

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Filología Griega – Filología Eslava

Facultad de Filosofía y Letras

**LAS IDEAS ESTÉTICAS DE ADAM ZAGAJEWSKI
Y SUS FUENTES CLÁSICAS**

TESIS DOCTORAL presentada por ÁNGEL ENRIQUE DÍAZ-PINTADO
HILARIO para la obtención del grado de Doctor por la UNIVERSIDAD DE
GRANADA

Director de la tesis:
DRA. D^a. CONCEPCIÓN LÓPEZ RODRÍGUEZ,
Profesora Titular del Departamento de Filología Griega-Filología Eslava
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada

El doctorando,

Vº Bº El Director,

Granada, 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ángel Enrique Díaz Pintado Hilario
D.L.: GR 3124-2012
ISBN: 978-84-9028-247-2

Dedico este trabajo a mis padres

λέγουσι γὰρ δῆπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἶός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ·

PLATÓN, *Ion* 534a-b.

La poesía es la huella dactilar de Dios en la arcilla humana.

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA, *Escolios a un texto implícito 2*.

Sic ergo quaeramus tamquam inventuri; et sic inveniamus, tamquam quaesituri. *Cum enim consummaverit homo, tunc incipit* (Eccli 18,6).

SAN AGUSTÍN, *De Trinitate* 9,1,1

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS, 11

ÍNDICE DE ABREVIATURAS, 13

1. De las obras de Adam Zagajewski, 15.— a) En su original polaco, 15.— b) En traducción española, 16.—
2. De las fuentes clásicas, 17.— a) Autores griegos, 17.— b) Autores latinos, 18.

INTRODUCCIÓN, 19

1. El objeto de nuestra investigación, 21.—
2. Hipótesis, 25.—
3. Estado de la cuestión, 29.—
4. Objetivos científicos y tareas, 39.—
5. Fundamentos teóricos y enfoques metodológicos, 43.—
6. Criterios formales, 51.—
7. Estructura y resumen de los contenidos, 55.—
8. Novedad de nuestro trabajo y posible aportación científica del mismo, 65.

CAPÍTULO I

LA OBRA DE ADAM ZAGAJEWSKI EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA POLACA DEL SIGLO XX, 67

1. El autor y su tiempo, 69.—
2. Las principales tendencias de la poesía polaca del siglo XX: tradición e innovación, 103.—
3. La generación del 68 (*Pokolenie 68*) o de la Nueva Ola (*Nowa Fala*), 161.—
4. Adam Zagajewski: de la estética de la Nueva Ola a una estética personal, 177.— Adam Zagajewski en español, 187.

CAPÍTULO II

SOLIDARIDAD Y SOLEDAD (SOLIDARNOŚĆ I SAMOTNOŚĆ, 1986), 191

1. «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»), 193.—
2. «Pequeño Larousse» («Mały Larousse»): «Hegel y Keats» («Hegel i Keats»), 231.—
3. «El flamenco» («Flamenco»), 267.

CAPÍTULO III

EN LA BELLEZA AJENA (W CUDZYM PIĘKNIE, 1998), 315

1. En la belleza ajena, 317.— 2. Defensa de la poesía, defensa de la imaginación, 341.— 3. Viajes y epifanías, 421.

CAPÍTULO IV

EN DEFENSA DEL FERVOR (OBRONA ŻARLIWOŚCI, 2002), 469

1. «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości»), 471.— 2. «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»), 537.— 3. «Insistencia y brillantez» («Piłowanie i błysk»), 629.— 4. «Contra la poesía» («Przeciwko poezji»), 667.— 5. «La poesía y la duda» («Poezja i wątpliwość»), 789.

CONCLUSIONES, 795

APÉNDICE I

RESEÑA DEL LIBRO DE ADAM ZAGAJEWSKI *UNA LIGERA EXAGERACIÓN*
(*LEKKA PRZESADA, 2011*), 821

APÉNDICE II

CONVERSACIÓN CON ADAM ZAGAJEWSKI (*ROZMOWA Z ADAMEM*
ZAGAJEWSKIM), 853

BIBLIOGRAFÍA, 875

Agradecimientos

A nuestra directora de tesis, la Dra. D.^a Concepción López Rodríguez, profesora titular del Departamento de Filología Griega y Filología Eslava de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, que nos ha guiado con mano maestra, segura y paciente, en el transcurso de nuestra investigación y nos ha prestado una ayuda inestimable para la composición de la presente tesis doctoral. Gracias de todo corazón por el impagable regalo de su sabiduría y de su cálida humanidad.

A todos los que han sido nuestros profesores de Filología Eslava, tanto en España como en Polonia, que nos han descubierto y nos han enseñado a amar el mundo fascinante –«ancho» pero cada vez, por fortuna, menos «ajeno»– de las lenguas, las literaturas y las culturas eslavas, y en particular a aquellos que nos desvelaron los tesoros de las bellas letras polacas.

A todos nuestros condiscípulos, con quienes hemos compartido afanes e ilusiones en los años –inolvidables– de estudios, en la universidad de Granada y en las universidades polacas de Lublin, Toruń y Varsovia.

A todos nuestros colegas del Departamento de Filología Griega y Filología Eslava, compañeros de travesía docente e investigadora, que nos han apoyado y animado de manera constante en el transcurso de nuestro trabajo.

A todos nuestros alumnos, que han hecho y siguen haciendo posible el cultivo de nuestra vocación y con quienes seguimos aprendiendo.

Last but not least, a Adam Zagajewski, a quien adeudamos, como lectores, muchas horas de felicidad.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

I. De las obras de Adam Zagajewski

a) En su original polaco

A — *Anteny*

Ck — *Cienka kreska*

Cz — *Ciepło, zimno*

Dm — *Dwa miasta*

Do — *Drugi oddech*

JdL — *Jechać do Lwowa*

K — *Komunikat*

L.Odw.P — *List. Oda do wielości. Poezje*

Lp — *Lekka przesada*

Nr — *Niewidzialna ręka*

P — *Płótno*

Po — *Powrót*

Pr — *Pragnienie*

Przf — *Poeta rozmawia z filozofem*

Sis — *Solidarność i samotność*

Sm — *Sklepy mięsne*

Śnp — *Świat nie przedstawiony*

Wcp — *W cudzym pięknie*

Zo — *Ziemia ognista*

b) En traducción española

An — *Antenas*

D — *Deseo*

Dc — *Dos ciudades*

Eddf — *En defensa del fervor*

Elba — *En la belleza ajena*

Pe — *Poemas escogidos*

R — *Regreso*

Sys — *Solidaridad y soledad*

Tdf — *Tierra del fuego*

Mi — *Mano invisible*

II. De las fuentes clásicas

Para la cita de autores y obras de la antigüedad grecolatina y de la era patristica, seguimos, para los autores griegos, las abreviaturas propuestas por el *Diccionario Griego-Español* (DGE) del CESIC¹; y para los autores latinos, las del *Thesaurus Linguae Latinae. Editus Auctoritate et Consilio Academiarum Quinque Germanicarum Berolinensis Gottingensis Lipsiensis Monacensis Vindobonensis. Index Librorum scriptorum Inscriptionum ex Quibus Exempla Adferuntur, Lipsiae in Aedibus B. G. Teubneri, 1903.*

a) Autores griegos

Arist. = Aristoteles

Metaph. = *Metafísica.*

Po. = *Poética.*

Clem.Al. = Clemente de Alejandría, san

Strom. = *Stromata.*

Longin. = Longino

Pl. = Platón

Io. = *Ion.*

Phd. = *Fedón.*

Phdr. = *Fedro.*

¹ Cf. [<http://dge.cchs.csic.es/lst/lst-int.htm>].

R. = *República*.

Smp. = *Simposio (Banquete)*

Thg. = *Teeteto*.

Ti. = *Timeo*.

b) Autores latinos

AVG. = **Agustín de Hipona, san**

c. acad. = *contra academicos*

conf. = *confessionum*

in euang. Ioh. = *in euangelium Iohannis tractatus*

vera relig. = *De vera religione*

CIC. = **Cicerón, Marco Tulio**

nat. deor. = *de natura deorum*.

TERT. = **Tertuliano, Q.S.F.**

praescr. = *de praescriptione haereticorum*.

INTRODUCCIÓN

1. El objeto de nuestra investigación

El objeto de nuestro trabajo lo constituye el estudio del pensamiento poético y las ideas estéticas del escritor polaco Adam Zagajewski (Lvov, actual Ucrania, 1945). La figura y la obra de Zagajewski –poeta, ensayista y novelista– suscita hoy un interés creciente no sólo en su patria, sino también en el resto de Europa y en América –tanto en la del norte como en la del sur–, así como en otros continentes. Prueba de ello dan las numerosas traducciones de sus obras a muy diversas lenguas (albanés, alemán, eslovaco, español, francés, hebreo, sueco, etc.), así como los muchos e importantes premios de literatura recibidos por el autor en los últimos años (amén de en Polonia, en Alemania, en Francia, en Suecia, etc.). Puede afirmarse que Adam Zagajewski es, sin duda, uno de los escritores polacos de la hora presente más apreciados en su país y, al mismo tiempo, con más proyección internacional, hasta el punto de que su nombre ha empezado a sonar ya entre los futuros candidatos al premio Nobel. Sin temor a caer en la exageración, nos atreveríamos a decir que nos encontramos ante un clásico vivo de las letras polacas, europeas y universales contemporáneas.

Ahora bien, el que un escritor como Adam Zagajewski, cultivador preferente de géneros literarios digamos «difíciles» y, en principio, poco susceptibles de popularización, como la poesía y el ensayo, y perteneciente, además, a una cultura europea digamos «periférica» como la polaca, suscite tanto interés en su patria y fuera de ella, constituye, a nuestro juicio, un fenómeno sorprendente y necesitado de explicación; de modo particular en una época como la nuestra, la de la denominada «posmodernidad», cuyos postulados estéticos se hallan, tantas veces, en las antípodas de los defendidos por Zagajewski. Porque en la literatura de este autor polaco se plantean de continuo las irrenunciables preguntas metafísicas y se pone a cada paso de relieve la dimensión propiamente religiosa del hombre. En este sentido, cabe, a

nuestro entender, subrayar que la literatura de Adam Zagajewski es una literatura profundamente *comprometida, estéticamente comprometida*, comprometida con el hombre, la sociedad y la cultura de su tiempo, que es el nuestro. La de Zagajewski es una literatura hondamente enraizada en la tradición –polaca, europea y occidental– y capaz por ello –por llevar dentro, viva y operante, la herencia cultural del pasado del que procede– de interpretar con lucidez el presente y, con esperanza, proyectarse al futuro.

Pero cultivar una literatura así, predicar un credo estético como el de Zagajewski, es –o puede ser– hoy, en gran medida, nadar contra corriente, y tanto mayor es la sorpresa –grata sorpresa, desde luego– que produce constatar que su obra va alcanzando, efectivamente, cada día más una más amplia difusión y un más generalizado reconocimiento. A nuestro entender, este fenómeno curioso viene a ser síntoma de un estado espiritual esperanzador: demuestra, una vez más, que la literatura ligera, de mero entretenimiento no basta, que existen muchos lectores necesitados de una literatura más profunda, de más fuste y más elevada talla intelectual; una literatura que, sin dejar de ser, en el mejor sentido, entretenida, pueda constituir, tanto por elevación estética como por densidad ética, sin escamotear los interrogantes metafísicos y sin orillar la dimensión religiosa, una respuesta a las inquietudes profundas de muchos hombres y mujeres de la hora presente. De ahí, pensamos, la importancia, difícilmente exagerable, de escritores como Adam Zagajewski, artista de la palabra y ejemplo, para nosotros y para muchos, de intelectual responsable, alerta siempre, atento y lúcido a la hora de interpretar los «signos de los tiempos» –de su tiempo y el nuestro, insistimos–, y valiente a la hora de formular el diagnóstico de nuestra situación y señalar caminos de renovación y «salvación».

No es de extrañar que la obra de Adam Zagajewski –cuya personalidad y cuyos libros son ya conocidos también en España e Hispanoamérica, entre los amantes de las bellas letras– haya merecido y merezca de manera creciente la atención de los estudiosos de la literatura, en Polonia y en otros países. Y al ya considerable y valioso acervo de estudios zagajewskianos viene a sumarse, con toda humildad pero también con todo entusiasmo, la presente tesis doctoral, fruto de años de apasionada lectura de la obra toda de Zagajewski, de gratísima y creciente familiaridad con ella, y de un detenido y prolongado estudio, guiados por nuestra directora de tesis.

Nuestra tesis, como ya apuntábamos –y como, por otra parte, ha quedado sintéticamente recogido en su mismo título–, versa sobre el pensamiento poético y las ideas estéticas en general de Adam Zagajewski y sus fuentes clásicas. Más allá del concepto de «fuentes clásicas» quisiéramos destacar aquí, sin embargo, como contexto más amplio imprescindible para ubicar adecuadamente las ideas de este autor polaco, el de «tradición clásica» y, más aún, el de «tradición», a secas. Y es que si, por un lado, Zagajewski se nos revela a cada paso como un poeta con una sólida formación clásica –debida, a buen seguro, a las carreras de Psicología y Filosofía que cursó en la Universidad Jaguelónica de Cracovia, pero también, sin duda, a una marcada inclinación personal–, se nos presenta, por otro, reiteradamente como un paladín de la tradición, de la gran tradición occidental, por así decirlo, que lleva dentro, encapsuladas, diríase que al modo de las típicas muñecas rusas, la tradición nacional polaca, de tan marcada personalidad, y la tradición continental europea. Ciertamente, y de ello constituyen elocuente testimonio muchas de sus páginas, el escritor Adam Zagajewski se reconoce y confiesa, a la menor ocasión que se le presenta, consciente y gozoso heredero de la tradición. De ahí la importancia que a la tradición, precisamente, hemos concedido en nuestro trabajo. La misma que le reconoce Pedro Salinas (1891-1951) en su clásico ensayo que lleva por título *Jorge Manrique o Tradición y originalidad* (1947). No podemos menos de remitirnos en este punto, haciéndolas muy gustosamente nuestras, a las palabras mismas –magistrales, memorables, como todas las suyas– del autor de *La voz a ti debida* (1933):

En historia espiritual la tradición es la *habitación* natural del poeta. En ella nace, poéticamente, en ella encuentra el aire donde alentar, y por sus ámbitos avanza para cumplirse su destino creador. Esta vasta atmósfera opera sobre el poeta mediante un gran número de estímulos conjuntos, los cuales funcionan tan misteriosamente como lo que se llama espíritu en el organismo, y que son, por eso, imposibles de captación total ni definición rigurosa, desde fuera, y con aparatos seudocientíficos, con técnica de autopsia. Las áreas de la tradición son las únicas regiones habitables para el poeta, igual para el salvaje que recibe la tonada y las palabras de su canto del mago de la tribu, de oído, que para el escritor de nuestro Occidente que vela sobre Horacio o Baudelaire. Allí es donde crecen las varias hechuras de la creación poética, complicándose según la tradición se acrece en volumen y densidad. Fuera

de esa zona no hay más que el grito inarticulado del cuadrumano, o el silencio inefable, el éxtasis glacial del que no halla palabra suficiente, porque por soberbia, timidez o miedo, no quiere juntarse al eterno grupo de los que hablaron, a la tradición.²

«En historia espiritual la tradición es la *habitación* natural del poeta. [...] Allí es donde crecen las varias hechuras de la creación poética, complicándose según la tradición se acrece en volumen y densidad.» Como esperamos habrá quedado de manifiesto en el presente trabajo, a medida que hemos ido avanzando en la lectura de Adam Zagajewski y en el estudio de su obra, nos han resultado cada vez más claras y más iluminadoras las palabras del gran poeta español. Y aun se nos antoja que difícilmente se hallaría mejor ejemplo ilustrativo de la verdad de lo afirmado por Salinas que la obra del gran poeta polaco. Porque en la obra de Adam Zagajewski se patentiza, seguramente como en la de pocos, esa condición maravillosa que la tradición posee de constituir un espacio habitable –y transitable–, en que el poeta, el artista, puede y debe morar como en casa propia; morar en la tradición, para de ella nutrirse, de ella formarse y a ella sumarse, con su voz personal –inconfundible e irrepetible–, para, a su vez, enriquecerla. La tradición se nos presenta, así, como una mansión espléndida provista de muchas estancias, a cada cual más acogedora, y de la mano de Zagajewski hemos de recorrer muchas de ellas: por mencionar sólo algunas, la de la tradición clásica *stricto sensu*, desde Platón y Aristóteles hasta Longino; la tradición patristica, con San Agustín a la cabeza; la ilustre tradición de las defensas de la poesía en las letras inglesas, con sus grandes poetas y pensadores, como el renacentista Sir Philip Sidney o los románticos P. B. Shelley y John Keats; la tradición del pensamiento europeo, desde Hegel, Kierkegaard y Schopenhauer a Lev Shestov, y Simone Weil, Eric Voegelin y Leo Strauss. En suma, en Adam Zagajewski se halla, ya patente, ya latente, siempre operante, fecundante, la tradición occidental toda, de Atenas a Jerusalén.

² Cf. SALINAS, Pedro (1947), *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, en el vol. 1 de los *Ensayos completos* del autor, edición preparada por Solita Salinas de Marichal, prólogo de Dámaso Alonso, col. Persiles, nº 144, Madrid, Taurus, 1983, pág. 363.

II. Hipótesis

La experiencia de muchos años de lectura, estudio y traducción del legado literario de Adam Zagajewski nos ha persuadido de que estamos ante un autor con un pensamiento poético, y estético en general, propio y muy personal; firmemente anclado en la tradición pero, al mismo tiempo, con aportaciones muy originales; un pensamiento, amén de muy rico, muy bien articulado, que, seguramente sin ánimo inicial de constituir un sistema, acaba resultando, empero, muy sistemático; en cualquier caso, de admirable coherencia. Ahora bien: en ese pensamiento, ¿podría señalarse un núcleo conceptual fundamental? En otras palabras, ¿es, en esencia, ese pensamiento susceptible de formularse en una o dos ideas nucleares, clave? Estimamos que sí, y ellas serían, a nuestro entender, la idea de la «belleza ajena» («*cudze piękno*») e, indisociable de ella, la concepción de la poesía y del arte en general como *metaxy*. La de *metaxy* es, evidentemente, de modo explícito, una idea de filiación platónica. Pues bien, consideramos que platónica es, asimismo, la idea de «belleza ajena» zagajewskiana. Es algo que nos proponemos demostrar en el presente trabajo, como esperamos quedará demostrado asimismo que en Adam Zagajewski confluyen un platonismo directo –bebido directamente en las inagotables fuentes de los inmortales diálogos platónicos– y un platonismo indirecto, recibido, por un lado, por vía preferentemente literaria, de Sir Philip Sidney y P. B. Shelley, y, por otro, por vía más propiamente filosófica, de Simone Weil y de Eric Voegelin.

En el transcurso de nuestra investigación, hemos determinado el contenido del concepto de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»): la belleza creada y transmitida por otros; la belleza como regalo, como don; y, también, por tanto, la belleza como lugar de encuentro y comunicación e interacción entre el emisor y el receptor, por así decirlo, de la obra poética y artística en general. Claro está que esta concepción de la belleza, al poner el acento en «lo ajeno», en «los otros», supone una modulación

personal y novedosa del sempiterno y omnipresente tema de la belleza. Ni que decir tiene, hemos de tener muy presente, a la luz de la entera tradición, el campo semántico de este concepto. Nos apoyamos, a tal efecto, en los estudios del historiador de la estética y filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz, quien, en su ya clásica obra *Historia de seis ideas (Historia sześciu pojęć, 1976)*³, ha expuesto las tres concepciones diferentes utilizadas por la teoría de la belleza:

- a) Belleza en sentido más amplio. Éste era el concepto griego original de belleza; incluía la belleza moral y, por tanto, la ética y la estética: *καλο-καγαθία*.
- b) Belleza en el sentido puramente estético.
- c) Belleza en sentido estético pero limitándose a las cosas que se perciben por medio de la vista.

Pues bien: la «belleza ajena» («*cudze piękno*») de Adam Zagajewski entraría, si no estamos equivocados, dentro de la primera concepción. La «belleza ajena» («*cudze piękno*»), para nuestro autor, no sólo tiene una significación y una relevancia estéticas, sino que presenta también implicaciones gnoseológicas y filosóficas en general, ya que para él la poesía y el arte son, además de lugar privilegiado de encuentro y comunicación, un medio de conocimiento; y entraña, también, una dimensión ética, por cuanto en el pensamiento de Zagajewski la búsqueda de la «belleza» es inseparable de la de la «verdad» y el «bien» (recuérdense los tres trascendentales del ser: el *pulchrum*, el *bonum* y el *verum*). Todavía hay que dar un paso más: la «belleza ajena» –(«*cudze piękno*»)– abarca asimismo, en fin, aquella belleza que está más allá del mundo visible y más allá del hombre mismo. En otras palabras: nos remite a lo que es trascendente al mundo y a la realidad visible, al misterio, a lo radicalmente «otro», al radicalmente «Otro», a Dios. Así, en la concepción estética zagajewskiana, resulta que también la poesía y toda obra de arte en general puede desempeñar el papel que Platón, en su inmortal *Banquete*, considera propio de Eros: el papel de mediador entre la menesterosidad deseante y la

³ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław (1976), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. (<pol. *Dzieje sześciu pojęć*) de Presentación de Bohdan Dziemidok, colección *Neometrópolis*, nº 8, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 7ª ed., 2002, pág. 155.

riqueza deseada, entre lo material y lo espiritual, entre lo visible y lo invisible; entre lo físico, aparente y cambiante, y el mundo de las ideas, de la auténtica realidad, prototípico, inmutable y eterno.

III. Estado de la cuestión

Entre todos los citados en la bibliografía sobre Adam Zagajewski, nueve son, a nuestro juicio, los autores que han tratado con mayor amplitud y profundidad el tema zagajewskiano de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»); nueve autores en ocho trabajos –libros, capítulos de libros, artículos y prefacios a obras de Zagajewski–, cuyas conclusiones más relevantes para el objeto de nuestra propia investigación pasaremos sucintamente a exponer. Los trataremos por orden cronológico de su publicación.

En primer lugar, Anna Czabanowska-Wróbel, profesora e investigadora del Departamento de Filología Polaca de la Universidad Jaguelónica (Cracovia), y el padre jesuita y teólogo polaco Jacek Bolewski, en un artículo significativamente titulado «Mística para principiantes. Sobre la poesía de Adam Zagajewski» («*Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego*»), del año 2000⁴, estudian las relaciones entre filosofía, arte y espiritualidad en la poesía de Zagajewski. En esas páginas, Czabanowska-Wróbel y Bolewski demuestran que los temas estéticos, metafísicos y espirituales los expresa Zagajewski en la lengua de la tradición cristiana, echando mano con frecuencia incluso de pasajes, personajes y motivos bíblicos. Siguiendo al teólogo ruso Pável Evdokímov y su «teología de la belleza», Czabanowska-Wróbel y Bolewski consideran que en el caso de Adam Zagajewski es posible hablar incluso de una «teología de la belleza ajena» («*teologia cudzego piękna*»). La clave para comprender este concepto –fundamental, a nuestro juicio también, a la hora de estudiar el pensamiento poético y las ideas estéticas de Zagajewski–, nos la brinda un poema memorable del autor polaco que Czabanowska-Wróbel y Bolewski reproducen y comentan pormenorizadamente en

⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI SJ, Jacek (2000), «Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego», *Życie Duchowe*, 24 (10) Jesień, en [<http://mateusz.pl/goscie/zd/24/zd24-12.htm>].

su artículo: se trata del poema de Zagajewski que lleva por título «En la belleza ajena» («W cudzym pięknie»), precisamente, y que se halla inserto en su libro *Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*:

Sólo en la belleza ajena
hay consuelo, en la música
ajena y en los poemas ajenos.
Sólo en los otros hay salvación,
aunque la soledad sepa como
el opio. No son el infierno los otros,
si se los ve por la mañana, cuando
limpia tienen la frente, lavada por los sueños.
Por eso pienso mucho qué
palabra emplear, «él» o «tú». Cada «él»
es una traición a cierto «tú», mas,
en cambio, en un poema ajeno fiel
aguarda un sereno diálogo.⁵

Aquí, Adam Zagajewski polemiza, evidentemente, con Sartre y su conocida frase «*L'Enfer, c'est les autres*». Acto seguido, Czabanowka-Wróbel y Bolewski subrayan, como dos notas imprescindibles del pensamiento de Zagajewski, su anhelo de cosas espirituales y su nostalgia de los medios tradicionales –inaccesibles ya, por lo común, al hombre de hoy– de encuentro con la trascendencia. Como muestran la investigadora de la literatura y el teólogo polacos, la poesía de Zagajewski constituye un reconocimiento de la existencia de lo inefable a la vez que un intento de expresarlo por medio de la escritura. Por este camino, llegamos al tema por excelencia: el de la divinidad, y en el contexto antes apuntado de la tensión entre lo expresable y lo inefable surge una nueva oposición: la que existe entre la divinidad como «lo completamente otro» (piénsese, por ejemplo –anotamos por nuestra cuenta–, en el gran teólogo protestante suizo Karl Barth (1886-1978) y en su obra *Comentario a la Carta a los romanos (Der Römerbrief, 1ª ed.: 19919; 2ª ed.: 1922)*)

⁵ «Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, / choćby samotność smakowała jak / opium. Ni są piekłem inni, / jeśli ujrzyć ich rano, kiedy / czyste mają czoło, umyte przez sny. / Dlatego długo myślę jakiego / użyć słowa, on czy ty. Każde on / jest zdradą jakiegoś ty, lecz / za to w cudzym wierszy wiernie / czeka chłodna rozmowa.» (L.Odw.P 25) Traducción nuestra.

y la concepción formulada mediante el «Dios con nosotros», tan arraigada, por cierto, en el pensamiento y la literatura del mesianismo polaco. Un paso más, y la poesía de Adam Zagajewski se hace oración, oración tanto de carácter individual como colectivo. A la vista de lo que llevamos dicho, nos parece innecesario insistir en la importancia del artículo de Czabanowska-Wróbel y Bolewski, en el que encontramos ya, *in nuce*, el planteamiento fundamental del tema de nuestra tesis y aun el marco metodológico por el que ha de discurrir nuestra investigación. Ahora bien, el estudio de Anna Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski constituye tan sólo una aproximación –decisiva, eso sí, a nuestro juicio– a la poesía y a la obra toda de Zagajewski, mientras que nosotros queremos llevar a cabo un estudio de conjunto del pensamiento poético y las ideas estéticas de este autor, tomando –ya lo adelantábamos– como idea directriz el concepto de «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente.

En segundo lugar, merecen tenerse, a nuestro juicio, muy en cuenta las aportaciones críticas de la gran novelista y ensayista estadounidense Susan Sontag (1933-2004), quien, en su enjundioso e imprescindible «Prefacio» a la traducción inglesa (edición norteamericana, 2002) de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998)⁶, subraya ya lo significativo del título mismo del libro. Sontag ve con toda claridad que Zagajewski, venerador de la grandeza en la poesía y en las otras artes, no es, sin embargo, un esteta. El escritor polaco defiende la idea de lo «sublime» y lo «noble» en literatura, asumiendo que aún seguimos necesitando de un arte portador de esas cualidades, incluso en el mundo actual, en el que se diría que ya es difícil pronunciar tales palabras y postular tales categorías. Para Sontag, el hecho de que Zagajewski crea en la grandeza literaria implica que en él se mantiene intacta la capacidad de admiración. Y es que cuando la capacidad de admirarse se corrompe, degenera en cinismo, y, entonces, se desvanece la posibilidad misma de preguntarse por la existencia de la grandeza. El enemigo de la admiración es el nihilismo, como del éxtasis lo es la ironía (ambos polos, en efecto, como hemos de ver, aparecen a menudo enfrentados en los textos de Zagajewski). Es en este contexto, precisamente, en el que debemos entender el diagnóstico y la crítica de la literatura europea contemporánea que realiza Zagajewski: para él, en dicha literatura es evidente un

⁶ Cf. SONTAG, Susan (2002), «The Wisdom Project», prefacio a ZAGAJEWSKI, Adam (1998), *Another Beauty*, trad. (<pol. *W cudzym pięknie*) de Clare Cavangh, The University of Georgia Press Athens, 2002, págs. IX-XXIII.

«tirón hacia abajo»; no hacia la excelencia, pues, sino hacia una literatura más a ras de suelo, cuando no mezquina. Adam Zagajewski, observa Susan Sontag, afirma enérgicamente, en esta época «secular», su fe en la literatura como vehículo de valores espirituales, y esto –como pone de relieve la escritora norteamericana– es fundamental en el escritor polaco. Para Adam Zagajewski –termina su estudio Susan Sontag–, en nuestro mundo, marcado por la angustia, la desolación y la desesperación, hay, sin embargo, también serenidad y consuelo, placeres estéticos que a un tiempo deleitan y fortalecen el espíritu, y hay caridad: todo ello nos aguarda, precisamente, en tantas obras bellas que nos han sido regaladas por el genio de tantos y tantos semejantes, por el genio de «otros»: esa es la «belleza ajena» («*cudze piękno*»). A la vista de lo expuesto, confiamos en que no hará falta insistir en la finura del análisis crítico llevado a cabo por la señora Sontag ni en la cantidad e importancia de las ideas que su pequeño ensayo acerca de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) contiene. Dicho escrito ha constituido, pues, para nosotros un inexcusable punto de partida a la hora de acometer el estudio de conjunto que queríamos llevar a cabo.

En tercer lugar, tendremos en cuenta asimismo la aportación de la también norteamericana Charlene Caprio, quien, en una breve pero, a nuestro entender, atinadísima, penetrante reseña de la mencionada versión inglesa (edición norteamericana) de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998), reseña titulada –muy significativamente– «Divinity in the Everyday»⁷, empieza, una vez más, por prestar atención al mismo título de esta obra zagajewskiana. En efecto, dicho título nos pone ya en la pista del mensaje que Zagajewski desea transmitirnos en esas páginas: el mensaje de que uno no debería existir en soledad, sino, más bien, buscar la belleza de otros –o «creada» por otros–, para, gracias a ella, poder abrirse paso a través de la rutina de la vida cotidiana. En las páginas de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998), Zagajewski nos susurra al oído un consejo: absorber todo lo que la vida tiene que ofrecer y apreciar la belleza existente –y aguardante– en otras personas, en los objetos, en las obras de arte, en la naturaleza, porque, si lo hacemos así, podremos acercarnos al bien universal, a ese Dios –intocable e inalcanzable– que existe en cada uno de nosotros, acercarnos a nuestros «centros» de la belleza.

⁷ Cf. CAPRIO, Charlene (2000), «Divinity in the Everyday», *Central Europe Review*, vol. 2, nº 43, 11 December, en [http://www.ce.review.org/00/43/books43_caprio.html].

Además, Caprio percibe muy bien la trascendencia de la idea zagajewskiana de «totalidad» universal, que el autor, como poeta, anhela alcanzar, por más que nunca pueda, inevitablemente, llegar hasta ella. Otra idea esencial en Adam Zagajewski que Caprio pone oportunamente de relieve es la de la importancia de la facultad de la introspección, irrenunciable si queremos evitar que la gente se vaya convirtiendo en «bloques de madera». Por último, Caprio, con gran acierto, considera *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) también como una defensa de la poesía, la cual para Zagajewski constituye un don, una facultad esencial de la naturaleza humana. Se trata de la capacidad del hombre de experimentar el asombro de la existencia (difícil sería exagerar –añadimos nosotros– la relevancia del papel que la «admiración» representa en el pensamiento poético y estético en general de Zagajewski); de la capacidad de descubrir la «divinidad» en el cosmos y en los otros seres humanos (notemos aquí la importancia –como realidad y como concepto filosófico y sociológico– de la «otredad», del «otro»). En suma, concluye Caprio, *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) constituye una invitación a encontrar la belleza en las personas y las cosas que nos rodean. Tampoco es menester insistir, en este caso, en lo relevante de las ideas de la señora Caprio para nuestra investigación. Y es que estamos convencidos –confiamos en haberlo demostrado en la presente tesis– de que todo lo que ella apunta acerca del libro *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) –como todo lo que en él ha visto Susan Sontag– puede hacerse extensivo al resto de la producción literaria de Zagajewski, por lo menos del Zagajewski posterior a la estética de la «Nueva Ola» («*Nowa Fala*»).

En cuarto lugar, nos ha merecido muy atenta lectura y detenida consideración el libro titulado *El mirlo. Sobre Adam Zagajewski* (*Kos. O Adamie Zagajewskim*), de 2002, en el que su autor, el crítico literario polaco Tadeusz Nyczek⁸, dedica algunas páginas al tema del papel desempeñado por el arte en la poesía de su compatriota⁹. Nyczek pone de relieve que la fuerza del arte reside en la belleza y en la armonía, y constituye también el objeto de la historia. La historia de la construcción, y no de la destrucción; de una construcción que se desarrolla en armonía con la naturaleza, y no en lucha contra ella. Para Tadeusz Nyczek, resulta sintomático que las dos artes más frecuentemente citadas por Zagajewski sean la arquitectura y la música; es decir, la

⁸ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

⁹ Véase, sobre todo, el capítulo titulado «Fuego y viento» –«*Ogien i wiatr*»–, págs. 98-131; en especial, las págs. 119-121.

más material y la más inmaterial, la más sólida y la más volátil, la más visible y la más invisible, la más mensurable y la más inefable. Por otra parte, Nyczek dedica algunos párrafos al tratamiento que la pintura holandesa del siglo XVII ha recibido en la poesía de Adam Zagajewski. A pesar de reconocer que el arte constituye un tema aparte en la obra de Zagajewski, Nyczek no llega, sin embargo, a desarrollarlo en su libro, aunque sí señala unas cuantas líneas fundamentales de investigación, ésas que hemos apuntado y que son precisamente las que nosotros queremos seguir.

En quinto lugar, el poeta, profesor e investigador polaco Jarosław Klejnocki nos brinda en su libro titulado *¿Sin utopías? Acerca de la poesía de Adam Zagajewski (Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego, 2002)*¹⁰ una versión abreviada y adaptada de su tesis doctoral, defendida en febrero del año 2001 en el Departamento de Filología Polaca de la Universidad de Varsovia, donde actualmente ejerce la docencia. El título para su ensayo lo toma Klejnocki del primer verso del poema de Zagajewski titulado «Los cuernos de la abundancia» («Rogi obfitości»), uno de los que componen su libro *Ir a Lvov (Jechać de Lwowa, 1985)*: «Es triste vivir sin utopías, [...]»¹¹. Según las propias palabras del autor, el objetivo de este trabajo es mostrar algunos cambios característicos observables en la producción lírica –y, siquiera marginalmente, también en la ensayística– de Adam Zagajewski, desde el Zagajewski representante de la estética de la generación de la «Nueva Ola» («Nowa Fala»), tal y como aparece expresada en el libro-manifiesto generacional *El mundo no representado (Świat nie przedstawiony, 1974)*, escrito en colaboración con Julian Kornhauser, al Zagajewski de los ensayos que integran *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność, 1986)*, libro que, a entender de Klejnocki, viene a constituir un manifiesto de signo opuesto, un anti-*El mundo no representado*. A dicha evolución del pensamiento estético de Adam Zagajewski tendremos, claro está, que referirnos con algún detalle en el presente trabajo. Por lo demás, en la tesis doctoral de Jarosław Klejnocki se encuentran, aquí y allá, muchas observaciones e interpretaciones que no han resultado ciertamente útiles en la composición de nuestra propia tesis, como irá quedando patente a lo largo de sus páginas. Por mencionar sólo un ejemplo, nos ha servido de mucho la interpretación –admirable, a nuestro parecer– que hace Klejnocki del poema zagajewskiano «Nueva York sin

¹⁰ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002.

¹¹ «Smutno żyć bez utopii, [...]» (JdL 56) Traducción nuestra.

hogar» («Bezdomny Nowy Jork»; en inglés, sería «Homeless New York»), perteneciente también al libro *Ir a Lvov (Jechać do Lwowa, 1983)*. Entre otras cosas, Klejnocki descubre ahí lo que él denomina un «argumento schopenhaueriano», o «trama schopenhaueriana («wątek Schopenhauerowski»)¹². Para nosotros, la impronta de la estética de Schopenhauer no sólo se echa de ver, en efecto, en ese poema de Zagajewski, sino que constituye una referencia insoslayable del pensamiento estético del poeta polaco.

En sexto lugar, la investigadora polaco-norteamericana Bożena Shallcross, profesora de Lenguas y Literaturas Eslavas en la Universidad de Chicago, en su libro que lleva por título *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, del año 2002¹³, ha señalado, con singular penetración y atractivo, la decisiva importancia que para Adam Zagajewski, como para otros escritores de la Europa central y oriental (el también polaco Zbigniew Herbert o el ruso Yósif Brodski), han tenido y siguen teniendo sus viajes al encuentro del arte y la cultura de la Europa occidental. Lejos de responder a una suerte de «escapismo estético», dichos viajes constituyen auténticas «epifanías». Shallcross subraya el carácter propiamente metafísico de esas experiencias de viajes, sin que pueda en ningún caso descartarse de antemano lo que puedan tener de experiencia religiosa, pues, como advierte la autora, la frontera entre «epifanías» y «teofanías» no siempre es clara, ni mucho menos. Por más que el libro de la señora Shallcross se limite al estudio de un aspecto muy concreto de la vida y la obra de Adam Zagajewski –su condición de viajero impenitente en pos de la «belleza ajena», así como la huella que dichos viajes han dejando en muchos de sus poemas y sus páginas prosísticas–, estamos, a nuestro entender, ante un ensayo muy valioso, tanto por la importancia misma de la experiencia y el motivo literario del «viaje» en el poeta polaco como por la penetración de la que hace gala su compatriota en su correspondiente aproximación crítica. Por estos motivos, ha sido nuestra intención seguir investigando también por la senda incitantemente abierta por la señora Shallcross e integrar los resultados por ella obtenidos en el estudio de conjunto que nosotros aquí ofrecemos.

¹² Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *op. cit.*, pág. 88.

¹³ Cf. SHALLCROSS, Bożena, *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2002. La primera parte de este libro, la dedicada a Adam Zagajewski, ocupa las págs. 5-39.

En séptimo lugar, tenemos, ahora en solitario, a la ya mencionada profesora e investigadora polaca Anna Czabanowska-Wróbel, a cuya autoría se debe el libro titulado *Búsqueda del resplandor. Sobre la poesía de Adam Zagajewski (Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego, 2005)*¹⁴. La primera parte del título de su ensayo lo toma Czabanowska-Wróbel del título de un poema del mismo Zagajewski, que, como hemos de ver en el transcurso de nuestro propio trabajo, constituye toda una definición de la poesía, tal y como la concibe nuestro poeta: «La poesía es búsqueda de resplandor»¹⁵, precisamente, incluido en su libro *Regreso (Powrót, 2003)*. No deja de resultar significativo que los versos primero y último de dicho poema coincidan con su mismo título: «La poesía es búsqueda de resplandor». Pues bien: en nuestra opinión, estamos ante el más completo e interesante estudio de conjunto no sólo de la poesía, sino también de la prosa, de Adam Zagajewski; un estudio tan colmado de erudición como pleno de sensibilidad lectora e inteligencia interpretativa, y, además, hasta donde podemos juzgar nosotros, admirablemente escrito. El motivo, por así denominarlo, más importante que traspasa y articula este ensayo es, como queda patente en su mismo título, precisamente el de esa «búsqueda del resplandor» («*poszukiwanie blasku*»), que, para su autora, caracteriza cabalmente la poesía y aun la obra toda de Adam Zagajewski. «Búsqueda del resplandor», sí, pues, según lo entiende Czabanowska-Wróbel, en Zagajewski la poesía se revela como una vía de conocimiento espiritual. Junto a éste, hay un segundo motivo dominante: la consideración de la obra del poeta y del ensayista como una suerte de «acumulación» de cultura, reiteración y reinterpretación de «los grandes temas» que nos ofrece el repertorio de la tradición; grandes temas que no pueden ser olvidados en absoluto, so pena de que la tradición multiseccular misma, polaca y europea –occidental, a secas, remacharíamos nosotros– quede dramática, irremediablemente interrumpida, en incalculable perjuicio de las generaciones futuras. Para Czabanowska-Wróbel, el autor de *Deseo (Pragnienie, 1999)*, «solo, pero no solitario» –«*sam, ale nie samotny*»–, está unido, mediante invisibles mas no por ello menos efectivos lazos, con aquellos que pensaron y escribieron antes que él, o que pintaron o compusieron música, cuyos nombres ingresaron en el canon del arte y la cultura, pero también con todos aquellos que pasaron silenciosamente por la vida,

¹⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005.

¹⁵ «Poezja jest poszukiwaniem blasku» (P 43)

con los anónimos habitantes de Lvów, Gliwice o Cracovia –las ciudades imprescindibles de la personal geografía zagajewskiana–, que cultivaron y, digámoslo así, cuidaron cierto modo de vida y aseguraron la continuidad de una forma de cultura de valor inestimable para la preservación de la identidad colectiva. Como se comprobará en muchas páginas de nuestro trabajo, la deuda que hemos contraído con Czabanowska-Wróbel y este magnífico libro suyo sobre Zagajewski es muy crecida. Así, por aducir tan sólo algunos ejemplos, sus análisis de la idea zagajewskiana de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), de la polaridad –tan típica del pensamiento estético de Zagajewski– constituida por la «solidaridad» y la «soledad» («*solidarność i samotność*»), del «distanciamiento» y la «empatía» («*dystans i empatia*») –otra polaridad muy de nuestro poeta–, así como de la idea del «entre» («*pomiędzy*»), es decir, del *metaxy*, nos han resultado de todo punto impagables.

En octavo y último lugar –*last but not least*–, a la autoría del español José Manuel Mora Fandos, doctor en Filología, escritor profesor y conferenciante, se debe el artículo titulado «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski»¹⁶. A despecho de su brevedad, este artículo constituye, a nuestro entender, un texto extraordinario, de todo punto imprescindible acerca de la obra y las ideas estéticas del poeta polaco. Pensamos que no se puede decir más, ni más atinadamente, en menos espacio. Desde nuestro punto de vista, el primer acierto de José Manuel Mora Fandos consiste en ver en la idea de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente, el núcleo del pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski. El segundo acierto estriba en haber ubicado, con precisión admirable, y a partir precisamente de su idea de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), al autor polaco en la tradición a la que inequívocamente pertenece y en la que consciente y gozosamente se inserta: «esa tradición que si no nació a la sombra de un plátano en un camino ateniense del siglo V a. C., al menos ahí conoció un momento de su itinerario fundacional»¹⁷. Justamente en íntima relación con el inmortal *Fedro* platónico presenta Mora Fandos el gran tema zagajewskiano de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»): «La belleza es ajena, chispea más allá de nosotros y a su encuentro

¹⁶ Cf. MORA FANDOS, José Manuel (2005), «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski», *Poesía digital*, 5, en [<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=8>].

¹⁷ *Ibidem*.

vamos en pos de una misteriosa redención»¹⁸. Por otra parte, Mora Fandos recuerda en su artículo el fenómeno de la disidencia política a finales de los años 60 en Polonia, contexto en el que se inscribe el Adam Zagajewski de la ya mencionada generación de la «Nueva Ola» («*Nowa Fala*»). Ya en el exilio, y con una mirada, por decirlo así, distanciada, Zagajewski sabrá, empero, descubrir otros ámbitos, otras facetas, otros quehaceres más consustanciales a la lírica. Al poeta de la hora del activismo, al poeta «político», le sucede el poeta fascinado por la riqueza inagotable de la realidad, no exenta ciertamente de contradicciones irresolubles; contradicciones que, asumidas como tales, como tales vividas y expresadas en formas literarias idóneas, pueden revelarse, empero, extraordinariamente fecundas, en tanto en cuanto nos familiarizan «con el misterio de la existencia»¹⁹. Esto ha llevado al poeta –escribe Mora Fandos– «a replantear unas antinomias de cuño romántico, que ayudan a sacudir las conciencias occidentales adormecidas. El yo y la comunidad, la vida pública activa y la meditación, la visión extática y la ironía, lo histórico y lo eterno»²⁰. Y aquí acierta de nuevo, y doblemente, Mora Fandos: por un lado, en la inequívoca filiación romántica de esas antinomias –«polaridades», las llamaremos, de preferencia, nosotros–; por otro, al percibir con suma claridad el poder interpelante, cuestionante, despertador de conciencias, exactamente, que tiene aquí y ahora el pensamiento del escritor polaco.

Estos nueve autores con estos ocho trabajos han constituido, dentro del conjunto de la bibliografía sobre Adam Zagajewski, a un tiempo el fundamento y el punto de partida indispensables de nuestra investigación personal. Aprovechando los ricos resultados de estas investigaciones precedentes, y respondiendo a los requisitos de lo que ha de ser una tesis doctoral, hemos procurado, por nuestra parte, ir más allá, al intentar ofrecer un estudio de conjunto y sistemático del pensamiento poético y las ideas estéticas en general del egregio autor polaco.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

IV. Objetivos científicos y tareas

Con objeto de llevar a cabo de la forma más adecuada la investigación que nos proponemos, y partiendo de las investigaciones previas, hemos considerado imprescindible plantearnos una serie de objetivos y dar respuesta a una serie de preguntas:

1. Estudiar la génesis y evolución de la obra de Adam Zagajewski y situarla en su contexto histórico-literario polaco, europeo y occidental, con especial atención a las fuentes clásicas de que se nutre.
2. Estudiar las estéticas de Adam Zagajewski y su génesis, respondiendo a las siguientes cuestiones:
 - a) en qué categorías estéticas y axiológicas piensa el autor, y
 - b) de qué tradición filosófica parte a la hora de concebir la noción de belleza.
3. Determinar qué aporta de nuevo el autor en la interpretación artística de la belleza, respondiendo a las siguientes cuestiones:
 - a) qué formas literarias elige para plasmar su ideas, y
 - b) qué temas y motivos aparecen en su obra poética, narrativa y ensayística directamente relacionados con su pensamiento poético y sus ideas estéticas en general, con el especial atención al concepto

básico de la «belleza ajena» («*cudze piękno*») y a la concepción zagajewskiana de la poesía y el arte como *metaxý*, elaborada a partir de la correspondiente doctrina expuesta por Platón en el *Banquete*.

Para la solución de los problemas planteados, prevemos llevar a cabo las siguientes tareas científicas correspondientes:

1. La investigación de la vida y la obra de Adam Zagajewski en el contexto histórico-cultural y literario de su tiempo.
2. a) El seguimiento de la evolución de las concepciones de la belleza en el pensamiento estético y filosófico europeo a partir de Platón y Aristóteles, y el tratado *Sobre lo sublime*, con particular atención a los siglos XIX y XX.

b) El esclarecimiento de las implicaciones éticas, filosóficas y teológicas del concepto zagajewskiano de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»).

c) La aproximación al ideal estético de Adam Zagajewski a la luz de sus búsquedas espirituales.
3. a) El análisis de las formas artísticas empleadas por Adam Zagajewski para plasmar su concepto de la «belleza ajena» («*cudze piękno*») en su obra literaria –poesía, ensayo, novela–, con especial atención, claro está, a su libro titulado precisamente *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, título que consideramos clave y central en la producción literaria zagajewskiana y cuyo género literario hemos de determinar.

b) El estudio de las «presencias» de la belleza en el universo literario de Adam Zagajewski, y en primer lugar, en el ámbito de su visión de la poesía y el arte, de la naturaleza y del amor.

Confiamos, así, alcanzar los objetivos propuestos, que no son otros, en suma, que poner de manifiesto las ideas estéticas esenciales de Adam Zagajewski y localizar

sus fuentes clásicas, y, más concretamente, definir y caracterizar lo más perfectamente posible el concepto zagajewskiano de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), ubicándolo en el lugar que le corresponde dentro del contexto histórico de las ideas estéticas y subrayando, al mismo tiempo, tanto lo que hay en él de tradición como lo que presenta de innovación, de original, de rigurosamente personal.

V. Fundamentos teóricos y enfoques metodológicos

Claro está que un trabajo de investigación de estas características ha de sustentarse en sólidos fundamentos teóricos y en un riguroso método científico. Somos conscientes de la necesidad de tener una amplia perspectiva teórica. Por ello, nos parece conveniente partir del concepto mismo de Epistemología. Para definir este término, acudiremos a las siguientes palabras de José Alcina Franch²¹:

Mario Bunge²² nos proporciona una primera definición muy sencilla de Epistemología o filosofía de la ciencia, de la que dice que «es la rama de la filosofía que estudia la investigación científica y su producto, el conocimiento científico». Para otros autores, sin embargo, la epistemología debería equivaler a teoría del método científico. Es evidente, sin embargo, que no hay un solo método científico, y por lo tanto «trasciende el análisis puramente lógico de las relaciones existentes entre enunciados científicos» ocupándose más bien de la elección de los métodos científicos²³.

La historia de la Ciencia, al menos desde el siglo XIX, ha utilizado una creciente serie de corrientes filosóficas entre las que hay que mencionar la fenomenología, el empirismo anglosajón junto con el neopositivismo, el marxismo, la teoría crítica y el racionalismo crítico²⁴. [...] «Para llevar adelante una investigación es menester entrar en materia, o sea, apropiarse de ciertos conocimientos, advertir qué se ignora, escoger qué se quiere averiguar, planear la manera de hacerlo, etc.». El método científico, en definitiva, no puede sustituir a

²¹ Cf. ALCINA FRANCH, José, *Aprender a investigar. Métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales*, Madrid, Compañía Literaria, 1994, págs. 37-38.

²² Cf. BUNGE, Mario. *Epistemología*, Ariel, Barcelona, 1985, pág. 13.

²³ Cf. POPPER, Karl. Raimund (1934), *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1971, pág. 48.

²⁴ Cf. GADAMER, Hans-Georg, «Fenomenología, hermenéutica, metafísica», *Teorema*, vol. XV, pág. 73.

los conocimientos propios de cada campo de investigación, pero ayuda considerablemente a ordenarlos, precisarlos y enriquecerlos.²⁵

El método principal de investigación será histórico-literario. Se tratará de situar la obra del escritor en el contexto histórico-cultural de su época. Y se llevará a cabo un estudio de las fuentes clásicas para revelar la génesis del pensamiento poético y las ideas estéticas de Adam Zagajewski. Al hablar de «fuentes clásicas», lo hacemos, como ya adelantábamos, en un doble sentido: por una parte, fuentes clásicas *stricto sensu*, es decir, las que fluyen directamente de la tradición grecolatina; por otra, *lato sensu*, las que fluyen de aquella misma tradición pero de modo indirecto, como es el caso, por ejemplo, de la tradición renacentista –piénsese en un Sir Philip Sidney– y del Romanticismo europeo, sobre todo inglés –recuérdense las figuras de un John Keats o de un P. B. Shelley; o como es el caso, asimismo, dentro ya del campo de la filosofía, de autores con los que está familiarizado Zagajewski y que, según confesión propia, han dejado su correspondiente impronta en su pensamiento: por ejemplo, una Simone Weil o un Eric Voegelin, tan familiarizados, a su vez, con los filósofos griegos.

Con objeto de llevar a cabo nuestra investigación y de alcanzar los objetivos científicos propuestos, hemos aquí de echar mano del auxilio de diversas disciplinas:

- Teoría literaria e historia de la literatura. Literatura comparada.

Investigamos la obra de un escritor, poeta, novelista y ensayista. Por tanto, la presencia aquí de la Teoría literaria y la historia de la literatura se justifican por sí misma. Entre las «aproximaciones críticas a la literatura», se halla una que nos ha parecido especialmente interesante y –creemos– fructífera para nuestra investigación: se trata de la «Historia de las Ideas»:

Of the history of ideas, Stanley Edgar Hyman has said what most other readers would acknowledge: The history of ideas is a “philosophic field largely invented and pre-empted by Professor Arthur O. Lovejoy of Johns Hopkins. The history of ideas is the tracing of the unit ideas of philosophies through intellectual history,

²⁵ Cf. BUNGE, Mario, *op. cit.*, pág. 35.

and just as it finds its chief clues in literary expression, literary criticism can draw on it for the philosophic background of literature” (*The Armed Vision*, rev. ed. [New York: Random House {Vintage Books}, 1955], pp. 187-188).²⁶

Con respecto al fenómeno de la comparación en general como método de investigación científica, R. Sierra Bravo hace suyos los planteamientos tipológicos de Max Weber²⁷ cuando escribe lo siguiente:

La comparación o actividad de la razón que pone en correspondencia unas realidades con otras para ver sus diferencias y semejanzas, está estrechamente relacionada con la clasificación y con la relación.

En primer lugar, la comparación es la base de la distinción y la agrupación, elementos fundamentales de la clasificación. En segundo lugar, la comparación supone, a la vez, que las cosas son en parte distintas y en parte semejantes, pues si fueran totalmente uniformes o totalmente diferentes no se podría establecer ninguna correspondencia entre ellas o ésta no tendría sentido alguno.²⁸

Aquí, claro está, nos interesa el método comparativo aplicado al estudio de la literatura, es decir, la Literatura Comparada, que se ocupa tanto de establecer relaciones de parentesco entre dos o más textos o fenómenos literarios como de considerar las diferencias existentes entre ellos. Esteban Torre Serrano ha escrito al respecto lo siguiente:

La Literatura comparada constituye una perspectiva internacional, o supranacional, en el estudio de la Literatura. Para el comparatista americano, de origen suizo, Werner Friedrich, es una «aproximación internacional a la Literatura». Según el español Claudio Guillén, se suele entender por Literatura Comparada cierta tendencia o rama de la investigación literaria que tiene por objeto el «estudio sistemático de conjuntos supranacionales».

²⁶ Cf. GUERIN, Wilfred L., LABOR, Earle, MORGAN, Lee, and WILLINGHAM, John R., *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, New York, Hagerstown, Philadelphia, San Francisco, London, Harper & Row, Publishers, 2ª ed., 1979, pág. 254.

²⁷ Cf. WEBER, Max, «Tipos ideales y la construcción de teoría», en *Teoría del método en las Ciencias Sociales*, San José de Costa Rica, Gutiérrez Brenes Editores, 1971, págs. 218-227.

²⁸ Cf. SIERRA BRAVO, R., *Tesis Doctorales y Trabajos de Investigación Científica*, Madrid, Paraninfo, 1994, pág. 84.

La superación de los «límites nacionales» en los estudios literarios es la condición *sine qua non* para el ejercicio del método comparatista. Siempre que se habla de «ciencia comparada» de la Literatura, o «método comparativo», o «estudios comparatistas», se hace alusión, de una forma o de otra, al estudio de la Literatura desde un punto de vista internacional. Este «punto de vista» es el decisivo, por más que la identidad del proceso comparativo no dependa exclusivamente, como señala Claudio Guillén, de la postura o actitud del observador.²⁹

- Estética e Historia de las Ideas Estéticas e Historia del Arte

Al constituir el tema de nuestra tesis las ideas estéticas de Adam Zagajewski, consideramos inexcusable partir de una amplia información sobre la teoría de la Estética y la Historia de las Ideas Estéticas. Sólo sobre esa base podremos precisar el contenido de la idea zagajewskiana de «belleza ajena» («*cudze piękno*»), contemplarla en su justa perspectiva histórica y hacer patente su carácter original y el lugar que ocupa en el contexto de las ideas estéticas de la posmodernidad.

Por otro lado, el arte –la pintura, la música, la arquitectura y la escultura, el urbanismo, el teatro (como representación) y el cine– constituye uno de los grandes temas en el pensamiento y la obra de Adam Zagajewski. Por eso, a la hora de estudiar las ideas estéticas del autor, tendremos que servirnos más de una vez de los datos aportados por la disciplina de la Historia del Arte.

- Filosofía e Historia de la Filosofía

En nuestra tesis, nos proponemos mostrar, entre otras cosas, que la idea de «belleza ajena» («*cudze piękno*») de Adam Zagajewski excede con mucho los límites de la Estética considerada *stricto sensu*. Por esta razón, resulta obligado adentrarse en el campo de la Filosofía, desde la Metafísica (recordaremos, por ejemplo, la idea –de filiación platónica y aristotélica– de la «admiración» como origen del filosofar³⁰;

²⁹ Cf. TORRE SERRANO, Esteban, «Literatura General y Comparada», en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (coordinador), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, 1996, pág. 139.

³⁰ Cf. GÓMEZ CAFFARENA, José (1969), «Admiración», cap. XI de su *Metafísica fundamental*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2ª ed., 1983, págs. 257-273.

esa admiración ante la realidad que constituye también, por cierto, una de las «formas concretas en las que se explicita la apertura del hombre al misterio³¹») a la Ética (puesto que, como hemos de ver, «belleza» y «bien» son –junto con la de «verdad»–, en el pensamiento de Zagajewski, categorías inseparables). No podemos olvidar que, como ya quedó adelantado, Adam Zagajewski posee una amplia y sólida formación filosófica, ni que, tanto por formación –recuérdese que estudió las carreras de Psicología y Filosofía– como por vocación, es un hombre familiarizado con las ideas y los sistemas filosóficos, así como con sus creadores, los grandes filósofos. Pero aún hay más. Y es que Zagajewski, sin ser propiamente un filósofo –un filósofo «profesional», digámoslo así–, tiene, sin embargo, como hombre y como escritor, una actitud inequívocamente filosófica ante la vida, en tanto en cuanto se hace cuestión de sí mismo y de todo lo que le rodea –de su «circunstancia», diríamos, al modo de don José Ortega y Gasset–. Por todo ello, resulta obvio que tenemos que acudir también a la Filosofía y tener muy a mano la Historia de la Filosofía. Por otra parte, como ya ha quedado anotado, la «otredad» y la «teoría y realidad del otro» constituyen cuestiones filosóficas con las que será menester enfrentarse en el transcurso de nuestra investigación. Como se ha encargado de señalar Pedro Laín Entralgo³², la convivencia de los hombres entre sí constituye un hondo problema metafísico, antropológico y sociológico. Escribe, a propósito de esto, Laín Entralgo:

Desde que Hegel descubrió el carácter radical de la relación dialéctica entre el señor y el siervo y Feuerbach afirmó que el verdadero sujeto del vivir y del pensar no es «yo», sino «yo y tú», pero, sobre todo, desde que la crisis de la cultura burguesa obligó a revisar el principio del individualismo, intocable, al parecer, desde Descartes, el tema de la relación con el otro ha sido constante en la literatura filosófica, psicológica, sociológica, ética, médica y teatral de Occidente.³³

³¹ Cf. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, «Estructuras constituyentes de lo humano», en GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, MARTÍN VELASCO, Juan, PIKAZA, Xavier, BLÁZQUEZ, Ricardo, y PÉREZ, Gabriel, *Introducción al Cristianismo*, col. Esprit, nº 9, Madrid, Caparrós Editores, 1994, págs. 39-41.

³² Cf. LAÍN ENTRALGO, Pedro (1961), *Teoría y realidad del otro*, col. Alianza Universidad, nº 352, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

³³ *Ibidem*, pág. 13.

• Fenomenología de la Religión y Teología

Uno de sus más competentes cultivadores entre nosotros, J. Martín Velasco³⁴, nos dice: «La fenomenología de la religión puede ser definida en una primera aproximación a su contenido como la comprensión del fenómeno religioso en su totalidad a partir de sus múltiples manifestaciones históricas». Ahora bien, ¿por qué necesitamos acudir también a esta disciplina? El hecho religioso constituye un fenómeno complejo, en el que se dan cita elementos psicológicos, sociológicos y culturales de todo tipo, lo que hace posible un estudio psicológico, sociológico y cultural del mismo. Pero en todos ellos se expresa un elemento «interior» irreductible a esos mismos elementos constitutivos. Sin embargo, dicho elemento «interior», con su intención de absoluto y con sus características de totalidad y ultimidad no parecen ser específica y exclusivamente religiosos, pues en el hombre existen otras «intenciones», como la filosófica, la moral y la estética, que participan de esas mismas características³⁵. Esas tres «intenciones» o «actitudes» –filosófica, ética y estética– corresponden a lo que la metafísica clásica conoce por los modos trascendentales del ser: *verum*, *bonum*, *pulchrum*, a los que ya hemos tenido oportunidad de referirnos. «La relación de estas actitudes con la religiosa podría plantearse, pues, en términos de relación del *sacrum*, como forma de manifestación del ser, como orden de realidad, con esos otros trascendentales.»³⁶ Todo esto nos lo explica la Fenomenología de la Religión, y es por esta razón por lo que consideramos que dicha disciplina también nos es necesaria –creemos haberlo justificado en estas líneas y en cuanto anteriormente llevamos dicho– para el estudio que aquí nos hemos propuesto realizar.

Un paso más, y nos hallaremos ya en terreno de la Teología. Y, dentro de él, nos resulta particularmente aprovechable el concepto de «mediación teológica». Escribe sobre el particular José María Rovira Belloso:

La teología cristiana asume los *resultados* de las ciencias o los *métodos* de esas mismas ciencias –filosofía, antropología, historia, sociología, psicología– con la

³⁴ Cf. MARTÍN VELASCO, Juan (1982), *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 6ª ed., 1997, pág. 17.

³⁵ *Ibidem*, págs. 189-90.

³⁶ *Ibid.*, pág. 198.

finalidad de conseguir que la verdad de la teología llegue hasta la realidad de la historia, de la persona, de la acción personal y social, etc. A estas ciencias asumidas por la Teología (especialmente a los métodos y resultados de las mismas) las llamaremos *mediaciones*. Ellas coinciden con los últimos «loci» de Melchor Cano: especialmente con el octavo lugar, ocupado por la *razón, en tanto que cultiva las ciencias humanas*, sin olvidar el noveno, del que forman parte los filósofos, y el décimo, que comprende las enseñanzas de la historia.³⁷

¿Y el arte? Los medios de expresión humanos no se agotan ciertamente con la expresión conceptual. ¿Por qué no habría de poder la Teología asumir esas formas de expresión? En parte, ya las ha asumido en la Iglesia, donde la liturgia constituye una expresión teológica no-conceptual: cantos, ritmo –síntesis de las coordenadas espacio-temporales–, iconos. También tenemos la poesía mística y tal vez la música de los «músicos que han rezado», en palabras de Hans Urs von Balthasar³⁸. Todo ello puede integrarse –y, de hecho, se integra– en esa «teología primera» que es la Liturgia. Dando un paso más, «se trataría de reflexionar sobre las posibilidades del arte para ser mediador de una expresión teológica no conceptual. [...] la obra *es* algo concreto que *puede simbolizar* algo trascendente, al menos para la mayoría de los mortales»³⁹. Por otra parte, ya hemos nombrado al padre jesuita y teólogo polaco Jacek Bolewski, quien, junto a Anna Czabanowska-Wróbel, llegan a hablar, a propósito de Adam Zagajewski, nada menos que de una «teología de la belleza ajena» («*teologia cudzego piękna*»). El recurrir, en la medida de nuestras posibilidades, a la Teología nos parece aquí, pues, no sólo plenamente justificado, sino de todo punto inexcusable.

³⁷ Cf. ROVIRA BELLOSO, José María, *Introducción a la teología*, col. *Sapientia Fidei*. Serie de Manuales de Teología, nº 14, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, pág. 152.

³⁸ Cf. BALTHASAR, Hans Urs von (1956), *El problema de Dios en el hombre actual*, trad. (<al. *Die Gottesfrage des Heutigen Menschen*) y presentación de José María Valderde, col. Los libros del monograma, Madrid, Ediciones Guadarrama, 2ª ed. (1ª ed., 1960), 1966, pág. 37.

³⁹ Cf. ROVIRA BELLOSO, José María, *op. cit.*, pág. 193.

VI. Criterios formales

De la ya extensa obra, tanto en verso como en prosa, de Adam Zagajewski, hemos enfocado nuestra atención en tres libros de prosa, por considerarlos –por su riqueza de ideas estéticas, precisamente–, los más significativos para el estudio que pretendemos llevar a cabo: las colecciones de ensayos que llevan por título *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986) y *En defensa del fervor* (*Obrona żarliwości*, 2002), y el libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998); los estudiaremos por orden cronológico de aparición. Dentro de los libros de ensayos, hemos escogido los que nos han parecido más significativos teniendo en cuenta el objeto de investigación de nuestra tesis, así como del libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) –que carece de cualquier división en capítulos o apartados– hemos espigado también los temas a nuestro juicio más pertinentes. A continuación, en el apartado «VI. Estructura» de la presente «Introducción», daremos más detalles al respecto. Pero, sin perjuicio de la selección de textos a nuestro entender fundamentales de Zagajewski a que acabamos de referirnos, nos hemos esforzado en tener a cada paso presente, *in mente*, la obra toda de nuestro autor, de la que, como se verá, hemos ido reiteradamente entresacando, reproduciendo y comentando textos que sirvieran de ilustración a los textos fundamentales escogidos.

Nos apoyaremos, pues, de modo constante, en textos de Zagajewski, tanto ensayísticos como poéticos y aun narrativos. Se observará pronto que hemos bebido, indistintamente, de las fuentes de la poesía y de la prosa de Adam Zagajewski. Hemos juzgado razonable, y aun necesario, hacerlo así, pues, con toda probabilidad, en pocos autores podrá hallarse, por debajo de los diversos géneros que cultiven, una unidad comparable de pensamiento y aun de expresión y estilo. Tadeusz Nyczek, uno

de los más cualificados especialistas, como ya adelantábamos, en la obra de Adam Zagajewski, ha escrito:

[...] aquí nada «está al servicio» de nada, nada es «cumbre» y nada es «valle». Los ensayos no «sirven» de explicación o justificación a la poesía, y los poemas no «sirven» de prueba de que el autor sabe realizar literariamente los postulados expuestos en su discurso teórico. El hecho de que tanto en sus poemas como en sus ensayos encontremos el mismo modo de pensar, una filosofía de la vida y la literatura semejante, que podamos seguir el proceso mismo de cambio interior del escritor, que en otro tiempo de grado decía «no» al mundo, mientras que ahora se esfuerza en decirle también «sí», aunque ese «sí» no suponga de ninguna manera rechazar el antiguo «no» (pues el «no» sigue siendo desde luego actual), todo esto significa que estamos ante un sistema de pensamiento tan sólido y trabado que puede emplear libre e indistintamente diversas formas literarias sin perder ni un ápice de coherencia.

Claro está que el poema no sustituye al ensayo, ni viceversa. [...]

Los poemas y los ensayos, aparte de las mismas convicciones existenciales y filosóficas, tienen, empero, algo más en común; es asombroso, pero se trata, precisamente, de la lengua.⁴⁰

Los textos zagajewskianos aducidos, tanto en verso como en prosa, en el transcurso de nuestra tesis los reproduciremos siempre, en el cuerpo del texto de la misma, en traducción española; y, en nota, los daremos asimismo en su original polaco. Cuando existan traducciones españolas publicadas de las obras de Zagajewski, las utilizaremos; cuando se trate de obras aún no traducidas, haremos

⁴⁰ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskin*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, págs. 65-66. Original polaco:

«[...] nic tu niczemu nie „służę”, nic nie jest „góram” i nic „doliną”. Eseje nie „służą” wytłumaczeniu czy usprawiedliwianiu poezji, a wiersze nie „służą” za dowód, że autor umie literacko spełnić postulaty wyłożone dyskursywnie. To, że zarówno w wierszach, jak i w esejach spotkamy ten sam sposób myślenia, podobną filozofię życia i literatury, że możemy prześledzić ten sam proces wewnętrznej przemiany pisarza, który kiedyś chętniej mówił światu „nie”, a teraz stara się mówić również „tak”, chociaż „tak” nie oznacza bynajmniej rezygnacji z dawnego „nie” (bo „nie” pozostało wszak aktualne), otóż to wszystko znaczy, że many do czynienia z pewnym systemem myślowym, który jest na tyle silny i spoisty, że swobodnie może się posługiwać dowolnymi formami literackimi, nie tracąc na sile ani spoistości.

»Oczywiście wiersz nie zastąpi eseju i odwrotnie. [...]

»A jednak wiersze i szkice mają coś więcej ze sobą wspólnego niż tylko przeświadczenia egzystencjalne i filozoficzne. To zdumiewające, ale — właśnie — język.»

Traducción nuestra.

nosotros mismos –*ad hoc*– la traducción, y así lo indicaremos en la correspondiente nota a pie de página.

El mismo procedimiento seguiremos, siempre que sea posible, para las citas de textos de otros autores polacos, y para los textos –muy pocos– de autores rusos. Los textos de autores griegos los citaremos por regla general en traducción española, sin perjuicio, siempre que lo estimemos conveniente, de acudir, siquiera en parte, al texto griego original. Otro tanto diremos en lo referido a los textos de autores latinos, aunque en este caso nos serviremos más a menudo y con más libertad del texto original, acompañándolo habitualmente de su correspondiente traducción española. Los textos en inglés, francés, alemán e italiano, o incluso en catalán –en algún caso– aparecen, siempre que sea posible, en su versión original, y sólo se acompañan de su traducción española en las ocasiones en que nos ha parecido necesario: poemas o fragmentos de prosa de especial dificultad; en estos casos nosotros mismos hemos necesitado recurrir a la traducción, que hemos incluido también pensando en la comodidad de un hipotético lector.

VII. Estructura y resumen de los contenidos

CAPÍTULO I: LA OBRA DE ADAM ZAGAJEWSKI EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA POLACA DEL SIGLO XX.

1. El autor y su tiempo.
2. Las principales tendencias de la poesía polaca del siglo XX: tradición e innovación.
3. La Generación del 68 (*Pokolenie 68*) o de la Nueva Ola (*Nowa Fala*).
4. La obra literaria de Adam Zagajewski: de la estética de la Nueva Ola a una estética personal.
5. Adam Zagajewski en español.

Teniendo en cuenta, sobre todo, que estudiamos a un autor aún poco conocido en España, hemos considerado de todo punto imprescindible ofrecer una semblanza biográfica de Adam Zagajewski, por sucinta que sea, así como una exposición sumaria de su quehacer literario. Y está claro, por otra parte, que para la recta comprensión de la obra de nuestro autor es preciso encuadrarla en el marco de la literatura polaca del siglo XX, en especial de su segunda mitad. Pero es que, al mismo tiempo, Zagajewski es heredero y partícipe de la entera tradición literaria de su lengua materna, y, entonces, resulta evidente que no podemos dejar de tener en cuenta, siquiera sea a muy grandes rasgos, la historia general de la literatura polaca e incluso la historia de Polonia. Y aún hay más: Adam Zagajewski, como autor polaco,

es heredero y partícipe asimismo de la entera tradición literaria europea, fondo último sobre el que se destaca su figura y la aportación personal de su obra. Por tanto, no podemos perder de vista, en la medida de nuestras posibilidades, la historia de la literatura europea, muchos de cuyos autores están, como ha de comprobarse, explícitamente presentes y actuantes en la creación zagajewskiana.

Así, pues, estudiaremos la personalidad y la obra literaria de Adam Zagajewski, destacándolas sobre el contexto de su tiempo y su contexto geográfico-cultural: la Polonia de la segunda mitad del siglo XX. A tal efecto, empezaremos esbozando una sucinta biografía de nuestro poeta y trazando su trayectoria creativa. El marco natural en que hemos de llevar a cabo todo ello viene dado por la historia de la poesía polaca del siglo XX, de cuyas etapas, tendencias, grupos y autores principales habremos de dejar constancia.

En el subcapítulo «5. Adam Zagajewski en español» se dará cuenta sumaria de la carrera editorial de nuestro autor en traducciones a la lengua española, tanto en España como en Hispanoamérica.

CAPÍTULO II: *SOLIDARIDAD Y SOLEDAD (SOLIDARNOŚĆ I SAMOTNOŚĆ, 1986)*

1. «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»).
2. «Pequeño Larousse» («Mały Larousse»): «Hegel y Keats» («Hegel i Keats»)
3. «El flamenco» («Flamenco»).

En el primer subcapítulo –«Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»)–, estudiaremos en profundidad, atendiendo, en lo posible, a todas sus implicaciones estético-filosóficas, una de las fundamentales «antinomias» –como las denomina Anna Czabanowska-Wróbel («*antinomie*»)– o –como preferimos denominarlas nosotros– «polaridades» en que, como ha de quedar de manifiesto en el transcurso de nuestra investigación, se articula el pensamiento poético y las ideas estéticas en general de Adam Zagajewski: la constituida por la que da título a su libro de ensayos de 1986: «solidaridad» y «soledad» («*solidarność i samotność*»), precisamente. Es

digno de subrayarse que en el planteamiento de esta polaridad se encuentra ya, *in nuce*, la idea zagajewskiana de la poesía y el arte como *metaxý*, es decir, no como algo excluyente y aislante, sino, bien al contrario, comunicante e integrante. Lo que afirmamos aquí quedará –confiamos– de manifiesto en las partes siguientes de nuestro trabajo.

En el subcapítulo dedicado al «Pequeño Larousse» («Mały Larousse»): «Hegel y Keats» («Hegel i Keats»), contemplaremos el pensamiento estético de Adam Zagajewski a la luz de dos capítulos de la historia del pensamiento estético occidental: el de las relaciones entre belleza natural y belleza artística, por un lado, y, por otro, el de las relaciones entre genio y creatividad. En este contexto histórico, se pondrá de relieve lo que en el posicionamiento personal de nuestro autor hay de profundo arraigo en la tradición y lo que hay de cosecha propia, de incuestionable originalidad.

En el tercer subcapítulo –«El flamenco» («Flamenco»)–, el objeto inmediato de nuestro estudio lo constituye la idea zagajewskiana del arte como ámbito de realidad autónomo; ámbito habitable y transitable, en que no nos es dado, empero, establecer de manera definitiva nuestra morada. La idea de «catarsis» –de filiación, huelga decirlo, aristotélica, del Aristóteles de la *Poética*– está aquí, implícita pero claramente, presente y actuante. Este será el lugar, por otra parte, en que habremos de plantearnos el problema de las relaciones entre la estética de Adam Zagajewski y la de Arturo Schopenhauer, siguiendo la pista proporcionada por Jarosław Klejnocki. Klejnocki se ha referido, como ya apuntábamos, al «argumento schopenhaueriano» –«*wątkę Schopenhauerowski*»– implícito en algún poema de Zagajewski; a nuestro juicio, empero, ese argumento schopenhaueriano constituye una faceta insoslayable del conjunto del pensamiento poético y estético en general de nuestro autor, como esperamos haber demostrado.

CAPÍTULO III: EN LA BELLEZA AJENA (*W CUDZYM PIĘKNIE*, 1998)

1. En la belleza ajena.
2. Defensa de la poesía, defensa de la imaginación.

3. Viajes y epifanías.

En el primer subcapítulo –«En la belleza ajena»–, estudiamos a fondo esta idea clave, como ya adelantábamos, del pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski: la «belleza ajena» («*cudze piękno*»). Localizaremos el momento preciso en que hace por vez primera su aparición, dentro de la producción literaria de Zagajewski, dicha idea, y, en una primera aproximación, procuraremos, digámoslo así, desentrañarla y dejar al descubierto sus imprescindibles notas definitorias, sus principales connotaciones y sus más obvias implicaciones estéticas y aun filosóficas (por ejemplo, en palabras de Pedro Laín Entralgo, la de la «teoría y realidad del otro»). A partir de aquí, y ya sobre todo en las páginas siguientes de nuestro trabajo, iremos viendo dónde encuentra preferentemente Adam Zagajewski esa «belleza ajena» («*cudze piękno*»): como cabía esperar, desde luego, en la poesía, pero también en las artes plásticas –pintura, arquitectura, escultura–, así como en la música –y, en ella, de una manera especialísima–, y en el cine; y, no menos, aunque de otra manera, también, como no podía ser de otro modo, en la naturaleza; y, por supuesto, en las personas mismas: belleza física, intelectual y moral.

En «Defensa de la poesía, defensa de la imaginación», el pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski, con lo que hay –insistamos– en él de tradición y originalidad, queda puesto de relieve, distintamente perfilado, sobre el contexto de la historia de un género –o, más bien, subgénero– por el que el poeta polaco siente una viva atracción: el de las defensas de la poesía; género o subgénero que, como es sabido, cuenta con una ilustre tradición a la espalda en la literatura de Occidente. Y se verá aquí la profunda huella que en Zagajewski han dejado algunos de los más conspicuos autores de esas apologías: muy notoriamente, el poeta renacentista inglés Sir Philip Sidney y el romántico, y también inglés, P. B. Shelley. En particular, la apología de Shelley –*A Defence of Poetry*–, con su encendida defensa de la imaginación y con su característica concepción de la poesía, de inspiración confesamente platónica, merecerá un detenido examen por nuestra parte, dada la inconfundible impronta que ha dejado en el pensamiento poético del mismo Zagajewski. Con claridad meridiana se echarán de ver aquí también las fuentes clásicas a las que, una vez y otra, de buen grado se allega nuestro autor: Platón y Aristóteles, en lo que respecta a la idea de la «admiración» como origen primigenio

no ya sólo del filosofar, sino también del poetizar mismo; y el Aristóteles de la *Poética*, a la hora de deslindar los respectivos ámbitos específicos de la filosofía, de la poesía y de la historia. El platonismo de Adam Zagajewski –platonismo directo e indirecto– se hace de nuevo, en estas páginas, muy patente.

En el tercer y último subcapítulo –«Viajes y epifanías»–, y basándonos de preferencia en el fino estudio de Bożena Schallcross, seguiremos a Adam Zagajewski en alguno de sus viajes en pos de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente; fervorosos viajes por la geografía del viejo continente para encontrarse cara a cara con algunas de las obras de arte más espléndidas que ha producido el ingenio humano. Comprobaremos reiteradamente lo atinado de la tesis de Shallcross: esos viajes –o peregrinaciones, incluso– en busca de la belleza pueden, y aun suelen, acabar en experiencias «epifánicas», cuando no, en algún sentido, más propiamente «teofánicas». En esos viajes, la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), «ajena» en cuanto creada, producida por otros, llega a hacerse, por vía de contemplación humilde y entregada, «propia», recibida precisamente como regalo, como don, como gracia. Lo que es más: la experiencia del viaje se convierte en el lugar privilegiado en que la «belleza ajena» –«*cudze piękno*»– revela su dimensión propia e insoslayablemente religiosa.

CAPÍTULO IV: *EN DEFENSA DEL FERVOR (OBRONA ŻARLIWOŚCI, 2002)*

1. «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości»).
2. «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»).
3. «Insistencia y brillantez» («Piłowanie i błysk»).
4. Contra la poesía («Przecizko poezji»).
5. «La poesía y la duda» («Poezja i wątpliwość»).

En el primer subcapítulo –“«En defensa del fervor»” («Obrona żarliwości»)”– nos ocupamos de una de las ideas esenciales, a nuestro juicio, del pensamiento poético de

Adam Zagajewski: su idea, su concepción de la poesía y aun del arte todo como *metaxy*. De la mano del propio Zagajewski, en primer lugar nos remontaremos a la fuente platónica del *Banquete*, para luego enfocar nuestra atención en pensadores como Simone Weil y Eric Voegelin, de quien Zagajewski, según confesión propia, ha retomado el término y la idea platónica del *metaxy*. En el pensamiento de Adam Zagajewski el «fervor» –«*zarliwość*»– se contrapone a la ironía. Zagajewski reivindica el fervor, la actitud fervorosa, necesaria, a su juicio, tanto en el poeta como en el lector, tanto en el artista como en el receptor de la obra de arte, para escapar a la tentación de una ironía omniimpregnante y de un escepticismo cerrado a los valores superiores. En ese punto precisamente viene en nuestro auxilio la función metaxológica de la poesía y el arte, que, sin aislarnos de la tierra y de la visible realidad circundante, con sus múltiples y perentorias sollicitaciones, nos eleva, empero, hacia lo alto, para abrimos el horizonte de la trascendencia.

En el subcapítulo “«Observaciones acerca del estilo sublime» («*Uwagi o wysokim stylu*»)”, mostraremos cómo lo sublime, precisamente, constituye asimismo un concepto clave en el pensamiento poético y estético zagajewskiano. Adam Zagajewski ha bebido aquí, una vez más, de las fuentes clásicas, para proponernos una lectura estimulante del celeberrimo tratado de Longino, cuya doctrina, a su juicio, conserva plena actualidad y puede ser aprovechada con fruto también por los poetas de hoy; de modo especial, si cabe, en esta hora posmoderna, que, según observa Zagajewski, en general rehúye el tono elevado, la sublimidad, precisamente. Con objeto de ilustrar estas observaciones suyas acerca del estilo sublime, el poeta polaco acude a uno de los capítulos de la historia del arte occidental por él preferidos: el de la pintura holandesa de la edad de oro, a la que, en consecuencia, hemos de prestarle la debida atención en esta parte de nuestro trabajo. Y, junto a su defensa del estilo sublime, nos brinda asimismo Zagajewski su reivindicación de la inspiración. Para el poeta polaco, las musas siguen en activo. Va de suyo, como confiamos quedará demostrado, que a este respecto la fuente clásica ineludible se halla en el *Ion* platónico, con su inmortal doctrina acerca del «entusiasmo» o posesión del poeta por parte de la divinidad; doctrina que, a decir de Zagajewski, tampoco conviene olvidar hoy.

Entre los que integran *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, el ensayo de Adam Zagajewski que lleva por título «Insistencia y brillantez» («*Piłowanie i*

błysk») está dedicado a glosar la figura y la obra del insigne escritor y pintor polaco del siglo XX Józef Czapski (1896-1993). Al evocar la figura de su compatriota, con quien le unió una cálida amistad, Zagajewski dice, a nuestro entender, mucho de sí mismo, y es por esta razón por la que a este escrito le hemos prestado también una atención preferente en nuestro trabajo. La idea de la «capacidad negativa» («*negative capability*») del poeta romántico inglés John Keats, ocupa, como esperamos haber demostrado, un lugar relevante tanto en el pensamiento estético de Józef Czapski como en el del mismo Adam Zagajewski.

En el subcapítulo titulado “«Contra la poesía» («Przecizko poezji»)” ofreceremos un amplio y detallado estudio de este excepcional ensayo de Zagajewski, que, a despecho de su título, no viene sino a engrosar el haber del género –o subgénero– literario al que más arriba nos referíamos: el de las defensas de la poesía. En su condición de paladín de la poesía, Adam Zagajewski viene, claro está, a alinearse con las figuras egregias de un Sir Philip Sidney o de un P. B. Shelley. Ha de quedar aquí patente, por otro lado, que la idea zagajewskiana de «las dos alas de la poesía» no viene sino a prestar un bello asidero plástico, por así decirlo, a su idea, anteriormente expuesta, de la poesía como *metaxy*. Pero Zagajewski recurre aún a otra metáfora, la proveniente del debate secular –más bien milenario ya–, en el seno de la cultura de Occidente, entre fe y razón: Atenas y Jerusalén. Como esperamos poder demostrar, Zagajewski no se limita, a la hora de caracterizar la naturaleza de la poesía, a servirse de una metáfora, sino que también echa su cuarto a espadas en el debate a que acabamos de referirnos. El pensamiento poético y estético de Adam Zagajewski se incardina, así, en un contexto de la mayor amplitud y el mayor calado: el gran contexto, el contexto por antonomasia, de la cultura occidental a secas.

En fin, en el subcapítulo titulado “«La poesía y la duda» («Poezja i wątpliwość»)”, el pensamiento poético de Adam Zagajewski se recortará, una vez más, con toda precisión y con su silueta inconfundible, sobre el fondo de otra polémica, de otro debate, de alcance más limitado ahora: el que el mismo Zagajewski plantea entre los respectivos posicionamientos estéticos de Émil Cioran –portavoz de la duda– y de Czesław Miłosz, adalid de la poesía, precisamente.

APÉNDICE I: RESEÑA DEL LIBRO DE ADAM ZAGAJEWSKI *UNA LIGERA EXAGERACIÓN* (*LEKKA PRZESADA*, 2011)

En mayo del pasado año 2011 vio la luz el que hasta ahora es el último libro publicado por Adam Zagajewski. Por diversas circunstancias, a este libro sólo tuvimos acceso en enero del corriente. A la sazón, claro está, se hallaba ya prácticamente terminada la redacción de la presente tesis doctoral. Una vez leída atentamente, y con mucho entusiasmo, deleite y provecho, esta nueva obra zagajewskiana, llegamos a la conclusión –de acuerdo con nuestra directora– de que no era necesario dedicarle en nuestra tesis un capítulo aparte. Deseando, empero, darle asimismo a la nueva obra cabida en estas páginas, consideramos dos opciones posibles: o bien intercalábamos, aquí y allá, las ideas extraídas de ella, a modo de ejemplos ilustrativos, en lo ya escrito por nosotros, o bien recogíamos dichas ideas en un apéndice. Finalmente, nos hemos decantado por la segunda opción. En este «APÉNDICE I» exponemos, pues, las principales ideas estéticas que recoge *Una ligera exageración* (*Lekka przesada*, 2011), poniéndolas en conexión con todo lo anteriormente expuesto en nuestra tesis. Aquí tendremos ocasión de mostrar, por enésima vez, la admirable riqueza y la asombrosa coherencia y trabazón interna del pensamiento poético y estético de Adam Zagajewski; pensamiento que a cada nuevo libro se va desarrollando en armónico avance, matizando y profundizando, con nuevos temas y, sobre todo, con nuevas modulaciones, por decirlo así, de los temas con anterioridad presentados. En este «APÉNDICE I» se incluye así mismo, ni que decir tiene, un buen número de pasajes selectos del libro de Zagajewski, tanto en su original polaco como en su traducción española, realizada por nosotros. Estas traducciones son, seguramente, las primeras que de estos textos se han efectuado a nuestra lengua, y, como tales, constituyen un complemento no por modesto menos reseñable, a nuestro juicio, a la presente tesis doctoral.

APÉNDICE II: CONVERSACIÓN CON ADAM ZAGAJEWSKI (ROZMOWA Z ADAMEN ZAGAJEWSKIM)

Se transcribe aquí –en su original polaco y en correspondiente traducción española, hecha *ad hoc* por nosotros– la extensa entrevista que Adam Zagajewski tuvo la amabilidad de concedernos, en su domicilio de Cracovia, en octubre de 2005. Una tarde de otoño cracoviano para nosotros en verdad inolvidable.

De acuerdo con nuestra directora de tesis, hemos estimado de todo punto imprescindible incluir esta entrevista aquí, en primer lugar, como parte de nuestra investigación; y, en segundo lugar, como complemento ilustrativo imprescindible a los resultados de la misma, pues, como se verá, es mucha y del mayor interés la doctrina estética zagajewskiana que dicha entrevista contiene. Por esto, amén de por otras muchas cosas, le deuda que tenemos contraída con nuestro autor resulta impagable de tan abultada.

La presente tesis doctoral se completa con las preceptivas CONCLUSIONES y la no menos preceptiva BIBLIOGRAFÍA, que hemos compuesto dividiéndola en bloques temáticos.

VIII. Novedad de nuestro trabajo y posible aportación científica del mismo

Consideramos que la presente tesis doctoral, dentro de sus limitaciones, puede constituir una contribución no del todo desdeñable al estudio de Adam Zagajewski, autor vivo, relativamente joven y en plena actividad creadora, y todavía, a pesar de lo mucho que ya se ha escrito sobre él, no suficientemente investigado, ni en Polonia ni, mucho menos, allende las fronteras polacas.

En el ámbito de disciplina de los estudios eslavos en España, disciplina aún muy joven pero que ya ha producido frutos de valor notorio, el nuestro puede constituir un trabajo de incuestionable novedad, y nos atrevemos a pensar que podría servir en algún caso incluso como introducción y, en cierto modo, complemento a la obra misma del autor, que, como adelantábamos en su momento, ya empieza a ser conocido y apreciado entre los amantes españoles de las bellas letras.

También en Polonia, donde, lógicamente, se ha investigado y publicado más sobre Zagajewski, tal vez podría resultar nuestro trabajo digno de alguna atención, pues, como ya hemos indicado asimismo, aún no se ha hecho un estudio de conjunto sobre el tema del pensamiento poético y las ideas estéticas en general de Adam Zagajewski y sus fuentes clásicas, desde los cuatro puntos de vista que nosotros consideramos aquí imprescindibles: literario, estético, filosófico y teológico, a partir del enfoque teórico correspondiente en cada caso.

CAPÍTULO I

LA OBRA DE ADAM ZAGAJEWSKI EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA POLACA DEL SIGLO XX

1. El autor y su tiempo

Para Robert Cohen, no cabe la menor duda: «*Adam Zagajewski is one of the preeminent poets working today, in any language*»⁴¹. Pero ¿quién es Adam Zagajewski, cuyo nombre empieza ya a ser conocido también por el público lector hispanohablante? Para intentar responder a esta pregunta, hemos de tener presente, siquiera a grandes rasgos, lo que ha sido su trayectoria biográfica y el desarrollo de su carrera literaria. Y, para ello, hemos de destacar la silueta del hombre y del poeta sobre el fondo de la historia contemporánea de su patria, la Polonia de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. En suma, hemos de aproximarnos, cuanto nos sea posible, al hombre y su circunstancia, dicho sea al modo orteguiano.

Adam Zagajewski nació el 21 de junio de 1945 en la entonces aún ciudad polaca de Lvov (en la actual Ucrania), pero, propiamente, nunca vivió allí, ya que poco después de su nacimiento –en octubre de aquel mismo año– su familia fue «repatriada» –como entonces se decía– a Gliwice, en Silesia⁴², donde el futuro

⁴¹ COHEN, Robert (2002), «Adam Zagajewski: An introduction», *New England Review*, Winter, en [http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3802/is_200201/ai_n9068264/print].

⁴² Fue ello consecuencia, como es sabido, del desplazamiento de las fronteras polacas hacia el oeste decidido en la Conferencias de Yalta (febrero de 1945) y de Postdam (julio-agosto de 1945). Cf. JUREK, Krzysztof, y ŁYNKA, Alexander, *Zdasz Matureę z historii. Historia Polski*, Łódź, Piątek Trzynastego Wydawnictwo, 1999, págs. 288-289, y LUKOWSKI, Jerzy, y ZAWADZKI, Hubert (2001), *Historia de Polonia*, trad. (<ingl. *A Concise History of Poland*) de José Miguel Parra Ortiz, revisión científica de Fernando Presa González, Madrid, Cambridge University Press, 2002, págs. 264-270. Los dos últimos autores citados esbozan muy expresivamente el contexto histórico en el que transcurren los primeros meses de vida de nuestro poeta:

«Más de seis millones de alemanes de Silesia, Pomerania y de Prusia Oriental, incluidos aquellos que ya habían huido ante el Ejército Rojo y aquellos que habían sido desalojados por los polacos, pagaron un trágico precio por el desvanecimiento de los sueños nazis del *Lebensraum* en el este. La limpieza étnica nazi en Polonia se repitió ahora al contrario como venganza. Para ocupar el lugar de los alemanes desalojados en 1945-1946 llegaron en torno a los dos millones de colonos procedentes de la Polonia central y 1,5 millones de polacos desarraigados y “repatriados” de las provincias orientales anexionadas por la URSS. La mayor parte de la población polaca de Lwów (L’viv), por ejemplo, encontró un nuevo hogar en la ampliamente destruida ciudad alemana de Breslau, rebautizada Wrocław. Un Ministerio de los Territorios Recuperados, dirigido por un comunista, tenía el monopolio de asignar a los nuevos colonos los antiguos hogares y fincas alemanes. A los llamados habitantes polacoparlantes “autóctonos” de la Prusia del este y de la antigua Silesia alemana se les

escritor pasaría su infancia. Zagajewski, hombre de desarraigos casi desde el mismo momento de su venida al mundo y futuro viajero impenitente por la geografía y la cultura del ancho mundo, «recordará» —tenía cuatro meses de edad entonces— ese primer viaje suyo en el libro de memorias que lleva por título *Dos ciudades (Dwa miasta)*, publicado en 1991:

En octubre de 1945, los cuatro, es decir, mis padres, mi hermana y yo, hicimos el viaje de Lvov a Gliwice. Duró dos semanas. Las tumbas familiares quedaron en el este. Los dioses del hogar—los espíritus de notarios, médicos y terratenientes venidos a menos y condenados a una existencia precaria de asalariados—debieron dudar un buen rato antes de subirse a un vagón de ganado para acompañarnos en aquel peregrinaje incierto. (Dc 15)⁴³

Del fragmento citado conviene retener dos cosas. En primer lugar, nos aporta el dato sociológico sobre la procedencia familiar de Zagajewski: la intelectualidad empobrecida, como el mismo poeta caracterizará en su obra —entre el libro de memorias y el diario o cuaderno de notas— *En la belleza ajena (W cudzyn pięknie, 1998)* a sus tíos y tías residentes en Cracovia:

Mi familia de Cracovia pertenecía principal y casi exclusivamente a la categoría de la intelectualidad empobrecida (la intelectualidad ha venido empobreciéndose sin interrupción durante los últimos ciento cincuenta años; ¡qué suerte que todavía exista!). (Elba 73)⁴⁴

permitió quedarse; pero fueron discriminados por unos burócratas forasteros que desconocían las condiciones locales; su futuro en la Polonia comunista no iba a ser feliz. Entre 1945 y 1947, más de 1,5 millones de polacos prisioneros y utilizados como fuerza de trabajo obligatoria regresaron de Alemania. Gran parte de la nueva Polonia de esos años era una gran estación de tren, con cientos de miles de personas en tránsito. Por otra parte, unos 500.000 polacos, incluyendo la mitad de las fuerzas armadas polacas en el oeste, eligieron el exilio político y, a la larga, una nueva vida en Occidente: principalmente en Gran Bretaña, Norteamérica y Australia.» Cf. pág. 267, *op. cit.*

⁴³ «W październiku 1945 roku nasza czwórka, to jest rodzice, siostra i ja, odbyła trwająca dwa tygodnie podróż ze Lwowa do Gliwic. Groby rodzinne zostały na wschodzie. Duchy opiekuńcze zapewne długo się wahały, zanim podjęły decyzję towarzyszenia nam w tej niepewnej wędrówce w towarowym wagonie. Duchy notariuszy, nauczycieli, lekarzy, szlachciców wysadzonych z siodła, prowadzących najczęściej niepewną egzystencję, na cudzym chlebie.» (Dm 9)

⁴⁴ «Moja krakowska rodzina należała głównie i wyłącznie niemal do kategorii zubożonej inteligencji (inteligencja biedniała stale podczas ostatnich stu pięćdziesięciu lat; jakie szczęście, że jeszcze istnieje!).» (Wcp 61-62)

En segundo lugar, subrayaríamos «las tumbas de los antepasados», que quedaron en el este, y que significan, ni más ni menos, como observa atinadamente Tadeusz Nyczek, «la tradición, la memoria, la historia»⁴⁵. Y conviene adelantar que «tradición», «memoria» e «historia» constituyen tres conceptos claves en el pensamiento y en la obra literaria de Adam Zagajewski, como tendremos ocasión de comprobar en el transcurso del presente trabajo.

Tenemos, pues, que Adam Zagajewski pasó en Lvov tan sólo los cuatro primeros meses de su existencia. A pesar de ello, Lvov, que había sido, con su historia ricamente multiétnica, una de las ciudades más bellas y uno de los centros culturales más florecientes de la antigua Polonia, ocupará siempre –bien que *in absentia*– un puesto insustituible en la geografía sentimental de Zagajewski; será –como él mismo escribe en alguna ocasión– uno de sus «lugares santos» –«*miejsca święte*»– (Eddf 187-194); y a ella volverá una y otra vez en el transcurso de su creación literaria, tanto en verso como en prosa (recordemos que su quinto libro de poemas –por cierto, uno de los más aclamados por crítica y público– lleva, precisamente, el significativo título de *Jechać do Lwowa (Ir a Lvov)*, del año 1985⁴⁶. Se advierte, pues, que ya desde sus principios, la biografía de Adam Zagajewski se nos muestra marcada por la dramática historia de su país en el siglo XX. Conviene subrayar, con Martín López Vega, que, ya desde su mismo nacimiento,

Adam Zagajewski lleva consigo, como tantos otros centroeuropeos de su generación, el estigma del desarraigo. «La música fue creada por los nómadas. La pintura es el arte de los sedentarios. La poesía es asunto de emigrados», afirma en su libro de ensayos *Dos ciudades*».⁴⁷

⁴⁵ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, pág. 132.

⁴⁶ Como afirma Tadeusz Nyczek, «Lvov es el mayor mito urbano polaco del siglo veinte, y es difícil asombrarse de que Adam Zagajewski haya añadido incluso esos cuatro meses al acervo común de la mitología lvoviana.» («Lwów jest największym miejskim mitem polskim dwudziestego wieku i trudno się dziwić Adamowi Zagajewskiemu, że nawet te cztery miesiące spędzone we Lwowie zaanektował do wspólnej skarbnicy lwowskiej mitologii.») Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 135.

⁴⁷ Cf. LÓPEZ-VEGA, Martín, «Demasiadas elegías, demasiada memoria», prólogo a ZAGAJEWSKI Adam, *Poemas escogidos*, trad. del polaco por Elżbieta Bortkiewicz, selección y prólogo de Martín López-Vega, Valencia, Pre-Textos, 2005, pág. 9. En su original polaco, el fragmento citado por López-Vega reza así: «Muzyka została stworzona dla ludzi bezdomnych [...]. Malarstwo jest sztuką ludzi osiadłych [...]. Poezja natomiast przystoi emigrantom». (Dm 8)

Como veremos en este esbozo biográfico, no ha sido éste el único desarraigo sufrido por Adam Zagajewski en el curso de su existencia.

La primera ciudad en la vida de Adam Zagajewski es Lvov, pero la primera ciudad en la vida consciente de Adam Zagajewski –del Adam Zagajewski con uso de razón– es, como ya hemos adelantado, Gliwice, sita en la región de Silesia. Seguramente, no resultaría fácil imaginar dos ciudades más diferentes entre sí, pero, como no podía ser menos, también a Gliwice le reserva Zagajewski un lugar en la geografía sentimental de sus escritos más o menos explícitamente autobiográficos (¿todos los suyos?). De ella ha escrito nuestro poeta: «Gliwice es una antigua ciudad de provincias prusiana, sede de una guarnición, cuya historia se remonta hasta la Edad Media y que tras la Segunda Guerra Mundial fue concedida a Polonia por tres señores de edad proveya» (Eddf 11)⁴⁸. Como apunta Tadeusz Nyczek, en sus escritos Zagajewski se refiere a Gliwice como a su ciudad familiar, la de su infancia, adolescencia y primera juventud⁴⁹. Lo comprobamos, por ejemplo, en los siguientes versos del poema titulado «De la memoria» («Z pamięci»), el primero de los que componen *Deseo (Pragnienie)*, de 1999:

De la memoria emerge una calle estrecha
(que sea la laringe de este poema)
y un humo denso y gris de la coquería
que, como un volcán, echaba chispas
al cielo, pagando su deuda a las estrellas.

Mi calle: dos solteronas orgullosas
de labios finos (sobrevivieron a Siberia
y a Stalin); un actor joven, ávido de fama,
y el profesor G., que en el alzamiento perdió
un brazo, una manga vacía como una vela.

(D 7)⁵⁰

⁴⁸ «Gliwice to prowincjonalne pruskie miasto garnizonowe, o historii sięgającej średniowiecza, po drugiej wojnie przyznane przez trzech starszych panów Polsce.» (Oż)

⁴⁹ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 138.

⁵⁰ «Z pamięci wyłania się wąska ulica / – niech to będzie krtań tego wiersza – / i siwy, gęsty dym nad koksownią, / która jak wulkan rzucała iskry / w niebo, splącając dług gwiazdom. // Moja ulica: dwie

En cuanto a los «repatriados» de Lvov –de los que formaba parte él mismo con su familia–, los caracteriza Zagajewski en alguna ocasión como una compañía de cómicos de la lengua que habían montado su carpa en Gliwice⁵¹, donde un caprichoso –y trágico– destino histórico había decretado que residieran y «actuaran», por más que, se diría, viviesen preferentemente en el país de los recuerdos, en ese Lvov ya casi legendario que habían dejado para siempre atrás y al que siempre volvían los ojos como a la «dichosa edad y tiempos dichosos aquellos», paraíso perdido. Y el de paraíso perdido, precisamente, inaccesible a la ironía, será el papel que desempeñe Lvov en la mitología personal y literaria de Adam Zagajewski: *Et in Arcadia ego*⁵².

En la primera mitad de la década de los sesenta –exactamente, en otoño de 1963– Adam Zagajewski marchó a estudiar a Cracovia, otra de «sus» ciudades, que en su libro de memorias-diario *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* adquiere, como tendremos oportunidad de ver, el rango casi de personaje colectivo. En la Universidad Jaguelónica de Cracovia estudió Zagajewski psicología y filosofía, por más que, ya en aquellos tiempos de estudiante, su verdadera vocación fuese la literatura. Él mismo nos habla de todo ello en más de un pasaje de *En la belleza ajena*, precisamente:

Antes, sin embargo, de empezar a estudiar filosofía, o, mejor dicho, a fingir que estudiaba, me vi en psicología. Ésa fue mi primera elección, relacionada más bien con la ciudad en que se encontraba la universidad, con Cracovia, que con la orientación de mis estudios. Me daba igual estudiar una u otra cosa, con tal de que fuese una carrera humanística. De todas formas, deseaba ser escritor (aunque no había escrito nada aún, sólo «me estaba preparando»), y no se podía, como en los Estados Unidos, estudiar *creative writing*. ¿Qué me quedaba? ¿Los estudios de filología polaca? Temía que la pedantería de esos estudios matara en mí la fruición de leer, esa pizca de la actitud de «amateur», y no de profesional, que yo quería conservar toda la vida; la curiosidad de alguien que es un poco diletante, aunque con formación. Lo importante para mí era salir de la provinciana Gliwice y estar en Cracovia. A toda costa hallarme en una verdadera ciudad. Los estudios de

dumne stare panny / o wąskich wargach – przeżyły Syberię / i Stalina; młody aktor, łaknący sławy, / i profesor G., który stracił ramię / w Powstaniu i nosił rekaw pusty jak żagiel.» (P 7)

⁵¹ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 140.

⁵² *Ibidem*, pág. 136.

psicología no pueden hacerme daño, me decía; después de todo, voy a ser escritor: el conocimiento de la psicología sólo me será provechoso; ocultaré, me decía, mi vocación, mi sueño de escribir, no dejaré traslucir que me intereso por otra cosa, que tengo una relación un tanto cínica con los estudios psicológicos. Tal vez esos estudios me sirvan de algo. Llegaría a desengañarme; pero entonces aún no lo sabía. (Elba 59-60)⁵³

Conviene retener la siguiente afirmación: «Lo importante para mí era salir de la provinciana Gliwice y estar en Cracovia». Y Cracovia, tan distinta de Lvov tanto por su tradición como por su arquitectura y por su atmósfera, pero ciudad regia también y colmada de mitología nacional, se convertirá para nuestro poeta en una suerte de «encarnación sustitutiva de Lvov»⁵⁴. Encarnación, sí, de «la tradición, la memoria, la historia», que en Gliwice parecían haberse desvanecido y que ahora, en la antigua capital polaca, la hermosa Cracovia, le salían al paso al joven estudiante Adam Zagajewski en cada calle, en cada plaza, en cada iglesia, en los vetustos edificios de la venerable Universidad Jaguelónica, en las bibliotecas y en los museos. Como ha visto muy bien Tadeusz Nyczek, Cracovia daba la oportunidad de vivir una existencia en comunión con la estética, y, por ende, estaba en condiciones de ofrecer al joven Zagajewski ese anclaje que tanto anhelaba⁵⁵: anclaje en la historia y anclaje en la belleza; o, por decirlo con la expresión omniabarcante acuñada por él mismo, «en la belleza ajena» («*w cudzym pięknie*»). Es ésta de la «belleza ajena» tal vez la idea clave del pensamiento estético de este gran escritor polaco, y a ella, claro está, volveremos una vez y otra en el presente trabajo.

⁵³ «Zanim jednak zacząłem studiować filozofię, czy może raczej udawać, że ją studiuje, znalazłem się na psychologii. Taki był mój pierwszy wybór, związany raczej z miastem, w którym znajdował się uniwersytet, z Krakowem, niż z kierunkiem studiów. Było mi wszystko jedno, co będę studiował, byle to był kierunek humanistyczny. Ja i tak chciałem zostać pisarzem (choć nic jeszcze nie pisałem, tylko „przygotowywałem się”), a nie można było, tak jak w Stanach Zjednoczonych, studiować *creative writing*; cóż pozostawało? Studia polonistyczne? Bałem się, że pedanteria tych studiów zabije we mnie przyjemność czytania, tę odrobinę postawy „amatora”, a nie profesjonalisty, którą chciałem zachować na całe życie – ciekawość kogoś, kto jest trochę dyletantem, chociaż wykształconym. Zależało mi głównie na tym, żeby wyjechać z prowincjonalnych Gliwic i znaleźć się w Krakowie. Za wszelką cenę znaleźć się w prawdziwym mieście. Studia psychologiczne, mówiłem sobie, nie mogą mi zaszkodzić, będę przecież pisarzem, mogę tylko skorzystać na poznaniu psychologii; będę ukrywał, mówiłem sobie, moje powołanie, moje marzenie o pisaniu, nie dam po sobie poznać, że interesuje mnie co innego, że mam trochę cyniczny stosunek do studiów psychologicznych. Może do czegoś mi się te studia przydadzą. Miałem się rozczarować; ale wtedy jeszcze o tym nie wiedziałem.» (Wcp 49)

⁵⁴ «[...] Kraków [...] stał się na swój sposób zastępczym wcieleniem Lwowa». Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 137

⁵⁵ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 153.

La «belleza ajena» («*cudze piękno*») constituye todo un mundo, mundo que se antoja inagotable y a cuya exploración consagra desde muy temprano su vida Adam Zagajewski. Y, ni que decir tiene, una región muy importante y siempre en expansión de dicho mundo la conforman las lecturas. ¿Cuáles fueron las lecturas juveniles de Zagajewski, gran frecuentador y amigo, según confiesa, de las bibliotecas de Cracovia, a las que antes nos referíamos? El mismo poeta nos va proporcionando aquí y allá, en muchas de sus páginas en prosa, una lista sin duda bastante completa⁵⁶. De dichas páginas resulta que los libros que leyó el joven estudiante de psicología y luego de filosofía constituyen –vale la pena subrayarlo– toda la biblioteca del primer modernismo polaco. Así, en su *Segunda respiración* (*Drugi Oddech*), del año 1978, volumen integrado por ensayos sobre literatura, Zagajewski se remite a las novelas *Próchno* (*Podredumbre*), y *Ozimina* (*Trigo de invierno*), de Waław Berent (1873-1940); a la novela *Paluba* (*Marioneta*), de Karol Irzykowski (1873-1944); a las novelas de Stefan Żeromski (1864-1925); a las obras, que conoce perfectamente, de Stanisław Brzozowski (1878-1991), celeberrimo autor del ensayo crítico titulado *La leyenda de la Joven Polonia* (*Legenda Młodej Polski*). Lee también a los prosistas y dramaturgos más originales de los años de entreguerras: Bruno Schulz, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) y, por supuesto, Witold Gombrowicz, cuyas obras, aun no estando tan radicalmente prohibidas como las de otros escritores de la emigración, había que buscarlas más bien en las librerías de lance. En la biblioteca Jaguelónica, y previa petición de los correspondientes permisos al decano, logró acceder Zagajewski a los poemas y ensayos de Czesław Miłosz, a la sazón vedados al común de los lectores. Y en la misma biblioteca, según sus propias palabras, leyó «a inspirados ingleses, a ingeniosos franceses y a tristes alemanes. [...] Y también a serios rusos barbudos» (Elba 113)⁵⁷. Por otra parte, Adam Zagajewski acusa oportunamente recibo de las novedades que van surgiendo en los ámbitos de la teoría de la literatura y del pensamiento, y se acerca con una visión ampliamente humanística a las obras de un Walter Benjamin o un Mijaíl Bajtín, que se estaban editando por entonces. Y, claro está, sabemos también de sus lecturas filosóficas (Platón, Heráclito, Descartes, Kant, Husserl...), y de lo mucho

⁵⁶ Para las lecturas de los años estudiantiles de Zagajewski, resulta especialmente interesante CZABANOWSKA-WRÓBEL, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewski*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, págs. 21-22.

⁵⁷ «[...] tu czytałem natchnionych Anglików, dowcipnych Francuzów i smutnych Niemców. [...] A także poważnych, brodatych Rosjan.» (Wcp 96)

que significó para él el conocimiento de Nietzsche, en traducciones polacas bellamente encuadernadas de principios de siglo, encontrables tan sólo en las librerías de viejo, dado que el pensador germano estaba prohibido por el régimen, que lo consideraba un «precursor del fascismo»⁵⁸. Éstas eran las lecturas del joven estudiante Adam Zagajewski, sus lecturas «verdaderas», sus lecturas «personales»... Porque, junto a estos libros, a los que el joven estudiante se acercaba con libertad perfecta, movido tan sólo por su insaciable curiosidad lectora, se hallaban, claro está, las lecturas impuestas, las que formaban parte de la lista de libros de lectura o consulta obligatoria para la preparación de las clases en los estudios de Psicología. Dos clases de libros tan diferentes entre sí como la noche y el día... Pero escuchemos al propio Zagajewski:

Frecuentaba las bibliotecas de Cracovia. Durante el primer año me contentaba con bibliotecas pequeñas, modestas; al principio la gran biblioteca Jaguelónica me intimidaba. Construida en los años treinta en un estilo moderno y funcional, era uno de los edificios que Cracovia heredó de la Segunda República. Su espaciosa sala de lectura principal, con sus innumerables mesas y lámparas, se convirtió en mi refugio. Llegaba allí huyendo de mi poco acogedor cuarto en casa de la señora Ch., cuarto que, por añadidura, tenía que compartir con mi coinquilino. Aquí, en cambio, el carácter anónimo del vasto espacio me defendía de intromisiones ajenas. Siempre solicitaba dos tipos de libros: unos servían para satisfacer las exigencias de mis profesores, psicólogos y filósofos; otros, en cambio, eran sólo para mí. Los primeros eran manuales; los segundos, volúmenes de poemas, colecciones de relatos o ensayos. Empezaba con estos segundos, me embebía en ellos. Los primeros solían oler a aburrimiento; los leía sólo por obligación. Estas dos categorías de libros –y hay que recordar que un estudiante de psicología en aquellos tiempos tenía que bregar con manuales soviéticos traducidos del ruso, por ejemplo con el tristemente célebre volumen de Rubinshtein, especialista en dialéctica mecánica, maestro de la trivializada tríada hegeliana, paladín vulgar del análisis y la síntesis– pertenecían a dos culturas enteramente distintas. Tenía que estar pendiente del reloj para arrancarme de lo que me apasionaba y hallar un instante para los libros peores, y rápidamente tomar algunas notas para las clases

⁵⁸ A Nietzsche le consagra Zagajewski un lúcido ensayo –muy interesante, a nuestro juicio, para la recta comprensión del filósofo germano– incluido en el volumen *En defensa del fervor (Obrona żarliwości)*, del año 2002. El ensayo, con muchos elementos autobiográficos, se titula «Nietzsche en Cracovia» («Nietzsche w Krakowie»).

prácticas o seminarios que me aguardaban. ¡Estos dos géneros de libros eran como el cielo y la tierra! Los primeros estaban escritos en una lengua muy diferente: plana, de madera, puramente explicativa, a veces mendaz –esto se daba con frecuencia en el caso de los manuales rusos o escritos también por los timadores locales–. Los segundos estaban saturados de fervor; en ellos habitaba la pasión. No era una simple división entre prosa y poesía, entre pensamiento y metáfora. Porque los buenos libros tampoco rehuían la reflexión, los pensamientos, pero en ellos éstos surgían de las imágenes, la lengua no era un indiferente y aburrido relator de un tribunal, sino que se inflamaba y crecía a medida que iba desarrollándose el libro. La lengua era en ellos un ser vivo, y eso hacía que mi corazón se acelerara. Esos hermosos libros me decían que tal vez yo también un día, en el futuro, podría intentar esos mismos viajes, que quizá también yo podría llegar a ser piloto de avión. Sabía que por el momento eso era imposible, y que, en el mejor de los casos, me esperaban tentativas tan grotescas como los primeros vuelos y saltos de los hermanos Wright. (Elba 66-67)⁵⁹

Pronto se sintió defraudado el joven Adam Zagajewski por los estudios de Psicología, y entonces se matriculó en Filosofía, carrera de la que esperaba mucho más. Él mismo nos explica el por qué: «Yo estudiaba psicología, que me desencantó

⁵⁹ «Chodziłem do krakowskich bibliotek. Przez pierwszy rok zadowalałem się mniejszymi, skromniejszymi bibliotekami, wielka Biblioteka Jagiellońska onieśmiała mnie z początku. Zbudowana w latach trzydziestych w stylu nowoczesnym i funkcjonalnym, była jednym z gmachów zostawionych Krakowowi w spadku przez Drugą Rzeczypospolitą. Jej rozległa czytelnia główna, z niezliczonymi stołami i lampami, stała się moim schronieniem. Przychodziłem tu, uciekając przed mało przytulnym pokojem w mieszkaniu pani Ch., pokojem, który w dodatku musiałem dzielić z moim współlokatorem. Tutaj natomiast anonimowość rozległego pomieszczenia broniła mnie przed cudzym natręctwem. Zamawiałem prawie zawsze książki dwójakiego rodzaju: jedne służyły do tego, by spełnić wymagania moich profesorów, psychologów i filozofów, drugie zaś przeznaczone były tylko dla mnie. Te pierwsze to były podręczniki, drugie – tomy wierszy, zbiory opowiadań albo esejów. Zaczynałem od tych drugich, tonąłem w tych drugich. Te pierwsze najczęściej zionęły nudą, czytałem je tylko z obowiązku. Te dwie kategorie książek – a trzeba pamiętać, że student psychologii w tamtych czasach musiał ślęczeć nad sowieckimi podręcznikami, tłumaczonymi z rosyjskiego, na przykład nad osławionym tomem Rubinsztejna, specjalisty od mechanicznej dialektyki, mistrza strywializowanej triady heglowskiej, wulgarnego szermierza analizy i syntezy – należały do dwu zupełnie różnych kultur. Musiałem spoglądać na zegarek, żeby znaleźć chwilę czasu na gorsze książki i w pośpiechu przygotować notatki na czekające mnie ćwiczenia czy seminarium. Niebo i ziemia, te dwa rodzaje książek! Te gorsze pisane były zupełnie innym językiem: płaskim, drewnianym, czysto wyjaśniającym, niekiedy kłamliwym – to zdarzało się często w przypadku podręczników sowieckich albo też napisanych przez rodzimych oszustów. Drugie przepojone były żarliwością. W drugich mieszkano natchnieniem. To nie był po prostu podział na prozę i poezję, na myśl i metaforę. Bo i dobre książki wcale nie stroniły od refleksji, od myśli, ale w nich myśli zrastały się z obrazami, język nie był obojętnym, znużonym sprawozdawcą sądowym, tylko rozgrzewał się i rósł w miarę jak rosła książka. Język był w nich żywą istotą i to sprawiało, że moje serce biło mocniej. Te piękne książki mówiły mi, że może i ja kiedyś w przyszłości będę mógł spróbować takich samych podróży, że może i ja będę mógł zostać pilotem samolotu. Wiedziałem, że na razie było to niemożliwe, że w najlepszym razie czekałyby mnie próby równie groteskowe jak pierwsze loty i skoki braci Wright.» (Wcp 55-56)

bastante pronto, porque estaba dispuesta a hablar sólo del “cómo” y nunca del “qué”, y me empujó a matricularme en filosofía, de la cual esperaba más alimento» (Elba 49-50)⁶⁰. No ha de sorprender, entonces, que entre las lecturas de Zagajewski en aquellos años –ya lo hemos visto– figuren obras filosóficas, a las que se aproximaría llevado de un interés no puramente literario. Está claro que el joven Zagajewski sentía la urgente necesidad de que le hablasen, precisamente, del «qué», y aquí se echa de ver ya lo que podríamos denominar su actitud propiamente filosófica ante el mundo que le rodea y ante sí mismo (lo importante –subrayará nuestro autor– son las preguntas). Esa actitud filosófica trasparece a cada paso en sus poemas y en las páginas de su prosa, por más que Zagajewski no sea propiamente un filósofo (sí será, durante algún tiempo, profesor de Filosofía), sino un poeta, un artista. De ello fue muy pronto consciente:

Me di cuenta bastante pronto de que, probablemente, nunca sería un hombre de ciencia, un sabio, un erudito. En vez de estudiar a conciencia las lecturas obligatorias –que no sólo eran trabajos soviéticos, infectados de nacimiento por el pecado de la falsedad, la falta de rigor y el aburrimiento, sino incluso libros respetables, incluso obras de los clásicos de la filosofía–, en vez, digo, de moverme despaciosa y gravemente entre las filas de las páginas impresas y con la ayuda de un lápiz pescar los fragmentos más esenciales de un texto difícil y trasladarlos acto seguido al cuaderno o a las llamadas fichas, escama insustituible de la loriga de un investigador universitario, yo me ponía a soñar, apartaba el libro, me olvidaba de él y me imaginaba algo que en el texto no aparecía en absoluto, y cuando recuperaba el conocimiento, me hallaba en otro país, en otra época; en Portugal o en Chile, a la orilla del Mediterráneo, en la Edad Media o en el primer decenio del siglo XIX.

En consecuencia, mis lecturas de las graves disertaciones iban a paso de tortuga, se estiraban casi hasta el infinito. ¡Ninguna la leí hasta el final! Era un mal estudiante. Descartes se impacientaba, Aristóteles enarcaba las cejas. Ellos ya lo sabían: no era un joven filósofo quien así se pasaba largas horas sobre las páginas de sus inmortales tratados, sino un poeta, un literato, alguien que nunca sabría precisar los conceptos, que no podría definir nuevos matices de las categorías antiguas. Es el hermano mayor de los filósofos, el poeta. Mayor, pero, a pesar de

⁶⁰ «Studiowałem psychologię, która mnie dość prędko rozczarowała – ponieważ gotowa była mówić tylko o „jak”, a nigdy o „co” – i popchnęła do tego, żeby zapisać się na filozofię, po której spodziewałem się więcej pokarmu.» (Wcp 41)

ello, tratado con cierta superioridad indulgente; visto desde el interior de la universidad, un poeta les parecía a los hombres doctos alguien frívolo, no del todo serio [...] (Elba 42)⁶¹

De los fragmentos transcritos nos llaman poderosamente la atención las siguientes palabras:

[...] yo me ponía a soñar, apartaba el libro, me olvidaba de él y me imaginaba algo que en el texto no aparecía en absoluto, y cuando recuperaba el conocimiento, me hallaba en otro país, en otra época; en Portugal o en Chile, a la orilla del Mediterráneo, en la Edad Media o en el primer decenio del siglo XIX.

Y en la vasta geografía de la literatura, primero como lector y luego como poeta, hubo de encontrar Zagajewski, en sustitución de su perdida ciudad natal, «la ciudad de la imaginación», aquella de la que no puede privar al hombre ningún cambio de fronteras establecido en ningún tratado internacional. Nos lo dice el poeta en otro pasaje de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*: «Había perdido una ciudad real, y buscaba una ciudad de la imaginación. Relativamente tarde –más que en el caso de otras personas– escogí la poesía como campo de mis búsquedas» (Elba 24)⁶². Aparece con toda claridad aquí la capacidad «transportadora» de la literatura, su carácter «vehicular, su condición –hay que echar mano del concepto platónico– de «*metaxy*» (*μεταξύ*). Como es sabido, en el *Banquete* la de *metaxy* es la condición

⁶¹ «Stosunkowo szybko zdałem sobie sprawę, że prawdopodobnie nigdy nie zostanę naukowcem, uczonym, erudyta. Zamiast studiować uważnie zadane mi lektury – i to nie tylko prace sowieckie, skażone od urodzenia grzechem fałszu, bylejakości i nudy, ale nawet czcigodne księgi, nawet dzieła klasyków filozofii – zamiast więc poruszać się wolno i statecznie wśród szpalerów zadrukowanych stron i przy pomocy ołówka wyławiać najistotniejsze fragmenty trudnego tekstu i przenosić je następnie do zeszytu albo na tak zwane fiszki, będące niezastąpioną łuską zbroi uniwersyteckiego badacza, ja się rozmarzałem, porzucałem książkę, zapomniałem o niej i wyobrażałem sobie coś, czego w tekście w ogóle nie było i gdy odzyskiwałem przytomność umysłu, znajdowałem się w innym kraju, w innej epoce; w Portugalii albo w Chile, nad brzegiem Morza Śródziemnego, w średniowieczu albo w pierwszej dekadzie dziewiętnastego wieku.

»Skutek tego moje lektury poważnych rozpraw ślimaczyły się, rozciągały niemal w nieskończoność. Żadnej nie przeczytałem do końca! Byłem złym studentem. Kartezjusz niecierpliwił się, Arystoteles unosił brew. Oni już wiedzieli: to nie młody filozof trawił długie godziny nad stronicami ich nieśmiertelnych traktatów, tylko poeta, literat, ktoś kto nigdy nie będzie umiał precyzować pojęć, kto nie potrafił definiować nowych odcieni dawnych kategorii. To starszy brat filozofów, poeta. Starszy, ale mimo to traktowany z pewną pobłażliwą wyższością; widziany z wewnątrz uniwersytetu poeta wydawał się uczonym mężom kimś frywolnym, nie całkiem serio.[...]» (Wcp 34)

⁶² «Straciłem realne miasto, a szukałem miasta wyobraźni. Stosunkowo późno – później niż w przypadku innych osób – wybrałem poezję jako dziedzinę moich poszukiwań.» (Wcp 17)

propia de Eros, según nos explica Diotima de Mantinea en su memorable discurso, transmitido por Sócrates. El viejo concepto platónico de *metaxý* se ha revelado singularmente fecundo, ya en el siglo XX, en el pensamiento de un Eric Voegelin o de una Simone Weil, de quienes lo retomará Adam Zagajewski para definir la esencia y la función de la poesía y al arte en general. Estamos ante un concepto clave del pensamiento estético de nuestro poeta, al que habremos de tornar reiteradamente en las páginas de este trabajo.

Recordemos que la vocación del estudiante venido de Gliwice, matriculado primero en Psicología y luego en Filosofía, era la de escritor. El cultivo de la literatura, sin embargo, lo empezará a compaginar pronto Zagajewski con la docencia universitaria. Así, entre 1968 y 1975 lo encontramos trabajando como profesor auxiliar de filosofía en el Departamento de Ciencias Sociales de la Academia Minero-Metalúrgica de Cracovia. Huelga decir que, en el desarrollo de su labor docente, Zagajewski tuvo que atenerse al programa oficial de su asignatura, que no podía menos de acusar la impronta de la ideología oficial del poder establecido en la Polonia de entonces. Nos lo describe Zagajewski en unas palabras que terminan, como en otros pasajes de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, con una especie de confesión, de descargo de conciencia, por haber pagado un tributo, siquiera mínimo, al orden de cosas establecido en su país en aquellos años:

Impartía clases prácticas de historia de la filosofía, pero oficialmente mi asignatura se llamaba «Fundamentos de la filosofía marxista». Leía con los estudiantes fragmentos de Platón (la *Defensa de Sócrates* o la alegoría de la caverna), las *Meditaciones* de Descartes, en las que este filósofo incorpóreo habla, sin embargo, de la chimenea y del aposento que era su lugar de trabajo; a Kant, a Hegel, a los filósofos de la existencia, más de una vez llegué incluso hasta Marx, quien –ja despecho de la cronología!– se daba por supuesto que coronaba y cerraba de una vez para siempre los milenarios esfuerzos de la filosofía europea, pero, aun así, yo pertenecía formalmente al ejército de lacayos que tenían que seducir las mentes de los estudiantes. (Elba 33)⁶³

⁶³ «Prowadziłem ćwiczenia z historii filozofii, ale oficjalnie mój przedmiot nosił nazwę „Podstawy filozofii marksistowskiej”. Czytałem ze studentami fragmenty Platona (*Obronę Sokratesa* albo przypowieść o jaskini), *Medytacje* Kartezjusza, w których ten becziesny filozof opowiada jednak o kominku i o pomieszczeniu, będącym jego miejscem pracy, Kanta, Hegla, filozofów egzystencji, nieraz nie dochodziłem wcale do Marksa, który – niezgodnie z chronologią! – miał koronować i

Como poeta, Adam Zagajewski debutó en 1967 en la revista *Życie Literackie* (*Vida Literaria*). Entre 1972 y 1976 perteneció al equipo de redacción de las revistas *Odra* (*Óder*), semanario socio-cultural, y *Znak* (*Signo*), publicación mensual dedicada a temas religiosos y culturales. Fue miembro destacado del grupo poético *Teraz* (*Ahora*), fundado por él mismo y por Julian Kornhauser. Y también junto con Kornhauser escribe Zagajewski uno de los manifiestos fundamentales de su generación, la denominada Generación del 68 (*Pokolenie 68*) o de la Nueva Ola (*Nowa Fala*): se trata de *El mundo no representado* (*Świat nie przedstawiony*), publicado en Cracovia por *Wydawnictwo Literackie* en 1974. En 1972, en la misma ciudad y con idéntico sello editorial, había visto la luz su primer libro de poemas: *Comunicado* (*Komunikat*). De la Generación del 68 y del manifiesto de Kornhauser y Zagajewski, así como del primer poemario de éste último, nos ocuparemos más por extenso en los apartados correspondientes de este mismo capítulo. Pero el año 1968, aparte de constituir un hito en la historia de la literatura polaca contemporánea, tiene también una significación política, de la que hemos de ocuparnos ahora.

En la historiografía polaca se habla de Marzo de 1968 (*Marzec 1968*) o bien de los Sucesos de marzo de 1968 (*Wydarzenia marcowe 1968*)⁶⁴. Eran los tiempos de Władysław Gomułka como primer secretario del Partido Obrero Unificado Polaco (POUP) (en polaco, PZPR: *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*). Los sucesos de 1968 tienen una prehistoria, que conviene conocer. Y es que ya el 14 de marzo de 1964 se había hecho pública una carta firmada por treinta y cuatro intelectuales polacos –de ahí su nombre: *Carta 34* (*List 34*)– en la que éstos expresaban su preocupación por la política cultural llevada a cabo por el gobierno. Criticaban, por ejemplo, que la política editorial estuviese supeditada a las directrices del partido, y que dependiese de los «cupos» de papel, etc. Entre los firmantes, se contaban poetas como Antoni Słonimski y Wiktor Woroszyński, novelistas como Maria Dąbrowska y Jerzy Andrzejewski, filósofos como Leszek Kołakowski y Władysław Tatarkiewicz,

zamykać raz na zawsze tysiącletnie wysiłki europejskiej filozofii, ale jednak należałem, formalnie, do armii najemników, mających zniewalać umysły studentów.» (Wcp 25-26)

⁶⁴ Sobre este tema, véase la siempre imprescindible obra de DAVIS, Norman, *Boże igrzysko. Historia Polski*, trad. (<ingl. *God's Playground. A History of Poland*, volume I: *The Origins to 1795*, New York, Columbia University Press, 1982; volume II: *1795 to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 1981) de Elżbieta Tabakowska, págs. 1037-1039. También JUREK, Krzysztof, y ŁYNKA, Alexander, *op. cit.*, págs. 304-307. En español, cf. LUKOWSKI, Jerzy, y ZAWADZKI, Hubert, *op. cit.*, págs. 86-288, y, sobre todo, el muy útil el resumen ofrecido por BACZYŃSKA, Beata, *Literatura polaca*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1998, págs. 288-289.

e historiadores como Paweł Jasienica, entre otros nombres de primerísima fila de la vida intelectual polaca. Claro que la carta no fue difundida por los medios oficiales del país, pero se publicó en el extranjero, lo que provocó una fuerte reacción –arrestos incluidos– por parte de las autoridades. Como consecuencia, en los años que siguieron los signatarios de la carta verían restringido su acceso a editoriales y medios de comunicación. Por otra parte, estaba la cuestión religiosa. En 1966 se había celebrado solemnemente el milenario de la Cristianización de Polonia, lo que fue ocasión de nuevos enfrentamientos entre el Estado y la Iglesia Católica. Y es que las autoridades comunistas, en su lucha por el «gobierno de las almas» –«*rząd dusz*»– se afanaban en debilitar la posición de la Iglesia y minimizar su papel en la historia de Polonia. El conflicto acerca de la celebración del milenario llegó a transformarse en una lucha por preservar la tradición histórica de la nación, como se revela precisamente en los sucesos de marzo de 1968.

Dichos sucesos tuvieron su origen inmediato el 25 de noviembre de 1967, en el Teatro Nacional (*Teatr Narodowy*) de Varsovia, con el estreno de *Los antepasados* (*Dziady*), el gran drama de Adam Mickiewicz, una de las obras más representativas del mesianismo romántico polaco, en el ya legendario montaje dirigido por Kazimierz Dejmek. En la coyuntura histórica del momento, los espectadores no pudieron menos de leer en clave de actualidad los acentos antirrusos del drama romántico, que, convertido en simbólico estandarte de la identidad y la libertad nacionales, era ondeado cada vez con más fuerza en cada nueva representación. La situación acabó siendo intolerable para las autoridades, quienes, a instancias de la embajada soviética, ordenaron suspender las representaciones. El día 3 de enero de 1968 tuvo lugar la última función, a cuyo término los espectadores, puesto en pie, se entregaron a un aplauso entusiasta que tenía todos los visos de una manifestación. Tras abandonar el teatro, parte del público se dirigió a la Krakowskie Przedmieście, una de las principales arterias del centro de la capital polaca, y allí, junto al monumento a Mickiewicz, se organizó una espontánea manifestación de protesta a los gritos de: «Queremos *Antepasados*» («*Chcemy “Dziadów”*») y «¡Abajo la censura!» («*Precz z cenzurą!*»). La intervención de la policía fue brutal, y se produjo un gran número de arrestos, lo que conmocionó profundamente a la opinión pública.

A raíz de estos hechos, los estudiantes de la Universidad de Varsovia organizaron una serie de actos de protesta y de petición de firmas para elevarlas al gobierno.

Pronto contaron con el apoyo de la Asociación de Literatos Polacos-Sección de Varsovia (*Oddział Warszawski Literatów Polskich*), que elevaron sus protestas contra la prohibición de *Los antepasados*, contra la censura y la imposición de límites a la libertad de creación artística. Con objeto de pedir la readmisión de los estudiantes que habían sido expulsados de la Universidad de Varsovia a raíz de las manifestaciones de enero, se convocó una nueva manifestación para el 8 de marzo, en la que, tras la intervención de la policía, se produjeron disturbios, pronto propagados al centro de la ciudad. Al día siguiente, los estudiantes de la Politécnica se solidarizaron con sus compañeros de la Universidad, actitud que fue secundada enseguida por numerosos centros académicos de toda Polonia (Cracovia, Łódź, Toruń, Poznań, Wrocław). Entre los días 21 y 23 los estudiantes de Varsovia se declararon en huelga. Entre tanto, la propaganda comunista se esforzaba en evitar que las protestas se extendiesen a otros círculos, en especial al mundo obrero. El régimen lanzó entonces el lema: «Estudiante, a tus estudios; escritor, a tu pluma» (*«Studenci do nauki, literaci do piór»*). Acto seguido, se puso en marcha una persecución a fondo en el ambiente académico e intelectual en general. Al mismo tiempo, se culpó de los disturbios a los judíos. Se desató, así, un fuerte antisemitismo, alentado por el mismo Gomułka en sus discursos. Como consecuencia de ello, el año 1968 se cerró con el éxodo de muchos miles de judíos polacos (las cifras oscilan, según los autores, entre 15.000 y 30.000), hecho que causó una profunda división en el seno del partido.

Si nos hemos demorado en la exposición de los sucesos de marzo de 1968, ha sido por dos razones: en primer lugar, porque se trata de unos hechos históricos poco conocidos para el público lector español y de la Europa occidental en general; en segundo lugar, y sobre todo, porque actor de los mismos fue también Adam Zagajewski. En su libro *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* nos ha dejado algún testimonio –no carente, pensamos, de una pizca de ironía– de cómo vivió aquellas semanas y cuál fue su participación en aquellos acontecimientos:

En marzo de 1968 era todavía estudiante –y participante entusiasta en las manifestaciones estudiantiles–. No puedo decir que conociera el olor de la pólvora; conocí, sin embargo, el de los gases lacrimógenos.

Tras una semana de violentos disturbios callejeros, llegó el domingo, que se convirtió en un día de tregua. Un domingo de marzo cualquiera, una de esas jornadas de tiempo estable y primaveral. Sentado en mi cuarto del apartamento de los señores M., en la calle Urzednicza, redactaba en mi máquina de escribir Erika pasquines destinados a los obreros de Cracovia y Nowa Huta. Y luego, el lunes y el martes, fui por bares y restaurantes económicos, donde, según me parecía, pasaba las tardes la clase obrera, y tiré allí montones de pasquines.

Yo no era, alto tribunal, miembro de una conspiración; actuaba solo. Y, como mucho, de acuerdo con un compañero del mismo curso, con el que disputaba acerca de temas filosóficos fundamentales, pues él era relativista en teoría estética, mientras que yo defendía ardientemente la posición absoluta. Decidimos redactar un manifiesto de llamamiento a los obreros para que unieran sus fuerzas con las de los estudiantes rebeldes, que estaban desenmascarando el despotismo del estado de partido único. (Elba 201)⁶⁵

En la historia de Polonia de la segunda mitad del siglo XX otra fecha importante es Diciembre de 1970 (*Grudzień 1970*). El gobierno había aprobado un programa de modestas reformas económicas, que incluían la concesión de cierta autonomía a las fábricas y la puesta en marcha de un sistema de incentivos salariales. Dicho programa fracasó en su primera fase, cuando se decretó una fuerte subida del precio de los alimentos, efectuada sin previo aviso el 12 de diciembre, a las puertas de las celebraciones de Navidad. Fue un duro golpe para la economía de las familias polacas de clase trabajadora, que a menudo tenían que destinar las tres cuartas partes de su presupuesto a la compra de comida. Los obreros de los astilleros de Gdańsk, Gdynia y Szczecin se declararon en huelga general. La intervención del ejército se

⁶⁵ «W marcu 1968 roku byłem jeszcze studentem – i szeregowym, entuzjastycznym uczestnikiem studenckich demonstracji. Nie mogę powiedzieć, żebym powąchał prochu, powąchałem jednak gazów łzawiących.

»Po tygodniu gwałtownych zająć ulicznych nadeszła niedziela, która stała się dniem zawieszenia broni. Zwykła niedziela marcowa – jeden z dni spokojnej, przedwiosennej pogody. Siedziałem w moim pokoju w mieszkaniu państwa M. na ulicy Urzędniczej i przepisywałem na mojej maszynie do pisania marki erika ulotki, adresowane do krakowskich i nowohuckich robotników. A później, w poniedziałek i wtorek, chodziłem po tanich barach i restauracjach, gdzie, jak mi się wydawało, spędza wieczory klasa robocza – i podrzucałem tam stosy ulotek.

»Nie byłem, wysoki sędzie, uczestnikiem konspiracji; działałem sam. A co najwyżej w porozumieniu z kolegą z roku – z którym na ogół spierałem się na fundamentalne tematy filozoficzne, on bowiem był relatywistą w teorii estetycznej, ja zaś zaciekle broniłem stanowiska absolutystycznego. Postanowiliśmy wyprodukować ulotkę wzywającą robotników, aby złączyli swe siły ze zbuntowanymi studentami, demaskującymi despotyzm jednopartyjnego państwa.» (Wcp 172-173)

saldó con numerosas víctimas entre civiles. A las demandas económicas vinieron a sumarse las peticiones de creación de sindicatos independientes. Ante la perspectiva de la desestabilización generalizada del país, Moscú aceptó la dimisión de Gomulka, que el 20 de diciembre fue sustituido como Primer Secretario del Partido por Edward Gierek⁶⁶.

Los primeros años del mandato de Gierek se caracterizaron por cierta prosperidad económica, gracias a los créditos extranjeros. Las tiendas estaban bien surtidas, crecían nuevas empresas industriales y mejoraba el nivel de vida de los polacos. Se trató, sin embargo, de un espejismo, pues pronto quedó una vez más de manifiesto la ineficacia de la economía comunista. En 1974 se elevaba la inflación y la deuda externa, disminuían los ingresos y la sombra del desabastecimiento planeaba de nuevo sobre las tiendas de alimentos⁶⁷.

A mediados de 1975 se producen nuevos motivos de descontento. A instancias de Moscú, el gobierno polaco propone entonces modificar la Constitución de la República de Polonia. Las enmiendas van encaminadas a reafirmar «el puesto político director en la sociedad» ocupado por el partido, así como el carácter «permanente» de la alianza con la URSS. Al mismo tiempo, en la Carta Magna debían quedar consagradas la condición socialista del Estado Polaco y la colectivización completa como ideal irrenunciable para el futuro⁶⁸. La sociedad polaca hizo oír de nuevo su voz con fuerza: contra el proyecto de reforma constitucional se publica el 5 de diciembre de 1975 la llamada Carta 59 (*List 59*), entre cuyos signatarios figuran abogados, actores, artistas, periodistas, filósofos, escritores e intelectuales disidentes en general. No faltan firmas de poetas, de poetas consagrados, como Antoni Słonimski, Zbigniew Herbert y Wisława Szymborska, y de poetas jóvenes, como Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Julian Kornhauser y... Adam Zagajewski. El gobierno hizo oídos sordos al clamor antirreforma, y, aunque en enero de 1976 se presentan nuevos memoriales de protesta, el 10 de febrero el parlamento polaco aprueba las enmiendas que se habían propuesto. A los escritores que se habían adherido a la Carta 59 –entre ellos, repetimos, Adam Zagajewski– se los castiga con la prohibición de publicar. Pero, al tiempo que aumentaba el número de los autores proscritos, pronto se abrieron cauces

⁶⁶ Cf. LUKOWSKI, Jerzy, y ZAWADZKI, Hubert, *op. cit.*, págs. 288-289.

⁶⁷ Cf. LÓPEZ-VEGA, Martín, *op. cit.*, págs. 10-11.

⁶⁸ Cf. LUKOWSKI, Jerzy, y ZAWADZKI, Hubert, *op. cit.*, pág. 291.

alternativos, extraoficiales, de expresión y difusión cultural. En el transcurso de la inauguración de una velada poética celebrada en la iglesia de Santa Ana (colegiata universitaria) de Varsovia, el 2 de mayo de 1977, el cardenal Stefan Wyszyński, Primado de Polonia, afirmó: «La palabra no puede desaparecer. La Iglesia será asilo y defensa de la literatura patriótica»⁶⁹. Y en las principales ciudades polacas se pusieron en marcha diversas iniciativas editoriales y educativas, como la denominada «universidad volante», singular institución académica que organizaba en casas particulares conferencias sobre temas históricos y políticos. Fue ésta una empresa cultural en la que colaboraron profesores, periodistas e intelectuales en general, y en la que, por cierto, participó también Adam Zagajewski. Como con toda seguridad participó de la sorpresa y la alegría de Polonia entera el 16 de octubre de 1978, cuando Karol Wojtyła, cardenal-arzobispo de Cracovia, fue elegido Papa. Al año siguiente, entre los días 2 y 10 de junio, tuvo lugar la histórica primera visita de Juan Pablo II a su patria, donde fue recibido y aclamado por cientos de miles de sus compatriotas.

De marzo de 1968 a junio de 1979: once años largos en la historia contemporánea de Polonia; once años largos en la vida de Adam Zagajewski. Del Adam Zagajewski escritor, que da a la imprenta en este lapso de tiempo los libros de poemas *Carnicerías* (*Sklepy mięsny*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1975) y *Carta* (*List, Od Nowa*, Poznań, 1978), así como la novela *Calor, frío* (*Ciepło, zimno*, Varsovia, 1975) y el volumen de ensayos sobre literatura *Segunda respiración* (*Drugi oddech*, Cracovia, Znak, 1978), además del ya mencionado manifiesto generacional *El mundo no representado*, en colaboración con Julian Kornhauser; y del Adam Zagajewski ciudadano polaco, que no pudo menos de tomar parte, de una manera u otra, en los acontecimientos históricos que se fueron sucediendo en su país.

En 1980, la obtención de una beca de la Fundación Ford le va permitir ampliar su formación fuera de Polonia, al tiempo que le va a ofrecer la posibilidad de verla, de contemplarla «desde fuera». En efecto, Zagajewski marcha becado a Berlín (Occidental), donde permanece por espacio de un año. Berlín: he aquí otra de las ciudades de Adam Zagajewski, por más que su huella en la vida y la obra del poeta

⁶⁹ «Słowo nie może zagańać. Kościół będzie azylem i obroną patriotycznej literatury.» Citado por BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, p. 296.

no pueda compararse con la han dejado en ellas Lvov o Cracovia (o, posteriormente, París). De la entonces capital de la República Federal Alemana escribe el poeta:

El Berlín (Occidental) de principios de los ochenta me pareció una extrañísima síntesis de la antigua capital prusiana con una ciudad frívola, fascinada por Manhattan y las vanguardias (a veces tenía la sensación de que los intelectuales y los artistas locales trataban el muro como si fuera una ocurrencia más de Marcel Duchamp). (Eddf 12)⁷⁰

Aunque Adam Zagajewski estuvo en Berlín poco tiempo y más bien, podría decirse, de paso, la capital alemana –como oportunamente subraya Tadeusz Nyczek– era la primera ciudad de la Europa occidental –la primera ciudad libre– en que le había tocado en suerte vivir. Y no nos parece exagerado Nyczek cuando afirma que la experiencia berlinesa constituyó para el joven Zagajewski «una aventura en otro mundo»⁷¹. No hay que subestimar, pues, su significación en la trayectoria vital de nuestro poeta, cuya segunda novela, que lleva por título *El trazo fino* (*Cienka kreska*), publicada en Cracovia en 1983 por la editorial Znak, es, en su totalidad, una novela «berlinesa», del mismo modo que *Calor, frío* es, desde su primera página hasta la última, una novela «cracoviana», y también con numerosos elementos autobiográficos.

Transcurrido su año berlinés, regresa Adam Zagajewski a Polonia, a la sazón en una coyuntura histórica que habrá de revelarse decisiva para el futuro del país. Y es que, ante el continuo deterioro de la situación económica, en julio de 1980 las huelgas se habían extendido por todo el territorio nacional. El 16 de agosto se constituyó en Gdańsk un Comité General de Huelga (*Miedzyszakładowy Komitet Strajkowy*: MKS), con Lech Wałęsa al frente. El 17 de agosto, el comité de huelga de Gdańsk hizo públicas sus veintiuna peticiones, entre ellas el derecho a la organización de sindicatos independientes, el derecho a la huelga y el derecho a la libertad de expresión. A partir del 26 de agosto, con la incorporación de las minas de carbón de Silesia, el corazón industrial de Polonia, a la ola de huelgas, al gobierno no

⁷⁰ «Berlin (Zachodni) pokazał mi się – w początku lat osiemdziesiątych – jako przedziwna synteza dawnej pruskiej stolicy i frywolnego miasta, zafascynowanego Manhattanem i awangardą (czasem zdawało mi się, że mur traktowany był przez niektórych miejscowych intelektualistów i artystów tak, jakby to był jeszcze jeden wynalazek Marcela Duchampa).» (Oż 10)

⁷¹ «Przygoda w innym świecie [...]». Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 133.

le quedó más opción que negociar con los correspondientes comités. En el transcurso de los días 30 y 31 de agosto, en Szczecin y Gdańsk, respectivamente, el gobierno capitulaba y abría el camino hacia la creación de sindicatos independientes, algo hasta entonces inédito no sólo en Polonia, sino también en los demás países europeos del bloque comunista. Estos acontecimientos pasarán a la historia bajo el rótulo del mes en que tuvieron lugar: Agosto de 1980 (*Sierpień 80*)⁷². El 17 de septiembre los líderes sindicales votaron crear un sindicato nacional único: «Solidaridad» (*Solidarność*). Dirigido por Lech Wałęsa, «Solidaridad» contaba ya a mediados de noviembre con ocho millones de afiliados; al cabo de un año, su afiliación alcanzaría la cifra de diez millones. La ola reformista arrastró consigo a Edward Gierek, Primer Secretario del Partido, que fue depuesto de su cargo el día 6 de septiembre y sustituido por Stanisław Kania. Las noticias sobre los acontecimientos Polonia dieron la vuelta al mundo. Por otro parte, la concesión del Premio Nobel de Literatura a Czesław Miłosz, hecha pública el 9 de octubre de 1980, hizo que la atención internacional se centrara aún más si cabe en los asuntos polacos, y, dentro todavía del año 1980, la editorial *Znak*, de Cracovia, alcanzó a publicar el poemario *Donde sale el sol y donde se pone* (*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*), primer título de Miłosz que veía la luz oficialmente en Polonia desde 1945. Fueron, en suma, unos meses extraordinariamente intensos, cuajados de esperanzas, en los que se dieron grandes pasos hacia delante, pero también erizados de problemas. En la primavera de 1981 se introducen las cartillas de racionamiento ante la grave situación de carencia de productos en el mercado, algo habitual, por otra parte, en el país desde la segunda mitad de los años setenta. Se produjeron protestas y huelgas, a las que desde octubre se sumaron las universidades, que reclamaban una nueva legislación que regulase el sistema educativo en Polonia. Y llegamos, así, a la noche del 12 al 13 de diciembre de aquel año 1981, en la que el general Wojciech Jaruzelski impone la ley marcial (en polaco, *stan wojenny*, 'estado de guerra') en todo el territorio de Polonia⁷³.

⁷² Las vivencias colectivas del pueblo polaco en aquel Agosto de 1980 quedaron magistralmente plasmadas por el gran director de cine Andrzej Wajda en su película *El hombre de hierro* (*Człowiek z żelaza*), que, estrenada en julio de 1981, fue galardonada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

⁷³ Una exposición sucinta de estos y otros hechos la hallará el lector en BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, págs. 296-299. Información más detallada la encontrará el lector hispanohablante en LUKOWSKI, Jerzy, y ZAWADZKI, Hubert, *op. cit.*, págs. 293-299. Por lo demás, y para el necesario encuadre de los hechos referidos en un contexto histórico más amplio, resulta, como siempre, de lectura obligada DAVIES, Norman, «The Legacy of Humiliation. Poland since the Second World War», cap. I de su

Al canon de la poesía polaca sobre la ley marcial pertenecen, desde luego, algunos poemas de Adam Zagajewski, que circularon primero anónimos en pasquines, periódicos y antologías, y que a su hora aparecerán insertos en el libro *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje)*, de 1983: por ejemplo, *Nochebuena 81 (Wigilia 81)*, en que el poeta reaviva conscientemente la que Tadeusz Drewnowski ha denominado «fraseología martiroológico-patriótica»⁷⁴, en clara referencia a la poesía mesiánica del romanticismo polaco; o los que llevan por título *Una miñona (Petit)* y *Hierro (Żelazo)*. Zagajewski se nos muestra ahí como un poeta conmovido, militante, airado, a quien una mezcla de desprecio e ironía le dicta versos lapidarios como los que componen *Miñona (Petit)*⁷⁵

Esos grandes acontecimientos vuestros,
golpes dados de improviso,
batallas victoriosas, que
libráis contra vuestros propios hermanos
(habéis conquistado ya fundiciones y minas,
habéis roto las puertas de nuestras
casas, adelante, ahora
arrestad los pensamientos) se harán
cada vez más pequeños, hasta alcanzar el tamaño
de la miñona en las notas a los poemas de Norwid.⁷⁶

Ante la dramática situación en que se encuentra su país, se diría que Zagajewski sigue creyendo –y con fe aún más fuerte, si cabe– en la poesía como «un arma cargada de futuro», si se nos permite aplicar al poeta polaco la definición formulada por el español Gabriel Celaya; sigue creyendo, y predica con el ejemplo. Y, sin embargo, en aquel tiempo Zagajewski escribía también poemas sobre un Schopenhauer íntimo –«Schopenhauer está llorando» («Schopenhauer płacze»)–,

libro *Heart of Europe. A Short History of Poland*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1986, págs. 1-62.

⁷⁴ «[...] „frazologia martyrologiczno-patriotyczna”» Citado por KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002, pág. 64, nota 1. Traducción nuestra.

⁷⁵ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, págs. 57-58.

⁷⁶ «Te wasze wielkie wydarzenia, / ciosy zadane zniemacka, / zwycięskie bitwy, które / toczycie z własnymi braćmi / zdobyliście już huty i kopalnie, / rozbiliście drzwi naszych / mieszkań, idźcie dalej, teraz / aresztujcie myśli) będą / malały, aż osiągną rozmiar / petitu w przypisach do wierszy Norwida.» (L.Odw.P 52) Traducción nuestra.

sobre mañanas que son «ciegas como gatitos»⁷⁷ —«Oda a la blandura» («Oda do miękkości»)–, que formarán parte, así mismo, de *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje)*, o sobre las «Cerezas silvestres» («Dzikie czereśnie»), que vendrá incluido en un nuevo poemario, publicado en 1985: *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać do Lwowa i inne wiersze)*... Se diría ahora, en efecto, que Zagajewski «en una mano sostenía una espada; en la otra, una ramita de manzano», como bella y expresivamente ha escrito Tadeusz Nyczek⁷⁸. Y, como tendremos ocasión de comprobar, será la «ramita de manzano», y no la «espada», lo que caracterizará la poesía del Zagajewski de la madurez, el que se nos revela ya en el ya citado poemario *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać do Lwowa i inne wiersze, 1985)* y en la colección de ensayos que lleva por título *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność, 1986)*, de 1986, dos libros que constituyen todo un «nuevo programa», nuevo con respecto al de *El mundo no representado (Świat nie przedstawiony, 1974)*⁷⁹.

En qué consiste la novedad de dicho programa, es algo en lo que entraremos a la hora de estudiar el conjunto de la obra de Zagajewski en sus diversas etapas y en su evolución creadora. Por ahora, sólo debemos dejar constancia de su nueva mirada a la realidad, de su nueva actitud ante el mundo. El poeta «airado», el poeta del «no», deja paso al poeta «asombrado», al poeta del «sí»⁸⁰: asombro ante y afirmación de la realidad en su riqueza inagotable, en su «totalidad» maravillosa, con toda su complejidad y todas sus contradicciones, y toda su belleza («belleza ajena»). En cuanto al libro *Solidaridad y soledad* merece, ya por su mismo título, comentario aparte, pues «solidaridad» y «soledad» constituyen, por así decirlo, los dos polos magnéticos entre los que el artista, el poeta, ha de ir y venir, esforzándose en hallar un equilibrio, un «justo medio», pero sin que le sea dado aposentarse definitivamente en ninguno de estos dos extremos: *metaxy'*, otra vez. Entre el yo y el nosotros, entre lo individual y lo colectivo, entre la biografía y la historia, entre el arte y la vida, ha de crear el artista, ha de escribir el poeta. Sobre esto volverá Zagajewski en páginas memorable de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, como la siguiente que

⁷⁷ «Poranki są ślepe jak młody koty.» (L.Odw.P 56)

⁷⁸ «W jednej ręce Adam trzymał miecz, w drugiej gałązkę jabłoni.» Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 58.

⁷⁹ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 58.

⁸⁰ *Ibidem*, págs. 85-86.

vamos a transcribir, en la que nos ha hablado primero de la estética de la Nueva Ola, generación en la que debutó como poeta pero con la cual ya no se identifica:

Pero la Nueva Ola pertenece a mi vida lo mismo que el antaño célebre encuentro de fútbol Polonia-URSS en el estado de Chorzow, como marzo de 1968, como los instantes pasados en algún cabaret, como la espera de los resultados de las elecciones a la Dieta en 1976 (si aparecería la oposición al Partido Obrero Unificado de Polonia que señalaban las cifras), como la primera noche de alegría cuando Karol Wojtyla fue elegido Papa, como la espera febril de noticias de los astilleros de Gdansk, o algo más tarde los momentos vividos en el interior de la iglesia de Santa María, en la misa vespertina durante el estado de guerra, cuando los habitantes de Cracovia, vestidos de pieles y con cálidos abrigos, no pensaban en absoluto en Dios, sino en los tanques, en Brezhnev y en la patria.

Fueron intensas e inolvidables emociones, a veces extáticas; me parecía que me convertiría en alguien más que sólo yo mismo, que en mi esencia individual se habían abierto todos los pasos fronterizos y en el fondo de mi «yo» había entrado toda la sociedad que me era cercana y fraterna, y que, gracias a ello, yo era más fuerte, más grande, invencible (aunque la ocasión que liberaba la euforia general fuese una derrota o incluso una tragedia política).

Intensas e inolvidables emociones, pero no enteramente más. Cuando remitían, me sentía un poco avergonzado. Tornaba a mi propiedad interior, que, durante un momento, a veces bastante largo, me parecía pobre y modesta. Igual de modesto parece cualquier espacio en el instante en que se apagan los deslumbrantemente claros reflectores de televisión. No tengo nada en contra de este género de vivencias. Con seguridad, enriquecieron mi vida, y no sólo la mía. Tan sólo me incomodaba que llegasen de fuera, que yo no hubiera contribuido a que fuesen realidad. Yo era un espectador de un espectáculo gigantesco. ¿Se puede hacer arte, poesía, de estas emociones?

No me estoy decantando aquí por la postura del esteticismo: como si los temas históricos, políticos o sociales no tuviesen nada en común con el arte. Sigo convencido de que todo, y, en consecuencia, también la vida colectiva, especialmente si está llena de vigor y sentido, puede e incluso debe ser objeto de la atención del artista o del poeta. Pero esa pizca de vergüenza que ya desde antiguo sentía en el momento en que las grandes emociones se alejaban de mí, era la causa de que no dejase de preguntarme sobre la génesis de la emoción artística, y, cada vez con más fuerza, me iba convenciendo de que un poema, un ensayo o un relato

deberían extraerse de la emoción o de la observación, del éxtasis o de la melancolía míos, y no nacionales. Deberían generarse en mí, y no en la multitud, aunque amara incluso a esa multitud (¡amar a la multitud, Dios mío!) y apasionadamente me identificase con ella. (Elba 220-221)⁸¹

Tadeusz Nyczek piensa en cierto momento que *Solidaridad y soledad* es un libro que pudo escribir sólo el Zagajewski-emigrante⁸²; más adelante, se pregunta qué quedaría del libro tal y como lo conocemos si Zagajewski lo hubiera escrito en Polonia.⁸³ Sea como sea, lo cierto es que Adam Zagajewski lo escribió, como ya hemos adelantado, en París, donde se establece en diciembre de 1982, casi un año después de decretarse en Polonia la ley marcial. No se trató, empero, en su caso de una emigración política, por más que sea éste un asunto sobre el que en su día se vertieran opiniones encontradas⁸⁴, sino debida –como el mismo Zagajewski ha repetido– a «motivos personales» (Eddf 11)⁸⁵. «Motivos personales» que el mismo

⁸¹ «Ale Nowa Fala należy do mojego życia podobnie jak sławny niegdyś mecz piłkarski Polska-ZSRR na stadionie w Chorzowie, jak marzec 1968 roku, jak chwile spędzone na przedstawieniu któregoś z dobrych kabaretów, jak oczekiwanie na wyniki wyborów do Sejmu w roku 1976 (czy pojawi się, wyrażona w liczbach, opozycja wobec PZPR), jak pierwszy radosny wieczór po wyborze Karola Wojtyły na papieża, jak gorączkowe oczekiwanie na wiadomości ze Stoczni Gdańskiej, czy, nieco później, przeżycia wewnątrz kościoła Mariackiego, podczas wieczornej mszy w stanie wojennym, kiedy ubrani w futra i ciepłe płaszcze mieszkańcy Krakowa nie myśleli wcale o Bogu, tylko o czołgach, Breżniewie i ojczyźnie.

»Były to wielkie, niezapomniane emocje, niekiedy ekstatyczne; zdawało mi się, że staję się kimś więcej niż sobą tylko, że w mojej indywidualnej istocie otworzyły się wszystkie przejścia graniczne i w głąb mojego „ja” weszło całe bliskie mi i braterskie społeczeństwo, i że dzięki temu jestem silniejszy, większy, niezwykły (choćby okazją, wywołującą ogólną euforię, była porażka czy nawet tragedia polityczna).

»Wielkie i niezapomniane emocje – lecz nie całkiem moje. Gdy opadały, bladły, czułem się trochę zawstydzony. Wracałem do mojego wewnętrznego gospodarstwa, które przez moment, niekiedy dość długi, wydawało mi się biedne i skromne. Podobnie skromne wydaje się każde pomieszczenie w chwili, gdy gasną olśniewająco jasne reflektory telewizyjne. Nic nie mam przeciwko tego rodzaju przeżyciom. Na pewno wzbogaciły moje i nie tylko moje życie. Żenowało mnie tylko, że przychodziły z zewnątrz, że nie zapracowałem na nie. Byłem widzem gigantycznego spektaklu. Czy poezję, sztukę można zrobić z tych emocji?

»Nie wypowiadam się tu z pozycji estetyzmu: że jakoby tematy historyczne, polityczne, społeczne nie mają nic wspólnego ze sztuką. W dalszym ciągu bowiem jestem przekonany, iż wszystko, a więc także życie zbiorowe, zwłaszcza jeśli jest pełne wigoru i sensu, może i nawet powinno być przedmiotem uwagi artysty czy poety. Ale ta odrobina wstydu, która już od dawna odczuwałem w momencie, kiedy ogromne emocje odchodziły ode mnie, sprawiła, że nie przestawałem zastanawiać się nad genezą wzruszenia artystycznego i coraz silniej skłaniałem się do przekonania, iż wiersz czy esej, czy opowiadanie, powinny być wyprowadzone z emocji czy z obserwacji, z ekstazy czy z melancolii – moich, a nie narodowych. Powinny się zrodzić we mnie, a nie w tłumie, choćbym nawet kochał ten tłum (kochać tłum – mój Boże!) i namiętnie się z nim utożsamiał.» (Wcp 189-190)

⁸² «[...] tylko Adam-emigrant mógł napisać *Solidarność i samotność* [...]» Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 60.

⁸³ «Zastanawiam się często, ile z niej pozostałoby, gdyby Adam napisał ją w Polsce.» *Ibid.*, pág. 95.

⁸⁴ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *op. cit.*, pág. 64.

⁸⁵ «[...] „powodami natury osobistej”» (Oż 9)

interesado hubo de precisar en el transcurso de una entrevista para la televisión que se le hizo el 17 de marzo de 1995: «Me había enamorado»⁸⁶ (añadamos aquí: de la que será su esposa, con la que contraerá matrimonio en París en 1990: Maja Wodecka).

En la capital francesa Zagajewski entra enseguida en contacto con el círculo de *Cultura (Kultura)* y luego con el de los *Cuadernos Literarios (Zeszyty Literackie)*, de los que será miembro fundador⁸⁷. Y, así, por más que su salida de Polonia no hubiera obedecido a motivaciones políticas, Adam Zagajewski pasa de hecho a engrosar el número de los intelectuales polacos de la emigración. Y sigue publicando libros: en el transcurso de estos años parisienses pone Zagajewski en manos de sus lectores, amén de los ya mencionados *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje*, París, *Zeszyty Literackie*, 1983) *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londres, *Aneks*⁸⁸, 1985) y *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, París, *Zeszyty Literackie*, 1986), los poemarios *Lienzo (Płótno*, París, *Zeszyty Literackie*, 1990), *Tierra del fuego (Ziemia ognista*, Poznań, Wydawnictwo Literackie, 1994), *Deseo (Pragnienie*, Cracovia, Wydawnictwo a5, 1999), así como el volumen de ensayos *Dos ciudades (Dwa miasta*, París-Cracovia, *Zeszyty Literackie-Oficyna Literacka*, 1991) y el libro de memorias *En la belleza ajena (W cudzym*

⁸⁶ «Zakochałem się.» Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *op. cit.*, pág. 64.

⁸⁷ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *op. cit.*, pág. 65.

La revista cultura *Cultura (Kultura)* es una publicación mensual editada por el Instituto Literario (*Institut Literacki*), fundado por Jerzy Giedroyc a principios de 1946 en Roma y cuya sede se trasladó posteriormente a París. A partir de 1953 se viene publicando una serie de libros titulados *Biblioteca de «Cultura» (Biblioteka «Kultury»)*, que a finales de los años 80 había alcanzado los 500 títulos, incluyendo las obras completas de Czesław Miłosz y Witold Gombrowicz, además de textos de la mayoría de los escritores exiliados y de muchos residentes en Polonia. En cuanto a la revista trimestral *Cuadernos Literarios (Zeszyty Literackie)*, fue fundada por un grupo de emigrantes polacos. Su primer número vio la luz en enero de 1983. En la redacción colaboraron, además de Adam Zagajewski, su compañero de generación el también poeta polaco Stanisław Barańczak, así como el lituano Tomas Venclova, el checo Petr Král y el ruso Yósip Brodski, entre otros. La revista prestó especial atención a los escritores de la Europa oriental, algunos tan destacados como Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz o Milan Kundera. En 1986 se funda la *Biblioteca de «Cuadernos Literarios» (Biblioteka «Zeszytów Literackich»)*, inaugurada en 1986 precisamente con *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność)*, de Zagajewski. Desde 1990 la revista *Zeszyty Literackie* se publica en Varsovia. Cf. ZIARKOWSKA, Justyna, y KUREK, Marcin, «La emigración literaria polaca», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 903.

⁸⁸ *Anexo (Aneks)* es el título de una revista trimestral fundada en Londres por un grupo de intelectuales y hombres de ciencia polacos emigrados después de 1968. Su más asiduo colaborador fue el filósofo y escritor Leszek Kołakowski. En 1975 se puso en marcha la editorial *Anexo (Aneks)*, en la que, en 1985, publicó Zagajewski su *Ir a Lvov (Jechać do Lwowa)*, precisamente. Cf. ZIARKOWSKA, Justyna, y KUREK, Marcin, *op. cit.*, pág. 905, y SUPRUNIUK, Mirosław A., «Aneks», en AA.VV., *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, t. I, pág. 8.

pięknie, Wydawnictwo a5, Cracovia, 1998); en fin, un nuevo libro de ensayos, *En defensa del fervor (Obrona żarliwości*, Cracovia, Wydawnictwo a5) ve la luz en 2002, año de su regreso definitivo a Polonia.

Llegados a este punto, y antes de seguir adelante, conviene hacer dos observaciones. La primera se refiere al título que da Zagajewski al poemario que publica en Londres en 1985: *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać do Lwowa i inne wiersze)*. Establecido en Francia y próximo a cumplirse los tres años de su salida de Polonia, Adam Zagajewski vuelve la vista, una vez más, a Lvov, la ciudad perdida de su nacimiento y de sus cuatro primeros meses de vida, ciudad mito y mito de una época que, sin posible retorno, se aleja cada vez más en los vastos corredores del tiempo. Ya quedó apuntado: para el joven estudiante Adam Zagajewski, Cracovia llega a desempeñar el papel de ciudad «sustituta» de Lvov, precisamente. Pero, como con gran perspicacia ha señalado Tadeusz Nyczek, en Cracovia la memoria de Lvov estaba demasiado viva para que pudiera convertirse en un mito auténtico. Para que el mito de Lvov alcanzara su plenitud como tal, era necesario alejarse aún más hacia occidente: llegar, por ejemplo, hasta Berlín, y, después, y sobre todo, a París. Y es en estas ciudades europeas occidentales, sin huella ni sombra alguna de Lvov, donde la mitología zagajewskiana de Lvov se nos revelará en toda su madurez, con todo lo que conlleva y la conforma: «los sentimientos familiares y la memoria histórica y una sistematización filosófica»⁸⁹. Lo dice –insuperablemente, a nuestro juicio– Nyczek, citando algunos versos del memorable poema «Ir a Lvov» («Jechać do Lwowa»), que da título al libro de Zagajewski de 1985:

Lvov se convirtió en la ciudad «En todas partes», en la Ítaca de los viajeros sin hogar, en un sueño «tranquilo y puro como / un melocotón», al que uno se dirige despierto y dormido, en medio de las locuras de un mundo que no es Lvov, sino, al contrario, anti-Lvov, Jerusalén constantemente destruida, perdida, recuperada y desgarrada por las guerras. A Lvov se encamina uno siempre que bajo la piel de la realidad circundante se oculta la pulsación de la paranoia; entonces hay que «hacer

⁸⁹ «[...] i rodzinne sentymenty, i historyczną pamięć i filozoficzne uogólnienie.» Cf. NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 138.

el equipaje y partir / sin despedirse, al mediodía, desaparecer, tal como se desmayaban las doncellas» (*Jechać de Lwowa*, JdL 35).⁹⁰

La segunda observación se refiere a la fidelidad guardada por Zagajewski a la lengua polaca. Y es que, a despecho de los veinte años vividos en Francia, nuestro poeta nunca dejó de escribir en polaco, a semejanza de sus compatriotas Witold Gombrowicz o Czesław Miłosz, y a diferencia del también polaco Jerzy Kosiński o del ruso Vladímir Nabókov, por citar algunos ejemplos bien conocidos⁹¹. Interrogado con frecuencia sobre este punto, el propio Zagajewski responde lo que sigue:

A veces mis amigos me preguntan: ¿por qué no escribes en inglés? O –si estoy en Francia– ¿por qué no escribes en francés? Por lo visto, dan por sentado que ganaría con el cambio, porque más vale servirse de una lengua internacional que de una provinciana. En principio, estoy de acuerdo; sí, tal vez sería más práctico escribir en una lengua más extendida (¡ojalá supiera hacerlo!). [...]

Escribir en polaco en el siglo XIX, bajo el dominio extranjero, era un acto de patriotismo; la lengua polaca estaba seriamente amenazada, en particular en la zona de ocupación rusa. [...]

Escribir en polaco quiere decir también asumir la complicada herencia de la historia de Polonia; [...]

Escribir en polaco. Al fin y al cabo, ¿no da igual en qué lengua escribimos? ¿Acaso no es cierto que cualquier lengua, con tal que sea bien utilizada, puede abrirnos camino hacia la poesía, hacia el mundo? [...] (Eddf 207-214)⁹²

⁹⁰ «Lwów stał się miastem „Wszędzie”, Itaką bezdomnych wędrowców, marzeniem, „spokojnym i czystym jak / brzoskwinia”, do którego dąży się w snach i na jawie, pośród szaleństwa świata nie będącego Lwowem, ale wręcz anty-Lwowem – Jerozolimą wciąż burzoną, traconą, odzyskiwaną i szarpaną przez wojny. Do Lwowa jeździ się zawsze wtedy, gdy pod skórą dookolnej rzeczywistości odkrywa się pulsonwanie paranoi; wtedy trzeba „Spakować się i wyjechać, zupełnie / bez pożegnania, w południe, zniknąć / tak jak mdlały panny” (*Jechać do Lwowa*, JdL 35).» *Ibid.*, págs. 138-139. Para la traducción de los versos de Zagajewski, hemos seguido la de (Pe 63-67). Traducción nuestra.

⁹¹ Cf. KLEJNOCKI, Stanisław, *op. cit.*, pág. 65.

⁹² «Znajomi pytają mnie czasem: czemu nie piszesz po angielsku? Albo – jeśli jestem we Francji – po francusku? Zakładają najwyraźniej, że zyskałbym na tej zamianie, że lepiej posługiwać się językiem światowym niż prowincjonalnym. W zasadzie zgadzam się z nimi; owszem, byłoby może wygodniej pisać w większym języku (gdybym tylko potrafił!). [...]

«Pisanie po polsku – w wieku XIX, pod zaborami – było aktem patriotycznym; język polski był poważnie zagrożony, przede wszystkim w zaborze rosyjskim. [...]

»Pisać po polsku to także wziąć na siebie dziedzictwo, skomplikowane, polskiej historii; [...]

»Pisać po polsku – ale ostatecznie, czy to nie obojętne, w jakim piszemy języku? Czy nie każdy język, jeśli tylko dobrze użyty, może otworzyć nam drogę do poezji, do świata?» (Oż 177-183)

¿Qué huella deja, en fin, la capital del Sena en Adam Zagajewski, en este gran amante de las ciudades, símbolos para él de civilización, de tradición, de cultura, y lugar de encuentro con el «otro», con los «otros»? Como cabía esperar, una huella profunda y duradera. París constituye otra de las ciudades de visita obligada en la biografía y en la obra de Adam Zagajewski, que no se cansa de recorrerla, de explorarla, de encontrarle bellezas, y que le dedica muchas páginas –inolvidables, llenas de admiración–, de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, precisamente. Como tendremos ocasión de comprobar en su momento, en este libro París se nos aparece como una obra de arte en sí misma. A punto ya de regresar definitivamente a Cracovia, de París escribirá Zagajewski en el primer ensayo de *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*:

En París tal vez no encontré grandes espíritus franceses, árbitros de la civilización –para eso llegué demasiado tarde–, pero vi la belleza de aquella metrópoli europea, una de las pocas que han descubierto el secreto de la eterna juventud (allí, ni siquiera las barbaridades del barón Haussmann lograron interrumpir la continuidad de la vida urbana. (Eddf 12)⁹³

Desde 1989 Zagajewski es profesor visitante asociado en el Departamento de Inglés de la Universidad de Houston, en Texas (Estados Unidos), ciudad «situada en un llano, sin historia, ciudad de robles perennes, ordenadores, autopistas y petróleo (pero también de excelentes bibliotecas y una espléndida filarmónica» (Eddf 12-13)⁹⁴. En Houston participa durante un semestre al año –de enero a mayo, exactamente– en el denominado «*Creative Writing Program*»... He aquí cómo el destino le ha permitido a Zagajewski, ya en su madurez, enseñar en una universidad norteamericana lo que en su juventud no pudo estudiar –por la sencilla razón, como él mismo nos ha dicho, de que no existían tales estudios– en la Universidad de Cracovia. A propósito, en el transcurso de una entrevista concedida al periodista italiano Ennio Cavalli para *L'Unità*, a la pregunta de cómo se enseña a escribir poesía, de cuál es su método, Zagajewski hubo de responder lo siguiente:

⁹³ «W Paryżu nie spotkałem może wielkich umysłów, wielkich francuskich sędziów cywilizacji –przyjechałem za późno – zobaczyłem za to piękno europejskiej metropolii, która, jedna z niewielu, posiadała sekret wiecznej młodości (nawet barbarzyństwo barona Haussmanna nie przekreśliło tu ciągłości miejskiego życia).» (Oż 10)

⁹⁴ «[...] położone na równinie Houston, miasto bez historii, miasto wiecznie zielonych dębów, komputerów, autostrad i ropy naftowej (ale i świetnych bibliotek, doskonałej filharmonii)» (Oż 10)

Torno a Houston come una rondine al tetto, ogni primavera e trovo una nidiata di allievi. Non esiste un metodo per la poesia. Almeno io non ce l'ho. Ho solo dubbi. Discuto parecchio con i miei allievi. Leggo le loro composizioni. Cerco di aiutarli a capire che tipo di poesia potrebbero fare. Bisogna sempre intuire il risultato ideale, il tema universale che c'è dietro a un'idea. Molti dei miei studenti dimostrano un certo talento. Hanno spazio e possibilità per svilupparlo, partendo dalla condizione di principianti. Cerco di indicare loro la poesia più grande che può nascere da queste prove. E poi leggiamo, discutiamo i grande maestri. Libri, voci, testimonianze. Analizziamo la complessità dei riferimenti, la struttura dei testi classici e contemporanei.⁹⁵

Cierto que, como reconoce a renglón seguido, no está del todo satisfecho con los resultados, pero –agrega– le gusta la relación con los jóvenes que asisten a sus cursos. Si bien Zagajewski no está seguro de la bondad de su método para enseñar a escribir poesía, nosotros –a la vista de las palabras transcritas– sí podemos estarlo de la autenticidad de su vocación docente y de la indudable fruición con la que a ella se consagra. Por lo demás, no se trata tan sólo de iniciar a los estudiantes en los secretos de la escritura poética, sino también de descubrirles los tesoros de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»). Sí, Zagajewski, como su admirado Czesław Miłosz, es uno de esos ilustres poetas-profesores, que, por cierto, no dejan de ser poetas ni en el momento de contestar a las preguntas durante una entrevista: «Vuelvo a Houston como una golondrina al tejado, cada primavera, y encuentro una nidada de alumnos». ¿Y cómo no advertir aquí que Houston, aunque por fuerza en menor medida que Cracovia o París, ha llegado a convertirse para Adam Zagajewski en otra de «sus» ciudades? A propósito, conviene ya hacer un recuento de dichas ciudades, dejando constancia de los motivos que llevaron a nuestro poeta a viajar a cada una de ellas y del papel que cada una de ellas ha representado en su trayectoria biográfica y en su formación literaria:

De Lvov a Gliwice, de Gliwice a Cracovia; de Cracovia a Berlín (para dos años); después a París para largo tiempo y, desde allí, cada año, a Houston para cuatro meses; el regreso a Cracovia. Mi primer viaje fue forzado por los tratados internacionales que pusieron fin a la Segunda Guerra Mundial; el segundo obedecía

⁹⁵ Cf. CAVALLI, Ennio, Entrevista a Adam Zagajewski: «La poesia è un reportage», *L'Unità*, 11/08/2004, en [<http://www.ilportoritrovato.net/html/bibliozagajewski.html>], págs. 3-4.

al mero afán de obtener una educación (en aquel tiempo los jóvenes polacos consideraban que quien buscaba una buena formación la encontraría en la vieja Cracovia). El motivo del tercero fue la curiosidad por un mundo diferente, el occidental. El cuarto se debió a lo que solemos llamar con discreción «motivos personales». Finalmente, el quinto (Houston) fue la consecuencia de una mezcla de curiosidad por el mundo (América) y lo que prudentemente definimos como necesidades económicas.

[...]

Al cabo de un tiempo comprendí que de aquella catástrofe que había sido la guerra, de la pérdida de mi ciudad natal, y también de mis viajes posteriores, podía sacar algún provecho a condición de sacudirme la pereza y conocer a fondo las lenguas y literaturas de mis cambiantes domicilios. ¡Y heme aquí, semejante al pasajero de un pequeño submarino provisto no de uno, sino de cuatro periscopios! El primero y el más importante me muestra mi tradición familiar. El segundo me abre a la literatura alemana, a su poesía y su –ya olvidado– afán de infinito. El tercero, al paisaje de la cultura francesa, con su inteligencia perspicaz y su moralidad jansenista. El cuarto, a Shakespeare, Keats y Robert Lowell, a la literatura de lo concreto, de la pasión y la conversación. (Eddf 11-13)⁹⁶

Resulta, entonces, que de 1989 a 2002 Zagajewski repartió su tiempo entre París y Houston. A partir de 2002, año de su regreso definitivo a Polonia, y tras veinte años de residencia en la capital de Francia, lo repartió entre Houston y Cracovia, ciudad en la que en la actualidad está domiciliado. Y a partir de 2007, lo reparte, hasta hoy mismo, entre Chicago –en cuya universidad, como hacía en Houston, imparte

⁹⁶ «Ze Lwowa do Gliwic; z Gliwic do Krakowa; z Krakowa do Berlina (na dwa lata); potem do Paryża, na długo, i stamtąd, co roku, na cztery miesiące, do Houston; powrót do Krakowa. Pierwsza moja podróż została wymuszona przez międzynarodowe traktaty, które zamknęły drugą wojnę światową, drugą po prostu przez normalne łaknienie wykształcenia (młodzi Polacy uważali wtedy, iż dobre wykształcenie znaleźć można – jeśli się szuka – w starym Krakowie). Motywem trzeciej była ciekawość innego, zachodniego świata. Czwartej – to, co dyskretnie nazywamy „powodami natury osobistej”. Piątej wreszcie (Houston) – także ciekawość świata (Ameryki) plus to, co ostrożnie nazywamy koniecznością ekonomiczną.

[...]

»Po jakimś czasie zrozumiałem, iż z katastrofy wojennej – utraty rodzinnego miasta – i także z późniejszych podróży, mogę wynieść pewne korzyści, pod warunkiem, że nie będę zbyt leniwy i poznam dobrze języki, i literatury moich zmiennych adresów. Oto jestem teraz jak pasażer niewielkiej łodzi powodnej, która ma nie jeden peryskop, tylko cztery. Jeden, główny, pokazuje mi moją rodzinną tradycję. Drugi otwiera się na literaturę niemiecką, na jej poezję, jej – niegdyś – pragnienie nieskończoności. Trzeci – na krajobraz kultury francuskiej, z jej przenikliwą inteligencją i jej jansenistycznym moralizmem. Czwarty – na Szekspira, Keatsa i Roberta Lowella, literaturę konkretną, pasji i konwersacji.» (Oż 9-11)

docencia durante un semestre al año— y Cracovia; Chicago: he aquí una nueva ciudad en la biografía de Adam Zagajewski, gran degustador y cantor de ciudades.

A propósito, a poco de reencontrarse con la ciudad de sus años estudiantiles, exactamente a principios del verano de 2002, Zagajewski hubo de declarar para cierta revista alemana: «Por el momento, me siento muy raro entre cajones y baúles. Mis planes para el futuro son muy modestos: aquí quiero vivir y escribir»⁹⁷. Y, en efecto, ha escrito y publicado los libros de poemas *Retorno* (*Powrót*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 2003), *Antenas* (*Anteny*, Cracovia, Wydawnictwo a5, 2005) y *Mano invisible* (*Niewidzialna ręka*, Cracovia, Wydawnictwo Znak, 2009), el primero de los cuales, de título muy expresivo, constituye toda una celebración lírica del reencuentro, casi calle por calle, con su ciudad. Y ha escrito y publicado asimismo la colección de ensayos titulada *El poeta conversa con el filósofo* (*Poeta rozmawia z filozofem*, Varsovia, Zeszyty Literackie, 2007) y el libro de memorias-diario *Una ligera exageración* (*Lekka przesada*, Cracovia, Wydawnictwo a5, 2011). Por otra parte, desde su afincamiento en Cracovia entre sus trabajos se cuenta el organizar en dicha ciudad cada año, junto con Edward Hirsch, *The Meeting of Poets*, un encuentro de poetas polacos y norteamericanos, que está parcialmente financiado por la Universidad de Houston. Hasta su muerte, en el verano de 2004, la figura central de dichos encuentros fue el premio Nobel polaco Czesław Miłosz, profesor, a su vez, durante tantos años en los Estados Unidos. Zagajewski valora muy positivamente el resultado de estos encuentros anuales, y ha atribuido el éxito de los mismos sobre todo a la presencia de Miłosz, pero también a la propia ciudad de Cracovia:

First of all Milosz is here. And the fact that it is a beautiful city is also important because poetry feels better in a historic city than in less graceful places. Of course it does not mean that a great poetic genius cannot be born in one of those places. But when it comes to social existence of poetry, its presence in the urban

⁹⁷ «Vorläufig fühle ich mich merkwürdig inmitten von nich ausgepackten Kartons. Außer dem amerikanischen Juliseminar habe ich sehr bescheidene Pläne: ich möchte hier leben und schreiben.» Cf. Polska Agencja Informacyjna, «Zagajewski ist nach Krakau zurückgekehrt», *Bulletin Kultur*, n° 28 (172) (2000), págs. 1-2, en [http://www.paiz.gov.pl/oldpai/b_cultur_de/no28_2002.htm]. Traducción nuestra.

landscape, Krakow is obviously number one and will remain such, at least for some time yet.⁹⁸

«*First of all Milosz is here*»... En el transcurso de la ya mencionada entrevista con Ennio Cavalli, Zagajewski afirma: «*Milosz è stato uno dei miei maestri*» (también cita ahí entre sus maestros a Zbigniew Herbert, y manifiesta su admiración por otros grandes poetas contemporáneos: Derek Walcott, los irlandeses Seamus Heaney y Derek Mahon, el francés Philip Jacottet y el ruso Yósif Brodski)⁹⁹. Por otra parte, Zagajewski se complace, una vez más, en entonar la *laus Cracoviae*, como en otras muchas ocasiones se complace –ya lo hemos visto– en el elogio de otras ciudades hermosas que le son especialmente queridas. Y es que, como han observado reiteradamente los estudiosos de su obra literaria, es grande el papel que en ella desempeñan las ciudades en las que ha transcurrido su vida y su labor creativa. También nosotros tendremos oportunidad de subrayarlo en el transcurso de nuestra investigación.

En los últimos años, ha sido frecuente que Adam Zagajewski participe en ferias del libro y encuentros literarios y que imparta lecciones magistrales en diversos países, hecho que es indicativo del creciente reconocimiento internacional de que goza. En cuanto a los galardones literarios recibidos hasta la fecha por Zagajewski, son muchos y muy prestigiosos. Entre ellos, cabe mencionar los siguientes: Premio de la Fundación A. Jurzykowski (1968), de la Fundación Kościelski (1975), Premio Kart Tucholsky del Pen Club de Suecia, Premio de la Fundación A. Kijowski (1986), el *Prix de la Liberté* del Pen Club de Francia (1987), Premio de la Fundación Konrad Adenauer (*Der Honrad Adenauer Stiftung*) de Weimar (2002), Premio Horst Bienek de Lírca de la Academia de Bellas Artes de Baviera (2003), y más recientemente, en 2004, el Premio Internacional Neustadt de Literatura, concedido por la Universidad de Oklahoma (EEUU) y su publicación trimestral *World Literature Today*, y el Premio Europeo de Poesía de la Fundación Cassamarca, de Treviso (2010). Merece la pena recordar, así mismo, que Zagajewski es miembro de la Academia de las Artes de Berlín y de la Academia de Bellas Artes de Múnich. Y que está en posesión de

⁹⁸ Cf. LENKOWSKA, Krystyna, Entrevista a Adam Zagajewski: «Certain Envy of Americans», trad. de Sergiusz Buschke, Cracovia, 29 de septiembre de 2003, en [<http://www.krystynalenkowska.yes.pl/teksty/amenvy.html>], pág. 9.

⁹⁹ Cf. CAVALLI, Ennio, *op. cit.*, pág. 6.

diversas condecoraciones de la República de Polonia, entre ella la de la Cruz de Oficial (*Krzyż Oficerski*) de la Orden Polonia Restituta (*Order Odrodzenia Polski*), que le ha sido concedida en dos ocasiones: en el año 2007 y en 2009. De un tiempo a esta parte, en fin, y cada año con más insistencia, su nombre ha comenzado a sonar entre los posibles candidatos polacos al Premio Nobel; es decir, en palabras del ya citado Ennio Cavalli, se encuentra «tra i “papabili” per il Nobel della letteratura»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Cf. CAVALLI, Ennio, *op. cit.*, pág. 3.

2. Las principales tendencias de la poesía polaca del siglo XX: tradición e innovación

El poeta y ensayista venezolano Alejandro Oliveros no duda en afirmar lo siguiente: «La poesía polaca contemporánea es uno de los grandes monumentos de la cultura occidental»¹⁰¹. Por nuestra parte, amén de suscribir tan contundente aserto, estimamos oportuno advertir aquí que no se trata sólo de una cuestión de calidad, sino también de cantidad: la diferencia más llamativa entre la literatura francesa, por ejemplo, y la polaca estriba en el hecho de que en Francia se editan anualmente unas trescientas novelas y unos treinta libros de poesía; en Polonia, a la inversa. A nadie ha de extrañarle, entonces, que Jan Błoński, decano de los críticos literarios polacos, sostenga, no sin su punto, tal vez, de exageración: «La literatura contemporánea polaca se debe a la poesía»¹⁰². Hay que tener en presente, sin embargo, que esta situación no es del todo nueva, sino que constituye una constante en el despliegue histórico de las bellas letras en Polonia, pues, como observara Czesław Miłosz, «[...] *Polish literature has always been oriented more towards poetry and the theater than toward fiction*»¹⁰³. Y bien puede asegurarse, en efecto, que la literatura polaca en su conjunto debe ante todo su grandeza a la excelsa calidad de su poesía. Aún nos permitimos aducir un testimonio más, muy significativo también: el del gran poeta ruso y Premio Nobel Yósif Brodski, buen conocedor de la poesía polaca y, por cierto, buen amigo de Adam Zagajewski. En su libro titulado *On grief and reason*, Brodski, dirigiéndose al lector, le asegura que le será de gran utilidad el conocimiento de la

¹⁰¹ Cf. OLIVEROS, Alejandro, «Adam Zagajewski, “disidente de los disidentes”. Claridad para principiantes», *Verbigracia: Ideas. Artes. Letras*, nº 11, año VI, Caracas, 2000, pág. 2, en [<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N224/apertura.shtml>].

¹⁰² Citado por KLEJNOCKI, Jarosław, «La poesía polaca en los últimos años del siglo XX», *Culture.pl*, Instituto Adam Mickiewicz (Centro de Cooperación Cultural Internacional), pág. 1, en [http://www.culture.pl/es/culture/artykuly/es_poezja_2020].

¹⁰³ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1969), *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1983, pág. XV.

lengua polaca, «*because the most extraordinary poetry of this century is written in that language*»¹⁰⁴.

Desde sus orígenes –y los primeros textos literarios escritos en polaco datan del siglo XIII– la poesía polaca ha sido la poesía de un país libre, un país que en el siglo XVI tuvo –él también– su «siglo de oro» («*złoty wiek*»), cuando llegó a ser incluso una potencia continental, y cuya literatura ha marchado siempre en consonancia con las de la Europa occidental, participando de todas sus aventuras y experimentando todas sus transformaciones, y que ha enriquecido el acervo de las letras europeas con poetas a la medida de su época, como Jan Kochanowski (1530-1584), hombre del Renacimiento, considerado por Miłosz como el más eminente poeta eslavo hasta principios del siglo XIX¹⁰⁵; Mikołaj Sęp-Szarzyński (1550-1581), contemporáneo de Kochanowski, pero cuya obra poética pertenece al capítulo del Barroco; o, ya en el siglo ilustrado, Ignacy Krasicki (1735-1801).

Aquel siglo, empero, que contempló uno de los acontecimientos sin lugar a dudas más gloriosos de la historia de Polonia –la promulgación de la llamada Constitución del 3 de mayo (*Konstytucja Trzeciego Maja*), en 1791, la primera constitución de Europa y la segunda del mundo, tras la de los Estados Unidos de América–, hubo de ser testigo también uno de los más trágicos: nada más y nada menos que la desaparición de Polonia del mapa de Europa. En 1795, en efecto, Rusia, Prusia y Austria llevan a cabo el tercer y último reparto de Polonia, con la consiguiente liquidación de las instituciones polacas y del Estado polaco mismo. La nación polaca no recuperará su independencia hasta 1918, tras el final de la I Guerra Mundial y el Tratado de Versalles. Y en esa nación, privada, como hemos dicho, de Estado y de todas sus instituciones durante casi ciento treinta años, será la poesía, precisamente, lo que constituya el vehículo más importante de la identidad nacional; se convertirá en el instrumento que mantenga y avive la conciencia cívica de los polacos, proporcionándoles apoyo, consuelo y esperanza en los momentos más dramáticos de su existencia como nación. Tampoco estamos aquí ante un fenómeno puramente coyuntural, pues, como pone de relieve –una vez más– Czesław Miłosz, «*[...] literature in Poland has always strongly reacted to historical situations*»¹⁰⁶. Por otra

¹⁰⁴ Citado por FARRÉ, Xavier, «Algunas consideracions sobre la poesia polonesa contemporània», *Boctok. L'est*, nº 5, Invierno-Primavera 2001, pág. 1, en [<http://www.ub.es/dprse/B5/poesia.html>].

¹⁰⁵ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *op. cit.*, pág. 60.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, pág. XVI.

parte, no estaríamos aquí sino ante la variante polaca –que nos parece muy característica, es cierto– de un fenómeno más amplio, eslavo en general, como ha visto muy bien la escritora norteamericana Susan Sontag: «*From a great Polish writer we expect Slavic intensities. (The particular Polish nuance may require a little application.) Literature as soul nourishment has been a Slavic speciality for the last century and a half*»¹⁰⁷. Pero, desde luego, si tiene razón Norwid al afirmar que «el artista es el organizador de la imaginación nacional»¹⁰⁸, no hallaremos fácilmente un país y una época en que dichas palabras hayan sido más verdaderas que en la Polonia romántica. Allí y entonces el poeta fue elevado a la categoría de líder carismático, mesiánico, portavoz del espíritu de la nación y de los anhelos y luchas colectivos; alguien de quien sus compatriotas esperaban no sólo inspirados versos, sino también alimento espiritual, luz, orientación y guía por las tantas veces tenebrosas rutas de la historia. Si el poeta se convierte en profeta nacional, claro está que la poesía se convertirá en mensaje, en servicio, en misión... Misión que realizaron algunos de los más geniales poetas del siglo XIX polaco –y no sólo polaco–, como Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849) y Zygmunt Krasiński (1812-1859), que constituyen la «tríada» por antonomasia de los poetas románticos polacos, a la que luego vino a sumarse el ya mentado Cyprian Kamil Norwid (1821-1833).

Ni que decir tiene, entraríamos de lleno en los dominios de la historia-ficción si nos preguntásemos –y se nos antoja inevitable preguntárnoslo al menos en alguna ocasión– por lo derroteros que habría seguido la poesía polaca –y la literatura polaca en general– de no haberse visto obligada por los avatares históricos a asumir tan grave responsabilidad patriótica. Porque si es evidente que la poesía romántica polaca debe páginas inmortales a la inspiración patriótica, no lo es menos que en aras de esa inspiración sacrificó en gran parte su espontaneidad creativa, y, con ella, la posibilidad de conquistar horizontes más universales. Y la literatura polaca –y la poesía polaca en particular– tendrá que enfrentarse desde entonces, y en distintos momentos de la historia, a un dilema que tal vez podría formularse así: «deber

¹⁰⁷ SONTAG, Susan, (2002), «The Wisdom Project», prólogo a ZAGAJEWSKI, Adam (1998), *Another Beauty*, trad. (<pol. *W cudzym pięknie*) de Clare Cavanagh, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 2002, pág. IX.

¹⁰⁸ «Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej.» Citado por BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 272. Andando el tiempo, esta frase se convertiría en el lema de una de las publicaciones clandestinas en Polonia durante la II Guerra Mundial.

patriótico» o «libertad creadora», «sacrificio de lo individual en aras de lo colectivo» o «sacrificio de lo colectivo en aras de lo individual»; o, por formularlo a la manera de Adam Zagajewski, «solidaridad» o «soledad»... Y, como señala Tadeusz Pióro, es un hecho que «en la cultura polaca permanece todavía la convicción romántica del papel insustituible de la poesía en la conformación de la identidad nacional»¹⁰⁹.

Visto a la distancia, el entero siglo XIX polaco se nos antoja teñido de romanticismo, y, de hecho, esa es la impronta que ha dejado grabada en la imaginación del grueso de los polacos y de los que, sin serlo, se interesan por las cosas de Polonia. Claro que, vista la situación más de cerca, se imponen los matices, y se constata que el último tercio de aquella centuria estuvo dominado por el Positivismo, que, basado en una nueva filosofía, trajo consigo una nueva visión del mundo y propuso nuevos cauces –más realistas y pragmáticos– para el sentimiento patriótico. La Polonia romántica, con su admirable poesía patriótico-mesiánica y el no menos admirable heroísmo de sus insurrecciones, pasó a la historia con el fracaso de la última de ellas, la Insurrección de Enero de 1863 (*Powstanie Styczniowe*). Perdida toda esperanza en un próximo renacimiento del Estado polaco independiente, «el espíritu sentimental, nacionalista y revolucionario fue sustituido por una ideología positiva, basada en el trabajo como fundamento del progreso social y económico»¹¹⁰. En lo que se refiere a los géneros literarios, la poesía cede el primer puesto a la prosa, tanto narrativa como periodística. Entre los grandes narradores de la época, probablemente Henryk Sienkiewicz (1846-1916) sigue siendo el más popular, tanto dentro como fuera de las fronteras polacas. Pero el gran novelista del Positivismo –o del «Realismo» polaco– es Bolesław Prus (1847-1912), a cuya autoría se debe la mejor novela polaca del XIX: *La muñeca (Lalka)*. En cuanto a la poesía, como ya hemos adelantado, la herencia del Positivismo es más bien escasa. No faltaron poetas que imitasen a los grandes maestros románticos, pero, en general, el rechazo que sentían los positivistas por la imaginación romántica no podía favorecer el surgimiento de una poesía vital y auténtica¹¹¹. Con todo, parece justo mencionar al menos dos nombres: el de Adam Asnyk (1838-1897), fuertemente

¹⁰⁹ PIÓRO, Tadeusz, «La gran historia de la vida cotidiana», *Jornada Semanal*, 12 de agosto del 2001, pág. 1, en [<http://www.jornada.unam.mx/2001/ago01/010812/sem-tadeusz.htm>].

¹¹⁰ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «El Positivismo», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 752.

¹¹¹ Cf. MIHOSZ, Czeslaw, *op. cit.*, pág. 317.

influido por el evolucionismo científico del siglo XIX y por la filosofía del Idealismo alemán, así como por algunas ideas filosóficas de Juliusz Słowacki¹¹², y el de Maria Konopnicka (1842-1910), quien, en sus cuatro tomos de *Poesías* (1881, 1883, 1886 y 1896), continúa la tradición patriótica romántica (en la estela, sobre todo, de Słowacki), a la que incorpora el tema social y acentos humanistas propios del Positivismo¹¹³.

Como señala Czesław Miłosz, sólo con dificultad logró la poesía polaca liberarse de las limitaciones que le había impuesto el «prosaísmo» de los positivistas. Se liberó, al fin, y fue durante el último decenio del siglo XIX, de 1890 a 1900. El modernismo, por influencia de la poesía francesa, llegó también, con sus aires renovadores, a la literatura polaca. En Polonia el modernismo abarca el lapso comprendido entre 1890 y 1918 (año este último, como ya hemos recordado más arriba, de la recuperación de la independencia nacional) y, con denominación análoga al de otros movimientos coetáneos de otros países, es conocido en los manuales de literatura bajo el rótulo de la Joven Polonia (*Młoda Polska*). Lo que supuso el modernismo de renovación para la lírica europea lo ha explicado así Czesław Miłosz:

Lo que aquí cuenta es la convicción claramente formulada por los simbolistas franceses (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) de que la escala de valores aceptada por los ciudadanos razonables ya está muerta, que su fundamento, la religión, ya está explorada desde dentro y que el arte empieza a sustituirlo como el único lugar de lo sagrado. Los simbolistas proclamaron el poema como un organismo autónomo, autosuficiente, que ya no habla del mundo, sino que existe como su sucedáneo.

[...]

No hay que olvidar que la poesía del siglo XX heredó el conflicto fundamental de la bohemia con el *bourgeois* y este no era el punto de partida más apropiado para el encuentro con la realidad que, palpable, se tornaba cada vez más grande,

¹¹² *Ibidem*, pág. 318.

¹¹³ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «El Positivismo», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coordinador), *Historia de las literaturas...*, pág. 771.

más acechante con cada década, cada vez más fugitiva para el intelecto del hombre.¹¹⁴

La poesía polaca, como queda apuntado, no tardó en hacerse eco de la poesía que en aquel momento cultivaban en Francia parnasianos y simbolistas. Por otro lado, podrían señalarse, así mismo, puntos de contacto de la poesía modernista polaca con el simbolismo ruso. Sin embargo, la poesía modernista polaca bebió también, y sobre todo, en las fuentes de la propia tradición nacional: los poetas se sintieron cautivados por el espíritu del Romanticismo¹¹⁵, cuya herencia –Norwid, el Słowacki místico¹¹⁶– revalorizaron y reclamaron como suya. Entre los más sobresalientes poetas que militaron en las filas de la Joven Polonia, es de justicia mencionar, al menos, a Jan Kasproicz (1860-1926), Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865-1940) y Tadeusz Miciński (1873-1918). Y aún habría que añadir los nombres de Bolesław Leśmian (1878-1937) y Leopold Staff (1878-1957), quienes, aun perteneciendo cronológicamente a la generación de la Joven Polonia, destacan por su poderosa singularidad, que los distingue en muchos aspectos de las corrientes estéticas predominantes en su época¹¹⁷.

En 1918, como ya dejamos dicho, vuelve a ocupar Polonia un lugar en el mapa de Europa como nación con su propio territorio y su propio Estado. Es un acontecimiento histórico que tiene también consecuencias en el campo de la literatura. En efecto, recuperada la independencia nacional, el escritor puede liberarse al fin de la preocupación patriótica hasta entonces omnipresente. No está de más traer aquí a colación a un Witold Gombrowicz (1904-1969), hoy novelista de fama mundial, que hizo de esa «liberación» de la «polonidad» –entendida más bien como una carga insoportable, como una rémora, como una cortapisa al desarrollo espontáneo y auténtico de la creatividad del artista– uno de los ejes temáticos fundamentales de su creación artística. Y del poeta Jan Lechoń es este verso

¹¹⁴ MIŁOSZ, Czesław, «Desde mi otra Europa», traducción del polaco de Bárbara Stawicka-Muñoz, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 420, junio 1985, pág. 36.

¹¹⁵ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature*, pág. 334.

¹¹⁶ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *Literatura polaca*, Edicions Universitat de Barcelona, 1998, pág. 191.

¹¹⁷ Cf. MATYJASZCZYK GREŃDA, Agnieszka, «La Joven Polonia», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coordinador), *Historia de las literaturas...*, págs. 779-781.

emblemático: «Y en primavera, que vea la primavera, y no a Polonia»¹¹⁸, perteneciente a su poema «Herostrates», de 1917.

Tenemos, pues, que la vuelta a la normalidad política en Polonia trajo consigo una reorientación de las tendencias literarias. En la poesía, se rechaza el culto del *arte por el arte* de la época anterior, al tiempo que se ponen de manifiesto gustos más democráticos. Uno de los grupos más influyentes de la poesía polaca de la primera posguerra es el denominado *Escamandro* (pol. *Skamander*), concentrado en torno a las revistas *Pro arte et studio* (1916-1919), *Escamandro (Skamander)* (1920-1928 y 1935-1939), y *Noticias Literarias (Wiadomości Literackie)* (1924-1939)¹¹⁹. El grupo *Skamander* lo integraban los poetas Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), Julian Tuwim (1894-1953), Antoni Słonimski (1895-1976), el ya mencionado Jan Lechoń (1899-1956) y Kazimierz Wierzyński (1899-1969), que componían el denominado «gran quinteto» («*wielka piątka*»)¹²⁰. *Skamander* fue, con toda probabilidad, cronológicamente el primer grupo poético de la nueva Polonia independiente, pues en fecha tan temprana como el 29 de noviembre de 1918 –la independencia del país se había proclamado el día 11 del mismo mes–, en el café-bar varsoviano «Bajo el signo del picador» (*Pod Picadorem*), lanzaron un singular manifiesto, cuyo lema rezaba: «¡¡¡Jóvenes artistas de Varsovia, uníos!!!»¹²¹. A la búsqueda de nuevos medios de expresión, se enfrentan con el sistema de vida urbana y la civilización moderna, al tiempo que abren para la poesía nuevos horizontes temáticos: la ciudad, la vida cotidiana del hombre corriente, con sus sentimientos, su felicidad, su dolor. Dados al uso del chiste y de la parodia, los poetas de este grupo se burlan a menudo de la mentalidad burguesa y de sus gustos conservadores. En cuanto al lenguaje poético, llevan a cabo una revitalización de la metáfora y la comparación de carácter intelectual. Y cultivan, junto a los metros y estrofas tradicionales, el verso libre y blanco¹²².

¹¹⁸ «A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę.» Cf. LECHOŃ, Jan, *Poezje*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 1990, pág. 5.

¹¹⁹ Cf. TOMKOWSKI, Jan, *Literatura Polska*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, pág. 254.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ «Młodzi artyści warszawscy łączcie się!!!» Citado por BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 220.

¹²² Para todo lo que sigue, resulta especialmente útil PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Introducción a la poesía polaca contemporánea», en *De Czesław Miłosz a Marcin Halaś. Poesía polaca contemporánea*, selección, traducción directa del polaco y edición de Fernando Presa González, Madrid, Ediciones Rialp, 1994, págs. 14-33.

Otro grupo de poetas que desempeñaron un importante papel en la poesía de aquellos años fue *Czartak*. Entre los poetas que lo integraron, figuran Emil Zegadłowicz (1888-1941), Jan Miller (1890-1977) y Edward Kozikowski (1891-1980). Fueron conocidos como los poetas de las 3 M, por haber hecho blanco de sus ataques a la «ciudad», la «masa» y la «máquina»: en polaco, *Miasto-Masa-Maszyna*, respectivamente. Abogan por una vuelta a la naturaleza y por el desarrollo de la cultura regional popular.

Nos toca referirnos ahora a las diversas vanguardias poéticas de la época. Entre los grupos que formaron la denominada «primera vanguardia poética», hay que mencionar, ante todo, a la Vanguardia de Cracovia (*Awangarda Krakowska*), que reunió a poetas como Tadeusz Peiper, teórico y redactor de la revista *Aguja* (*Zwrotnica*), publicada entre los años 1922-1923 y 1926-1927¹²³, Julian Przyboś (1901-1970), Jan Brzękowski (1903-1983), Jalu Kurek (1904-1983) y Adam Ważyk (1905-1982). Estos poetas hallaron su fuente de inspiración en el mundo exterior, reelaborado por el hombre, el mundo de la técnica y el trabajo y de los nuevos ambientes sociales. Se trataba de adecuar la poesía a los nuevos tiempos. Claro está que la estética de la Vanguardia de Cracovia resultaba diametralmente opuesta a los postulados del grupo *Czartak*, el de los poetas de las «tres emes», como se aprecia con toda claridad ya en el artículo-manifiesto del grupo, cuya autoría se debió a Tadeusz Peiper y que llevó por título, precisamente, «La ciudad, la masa, la máquina» («*Miasto, masa, maszyna*»). Aún dentro de la «primera vanguardia», añadiremos que en las filas del futurismo polaco militaron poetas como Titus Czyżewski (1880-1945), Jerzy Jankowski (1887-1941), Anatol Stern (1899-1968) y –seguramente el más destacado de todos ellos– Aleksander Wat (1900-1967).

A la «segunda vanguardia poética», que hacía su aparición en la escena literaria ya a principios de los años treinta, pertenecen los poetas reunidos entorno a la revista *Cuádriga* (*Kwadryga*), fundada en Varsovia y que se publicó entre los años 1926-1933¹²⁴: son Władysław Sebyła (1902-1941), Stefan Flukorski (1902-1972), Konstanty Ildefons Gałczyński (1905-1953), Marian Piechal (1905), Stanisław Ryszard Dobrowolski (1907) y Lucjan Szenwald (1909-1944), cultivadores de una poesía de carácter social, «comprometida». Así mismo, los poetas de la Vanguardia

¹²³ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 234.

¹²⁴ *Ibidem*, pág. 237.

de Lublin (*Awangarda Lubelska*), con Józef Czechowicz (1903-1939), Józef Łobodowski (1909-1988) y Waław Iwaniuk (1913), que profesan el culto al Romanticismo de Słowacki y Norwid y crean en continuidad con el simbolismo de la Joven Polonia, y cuya estética, por ende, viene a ser la negación de la del grupo *Skamander*. En tercer lugar, la Vanguardia de Vilna (*Awangarda Wileńska*), con su revista *Żagary* (1931-1934), integrada por poetas como Stanisław Mackiewicz (1896-1966), Teodor Bujnicki (1907-1944), el futuro Premio Nobel –ya citado en numerosas ocasiones en estas páginas– Czesław Miłosz (1911-2004) y Alexander Rymkiewicz (1913-1983). En la poesía de la Vanguardia de Lublin nos salen al paso tonos catastrofistas, cual nubarrones negros que anuncian la tormenta que se avecina. De ese catastrofismo aparece impregnado incluso el lenguaje, y muy en particular la sintaxis.

Hasta aquí, en exposición muy sucinta, los principales grupos de la poesía polaca de entreguerras. Pero no todos los grandes poetas de aquel tiempo militaban en las filas de grupos poéticos organizados. Y entre las personalidades que, al margen de dichos grupos, nos han legado una producción poética sobresaliente es de justicia mencionar, al menos, a Kazimierza Hłakowiczówna (1892-1983), relacionada en sus inicios con los poetas de *Skamander*, pero pronto dedicada al cultivo de una poesía intimista en que hacen acto de presencia elementos fabulosos y mágicos; a Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891-1945), que mantuvo igualmente contactos con *Skamander* y que es una gran poetisa del amor; a Władysław Broniewski (1897-1962), poeta de acentos revolucionarios y defensor de los derechos del proletariado; a Stanisław Baliński (1899-1984), cuya lírica, de corte tradicional, enlaza en lo temático con el Romanticismo; y, en fin, a Mieczysław Jastrun (1903-1983), que reflexiona sobre el tiempo en una poesía cargada de simbolismo y en que lamenta la falta de armonía entre el hombre y el mundo.

«Y en primavera, que vea la primavera, y no a Polonia», había escrito –recordemos– Jan Lechoń en 1917. Los poetas polacos –incluido él mismo– sólo pudieron permitirse ese lujo durante poco más de dos decenios. El 1 de septiembre de 1939 las tropas del ejército alemán violan la frontera occidental de Polonia; el día 17 del mismo mes, las tropas del ejército rojo traspasan la frontera oriental. El 23 de agosto, Ribbentrop y Mólotov, ministros de Exteriores del III Reich alemán y de la Unión Soviética, respectivamente, habían firmado en Moscú el pacto que lleva sus

nombres, pacto, oficialmente, de no-agresión mutua, pero en cuyo protocolo secreto quedaba decidida la inmediata agresión a un tercero. Se consumaba, así, un nuevo reparto de Polonia; y comenzaba la II Guerra mundial. Entonces, como señala Fernando Presa González, «el problema de la pureza artística, tema hasta ahora de profunda preocupación, pasó a un plano prácticamente irrelevante [...]. El pueblo polaco, sumido en la crueldad de la guerra, necesitaba *una lírica patriótica de urgencia*»¹²⁵. La necesitaba, y la tuvo. Poemas de tema bélico y patriótico –convertidos a veces en canciones que sonaron en las trincheras– los escribieron, entre otros, poetas como Władysław Broniewski (1897-1962), Krzysztof Kamil Baczyński (1921-1944), Tadeusz Gajcy (1922-1994), Leopold Staff (1878-1957), Julian Tuwim (1894-1953), Czesław Miłosz (1911-2004) y Krystyna Krahelska (1914-1944), algunos de ellos ya mencionados más arriba.

Como apunta la profesora Beata Baczyńska, con la guerra hace su entrada en la historia una nueva generación, integrada por jóvenes que habían nacido y se habían formado ya en la Polonia independiente. En el momento de estallar la guerra, la gran mayoría de ellos no había cumplido aún los veinte años. A estos jóvenes

la invasión y la ocupación nazi *les hizo revivir los ideales románticos tan arraigados en la tradición polaca*. Fueron el alma de las organizaciones clandestinas, del ejército clandestino. Siguieron estudiando (en los así llamados *komplety*, clases clandestinas en casas particulares) a pesar de que los alemanes denegaron el derecho a la enseñanza media y superior. Editaban panfletos, diarios clandestinos, escribían poemas y dramas, redactaban revistas literarias, libros, etc.¹²⁶

La poesía de esta generación de la guerra ha quedado tradicionalmente asociada al término *Kolumbowie*. *Kolumb* –versión polaca del nombre de Cristóbal Colón– es el seudónimo del protagonista de la novela *Kolumbowie, la quinta del 20* (*Kolumbowie, rocznik 20*), de Roman Bratny, publicada en 1957, que ofrece un amplio panorama de los llamados *kolumbowie*, precisamente, la generación que durante la guerra había militado en las organizaciones de la resistencia clandestina¹²⁷. La expresión *kolumbowie* se convirtió, así, en símbolo de la generación de los poetas

¹²⁵ PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Introducción a la poesía...», pág. 16. El subrayado es nuestro.

¹²⁶ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 260. El subrayado es nuestro.

¹²⁷ *Ibidem*, pág. 290.

que desarrollaron su actividad creativa durante los años de la II Guerra Mundial al tiempo que combatían en los frentes. Algunos de ellos perdieron la vida en la Insurrección de Varsovia (1944), como los anteriormente mencionados Krzysztof Kamil Baczyński y Tadeusz Gajcy, o fallecieron poco después de acabada la contienda, como Tadeusz Borowski (1922-1951); la vida de otros, en cambio, se ha dilatado hasta nuestros días, como es el caso de Miron Białoszewski (1922-1983) o Zbigniew Herbert (1924-1998), o el de Tadeusz Różewicz (nacido en 1921), aún vivo y en plena actividad. Durante los años de la guerra, la poesía de estos autores es, en general, una poesía apocalíptica, catastrofista, cuajada de imágenes de horror y muerte. El cultivo de esta poesía no cesa necesariamente con el final de la guerra; de hecho, los poetas de la llamada II Vanguardia, entre los que merece especial mención Czesław Miłosz, mantienen durante largo tiempo viva la poética del horror y la tragedia. Para completar este sumario panorama de la historia de la poesía polaca de los años de la II Guerra Mundial, haremos mención a la revista literaria clandestina *Arte y Nación (Sztuka i Naród)*, que, fundada por alumnos de Filología Polaca de la Universidad de Varsovia, se publicó desde abril de 1942 hasta agosto de 1944 (con un total de dieciséis entregas). El lema de la revista, extraído del poema de Cyprian Kamil Norwid *Promethidion*, nos es ya conocido: «El artista es el organizador de la imaginación nacional».

En la inmediata posguerra se va a cultivar en Polonia una poesía bifronte: por un lado, caracterizada por el realismo trágico, muy viva aún la memoria de la terrible experiencia bélica; por el otro, sin embargo, penetrada de la ilusión de un pueblo que mira con esperanza al futuro. De hecho, ambas tendencias conviven en los primeros libros de poesía que ven la luz por entonces, debidos a la autoría de poetas pertenecientes a diversas generaciones, entre los que cabe citar: *Un lugar en la tierra (Miejsce na ziemi)* (1945), de Julian Przyboś; *Salvación (Ocalenie)* (1945), de Czesław Miłosz; *Tiempo muerto (Martwa pogoda)* (1946), de Leopold Staff; *El siglo de la derrota (Wiek kłeski)* (1946), de Antoni Słonimski; y *Cuestión humana (Rzecz ludzka)* (1946), de Mieczysław Jastrum. También en estos años inician su andadura creativa poetas más jóvenes, como Tadeusz Różewicz, quien en 1947 ve impreso su libro *Intranquilidad (Niepokój)*, considerado como uno de los más representativos e importantes de la posguerra, y, en 1948, el titulado *El guante rojo (Czerwona rękawiczka)*. Por cierto, Różewicz haría en fechas posteriores la siguiente confesión,

que a buen seguro habrían suscrito otros muchos poetas que vivieron los desastres de la guerra: «me aguardaba una tarea: crear poesía después de Auschwitz»¹²⁸.

Entre los años 1946-1948 se produce el afianzamiento en el poder de los comunistas y la plena incorporación de Polonia al área de influencia de la Unión Soviética. Se trata de cambios políticos decisivos, de profundas y largas consecuencias, que tienen su correspondiente reflejo en la literatura. La nueva situación obliga a los poetas polacos a redefinir sus posiciones, tanto desde el punto de vista ideológico como desde el propiamente estético. Nos encontramos entonces con un primer grupo de poetas, el de aquellos que apoyan la implantación en Polonia del socialismo real. Entre ellos, figuran Julian Przyboś y Władysław Broniewski, hombre, por cierto, de biografía política bastante singular, que en el mismo año de 1949 daba a la estampa *Una palabra sobre Stalin (Słowo o Stalinie)*, encendida oda al dictador soviético. Vale la pena citar siquiera un fragmento de este poema, muy representativo de buena parte de la poesía que se escribió en Polonia –y, claro está, no sólo en Polonia– en aquellos años: «...Millones de personas de la Unión Soviética y de los países que van por el camino del socialismo crearán un nuevo mundo, llevando en sus corazones y en sus bocas el nombre de Stalin»¹²⁹.

En el otro extremo, el grupo de aquellos poetas que optaron por el exilio: es el caso de un Czesław Miłosz, quien, tras haber ocupado cargos diplomáticos en las embajadas de Polonia en Washington y París, en 1951 anuncia su intención de convertirse en refugiado político en la capital francesa, donde permanece hasta 1960. Ese mismo año marcha a los Estados Unidos, donde permanece hasta su vuelta definitiva a Polonia, en la primera mitad de la década de los 90. Algo diferente es el caso de poetas que habían abandonado Polonia durante la guerra y que ya no regresaron al término de la misma: un Jan Lechoń, que desde 1940 vivía en los Estados Unidos, donde se suicidó en 1954; un Kazimierz Wierzyński, que estaba en la emigración desde 1939 y que murió en Londres, en 1969; o un Józef Wittlin, que se había trasladado a Francia en 1939; de allí, a Portugal, en 1940; y de Portugal, en 1941, a Nueva York, donde falleció en 1976¹³⁰. Valgan estos pocos ejemplos a modo de ilustración de un destino común que, a causa de los avatares históricos sufridos

¹²⁸ «Czekało mnie zadanie: / stworzyć poezję po Oświęcimiu.» *Ibid.*, pág. 268.

¹²⁹ Citado por PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Introducción a la poesía...», pág. 18.

¹³⁰ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Anexo biobibliográfico (poetas)», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coordinador), *Historia de las literaturas...*, págs. 963-968.

por Polonia durante la pasada centuria, han compartido muchos poetas e intelectuales polacos del siglo XIX, como, *mutatis mutandis*, lo habían compartido poetas e intelectuales polacos del siglo XIX. Y al igual que los emigrados polacos del XIX, los del XX se afanaron por mantener viva en el exilio la llama de la cultura polaca. Así, por ejemplo, ya desde 1946 editaba libros polacos en Italia el célebre Instituto Literario (*Instytut Literacki*), que, dirigido por Jerzy Giedroyc (1906-2000), al año siguiente trasladó su sede a la capital de Francia. El Instituto Literario de París editaría durante decenios libros de muchos escritores polacos, entre ellos de Adam Zagajewski. Desde su cuartel general de Maisons Laffite, Giedroyc dirigía también la revista *Cultura*, sin lugar a dudas una de las más importantes revistas culturales polacas de la posguerra. Una vez más, como en los tiempos de Mickiewicz y Słowacki, Krasiński y Norwid, la ciudad del Sena se convertía en la capital de la cultura polaca en el destierro. Otro activo centro cultural de la emigración polaca se radicó en Londres, donde seguía establecido el gobierno polaco en el exilio. En la capital británica, precisamente, se funda en 1945 la Asociación Polaca de Escritores en el Exilio (*Związek Pisarzy na Obczyźnie*). Y en abril de 1946, Mieczysław Grydzewski, que había sido redactor de *Noticias Literarias (Wiadomości Literackie)* en la Varsovia de entreguerras y de *Noticias de Polonia (Wiadomości Polskie)* en el Londres de los años de la guerra, publicó allí también el primer número de *Noticias (Wiadomości)*, que se conocería con el nombre de «*londinens*», de *Wiadomości Londyńskie (Noticias de Londres)*. La anteriormente mencionada Asociación Polaca de Escritores en el Exilio, con fecha del 24 de agosto de 1947, prohibió a sus asociados que colaborasen con la prensa de Polonia, hecho que vino a consumar la división entre la emigración (*emigracja*) y el país (*kraj*)¹³¹.

Tócanos ahora referirnos a un tercer grupo de poetas, los más jóvenes, que, aún inéditos en su mayoría, buscaban en aquella hora nuevos caminos de expresión poética y que, opuestos ideológicamente al sistema comunista, permanecieron, sin embargo, en Polonia. Estos poetas, que, andando el tiempo, llegarán a ser conocidos bajo el rótulo de la «Generación del 56», tienen todos a la espalda la experiencia común de una infancia vivida durante la II Guerra Mundial. Excepción hecha de Zbigniew Herbert y de Miron Białoszewski, nacidos, como ya quedó apuntado, en 1924 y 1922, respectivamente, el resto de los poetas de esta generación inscriben

¹³¹ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, págs. 270-271.

todos su fecha de nacimiento en la década de 1930: Tadeusz Nowak (1930), Andrzej Bursa (1932), Jerzy Harasymowicz (1933), Stanisław Grochowiak (1934) y Edward Stachura (1937).

Llegados a este punto, nos parece necesario abrir un paréntesis para dejar constancia, siquiera sea telegráficamente, de ciertos acontecimientos históricos –y culturales– que tuvieron lugar en Polonia durante el primer decenio que siguió al final de la guerra. El 5 de marzo de 1953 muere Stalin. La revista *Tygodnik Powszechny* (*Semanario Universal*), de Cracovia, fue clausurada por su negativa a publicar un editorial dedicado al dirigente soviético. El 17 de septiembre de ese mismo año es elegido primer secretario del PCUS (Partido Comunista Unificado Soviético) Nikita Jruschow. El 23 de septiembre culmina en Polonia la campaña contra la jerarquía católica con el arresto del Cardenal Primado, Stefan Wyszyński. El «deshielo» tras la muerte de Stalin empieza a notarse, tanto en la URSS como en Polonia y en el resto de países de la órbita soviética, ya en 1954. El término «deshielo» tiene su origen en la famosa novela del mismo título –*El deshielo* (*Ottiepiel*)– del escritor ruso Iliá Erenburg. Publicada en mayo de 1954, fue rápidamente traducida al polaco –*Odwilż*, Varsovia, 1955– y despertó gran interés en los círculos intelectuales, tanto de Polonia como del exilio. En 1954 queda constituido en la capital polaca el Pacto de Varsovia, organización militar de los países socialistas paralela a la OTAN; se consumaba, así, un episodio más de la denominada «guerra fría» (pol. *zimna wojna*). En 1955 ve la luz la revista *Sencillamente* (*Po Prostu*), vehículo de opinión de la generación entonces emergente a la superficie de la vida pública. Autodefinida como «semanario de los universitarios y de la joven *inteligentzia*» («*tygodnik studentów i młodej inteligencji*»), contó entre sus colaboradores al poeta Ernest Bryll, al novelista Tadeusz Konwicki (n. 1926) y al filósofo Leszek Kołakowski (n. 1927). Aquel mismo año y en la revista *Vida Literaria* (*Życie Literackie*), de Cracovia, debutaron cinco poetas: Miron Białoszewski, Stanisław Czycz (n. 1929), Bohdan Drozdowski (n. 1931), Jerzy Harasymowicz (1933) y, el más célebre luego entre ellos, Zbigniew Herbert. El proceso de transformación de la poesía polaca se ponía en marcha. Todavía en 1955, en agosto, el poeta Adam Ważyk (1905-1982), otrora ferviente militante del realismo socialista, hubo de publicar –y despertar con su publicación una fuerte polémica– su *Poema para adultos* (*Poemat dla dorosłych*), ácida crítica en

verso de las prácticas habituales durante la época dura del realismo socialista normativo. Entre tanto, entre 1954 y 1955, algo iba cambiando en el Partido Unificado Obrero Unificado Polaco, POUP (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*, PZPR), y ya en diciembre de 1954 fue puesto en libertad Władysław Gomułka, militante del Partido que, acusado de realizar una política fraccionista, había sido arrestado en julio de 1951. Llegamos al año 1956, que vino a marcar un antes y un después en la vida de la República Popular de Polonia (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*, PRL). El origen de los profundos cambios que iban a producirse –cambios para Polonia y para el resto de los países sometidos a los dictados de la Unión Soviética– hay que buscarlos en el XX Congreso de CPUS, celebrado en Moscú entre los días 14 y 25 de febrero de 1956, en el transcurso del cual Jrushchov pronunció su famoso discurso en que criticaba a Stalin y condenaba el culto de la personalidad. Poco después, el día 14 de marzo, y en circunstancias no muy claras, moría en Moscú Bolesław Bierut, primer secretario del Partido Obrero Unificado de Polonia. En abril, el Parlamento polaco decretaba una amplia amnistía. En junio, los obreros de Poznań declaran una huelga general, respondida por parte de las autoridades con un fuerte despliegue militar, acontecimientos estos que quedarán inscritos en la historia bajo el rótulo de Junio de Poznań (*Poznański Czerwiec*); por su parte, el 28 de junio, jueves, será recordado como el Jueves Negro (*Czarny Czwartek*), pues los enfrentamientos entre el ejército y las fuerzas del orden, por un lado, y la población de Poznań, por otro, arrojó el trágico saldo de cien muertos, mil heridos y unos doscientos arrestados. Octubre de aquel mismo año 1956 –en la historiografía polaca, Octubre 56 (*Październik 56*)– constituye el punto culminante del «deshielo» en Polonia. Mientras los tanques soviéticos avanzan hacia Varsovia, la plana mayor del Partido Unificado Obrero Polaco, por boca de su primer secretario, Edward Ochab, afirma con contundencia (19 de octubre): «No mantendremos conversaciones con una pistola en la sien»¹³². El día 21 Władysław Gomułka es elegido primer secretario del Partido. El día 29, el cardenal Wyszyński es liberado de su internamiento y se le permite regresar a su sede arzobispal de Varsovia. El 25 de diciembre de aquel mismo año, tan rico en acontecimientos, reanuda su actividad el *Semanario Universal* (*Tygodnik Powszechny*), revista

¹³² «Nie będziemy prowadzić rozmów z pistoletem przyłożonym do skroni.» Citado por BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 279.

cracoviana de inspiración católica, fundada en 1945, que –como ya hemos visto– había sido clausurada a raíz de la muerte de Stalin. Aún tendría que esperar mucho Polonia hasta recuperar, libre de la tutela de Moscú, su plena soberanía con un régimen político auténticamente democrático, pero, de momento, el fantasma del estalinismo y del realismo socialista había pasado a la historia¹³³.

Y retomando la historia de la poesía en el punto en que la habíamos dejado, observaremos que en la poesía polaca de la posguerra se van a ir perfilando con claridad tres gran corrientes estéticas: el *lingüismo poético*, el *clasicismo* y la *herencia de las vanguardias*.

El *lingüismo poético* cultiva, como su propio nombre indica, una poesía en esencia metalingüística, entregada al redescubrimiento de la palabra poética. Las reflexiones sobre la lengua, sobre su estructuración en diferentes categorías y la aplicación de las mismas al proceso creativo se van a convertir en temas de estudio y creación poética. Uno de los más destacados representantes de esta tendencia es Miron Białoszewski, que se interesa por el habla común, la jerga, el lenguaje infantil, las variedades dialectales del polaco, materiales que aspira a integrar en un nuevo modelo de lenguaje poético.

El *clasicismo* tiene a sus más ilustres cultivadores en Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska (1923-2012) y Ernest Bryll (1935). Estos autores recogen la herencia de la tradición poética y se mantienen fieles a los valores de la razón, la virtud moral y la belleza. Su visión del mundo es amarga y dolorida, cuando no trágica. Y ante ese mundo la inteligencia y la ironía constituyen las únicas armas de que disponen. De estos poetas tendremos que hablar aún, sobre todo de los dos primeros, Miłosz y Herbert.

En cuanto a la *herencia de las vanguardias*, la hace suya sobre todo Tadeusz Różewicz, cuya poesía se alza como impresionante testimonio de los horrores de la guerra y de los campos de concentración. Entre sus poemas, uno de los más

¹³³ Cf. para toda esta parte el sintético y excelente panorama histórico esbozado por BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, págs. 278-280. Véase, además, en español LUKOWSKI, Jerzy, y ZAWADZKI, Hubert (2001), *Historia de Polonia*, trad. (<ingl. *A Concise History of Poland*) de José Miguel Parra Ortiz, revisión científica de Fernando Presa González, Cambridge University Press, 2002, págs. 279-283; en polaco, JUREK, Krzysztof, y ŁYNKA, Alexander, *Zdasz Matureę z historii. Historia Polski*, Łódź, Piątek Trzynastego Wydawnictwo, 1999, págs. 300-303; y en inglés –siempre de referencia absoluta–, DAVIES, Norman, *Heart of Europe. A Short History of Poland*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1986, págs. 6-10.

memorables es, sin duda, el que lleva por título «Salvado» («Ocalony»), de su libro, ya mencionado, *Intranquilidad (Niepokój)* (1947), poema que ha llegado a considerarse todo un símbolo de la poesía polaca contemporánea. Merece la pena transcribirlo aquí en su integridad:

Tengo veinticuatro años
me salvé
cuando era conducido a la matanza.
He aquí nombres vacíos y sinónimos:
hombre y animal
amor y odio
enemigo y amigo
oscuridad y luz.

He visto
que se mata al hombre como a un animal: furgones de gente
descuartizada
que no será redimida.
Las ideas sólo son palabras:
virtud y pecado
verdad y mentira
belleza y fealdad
valor y cobardía.

He visto
que pesan lo mismo la virtud y el pecado:
un hombre que fue él mismo
virtuoso y pecador.

Busco al profesor y maestro
que me devuelva la vista el oído y el habla
que de nuevo dé nombre a las ideas y las cosas
que separe la luz de la oscuridad.

Tengo veinticuatro años
me salvé

mientras era conducido a la matanza.¹³⁴

Además de un gran poeta del testimonio, Tadeusz Różewicz es un gran transformador de la lengua poética, una lengua poética nueva capaz de responder –recordémoslo– a una nueva y tremenda necesidad: «crear poesía después de Auschwitz». Y es que después de Auschwitz al poeta ya no le está permitido cantar a las flores o complacerse en la búsqueda de rimas musicales. Ahora, por el contrario, la poesía está llamada a convertirse en testimonio de lo que pasó. El lenguaje, en consecuencia, tiene que ser tan real como el destino de los millones de seres humanos que sufrieron en carne propia la guerra y el campo de exterminio.

Se ha llegado a hablar del «antiesteticismo» de Tadeusz Różewicz. Este antiesteticismo lo hereda Różewicz sobre todo de Julian Przyboś, y de Różewicz lo heredan, a su vez, poetas más jóvenes como Andrzej Bursa y Stanisław Grochowiak, los dos más destacados representantes del Turpismo. La creación del neologismo «turpismo» (pol. «*turpizm*»), del latín *turpis* 'feo' (también en sentido moral), se debe a Julian Przyboś, autor de una «Oda los turpistas» («Oda do turpistów»), publicada en 1962, en la que preconizaba precisamente la estética de la fealdad, que Bursa y Grochowiak habían de contraponer a la pureza estética. Consideraban estos poetas que la pureza del arte es una falsedad, en tanto en cuanto idealiza una realidad de suyo grotesca y fea, la realidad en que se halla inmersa la vida del hombre. Y, en efecto, en los versos de ambos poetas habitan sobre todo mutilados de guerra, enfermos incurables, seres que sufren algún tipo de deformidad, locos, indigentes y borrachos.

En Polonia, como en el resto de Europa, otro año de profundas transformaciones es el de 1968. En el terreno de la poesía, se manifiestan nuevos postulados temáticos y formales. La nueva poesía aspira a convertirse en azote de la mentira y en paladín

¹³⁴ Cf. RÓŻEWICZ, Tadeusz, *Poesía abierta* (1944-2003), traducción, edición bilingüe polaco-español y prólogo de Fernando Presa, Barcelona, *La poesía, señor hidalgo*, 2003, págs., 25-27. Entre las págs. 24-26 el lector encuentra también el original polaco de este poema: «Mam dwadzieścia cztery lata / ocalałem / prowadzony na rzeź. // To są nazwy puste i jednoznaczne: / człowiek i zwierzę, / miłość i nienawiść / wróg i przyjaciel / ciemność i światło. // Człowieka tak się zabija jaz zwierzę / widziałem: / furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni. // Pojęcia są tylko wyrazami: / cnota i występki / prawda i kłamstwo / piękno i brzydota / męstwo i tchórzostwo. // Jednak ważny cnota i występki / widziałem: / człowieka który był jeden / występny i cnotliwy. // Szukam nauczyciela i mistrza / niech przywróci mi wzrok słuch i mowę / niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia / niech oddzieli światło od ciemności. // Mam dwadzieścia cztery lata / ocalałem / prowadzony na rzeź».

de la verdad. Busca desesperadamente la verdad, y, para ello, tiene por fuerza que desprenderse de falsos ropajes, tanto –insistimos– en lo temático como en lo formal. No estará de más traer aquí a colación, por lo significativos y aun programáticos que resultan, unos versos de Stanisław Barańczak, uno de los adalides de la nueva poesía que a la sazón se postula:

Miremos en los ojos de la verdad: en los ausentes
ojos de un viandante con el cuello erguido
con el que tropezamos por casualidad...
...en esos ojos grises de la verdad que no dejan de observarnos
que están en todas partes, metidos en la acera bajo tus pies,
pegados en los carteles y prendidos en las nubes;
y aunque nunca nos hayamos arrodillado
esto sabrá postrarnos
de rodillas.¹³⁵

Se trata de una poesía que halla en la realidad de la vida cotidiana su fuente de inspiración, en las cosas y en las situaciones humanas de cada día; una poesía que anhela reflejar la existencia profunda, verdadera, y desenmascarar, al mismo tiempo, lo aparente de la situación de felicidad en que el hombre cree vivir. Vale la pena escuchar aquí también a Ewa Lipska, poetisa compañera de generación de Barańczak:

Nosotros –generación de posguerra abierta de par en par–
en el plenamente confortable estado de nuestro cuerpo
leemos a Sartre y guías telefónicas.
Consideramos atentamente cada temblor de tierra.
Nosotros. Generación de postguerra de tranquilas macetas.¹³⁶

Tanto los versos de Barańczak como los de Lipska constituyen dos pequeños manifiestos de la Generación del 68 (*Pokolenie 68*), también llamada de la *Nueva*

¹³⁵ Citado y traducido por PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Introducción a la poesía...», págs. 21-22.

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 22.

Ola (Nowa Fala), en la que se encuadra la producción poética del joven Adam Zagajewski, generación a la que ya nos hemos referido al esbozar la biografía de nuestro poeta y a la que le dedicaremos luego capítulo aparte y pormenorizado.

Al lado de los de la Nueva Ola encontramos a otros poetas, que se podrían denominar *contestatarios*. Es el caso de un Rafał Wojaczek (1945-1971) y del ya mencionado Edward Stachura, quienes, manifiestamente opuestos al régimen comunista, cultivan una poesía de marcado acento social. En su lucha contra el sistema político entonces imperante, disponen de una sola arma: la ironía; ironía trágica, que les sirve para ridiculizar dicho sistema y para denunciar las carencias sociales del pueblo polaco bajo la «dictadura del proletariado».

En la poesía polaca de posguerra encontramos también una corriente *religiosa*, representada por poetas como Jan Twardowski (1915-2006) y Anna Kamieńska (1920-1986). Escriben una poesía caracterizada ante todo por su sencillez, tanto en su lenguaje como en sus contenidos; una poesía que, sin renunciar a la crítica socio-política, contempla la dimensión más transcendental del hombre; y, sin grandes artificios retóricos, con palabras humildes, aspira a tocar lo más profundo del ser humano. Para estos poetas, la poesía es un don de Dios, y como tal hay que sentirla y agradecerla, y ponerla al servicio del hombre. A menudo, en estos poetas la poesía se hace oración, plegaria, como en los siguientes versos del Padre Twardowski:

Tú que creas los arándanos
el conejo con la zanahoria,
el verano escarabajero,
la gran sombra de las pequeñas hojas...

...aunque sólo sea por un momento
que los poetas escriban poemas más sencillos que los de la gran poesía.¹³⁷

Después de 1976 se observa el surgimiento de la «circulación alternativa» de la literatura, con revistas, boletines y panfletos no oficiales. En 1977 empezó a funcionar la primera editorial clandestina: la Oficina Editorial Independiente (*Niezależna Oficyna Wydawnicza, NOWA*), que hasta diciembre de 1981 publicó

¹³⁷ *Ibid.*, pág. 24.

unos doscientos títulos. Del mismo año data, así mismo, la fundación de la revista no oficial *Zapis – Poezja, Proza, Eseje, Felitony* (*Proscritos – Poesía, Prosa, Ensayo, Crónicas*). Y, en general, se constata que la difusión de revistas y libros editados extraoficialmente –sin intervención de la censura del Estado (*poza cenzura*)– era cada año más amplia¹³⁸. Este fenómeno editorial sin precedentes de alguna manera salvó la literatura polaca, y, más aún, contribuyó a la serie de cambios históricos que habrían de culminar en 1989. Al mismo tiempo, en la poesía polaca de la segunda mitad de los años setenta se advierte una creciente preocupación metafísica. En la lírica de aquellos años, dos corrientes poéticas bien definidas pueden distinguirse: una *corriente ética*, con poetas como Ryszard Krynicki (1943), Józef Baran (1947) y Jan Polkowski (1953), y una *corriente religiosa*, con poetas como Stanisław Barańczak, el mismo Adam Zagajewski –ambos procedentes, como ya hemos visto, de la Nueva Ola– y Bronisław Maj (1953). El poeta vuelve ahora su mirada hacia su propio interior, y no cree que la poesía deba usarse directamente como arma contra nada ni contra nadie. La poesía, por otra parte, no debe limitarse a responder a la coyuntura de las circunstancias sociales y políticas de cada momento; antes bien, debe recuperar los grandes, universales temas humanos: Dios, el amor, la vida, la muerte. Estas aspiraciones son compartidas por *éticos* y *religiosos*, si bien los primeros indagan de preferencia por el camino de la filosofía y del obrar humano, mientras que los segundos leen la vida y los actos humanos en clave del pensamiento cristiano, y en esa líneas se afana cada uno de ellos por hallar una respuesta personal a las grandes preguntas existenciales y metafísicas. Y aquí nos parece oportuno detenernos para subrayar los rasgos específicos que caracterizan a la poesía polaca por lo menos desde el Romanticismo:

Paradójicamente, las difíciles condiciones históricas y de existencia para la libertad de palabra *enraizadas todavía en la tradición decimonónica*, contribuyeron a la formación del fenómeno de la «*escuela polaca de poesía*», cuya significación e influencia a nivel mundial es difícil sobrestimar, y cuyo rasgo característico más importante es *la capacidad de hablar sobre los destinos del individuo inserto en la*

¹³⁸ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 296.

*trama de la historia, discurso que une en sí la perspectiva individual con la universal, la existencial y metafísica con la histórica*¹³⁹.

Claro que no siempre resultará fácil el equilibrio entre ambos polos: entre lo individual y lo colectivo, entre lo particular y lo universal, entre las preocupaciones existenciales y metafísicas, por una parte, y las sociales e históricas, por otra. Y, de hecho, lo que constituye indudablemente una cualidad del grueso de la poesía polaca del Romanticismo para acá, puede muy bien convertirse, para tal o cual poeta individual, en un verdadero dilema. En Adam Zagajewski –ya quedó adelantado en su momento– esto se expresa mediante la fórmula «solidaridad y soledad» (*solidarność i samotność*), dos polos magnéticos que atraen al artista –en este caso, al poeta– por igual y que le resultan igualmente necesarios. Estamos ante una de las dualidades esenciales –como ya veremos– del pensamiento estético de Zagajewski.

Siguiendo nuestro recorrido por la historia de la poesía polaca del siglo XX llegamos a los años ochenta, período –como es bien sabido– de intensos conflictos sociales y de profundos cambios políticos en Polonia, a los que hemos hecho mención al hilo del relato de la biografía de Adam Zagajewski. El surgimiento del histórico sindicato Solidaridad (*Solidarność*), liderado por Lech Wałęsa (Premio Nobel de la Paz en 1983) marcó el principio del fin de la dictadura comunista y del triunfo de las fuerzas democráticas en Polonia. Ni que decir tiene, estos acontecimientos tienen también su reflejo en la lírica polaca de aquellos años.

Un acontecimiento –éste de índole propiamente literaria– que tuvo entonces un especial significado para la poesía y las letras polacas en general fue la concesión en 1980 del Premio Nobel de Literatura a Czesław Miłosz, galardón que tres lustros más tarde, en 1996, recibiría la poetisa Wisława Szymborska. Recordemos que los escritores polacos anteriormente galardonados con el Nobel habían sido novelistas: en 1905, Henryk Sienkiewicz (1846-1916), el autor de *Quo vadis?*, y en 1924, Władysław Stanisław Reymont (1867-1925), autor de *Los campesinos* (*Chłopi*). El hecho de que en un lapso de poco más de quince años dos poetas polacos hayan recibido tan alta distinción viene, sin duda, a confirmar la vitalidad e importancia de la lírica en Polonia. Claro es que el premio a Miłosz tuvo una dimensión y una relevancia adicionales, extraliterarias, al coincidir con los transcendentales

¹³⁹ Cf. Ministerio de Asuntos Exteriores de Polonia, «Literatura», *Cultura* (2002-2006), pág. 2, en [<http://poland.gov.pl/?document=1242>]. Los subrayados son nuestros.

acontecimientos políticos que conocemos (conviene recordar que Miłosz vivía y creaba desde 1951 en la emigración, y que su obra estaba terminantemente prohibida en Polonia, por lo que el hecho de haber recibido el Nobel vino a reforzar las aspiraciones de libertad de los escritores polacos).

Si la actividad política durante la década de 80 fue de vértigo, la de la poesía no lo fue menos. La poesía polaca de entonces tuvo que reflejar por fuerza aquellas circunstancias históricas y reaccionar ante ellas, con lo que se convierte –una vez más– en instrumento eficaz contra la represión. Entre los poetas, sin embargo, pueden distinguirse diversas posturas ante la misma realidad. Así, al tono solemne, de honda preocupación por lo que estaba acaeciendo, que caracteriza a los poetas de mayor edad, se contrapone a veces una poesía irónica, sugerente, donde hay lugar incluso para notas humorísticas –de un humor más bien macabro–, propia de poetas más jóvenes. Un buen ejemplo de esto último lo hallamos en Konstanty Puzyna (1929-1983); por ejemplo, en su «Balada para Villón» («Ballada dla Villona»), de 1983:

Todavía no sabemos lo que es el hambre.
En el cuarenta y cinco sí que se podían encontrar
buenos flacuchos. Alrededor alambres
y ellos en semejantes nieves excavaban
pero no había hierba.
Aún no sabemos lo que nos espera.
Pero la violencia ya se aproxima la violencia
como las nubes. Se esperaba la primavera.¹⁴⁰

Recordemos aquí que cuando se publica este poema Polonia vive bajo la ley marcial (*stan wojenny*) decretado por el general Wojciech Jazuselski a mediados de diciembre de 1981, por lo que, refiriéndose a la poesía polaca de los años 80, se ha llegado a hablar incluso de una «poesía de la ley marcial» –a la que también contribuyó, como vimos, Adam Zagajewski–; poesía marcada, inevitablemente, en gran medida por la propaganda y la sátira política. Y algunos años más tarde, cuando en 1989 representantes del gobierno y de la oposición encabezada por Solidaridad se sientan para negociar a la misma «Mesa Redonda» (*Okragły Stół*, en la historiografía

¹⁴⁰ Citado y traducido por PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Introducción a la poesía...», pág. 26.

polaca), que conducirá a las primeras elecciones libres en Polonia tras la II Guerra Mundial, Puzyna publicará su poema «Determinizm» («Determinismo»), en el que, entre otras cosas, puede leerse: «Cuando te sientes en la mesa redonda con un totalitarista / mírale a las manos. Observa / cómo juega con el bolígrafo, cómo aplasta la colilla / en el cenicero. Y recuerda, recuerda que esas manos / tienen que aplastar algo / de igual forma que el pájaro carpintero / tiene que picar para desgastar su pico»¹⁴¹. Ahora bien, en contraste con toda esta línea de creación poética que podríamos muy bien denominar «comprometida» –social y políticamente–, encontramos también una línea «privada», cultivada por poetas como Tadeusz Różewicz, Adam Zagajewski –el «otro» Zagajewski; recordemos: el Zagajewski de la «ramita de manzano», en palabras de Tadeusz Nyczek–, Bohdan Zadura, Piotr Sommer y los ya citados premios Nobel Miłosz y Szymborska, quienes «han sabido encontrar un nicho de experiencias propias, lejos de la conflictiva realidad»¹⁴². Estos son, pues, los dos polos de la lírica polaca de los años noventa. Y mientras la poesía «comprometida» se remite, como era de esperar, a la tradición romántica del siglo XIX, la poesía «privada» busca inspiración en las literaturas extranjeras o en la corriente futurista y dadaísta de comienzos del siglo XX.

En los primeros años del siglo XXI podemos afirmar ya, sin temor alguno a equivocarnos, que la poesía polaca de la segunda mitad del siglo XX constituye un legado de primera magnitud, y no sólo en el contexto de las bellas letras polacas, sino a escala universal. Insistimos: dos premios Nobel –Miłosz y Szymborska– en quince años son, por sí mismos, lo bastante elocuentes. Por otra parte, tanto Herbert (fallecido en 1998) como Różewicz se cuentan así mismo entre las cumbres más altas de la lírica mundial. Estamos, ni más ni menos, ante los Cuatro Grandes de la poesía polaca de la segunda mitad de la pasada centuria, a tres de los cuales –sobre todo, Miłosz y Herbert, pero también Szymborska– Adam Zagajewski los menciona a menudo entre sus más grandes maestros. Merece la pena nos detengamos, siquiera brevemente, en cada uno de ellos.

En la escritura de Czesław Miłosz (Szetejnie, 1991-Cracovia, 2004), poeta, ensayista, novelista y traductor, siempre hallamos presente y actuante el microcosmos geográfico-histórico de su Lituania natal. Czesław Miłosz es un poeta

¹⁴¹ *Ibid.*, pág. 27.

¹⁴² Cf. KLEJNOCKI, Stanisław, «La poesía polaca...», pág. 2.

metafísico, profundamente interesado por la existencia humana contrapuesta a la naturaleza y a la historia. El profesor Presa González afirma que en la poesía de Miłosz, «cuando el hombre logra integrarse en la naturaleza, ser parte de ella y de la historia, la vida se convierte en un regalo, una ofrenda espiritual, un *locus amoenus* incuestionable»¹⁴³. Y a fin de ilustrar dicha afirmación, cita a renglón seguido, traducidos por él, los siguientes versos de Miłosz:

El día es tan feliz.
La niebla se fue pronto. Me puse a trabajar en el jardín.
Un colibrí cantaba sobre una madre selva.
Nada en la tierra había que ansiara poseer.
Nadie digno de envidia.
Y lo malo que había sucedido, se me olvidó de pronto.
No sentía vergüenza de mí mismo.
En mi cuerpo no había lugar para el dolor.
Cuando me enderecé, vi el mar azul
y al fondo unos veleros.¹⁴⁴

Y es que Miłosz, poeta muy sensible al inexorable paso del tiempo y a la fugacidad de la vida humana, concibe ésta, sin embargo, como una busca constante de menudos fragmentos de eternidad. En segundo lugar, Miłosz es un poeta-moralista, que evita, empero, el papel de juez, de educador, de maestro, y que más de una vez concibe el error (el pecado) en clave maniquea, como imprescindible complemento del bien. En tercer lugar, es un poeta de la esperanza, que rechaza todo

¹⁴³ PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «La literatura polaca desde la Segunda Guerra Mundial...: La poesía», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas...*, pág. 952.

¹⁴⁴ *Ibidem*. El poema, titulado *Dádiva (Dar)*, está fechado en Berkeley, 1971, y dice así en su original polaco: «Dzień taki szczęśliwy. / Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie. / Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium. / Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć. / Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć. / Co przydarzyło się złego, zapomniałem. / Nie wstydzilem się myśleć, że byłem kim jestem. / Nie czułem w ciele żadnego bólu. / Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.» Cf. MIŁOSZ, Czesław, *Antologia osobista*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1998, pág. 60. En esa misma página el propio Miłosz hace un comentario a *Dádiva*, comentario que seguramente podría muy bien aplicarse a otros poemas de Miłosz y de otros poetas polacos contemporáneos; por esta razón, consideramos que vale la pena reproducirlo aquí: «En apariencia, es un poema sereno, de reconciliación con la vida, de apartamiento de todas las preocupaciones. Pero, como observaron algunos críticos americanos, aquí está todo el mal del siglo XX, sólo que no dicho, como oculto tras los versos». («Z pozoru jest to wiersz najzupełniej pogodny, pogodzenia się z życiem, jakiegoś oderwania od wszelkich trosk. Ale jak zauważyli niektórzy krytycy amerykańscy, tu jest całe zło XX wieku, tylko nie powiedziane, jakby ukryte za liniami»).

pesimismo extremo, la filosofía y la literatura del absurdo; tiene fe, en cambio, en que la humanidad será siempre capaz, de un modo u otro, de abrirse camino, fe en la salvación del hombre, y fe en el papel salvador que puede –y debe– desempeñar la poesía:

¿Qué es la poesía si no salva
Naciones ni hombres?
Complicidad de mentiras oficiales,
Canción de los ebrios antes de caer degollados,
Lectura de una quinceañera¹⁴⁵.

Y es Miłosz, en fin, también un poeta-erudito, que se remite continuamente a la tradición de la literatura polaca clásica y romántica (sobre todo, hace suya la herencia de Mickiewicz), a la poesía del siglo XX (en especial, T. S. Eliot), a la Biblia, a la filosofía cristiana (santo Tomás de Aquino), a la mística (Emanuel Swedenborg, William Blake) y a la obra de pensadores tan poco convencionales como Oskar Miłosz y Simone Weil, tan admirada también, por cierto por Adam Zagajewski.

No resulta fácil destacar algunos títulos en una obra lírica tan extensa y rica como la de Czesław Miłosz, que se distribuye nada menos que en veintiún libros de poesía, desde *Poema del tiempo congelado* (*Poemat o czasie zastygłym*), del año 1933 y publicado en Vilnius, en la Lituania natal del poeta, hasta *Orfeo y Eurídice* (*Orfeusz i Eurydyka*), de 2003 y publicado en Cracovia, la ciudad de sus años postreros y que en 1993 lo nombró ciudadano honorario. Y si Miłosz es prolífico como poeta, no lo es menos como autor de espléndidos ensayos, recogidos en volúmenes como *El pensamiento cautivo* (*Zniewolony umysł*) (1953), *Otra Europa* (*Rodzinna Europa*) (1958), *Visiones desde la bahía de San Francisco* (*Widzenia nad zatoką San Francisco*) (1969), *La tierra de Ulro* (*Ziemia Ulro*) (1977), *El jardín de las ciencias* (*Ogród nauk*) (1981) y *Abecedario* (*Abecadło Miłosza*) (1997), por citar sólo unos cuantos. En su haber narrativo figuran las novelas *El poder cambia de manos* (*Zdobycie władzy*) (1953) y *El valle del Issa* (*Dolina Issy*) (1955). Traductor egregio,

¹⁴⁵ Poema titulado «Prefacio». Cf. MIŁOSZ, Czesław, *Poemas*, selección, traducción y prólogo de Barbara Stawicka, Barcelona, Tusquets Editores, 1984, págs. 76-77. En el original polaco, Przedmowa: «Czym jest poezja, która ni ocala / Narodów ani ludzi? Wspólnictwem urzędowych kłamstw, / piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła, / Czytanką z panińskiego pokoju». (Cf. MIŁOSZ, Czesław, *Antologia osobista*, pág. 25).

en fin, Czesław Miłosz ha vertido al polaco varios libros bíblicos: Job, Salmos, Eclesiastés, El Cantar de los cantares, el Evangelio según san Marcos y el Apocalipsis, amén de poemas de muy diversos autores y lenguas: Shakespeare, Thomas Traherne, Milton, Blake, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, A. H. Auden, Withman, Thomas Merton, Baudelaire, Kavafis, García Lorca, Yósif Brodski...

Czesław Miłosz es un clásico, un clásico bastante atípico, que guarda las distancias con respecto a la historia y la política, si bien siente fascinación por la primera y no ha logrado escapar del todo a las exigencias de la segunda. Exiliado durante largo tiempo en los Estados Unidos de América, como ya hemos apuntado, sus libros estuvieron prohibidos durante treinta años en la República Popular de Polonia, a cuyo mercado editorial pudo reintegrarse tan sólo a partir de 1980, tras serle concedido el Premio Nobel¹⁴⁶. Ya hemos adelantado que Adam Zagajewski reconoce en Czesław Miłosz a uno de sus grandes maestros, y a Miłosz ha dedicado Zagajewski algunas de las páginas más hermosas y penetrantes de su obra ensayística. Tomemos, por ejemplo, el ensayo «La razón y las rosas» («*Rozum i róże*»), del libro *Obrona żarliwości (En defensa del fervor)* (2002). Y perdónesenos lo extenso de la cita en atención al interés –extraordinario, a nuestro juicio– de su contenido, y por tres razones: primero, por lo que Zagajewski dice de Miłosz; en segundo lugar, por lo mucho que Zagajewski –al hablar de Miłosz– nos está diciendo de sí mismo; y, finalmente, por los preciosos datos autobiográficos –de «autobiografía espiritual», diríamos– que Zagajewski aquí nos brinda:

En el siglo de Beckett, un escritor eminente, gracioso y muy triste, Miłosz defendía la dimensión religiosa de nuestra experiencia y nuestro derecho al infinito. El telegrama en que Nietzsche informaba a los europeos de la muerte de Dios sin duda llegó a las manos del poeta, pero éste por lo visto se negó a acusar recibo y despidió al mensajero.

No estoy seguro de si Miłosz es un maniqueo –como suele afirmar–, pero sí que veo en su poesía una proximidad insólita e inspiradora entre pensamientos e imágenes, polémicas y arrebatos, paisajes de California e ideologías del siglo XX, observaciones y declaraciones de fe.

¹⁴⁶ Cf. TOMKOWSKI, Jan, *op. cit.*, pág. 314.

Miłosz es también un gran poeta político: las palabras que pronunció sobre el exterminio de los judíos permanecerán para siempre, y no sólo en antologías para uso escolar. Su *Tratado moral* era leído por los estudiantes en los peores años del estalinismo como si fuera un Boecio moderno. Tampoco calló en 1968, un año ignominioso para la prensa polaca y para un sector de la intelectualidad. La presencia de las palabras puras de Miłosz era y es una bendición para el lector polaco atormentado por la trivialidad del estalinismo y cansado por la larga agonía del comunismo y la torpeza de la nueva democracia. Pero el sentido más profundo de la actividad política de Miłosz se manifiesta en otro terreno: siguiendo los pasos de la gran Simone Weil, propuso un modelo de pensamiento donde el fervor metafísico se une a la sensibilidad por la desgracia del hombre de la calle. Y lo hizo en un siglo que procuraba con una escrupulosidad mezquina que los pensadores y los poetas religiosos fueran considerados de derechas (por ejemplo T. S. Eliot), y los sociales se percibieran como ateos. El modelo de Miłosz tiene una enorme importancia y nos será útil en el futuro.

Cuando a finales de los años sesenta me dediqué a estudiar en la Biblioteca Jagellona de Cracovia las obras –¡prohibidas por aquel entonces!– de Miłosz, un poeta en el exilio sobre quien las entradas de las enciclopedias daban una información lacónica tildándolo de «enemigo de la Polonia Popular» (a fuerza de algunos subterfugios era posible penetrar en los armarios llenos de libros marcados con la abreviatura eufemística «Res» [del latín *reservatum*]), me sorprendió algo que se escapa a las etiquetas y que ni siguiera los estructuralistas, tan influyentes en aquel tiempo, supieron nombrar: el espacio intelectual de aquellos textos, la inmensidad del aire que contienen. Porque Miłosz –al igual que Kavafis o Auden– pertenece a la familia de poetas cuya obra no exhala el olor de las rosas, sino el de la razón.

Una razón que en el fondo Miłosz percibe a la manera del hombre medieval, en el sentido –digámoslo, aunque sólo metafóricamente– «tomista», es decir, anterior al gran cisma que puso a un lado la razón de los racionalistas y los científicos y, al otro, la imaginación y la inteligencia de los artistas, haciendo que los poetas a menudo buscaran amparo en el irracionalismo. La cicatrización de este cisma –¿será posible algún día?– era y es una de las grandes ambiciones utópicas de toda la actividad literaria del mismo Miłosz que tantas utopías ha combatido. Raras veces se ha pronunciado en el tono de un conservador clásico que se queja de la decadencia de la cultura en los tiempos actuales y lamenta el divorcio de aquellas dos razones; más bien se ha afanado por concertar sus segundos esponsales. En el

minitratado «¿Qué aprendí de Jeanne Hersch?» que está incluido en su último tomo de poesías *Esto*, leemos el siguiente mandamiento intelectual: «La razón es un gran don divino y hay que creer en su capacidad de conocer el mundo». Naturalmente, aquella razón no tiene mucho que ver con el prudente concepto que utilizan los filósofos de hoy.

En el mismo poema, Miłosz dice también: «La actitud correcta frente a lo que existe es el respeto y, por tanto, debe evitarse la compañía de los que humillan el ser con su sarcasmo y elogian la nada.» Lo que no debe evitarse es la compañía de los libros de Miłosz. (Eddf 139-141)¹⁴⁷

¹⁴⁷ «W stuleciu Becketta, pisarza wielkiego, dowcipnego i bardzo smutnego, Miłosz bronił wymiaru religijnego naszego doświadczenia, bronił naszego prawa do nieskończoności. Telegram wysłany przez Nietzschego, zawiadamiający Europejczyków o śmierci Boga, owszem, dotarł do poety, lecz najwyraźniej odmówił on podpisania pokwitowania, odprawił posłańca.

»Nie jestem pewien, czy Miłosz – jak sam to nieraz deklaruje – jest manichejczykiem, widzę natomiast w jego poezji niezwykle, inspirujące sąsiedztwo myśli i obrazu, polemiki i zachwytu, kalifornijskiego krajobrazu i dwudziestowiecznej ideologii, obserwacji i wyznania wiary.

»Miłosz jest także wielkim poetą politycznym: słowa, które wypowiedział o zagładzie Żydów, zostaną na zawsze nie tylko w antologiach szkolnych. Jego *Traktat moralny* czytany był jak nowoczesny Boecjusz przez studentów w najgorszych latach stalinizmu. Nie milczał też w roku 1968, haniebnym dla ówczesnej prasy polskiej, dla pewnej części polskiej inteligencji. Obecność czystych słów Miłosza była i jest błogosławieństwem dla polskiego czytelnika, znękanego trywialnością stalinizmu, zmęczonego długą agonią komunizmu i niezgrabnością nowej demokracji. Ale najgłębszy może sens politycznego działania Miłosza objawia się gdzie indziej: zaproponował on, idąc tropem wielkiej Simone Weil, model myśli łączącej żarliwość metafizyczną z wrażliwością na krzywdę prostego człowieka. I to w stuleciu, które małodusznie i skrupulatnie przestrzegało tego, by myśliciele i poeci religijni postrzegani byli jako prawnicy (na przykład T. S. Eliot), a społeczni jako ateści. Miłoszowski model ma ogromne znaczenie i będzie się nam przydawał w przyszłości.

»Gdy pod koniec lat sześćdziesiątych studiowałem w Krakowie, w Bibliotece Jagiellońskiej, zakazane wówczas pisma Miłosza, poety emigracyjnego, o którym notki encyklopedyczne informowały lakonicznie, że jest „wrogi Polsce Ludowej” – używając forteli można było przeniknąć do szaf z książkami oznaczonymi eufemistycznym skrótem „Res” – uderzyło mnie coś, co wymyka się etykietom (nawet strukturaliści, tak wtedy wpływowi, nie potrafili tego nazwać): przestrzeń intelektualna tego dzieła, jego ogromne powietrze. Miłosz bowiem – podobnie jak Kawafis czy Auden – należy do rodziny poetów, nad których twórczością unosi się nie zapach róż, tylko zapach rozumu.

»Rozumu, który Miłosz pojmuje jednak w sensie właściwie średniowiecznym, w sensie, powiedzmy metaforycznie tylko, „tomistycznym”, to znaczy sprzed wielkiej schizmy, która sprawiła, iż z jednej strony znalazł się rozum racjonalistów i naukowców, a z drugiej – wyobraźnia i inteligencja artystów, i że poeci nieraz szukają schronienia w irracjonalizmie. Zalecenie tej schizmy – czy możliwe? – było i jest jedną z wielkich, utopijnych ambicji pisarstwa Miłosza, który zwalcza tyle innych utopii. Rzadko tylko wypowiadał się jak klasyczny konserwatysta, skarżący się na upadek kultury w naszych czasach, ubolewający nad rozwojem dwóch rozumów; na ogół energicznie zabiegał o ich ponowne złączenie. W minitraktacie pod tytułem *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*, wyjętym z najnowsze tomu wierszy *To*, czytamy następujące intelektualne przykazanie: „Że rozum jest wielkim boskim darem i że należy wierzyć w jego zdolność poznawania świata” – i oczywiście ten rozum nie ma wiele wspólnego z ostrożnym konceptem, jakim posługują się dzisiejsi filozofowie.

»W tym samym wierszu Miłosz mówi też: „Że właściwą postawą wobec istnienia jest szacunek, należy więc unikać towarzystwa osób, które poniżają istnienie swoim sarkazmem i pochwalają nicość”. Towarzystwa książek Czesława Miłosza unikać nie należy.» (Oż 118-119)

En el transcurso de nuestro trabajo, aún hemos de volver al tema de Czesław Miłosz y su importancia en el pensamiento y la obra de Adam Zagajewski, quien tuvo la fortuna de contar aún, entre los grandes poetas polacos de la segunda mitad del siglo XX, con otro maestro y amigo de excepción, que era, además, su paisano: Zbigniew Herbert, nacido en Lvov en 1924. Así, pues, entre otras muchas cosas, compartían la misma ciudad natal, que desempeña en sus respectivas obras literarias un papel de primer orden, con la diferencia, claro está, de que Herbert había pasado en Lvov toda su niñez y primera juventud, y Zagajewski, tan sólo unos pocos meses. Por lo tanto, Herbert se hallaba, tras la guerra, en una situación similar a la de los padres de Zagajewski y a la de tantos otros «repatriados» de la antigua Polonia oriental: la situación de «exiliados», de desposeídos de su solar natal, de nostálgicos incurables que no cesaban de retrotraerse con el pensamiento –tal vez idealizándolos– a los buenos tiempos vividos en la maravillosa ciudad perdida. En un ensayo que se titula «Inicio de remembranza» («*Początek wspomnienia*»), uno de los que componen, así mismo, *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, Adam Zagajewski ha escrito sobre esa conciencia de destierro, de desposeimiento:

[...] Comprendí que Herbert, al igual que el círculo de mis padres, pertenecía a la bien conocida especie de desheredados de Lvov, malheridos por la pérdida de su portentosa ciudad. De modo que era uno de los que constituían el objeto de mis investigaciones de antropólogo, un antropólogo que estudia las costumbres de los indios brasileños (hasta que un día descubre que es uno de ellos). Con la diferencia de que los desterrados cuyos destinos había podido observar sobre el terreno, en Gliwice, habían elegido una vida inerte (la habían elegido o, sencillamente, eran víctimas del azar, de las circunstancias), mientras que Herbert era un viajero nato; su desarraigo era activo e impaciente y él lo trajinaba como un gran baúl negro de ciudad en ciudad, de Toruń a Gdańsk, de Varsovia a Cracovia, y después del año 1956, cuando se abrieron unos resquicios en las fronteras, se lo llevó a París, a Italia, a Los Ángeles y a Berlín, Pero ¡qué diferencia ni qué ocho cuartos! La irrealidad puede ser o bien estática, o bien dinámica, y esto es todo. [...]

Cuando nos conocimos mejor, entendí que no encajaba bien en la categoría de «desterrados de Lvov», y no precisamente por ser un poeta «famoso» [...]. En sus años buenos, en los momentos buenos de su vida, en los períodos en que disfrutaba de condiciones favorables –o por lo menos soportables– para trabajar, se convertía en un hombre perfectamente «asentado» sin perder nada de su desarraigo. *En*

aquellos momentos habitaba dentro de su trabajo, en la escritura, en el pensamiento, pero también en la historia del arte. Ésta era otra de sus duplicidades: la poesía, que naturalmente era su primera vocación, se aliaba en su práctica cotidiana con la pintura. Le gustaban las ciudades donde había grandes museos, grandes galerías de pintura (en Gliwice no habría sido nada feliz). [...]

[...] Pienso que para un poeta expoliado de su patrimonio, desposeído de su herencia, de su ciudad y su patria chica, y desdeñoso con el sistema político de su propio país, aquel legado mágico de las grandes épocas del arte europeo desparramado por centenares de museos y presente en la arquitectura y el paisaje de Italia, Grecia y Francia *era algo más que un territorio puramente estético, ya que prometía un cobijo, un hogar provisional.* Siena [...] le proporcionó una semana de felicidad. *El arte de Holanda, burgués en la acepción más noble del término, fascinado por la «vivienda», la casa y el techo donde resguardarse, lo invitaba a pasar un tiempo a su amparo.*

[...] Los cuadros, especialmente los antiguos, una vez han llegado a un museo, ya no suelen cambiar de propietario. Uno puede –y debe– peregrinar para verlos. *Es posible habitar en ellos un poco, y también añorarlos.* (Eddf 122-127)¹⁴⁸

¹⁴⁸ «[...] Zrozumiałem, że Herbert, podobnie jak postaci z kręgu moich rodziców, należał do gatunku osób, które tak dobrze znałem, wydziedziczonych ze Lwowa, głęboko zranionych przez utratę niezwykłego miasta. Należał więc do ludzi, w których studiowaniu specjalizowałem się, jak antropolog, badający obyczaje brazylijskich Indian (antropolog, który po jakimś czasie odkrywa, że i on jest Indianinem). Tyle że ci wygnańcy, których losy mogłem obserwować na miejscu, w Gliwicach, wybrali życie nieruchome (wybrali albo po prostu zostali ofiarami przypadku, zbiegu okoliczności), podczas gdy Herbert był podróżnikiem; jego bezdomność była aktywna i niecierpliwa, woził ją jak wielki czarny kufer z jednego miasta do drugiego, z Torunia do Gdańska, z Warszawy do Krakowa, a potem, po roku pięćdziesiątym szóstym, gdy trochę otworzyły się granice, do Paryża, do Włoch, do Los Angeles, do Berlina. Cóż to jednak za różnica. Nierealność może być statyczna albo dynamiczna, tylko tyle. [...]

»Gdy go lepiej poznałem, zrozumiałem, że nie mieścił się bez reszty w kategorii „wygnańców ze Lwowa”, i to nie dlatego, że był „głośnym” poetą [...]. W dobrych latach, w dobrych momentach, w okresach, kiedy mógł pracować w sprzyjających czy nawet tylko znośnych warunkach, zamieniał się – przy całej swej bezdomności – w człowieka doskonale „zamieszkałego”. Mieszkał wtedy w swojej pracy, w pisaniu, w myśleniu – ale i w historii sztuki. To była jeszcze jedna jego podwójność: poezja, która oczywiście była jego naczelnym powołaniem, sprzymierzała się w jego codziennej praktyce z malarstwem. Lubił miasta, które miały wielkie muzea, wielkie galerie malarstwa (w Gliwicach nie byłby więc szczęśliwy!).

»[...] Myślę jednak, iż u poety wyzutego z ojcowizny, pozbawionego dziedzictwa, miasta, małej ojczyzny, gardzącego systemem politycznym własnego kraju, ten magiczny spadek po wielkich epokach europejskiej sztuki, spadek rozproszony w stu muzeach, w architekturze i krajobrazie Włoch, Grecji i Francji, był czymś więcej niż tylko czysto estetycznym terytorium; obiecywał także możliwość schronienia, prowizoryczny dom. Siena [...] ofiarowała mu tydzień szczęścia. Sztuka Holandii, burżuazyjna w szlachetnym tego słowa znaczeniu, zafascynowana „mieszkaniem”, domem, dachem nad głową, zapraszała go, by w niej przebywał, by się w niej schronił.

»[...] Obrazy, zwłaszcza stare, odkąd raz się znajdują w muzeum, rzadko już zmieniają właściciela. Można – i trzeba – do nich pielgrzymować. Można w nich trochę mieszkać, można za nimi tęsknić.» (Oż 104-107)

Si nos hemos permitido subrayar algunos fragmentos es porque pensamos que lo Zagajewski dice aquí de Herbert podría decirlo igualmente de sí mismo. También en el hecho de ser ambos viajeros impenitentes –bien empujados por las circunstancias, bien por placer, bien por ambos motivos coactuantes– se asemejan las personalidades y las trayectorias biográficas de Herbert y Zagajewski, quienes, por cierto, tuvieron ocasión de conocerse muy pronto, cuando el primero –a la sazón ya poeta de cierto renombre– visitó el instituto de enseñanza secundaria de Gliwice donde estudiaba el segundo. Zagajewski recuerda así aquel primer encuentro con su futuro amigo:

Conocí a Herbert a los diecisiete años. Naturalmente, aquel primer encuentro en el instituto de Gliwice, donde apareció como un joven Júpiter de paso por una provincia lejana, durante muchos años no dejó de ser una experiencia efímera y legendaria. Pero despertó en mí el interés por su obra. A partir de entonces, fui comprando sus libros de poesía y seguía sus publicaciones; en la estantería de mi cuarto descansaba –y descansa todavía hoy– *Un bárbaro en el jardín* con una dedicatoria del autor: «Para mi colega A. Z. con agradecimiento por el debate, Z. H., 25-IV-1963.» Aquel «colega» era una forma de tratamiento jocosa, un anticipo generoso a cuenta del futuro, e iba a serlo todavía durante años y años. (Eddf 121)¹⁴⁹

Poeta, ensayista y dramaturgo, Herbert fue comparado en numerosas ocasiones con Czesław Miłosz, quien, por su parte, lo consideraba públicamente «el poeta número uno en Polonia». No faltan quienes opinan que el Nobel de Literatura de 1980 debió otorgársele a Herbert, y no a Miłosz; historia que se repitió en 1996, cuando, tras el anuncio de la concesión del Nobel a Wisława Szymborska, muchos admiradores de la obra de Herbert no pudieron menos de sentirse nuevamente decepcionados. Por desgracia, Herbert no había de recibir nunca el preciado galardón, lo que no es óbice para que hoy sea tenido casi unánimemente por una de las cumbres de la poesía polaca y universal de la pasada centuria. Como la de Miłosz y la de tantos otros escritores polacos, la visión de la historia y de la humanidad de

¹⁴⁹ «Poznałem Herberta mając lat siedemnaście. Ale oczywiście to pierwsze spotkanie w liceum w Gliwicach, gdzie pojawił się jak młody Jupiter wizytujący odległą prowincję, pozostało przez wiele lat czymś jednorazowym, legendarnym. Obudziło jednak we mnie zainteresowanie twórczością Herberta. Od tego czasu kupowałem tomiki jego wierszy, śledziłem jego publikacje; na mojej półce stał – i stoi do tej pory! – *Barbarzyńca w ogrodzie* z dedykacją wpisaną przez autora: „Koledze A. Z. Z podziękowaniem za dyskusję poświęca ZB, 25.IV.63”. Owo „koledze” było żartobliwym zwrotem, szczodrym zadatkiem na przyszłość, i miało nim pozostać przez lata całe.» (Oż 103)

Herbert quedó para siempre marcada por la Segunda Guerra Mundial. En efecto, las tragedias del siglo veinte se reflejan en su poesía, una poesía que ha merecido los calificativos de «cristalina», «intelectual», «irónica»; pero, por una parte, esas tragedias, más que tratadas directamente, aparecen aludidas, y, por otra, se hallan equilibradas por reflexiones acerca de situaciones históricas de siglos y edades pasados¹⁵⁰. Aunque perteneció –como ya hemos indicado– a la generación de la guerra, a diferencia de sus coetáneos Różewicz o Szymborska, su debut en la vida literaria polaca fue relativamente tardío: su primer libro de poemas –*Cuerda de luz (Struna światła)*– no se publica hasta 1956, es decir, una vez superada en Polonia la etapa del asfixiante realismo socialista. De 1974 es *El señor Cogito (Pan Cogito)*, «ficto» –en terminología zubiriana– creado por Herbert a principios de los años setenta y que le iba a acompañar en su quehacer poético hasta el final de sus días. La figura del señor Cogito –o «don Cogito»–, «entre desdibujada y proteica, era un útil recurso que permitía distanciamiento y, a la larga, se convirtió en un personaje clave de la reflexión herbertiana»¹⁵¹. Pero ¿quién es, cómo es don Cogito? Nos los dice el profesor Presa González:

Cogito se nos muestra desagradable en su aspecto físico y no muy atractivo desde el punto de vista personal: no es un gran pensador, ni un visionario, ni un moralista, ni protagonista de la historia. Busca, sencillamente, su propio camino, su sitio en la contemporaneidad, la cual se le presenta como un insalvable laberinto. Cogito recorre de la mano de Herbert todos los círculos del infierno (la muerte, la decadencia de la civilización, el sufrimiento, el declive del siglo XX, etc.), pero en ningún momento descubre el paraíso. El hombre sufre una constante lucha por seguir su camino, por ser fiel a sí mismo, por mantener la dignidad necesaria para vivir. Por eso el libro se cierra con unos versos que invitan a la valentía de rechazar cualquier pacto con el mal y el mantenimiento de la dignidad personal por encima de todo: «[...] ve erguido entre aquellos que están de rodillas / entre los que vuelven la espalda y los derribados en el polvo / te salvaste no para vivir / tienes poco tiempo y hay que dar testimonio / sé valiente cuando la razón flaquee sé valiente / en la cuenta final esto es lo único que cuenta / y que tu Ira impotente sea como el mar / siempre que escuches la voz de los humillados y los golpeados / [...] ve pues sólo así serás aceptado en el círculo de las frías calaveras / en el círculo de tus

¹⁵⁰ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature*, pág. 470.

¹⁵¹ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 303.

antecesores: de Gilgamés Héctor Roland / de los defensores del reino sin confin y la ciudad de las cenizas / Sé fiel Ve». ¹⁵²

Pan Cogito, considerado como uno de los títulos más importantes de la poesía polaca de los últimos decenios, fue el último de Herbert en aparecer en una editorial estatal, pues al poco tiempo el autor pasó a engrosar la lista de proscritos, junto a otros escritores y artistas polacos que en los años setenta tomaron parte en Polonia en las protestas contra el régimen. Su siguiente poemario –*Informe de la ciudad sitiada (Raport z oblężonego miasta)*– se publicó ya en París, en 1983, mientras Polonia se hallaba bajo los efectos de la ley marcial, y «confirmó, por un lado, la gran capacidad de Herbert de elucidar las vicisitudes históricas, y, por otro, su categoría de poeta político, aunque él mismo pretendía actuar tan sólo como una autoridad moral»¹⁵³. El último de los nueve libros de poesía publicados por Herbert es el que lleva por título *Epílogo de la tormenta (Epilog burzy)*, que vio la luz el mismo año de la muerte del poeta, acaecida en Varsovia en 1998.

Para una caracterización sumaria pero certera del conjunto de la poesía herbertiana, nada mejor que acudir, una vez más, a su discípulo confeso y amigo Adam Zagajewski, quien –lo subrayamos también en este caso–, al hablar de Herbert, dice mucho, a nuestro entender, acerca de sí mismo y de sus propias categorías estéticas como escritor:

[...] Es probable que algunas imaginaciones poéticas se apoyen en algo único, algo que no se presta a divisiones ulteriores, mientras que otras se construyen más bien sobre la pluralidad, la relación, la complicación. Y tengo la sensación de que el mundo poético de Herbert, a pesar de que paradójicamente oímos siempre la misma voz poderosa, pertenece más bien a la segunda familia.

¹⁵² PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Zbigniew Herbert», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coordinador), *Historia de las literaturas...*, pág. 955. Traducción suya. En efecto, el libro *Pan Cogito (El señor Cogito)* termina con este poema, tal vez el más citado de Herbert: *Przesłanie Pana Cogito (Mensaje del señor Cogito)*. En su original polaco, los versos reproducidos más arriba son los siguientes: «[...] idź wyprostowany wśród tych co na kolanach / wśród odwróconych plecami i obalonych w proch // ocalałeś nie po to aby żyć / masz mało czasu trzeba dać świadectwo // bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny / w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy // a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze / ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych // [...] idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek / do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda / obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów.» Cf. HERBERT, Zbigniew, *Poezje*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998, págs. 432-433.

¹⁵³ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 303.

Oímos en Herbert la ironía y el humor, no le falta la *serenitas* humanista que tan pocas veces orna las obras literarias contemporáneas, pero también suenan en él la desesperación y el duelo. Herbert es un poeta moderno en el sentido formal –con la modernidad proveniente del espíritu del modernismo europeo–, pero al mismo tiempo toda su obra, tanto la poesía como los ensayos, está saturada de amor a la tradición polaca y europea; de amor y de conocimiento. (Eddf 116)¹⁵⁴

En los años 60 escribió algunos dramas, pero, junto a su admirable poesía, lo mejor del arte de Herbert hay que buscarlo en sus libros de viajes, que también pueden ser considerados como libros sobre arte: de los viajes que realizó por Francia son testimonio los capítulos de *Un bárbaro en el jardín* (*Barbarzyńca w ogrodzie*), de 1962; *Naturaleza muerta con bocado de freno* (*Martwa natura z wędzidłem*), de 1993, recoge sus impresiones de viaje por Holanda; y de sus viajes por Grecia, *El laberinto a la orilla del mar* (*Labirynt nad morzem*), aparecido –póstumo– en el año 2000. Estas tres obras constituyen una suerte de trilogía sobre el arte y las civilizaciones del Mediodía y del Septentrión, desde la Antigüedad hasta hoy. Son tres libros admirables, imprescindibles, testimonio de la pasión que Herbert sentía por la Antigüedad clásica, por las telas de los maestros holandeses de la edad de oro, por las catedrales románicas y góticas de Francia e Italia...: en una palabra, por todo el arte occidental y por toda la tradición cultural de Europa, desde Grecia y Roma hasta nuestros días. Y aquí hay que dejar constancia de la patente predilección que el poeta siente por el Mediterráneo, como ámbito geográfico e histórico-cultural, inclinación que también comparte con Adam Zagajewski. Para Czelaw Miłosz, el apasionado interés de Herbert por la civilización mediterránea debe mucho al gran poeta romántico polaco Cyprian Kamil Norwid. Sea como sea, el mismo Herbert ha hecho pública profesión de fe mediterránea y aun latina al definirse a sí mismo como

¹⁵⁴ «[...] Może jest tak, że niektóre wyobraźnie poetyckie stoją rzeczywiście na czymś pojedynczym, nie dającym się już rozszczepić, podczas gdy inne zbudowane są raczej na wielości, na relacji, na komplikacji. I wydaje mi się, że świat poetycki Herberta – mimo, że paradoksalnie, słyszymy tu zawsze ten sam silny głos – należy raczej do drugiej rodziny.

»Słyszemy u Herberta ironię, humor, jest tu owa humanistyczna *serenitas*, która tak rzadko zdoła współczesne dzieła literackie, ale jest i rozpacz, żaloba. Jest poetą nowoczesnym formalnie – idzie tu o nowoczesność z duchą europejskiego modernizmu – lecz jednocześnie cała jego twórczość, i poetycka, i eseistyczna, przepojona jest miłością do tradycji, zarówno polskiej jak i europejskiej; miłością i znawstwem.» (Oż 99)

«católico romano, pero más romano que católico»¹⁵⁵. Son éstos temas y motivos y querencias muy presentes así mismo en sus poemas, donde, por cierto, a menudo aparecen personajes mitológicos y literarios –Dédalo e Ícaro, Arión, Apolo y Marsias, Aquiles, Pentesilea– e históricos –Calígula, Marco Aurelio, Tito Livio, un procónsul– de la cultura grecolatina; personajes del mundo bíblico, tanto del Antiguo Testamento –el profeta Jonás– como del Nuevo –Barrabás–; y, en fin, personajes del pensamiento, la literatura y el arte de la Europa moderna: el filósofo Espinosa, Hamlet y Fortinbrás, Beethoven, Gauguin, Isadora Duncan... De todos estos personajes, y de muchos otros, se sirve, en cualquier caso, el poeta para interpretar los grandes problemas del siglo XX que le ha tocado vivir a él. Volviendo a sus libros de ensayos, podemos asegurar que se cuentan, sin duda, entre los mejores exponentes de la prosa polaca del siglo pasado. Son páginas llenas de encanto y atractivo, colmadas de sensibilidad y erudición, escritas por gran un poeta que es, al tiempo, un admirable prosista, y un verdadero humanista, orgulloso de la herencia multiseccular de la cultura europea y muy consciente de las amenazas que la acechan en nuestra época. La valoración que hace Zagajewski de estos libros apenas puede ser más expresiva:

Gracias a aquel deseo profundo de asentarse en los cuadros y los viejos edificios, los ensayos de Herbert sobre el arte de Francia, Italia, Holanda y Grecia [...] son tan extraordinarios [...]. Aquellos bosquejos están saturados de unos sentimientos que nadie encontrará ni en los mejores manuales de historia del arte, ni en los estudios más innovadores. Los ensayos de Herbert sobre el arte están marcados por un fuerte lirismo. El mismo lirismo que da colorido a sus poemas y que es la sustancia fundamental de su poesía, su vínculo interno, está presente también en los esbozos, donde tiene adjudicada una función adicional: comprobar con amor si Siena es un lugar habitable, si es posible vivir en Dordrecht, en Arles o en Grecia.

[...] Sus vastos conocimientos artísticos adquiridos a lo largo de los años eran también uno de los componentes de una cultura universal más amplia que –aunque nunca habló de ello directamente– constituía su sueño, su proyecto utópico, como si Herbert quisiera proponer la restitución de la diversidad renacentista del creador.

¹⁵⁵ Citado por BALLESTER, Xaverio, «Presentación» a HERBERT, Zbigniew, *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*, traducción y presentación de Xaverio Ballester, Madrid, Hiperión, 1993, pág. 24.

¡Qué lejano debía de parecerle el modelo, bastante común en nuestros tiempos, de poeta-especialista, poeta-idiota, que lee únicamente –y no sin una dosis de envidia– a otros poetas contemporáneos. (Eddf 127-128)¹⁵⁶

Aún unas palabras más sobre Herbert, pero apuntando ya al tercero –el segundo, por su fecha de nacimiento– de los Cuatro Grandes de la poesía polaca de la segunda mitad del siglo XX: Tadeusz Różewicz (nacido en 1921, en Radomsk), también dramaturgo y prosista. En *The History of the Polish Literature*, escribe Miłosz lo siguiente:

Herbert's treatment of the basic theme of Polish postwar poetry –*the tension between an artist's concern with form and his compassion for human suffering*– places him at the opposite pole from Różewicz. In his outlook, he is a poet of civilization, not a rebel decrying the “nothing in Prospero's cloak”¹⁵⁷.

Tadeusz Różewicz hace su debut en 1948, en Cracovia, con el poemario –del que ya hemos hecho mención– que lleva por título *Intranquilidad (Niepokój)*, uno de los libros de la poesía polaca más representativos y considerables de la posguerra. No olvidemos la enorme tarea que aguardaba a Różewicz: «escribir poesía después de Auschwitz». Y es que el poeta se veía a sí mismo como uno de aquellos afortunados que habían sido «salvados» de la catástrofe¹⁵⁸. Excombatiente del Ejército Nacional (*Armia Krajowa, AK*)¹⁵⁹, Różewicz se convirtió así en el portavoz de toda una

¹⁵⁶ «To właśnie dzięki temu głębokiemu pragnieniu osiedlenia się w obrazach i starych budynkach eseje Herberta o sztuce Francji, Włoch, Holandii y Grecji [...] są tak niezwykle. [...] Te szkice są przepojone sentymentem, którego nie znajdzie się w najlepszych nawet podręcznikach historii sztuki, w najbardziej nowatorskich rozprawach. Eseje Herberta o sztuce naznaczone są liryzmem. Ten sam prawie liryzm, który zabarwia jego wiersze – i który jest absolutnie fundamentalną substancją jego poezji, wiążącą ją w jedną całość – obecny jest także w szkicach, ale w szkicach zostaje mu wyszczególniona jeszcze i dodatkowa funkcja: miłośnie próbować, czy w Sienie można zamieszkać, czy można żyć w Dordrechcie, w Arles, w Grecji.

»[...] Jego ogromna wiedza artystyczna, budowana latami, była także składnikiem szerszej, uniwersalnej kultury, która – choć nie mówił o tym wprost – była jego marzeniem, jego utopijnym projektem, tak jakby chciał zaproponować odnowienie renesansowej wszechstronności artysty. Jakże odległy musiał mu się wydawać dość pospolity w naszych czasach model poety-specjalisty, poety-idioty, który czyta prawie wyłącznie, i to nie bez zawiści, innych, współczesnych mu poetów!» (Oz 108)

¹⁵⁷ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature*, pág. 470. El subrayado es nuestro.

¹⁵⁸ Recuérdese el poema «Salvado» («Ocalony»), que reproducíamos páginas más atrás.

¹⁵⁹ Ejército clandestino formado en Polonia a raíz de las invasiones nazi (1 de septiembre de 1939) y soviética (17 de septiembre del mismo año). Llegó a contar con 300.000 soldados. Cf. BAŃK, Grzegorz, «Historia de los pueblos eslavos», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, pág. 109-110.

generación: la generación de los que habían vivido los horrores de la guerra y que en la guerra lo habían perdido todo, la ilusión de vivir incluida¹⁶⁰. Acabada la contienda, había, en primer lugar, que dar testimonio. Y, en este sentido, *Intranquilidad (Niepokój)* tiene, en la poesía polaca de entonces, un significado análogo al que, en prosa, tienen la novela *El arroyo negro (Czarny potok, 1946)*, de Lopold Buczkowski (1905-1989), los relatos breves que componen el tomo *Adios a María (Pożegnanie z Marią, 1948)*, de Tadeusz Borowski (1922-1951), y los siete impresionantes *Medallones (Medaliony, 1946)*, de Zofia Nałkowska (1884-1954), obra esta última que participa de varios géneros narrativos: cuento, reportaje, ensayo, documental¹⁶¹. Se imponía, así mismo, la reconstrucción del sistema de valores éticos y estéticos, y era menester hacerlo con un lenguaje poético nuevo, desprovisto de todo adorno retórico, elemental, a menudo lindante con la prosa; una poesía carente de rimas, muy parca en el uso de metáforas, lacónica, como despojada, para así expresar mejor la profunda desconfianza del poeta con respecto a todos los valores humanos. Pues bien, por ese camino, tal vez nadie haya llegado más lejos, en el ámbito de la poesía polaca de posguerra, que Tadeusz Różewicz.

Los poemas de Różewicz de los años 1949-1955, aunque heterodoxos en cuanto a la forma, pudieron, sin embargo, ver la luz en aquellos años duros del realismo socialista, pues, por su contenido –el horror a las armas atómicas, la defensa de la paz–, se identificaban con la causa del bloque comunista. Miłosz ha caracterizado muy atinadamente, a nuestro juicio, el quehacer poético del Różewicz de entonces: «*Selfcontradictory, an antipoet writing poetry, defending man, to whom he refuses dignity, Różewicz sees the poet as a carrier of protest for its own sake*»¹⁶².

Durante el decenio de 1956-1966, tanto su poesía como su prosa y sus piezas dramáticas revelan una visión todavía más pesimista, más oscura del hombre y de la misma condición humana y la cultura. Habiendo viajado por Francia, Italia o la Alemania occidental, se diría que el poeta regresa a Polonia ofendido por la vida «normal» que lleva la gente en dichos países. Pero no hay que dejarse engañar: lo que se ve allí no es más que la superficie tranquila bajo la que se esconde todo el horror de la existencia. En cuanto a su visión de la cultura, nos encontramos a menudo en los versos de Różewicz con menciones expresas de obras maestras de la

¹⁶⁰ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 268.

¹⁶¹ Cf. TOMKOWSKI, Jan, *op. cit.*, pág. 298.

¹⁶² MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature*, pág. 464.

literatura o la pintura universales, pero la interpretación que de las mismas nos ofrece el poeta difieren no poco de las comúnmente aceptadas¹⁶³. Esto se ve muy bien, por ejemplo, en el poema «Nada en el manto de Próspero» («Nic w płaszczu Prospera»), 1962), perteneciente al tomo del mismo título, del año 1966. El buen Próspero de *La Tempestad* (*The Tempest*) shakespeareana, modelo de gentileza y humanidad, se nos presenta en los versos de Różewicz como encarnación de la cultura, y, por ende, del engaño, del que es víctima el pobre Calibán, que espera en vano redención de parte del hombre civilizado y la cultura, precisamente:

El esclavo Calibán
experto en el lenguaje humano
espera

con el morro en el estiércol
las piernas en el paraíso
olisquea al hombre
espera

nada se aproxima
nada en el abrigo mágico
de Próspero
nada desde las calles ni desde las bocas
desde los púlpitos ni desde las torres
nada desde los altavoces
habla a nadie
de nada

nada engendra nada
nada educa nada
nada espera nada
nada amenaza

¹⁶³ *Ibid.*, pág. 465.

nada condena
nada perdona.¹⁶⁴

Entre los poemarios más recientes publicados por Różewicz, debemos citar, al menos, dos: *Bajorrelieve (Płaskorzeźba)*, de 1991; *siempre un fragmento* [sic] (*zawsze fragment*), de 1996; *El cortaplumas del profesor (Nożyk profesora)*, de 2001; y *Zona gris (Szara strefa)*, de 2003. En estos libros, la reflexión metapoética, omnipresente en la lírica de Różewicz, adquiere un tono más personal: el poeta, ya septuagenario, habla desde la dilatada experiencia, la perspicacia y la claridad que le han ido aportado los años vividos, los libros leídos, las cosas vistas y sentidas. En cuanto a la forma, muchos de estos poemas últimos muestran el gran partido que Różewicz sabe sacar a dos de sus técnicas compositivas preferidas: el *collage* y la cita desde el monólogo. Un tercer aspecto digno de ser subrayado es la composición pictórica de muchos de los poemas de Różewicz. Y en cuanto a los temas, se nos proponen los mismos que en el poemario *Intranquilidad (Niepokój)*: «la mortalidad, la muerte de Dios, el *sacrum* oculto en la fatalidad de la nada»¹⁶⁵. Entre los ejemplos sin duda más logrados de todo ello vale la pena mencionar el extenso poema titulado «Francis Bacon, o Diego Velázquez en el sillón del dentista» («Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym»), impresionante *collage*, fechado entre febrero de 1994 y marzo de 1995, incluido en el tomo *siempre fragmento (zawsze fragment)*.

Como ha observado Beata Baczyńska, el eje central sobre el que gira la lírica de Różewicz lo constituye su «preocupación por la identidad humana perdida en el caos de la contemporaneidad»¹⁶⁶. Y a nadie ha de extrañarle, entonces, que sus citas preferidas estén sacadas de escritores como Franz Kafka, Klaus Mann, Bruno Schulz, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Paul Celan o Ezra Pound: todos ellos testigos –cuando no también víctimas– de los tenebrosos laberintos del siglo XX. A todos ellos se remite Tadeusz Różewicz, de quien su compatriota Czesław Miłosz ha

¹⁶⁴ Cf. RÓŻEWICZ, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 201. En la página 200 encuentra el lector el original polaco de este poema: «Kaliban niewolnik / nauczony ludzkiej mowy / czeka // z pyskiem w gnoju / z nogami w raju / obwąchuje człowieka / czeka // nic nadchodzi / nic w czarodziejskim płaszczu / Prospera / nic z ulic i ust / z ambon i wież / nic z głośników / mówi do niczego / o niczym // nic płodzi nic / nic wychowuje nic / nic czeka na nic / nic grozi / nic skazuje / nic ułaskawia».

¹⁶⁵ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 302.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pág. 302.

acertado a dar la definición sin duda más sintética y quizá más certera: «*Różewicz is a poet of chaos with nostalgia for order*»¹⁶⁷.

Pero a Tadeusz Różewicz tenemos que mirarlo aquí también con los ojos de Adam Zagajewski. Es verdad que no puede considerarse a Różewicz como uno de los maestros de Zagajewski; al menos, no en la misma medida ni en el mismo sentido en que lo son Miłosz y Herbert, e incluso Szymborska. Ni ha consagrado Zagajewski a Różewicz ningún ensayo, como sí los ha escrito sobre Miłosz y Herbert, ensayos magistrales, de los que ya hemos dado más de una muestra en el presente trabajo. Sin embargo, en las páginas ensayísticas de Zagajewski sí que pueden espigarse, aquí y allá, algunas notas sobre la poesía de Różewicz. Por ejemplo, en el memorable ensayo de Zagajewski que lleva por título «Observaciones acerca del estilo sublime» (*«Uwagi o wysokim stylu»*) (1999) y que forma parte de *En defensa del fervor* (*Obrona żarliwości*, 2002), leemos, entre otras cosas, lo que sigue (e –insistimos aquí también– al hablar del estilo simple y de las ideas estéticas de Różewicz, Zagajewski hace al mismo tiempo un diagnóstico de nuestra época y nos habla de sus propias ideas y opciones estéticas, en cuyo estudio hemos de ir profundizando más y más en el transcurso del presente trabajo):

Las trincheras de la Gran Guerra contribuyeron a un cambio de estilo probablemente necesario en aquel momento y empujaron a los escritores hacia un realismo iracundo. ¿Provocaron también una lenta evolución de la humanidad? [...]

En las trincheras de la Gran Guerra y en los campos de la Segunda Guerra Mundial el hombre vio cosas que nunca debería haber visto, cosas que en tiempos más pacíficos sólo los más desdichados llegan a ver –aquellos que se topan frente a frente con un asesino–. Probablemente es imposible crear un arte que corresponda de modo consecuente y constante al terror de aquellas vivencias tan extremadas, que «esté a la altura» de los momentos más bajos de la historia moderna. [...]

En la poesía polaca, un giro parecido –de la sintaxis compuesta, las comparaciones de terciopelo y la acumulación barroca de figuras retóricas a una simplicidad radical e insólita de la expresión– lo efectuó el joven Tadeusz Różewicz, un poeta que no había salido de las trincheras, sino de los bosques que, misericordiosos, daban amparo a las cuadrillas de partisanos durante la Segunda Guerra Mundial.

¹⁶⁷ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature.*, pág. 464.

Naturalmente, la simplificación del estilo, a menudo muy lograda, que abrió nuevas perspectivas estéticas, se llevó a cabo gracias a varios factores. [...]

El inconveniente de la gran simplicidad con la que sueñan *quienes buscan la verdad y no sólo la belleza* radica en que sus poderes curativos resultan del contraste con formas complejas, barrocas, y, por ende, no pueden durar mucho tiempo, ya que lo decisivo es el momento mismo del cambio, o sea, el contraste. Esto recuerda una operación quirúrgica que, como es sabido, no debería durar demasiado si lo que verdaderamente importa es el bien del paciente. Tadeusz Różewicz sigue siendo un poeta eminente, pero hoy ya le cuesta alcanzar la simplicidad casi monstruosa de sus primeros poemas.

Paradójicamente, la depuración y la simplificación de la estética provocadas por el horror conducen a la larga hacia formas estéticas incapaces de expresar el horror (vale la pena recordar que ni Miłosz, que había sufrido la ocupación nazi, ni Mandelstam, cuya vida –como todos sabemos– había recibido golpes espantosos, cayeron nunca en la tentación de una falsa simplicidad. (Eddf 37-39)¹⁶⁸

Tócanos ahora completar el cuarteto de Grandes con Wisława Szymborska (1923-2012), la novena mujer galardonada con el Premio Nobel de Literatura (1996), el cuarto de los Nóbeles de Literatura polacos y el segundo –tras Czesław Miłosz– en el lapso de tres lustros, lo que para muchos –repetimos– es de por sí prueba bastante

¹⁶⁸«Okopy I wojny przyczyniły się do zmiany stylu, zapewne konieczniej w danym momencie, popełnęły piszących w stronę gniewnego realizmu; czy spowodowały także powolną ewolucję człowieczeństwa? [...]

»W okopach I wojny światowej i w obozach II wojny człowiek zobaczył rzeczy, których nie powinien był widzieć, rzeczy, które w czasach spokojniejszych stają się udziałem nielicznych tylko nieszczęśliwych – tych, co stają oko w oko z mordercą. Nie da się prawdopodobnie tworzyć sztuki, która by w sposób konsekwentny i stały odpowiadała terrorowi tych skrajnych doświadczeń, która by „stała na wysokości” najniższych momentów nowszej historii. [...]

»W poezji polskiej podobnego nieco zwrotu – od składni złożonej, od aksamitnych porównań, od barokowego spiętrzenia figur retorycznych do nadzwyczajnej, radykalnej prostoty wyrazu – dokonał młody Tadeusz Różewicz, poeta, który wyszedł nie z okopów, lecz z lasów, litościwie ukrywających oddziały partyzantów podczas II wojny.

»Oczywiście, uproszczenie stylu – często bardzo udane, otwierające nowe perspektywy estetyczne – dokonało się pod wpływem wielu czynników; [...]

»Kłopot z wielką prostotą – o której przecież marzą wszyscy ci, którzy szukają prawdy, a nie tylko piękna – polega na tym, iż jej uzdrawiające działanie bierze się z kontrastu z formami złożonymi, barokowymi i wskutek tego nie może trwać długo – decydujący jest tu moment zmiany, kontrast. Podobne jest to do operacji chirurgicznej, która, jak wiadomo, nie powinna trwać zbyt długo – jeśli nie zapomina się o pacjencie. Tadeusz Różewicz pozostał bardzo wybitnym poetą, lecz dzisiaj rzadziej mu się udaje osiągnąć ową nieomal upiorną prostotę wczesnych wierszy.

»Paradoksalnie, oczyszczenie i uproszczenie estetyki pod wpływem horroru prowadzi w dalszej perspektywie do form estetycznych, które nie są zdolne do wyrażenia horroru (notabene ani Miłosz, który zaznał hitlerowskiej okupacji, ani Mandelstam, którego życie doznało, tak wszyscy wiemy, strasznych ciosów, nigdy nie ulegli pokusie fałszywej prostoty).» (Oż 31-33). Los subrayados en el texto español son nuestros.

elocuente de la vitalidad de la lírica polaca contemporánea. Claro que, en el caso de Szymborska, no faltó quien viera en la decisión de la Academia Sueca indicios de inspiración feminista. Pero no hay por qué pensar tal cosa; al menos en lo que respecta a la propia poetisa, es bien conocida su oposición a marcar distingos entre hombres escritores y mujeres escritoras, y, menos aún, entre poetas –escritores en verso– y escritores en prosa¹⁶⁹.

Szymborska nació en Bnina, localidad situada al noroeste de Polonia, pero a los ocho años se traslada con su familia a la que será en lo sucesivo y hasta su muerte su lugar de residencia: Cracovia, ciudad por excelencia de la *intelligentzia* polaca; ciudad a la que también se han acogido y también han hecho suya poetas como Czesław Miłosz y Adam Zagajewski. A decir de la novelista mexicana Elena Poniatowska, cuyo apellido pregonaba ya la sangre polaca que corre por sus venas, Cracovia es «una de las ciudades más bellas del mundo. Cracovia, severa, alerta, esencial, retraída como una mujer que ha sufrido mucho; Cracovia permanece a la expectativa, como toda Polonia»¹⁷⁰. Claro que el también novelista mejicano Carlos Fuentes ha ido más allá que su compatriota y colega; no satisfecho con calificar a la antigua capital polaca como «una de las más bellas» ciudades del mundo, no vacila en considerarla «la más bella». Sea como sea, esta es la ciudad en que Szymborska ha vivido casi toda su vida, entregada a la poesía y vinculada profesionalmente a la revista *Vida Literaria (Życie Literackie)*, de cuyo consejo de redacción formó parte de 1953 a 1981. Y Cracovia es la ciudad en que Wisława Szymborska, tras una larga y fecunda vida, ha muerto en este mismo año de 2012.

La andadura poética de Szymborska principia con dos libros: *Por eso vivimos (Dlatego żyjemy)*, de 1952, y *Preguntas hechas a uno mismo (Pytania zadawane sobie)*, de 1954. Este segundo libro está concebido, en palabras de Fernando Presa González, «como un cúmulo de preguntas de naturaleza filosófica formuladas poéticamente y que podríamos definir como la esencia de su obra poética posterior»¹⁷¹. Y es que en la poesía de Szymborska es difícil exagerar la importancia

¹⁶⁹ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 301.

¹⁷⁰ Cf. PONIATOWSKA, Elena, «Wisława Szymborska», texto introductorio a SZYMBORSKA, Wisława, *Poesía no completa*, texto introductorio de Elena Poniatowska, edición de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, traducción de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pág. 7.

¹⁷¹ PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Wisława Szymborska», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, pág. 957.

de las preguntas, cuanto más ingenuas, mejor, porque, para la poetisa, «... no hay preguntas más apremiantes / que las preguntas ingenuas»¹⁷². En efecto, la de Szymborska es la poesía de un poeta que duda, que busca, que se pregunta, y que halla, como el filósofo, su razón de ser en el preguntarse mismo; y su verdadero tesoro, no tanto en el amplio abanico de respuestas que le suministra la historia de los sistemas filosóficos cuanto en el reducido repertorio de preguntas esenciales, irrenunciables que tiene, sin más remedio, que hacerse el hombre para serlo con autenticidad y en plenitud. Esto lo ha visto muy bien Karl Dedecius, egregio traductor de poesía polaca al alemán, quien señala como lo característico de Szymborska lo que él ha llamado «la alegría de la duda creativa» («*die Lust am Kreativen Zweifel*»): «*Ein Leben der erreichten letzten Ziele wäre für Szymborska das Unglück schlechthin. Denn es ist die Lust am kreativen Zweifel, der sie am Leben und Schreiben erhält. Es ist das Fragen, das Neues schafft, nicht die fertige Antwort*»¹⁷³. Y luego está, claro, la maestría de Szymborska a la hora de preparar desenlaces impregnados de un humor muy suyo, sorpresivo para el lector.

Con lo que llevamos dicho, a nadie le extrañará el hecho de que la poesía de Szymborska haya merecido el calificativo de poesía «filosófica». Y lo es, qué duda cabe, plenamente en tanto en cuanto brota del asombro ante la variedad y riqueza de la realidad; y de ese asombro –actitud originaria del filósofo (recordemos al Aristóteles de la *Metafísica*, por ejemplo)– brota la insaciable curiosidad del poeta, su incesante preguntar y, más bien, preguntarse. Poesía profundamente filosófica, intelectual, moral es, en efecto, la que nos brindan sus libros posteriores, de los que tampoco están ausentes la ironía y el humor szymborskianos, tan característicos: *Llamada al Yeti (Wołanie do Yeti)*, 1957; *La sal (Sól)*, 1962; *Cien alegrías (Sto pociech)*, 1967; *Si acaso (Wszelki wypadek)*, 1972; *El gran número (Wielka liczba)*, 1976; *Gente en el puente (Ludzie na moście)*, 1986; *Fin y principio (Koniec i początek)*, 1993; *Instante (Chwila 2002)*; *Dos puntos (Dwukropek)*, 2005; *Aquí (Tutaj)*, 2009; y *Basta (Wystarczy)*, 2012) En total, trece libros que recogen la obra poética de Wisława Szymborska, una obra muy personal en que poesía y filosofía

¹⁷² Citado por SŁAWOMIRSKI, Jerzy, «Prefacio» a SZYMBORSKA, Wisława, *Paisaje con grano de arena*, traducción de Jerzy Sławomirski y Ana María Moix, prefacio de Jerzy Sławomirski, Barcelona, Editorial Lumen, 1997, pág. III.

¹⁷³ Cf. DEDECIUS, Karl, «Salz weiblicher Weisheit», epílogo a SZYMBORSKA, Wisława, *Sto wierszy-Sto pociech. Hundert Gedichte-Hundert Freuden*, selección, traducción y epílogo de Karl Dedecius, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, pág. 330.

van –repetámoslo– de la mano. Pocos, seguramente, lo habrán comprendido y expresado tan bien como Elena Poniatowska:

«A los existencialistas no les gusta bromear.» Wislawa, menos solemne y más irónica, más desacostumbrada de sí misma, nos revela que filosofía y poesía son vasos comunicantes. Wislawa 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 un río que desde distintos manantiales desembocan en dos palabras que Szymborska insistió en repetir en su discurso de recepción del Nobel: «No sé». Según ella, esas dos sílabas entrañables le abrieron la puerta a Isaac Newton y a María Skłodowska-Curie, su compatriota. «En el lenguaje de la poesía, donde se calibra cada palabra, nada es normal. Ni una sola piedra, ni una sola nube. Ni un solo día o una sola noche. Y, sobre todo, ni una sola existencia, ninguna existencia en este mundo». Szymborska, con su modestia, vierte luz sobre la esencia del mundo.¹⁷⁴

En la poesía de Wisława Szymborska aún nos quedan por apuntar algunos aspectos absolutamente insoslayables: en primer lugar, la aparente oposición entre individualismo y extroversión (en versión zagajewskiana, y *mutatis mutandis*, entre «solidaridad» y «soledad»); luego, el equilibrio entre la emoción y aun la ternura y el sentido trágico de la existencia; en tercer lugar, el infatigable interés de Szymborska por el individuo, por el hombre concreto «y su relación tragicómica con su circunstancia existencial, así como con la historia de la humanidad»¹⁷⁵. Esto último merece subrayarse enérgicamente, pues es ello que Szymborska nunca se dirige a la masa, sino al individuo, al hombre único e irrepetible, que, frente al mundo, sólo puede salvarse mediante el lúcido ejercicio de la ironía y la inteligencia. A este respecto, las observaciones que siguen de Elena Poniatowska nos parecen, una vez más, singularmente atinadas:

Szymborska pasa del amor a la humanidad al amor por el individuo, y tal vez de allí derive su preferencia por la sencillez. Un pedazo de cielo es todo el cielo. A la poesía szymborskiana la acompaña la creencia de que lo muy pequeño contiene lo

¹⁷⁴ Cf. PONIATOWSKA, Elena, *op. cit.*, págs. 9-10.

¹⁷⁵ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Wisława...», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, pág. 958.

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. Esta reivindicación del individuo nos hace ver al hombre no sólo como el inventor de la guerra, sino como *el creador de la belleza*¹⁷⁶.

«Reivindicación del individuo...» Tanto más justificada y necesaria –nos atreveríamos a añadir nosotros– en un siglo que ha tenido a la fuerza que escuchar terribles apelaciones a las masas por parte de los totalitarismos de uno y otro color. Sea como sea, conviene escuchar dicha «reivindicación del individuo» de los propios labios de Szymborska, quien, en un memorable poema –«Posibilidades» («Możliwości»)– del libro *Gente en el puente* (*Ludzie na moście*), nos dice:

PREFIERO EL CINE.

Prefiero los gatos.

Prefiero los robles a orillas del Warta.

Prefiero Dickens a Dostoievski.

Prefiero que me guste la gente
a amar a la humanidad.

Prefiero no afirmar
que la razón es la culpable de todo.

Prefiero las excepciones.

Prefiero salir antes.

Prefiero hablar de otra cosa con los médicos.

Prefiero las viejas ilustraciones a rayas.

Prefiero lo ridículo de escribir poemas
a lo ridículo de no escribirlos.

Prefiero en el amor los aniversarios no exactos
que se celebran todos los días.

Prefiero a los moralistas
que no prometen nada.

Prefiero la bondad astuta que la demasiado crédula.

Prefiero la tierra vestida de civil.

Prefiero los países conquistados a los conquistadores.

Prefiero tener reservas.

¹⁷⁶ Cf. PONIATOWSKA, Elena, *op. cit.*, pág. 10. El subrayado es nuestro.

Prefiero el infierno del caos al infierno del orden.
Prefiero los cuentos de Grimm a las primeras planas del periódico.
Prefiero las hojas sin flores a la flor sin hojas.
Prefiero los perros con la cola sin cortar.
Prefiero los ojos claros porque los tengo oscuros.
Prefiero los cajones.
Prefiero muchas cosas que aquí no he mencionado
a muchas otras tampoco mencionadas.
Prefiero el cero solo
al que hace cola en una cifra.
Prefiero el tiempo insectil al estelar.
Prefiero tocar madera.
Prefiero no preguntar cuánto me queda y cuándo.
Prefiero tomar en cuenta incluso la posibilidad
de que el ser tiene su razón.¹⁷⁷

Claro es que en los versos que acabamos de copiar subrayaríamos, como muy característico del pensamiento de Szymborska, su «prefiero que me guste la gente / al amar a la humanidad», pero también –y con trazo muy enérgico– la afirmación final: «Prefiero tomar en cuenta incluso la posibilidad / de que el ser tiene su razón». Y es que tampoco la inquietud metafísica –por así denominarla– es ajena, en absoluto, a la poesía de Wisława Szymborska; precisamente esa inquietud metafísica que Zagajewski echa a menudo en falta en el grueso de la poesía contemporánea, pero

¹⁷⁷ Cf. SZYMBORSKA, Wisława, *Poesía no completa*, texto introductorio de Elena Poniatowska, edición de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, traducción de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, págs. 295-296. En el original polaco este poema dice así: «Wolę kino. / Wolę koty. / Wolę dęby nad Wartą. / Wolę Dickensa od Dostojewskiego. / Wolę siebie lubiącą ludzi / niż siebie kochającą ludzkość. / Wolę mieć w pogotowie igłę z nitką. / Wolę kolor zielony. / Wolę nie twierdzić, / że rozum jest wszystkiemu winien. / Wolę wyjątki. / Wolę wychodzić wcześniej. / Wolę rozmawiać z lekarzami o czymś innym. / Wolę stare ilustracje w prążki. / Wolę śmieszność pisania wierszy / od śmieszności ich niepisania. / Wolę w miłości rocznice nieokrągłe, / do obchodzenia co dzień. / Wolę moralistów, / którzy nie obiecują mi nic. / Wolę dobroć przebiegłą od łatwowiej za bardzo. / Wolę ziemię w cywilu. / Wolę kraje podbite niż podbijające. / Wolę mieć zastrzeżenia. / Wolę piekło chaosu od piekła porządku. / Wolę bajki Grimma od pierwszych stron gazet. / Wolę liście bez kwiatów niż kwiaty bez liści. / Wolę psy z ogonem nie przyciętym. / Wolę oczy jasne, ponieważ mam ciemne. / Wolę szuflady. / Wolę wiele rzeczy, których tu nie wymieniłam, / od wielu również tu nie wymienionych. / Wolę zera luzem / niż ustawione w kolejce do cyfry. / Wolę czas owadzi od gwiazdności. / Wolę odpukać. / Wolę nie pytać, jak długo jeszcze i kiedy. / Wolę brać pod uwagę nawet tę możliwość, / że byt ma swoją rację.» Cf. SZYMBORSKA, Wisława, *Sto wierszy-Sto pociech. Hundert Gedichte-Hundert Freuden*, selección, traducción y epílogo de Karl Dedecius, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, pág. 14-16.

no, desde luego, en la poesía escrita en su propia lengua polaca, al menos en la mayor y mejor parte de ella.

Pero ¿qué relación mantiene Zagajewski con la poesía de Szymborska? Sobre este particular, Tadeusz Nyczek ha escrito: «No me sorprende el hecho de que cuando leo a Zagajewski pienso en Miłosz, en Szymborska, en Herbert, en Withman (no pienso en Różewicz, en Przyboś, en Leśmian)»¹⁷⁸. Nyczek señala, pues, un parentesco espiritual, por así decirlo, entre Wisława Szymborska y Adam Zagajewski, observable ya en el paralelismo que presentan algunos títulos de obras de uno y otro poeta: Szymborska –recordemos– es autora de *El gran número* (*Wielka liczba*, 1976); Zagajewski, de *Carta. Oda a muchos* (*List. Oda do wielości*, 1982); y ambos apuntan, evidentemente, a la multiplicidad, la multiformidad, a lo inabarcable, lo extraordinario del mundo. Wisława Szymborska lo había descubierto ya en su poemario *Llamada al Yeti* (*Wołanie do Yeti*), de 1957, que constituyó en la lírica polaca una de las reacciones –tal vez la más importante– a la unilateralidad y el monocromatismo de la época de la que se acababa apenas de salir: la del estalinismo y su obligado realismo socialista. A la experiencia histórica y la actitud ante ella de Szymborska están próximas, a un cuarto de siglo de distancia, las de los poetas de la Nueva Ola, y, por ende, de Zagajewski. Se trató, en un principio, de una juventud que se zambulle decididamente en las aguas de la historia, que es muy consciente de su responsabilidad para con el destino colectivo de sus compatriotas y que da a la estampa airados poemas-manifiestos¹⁷⁹; después, sin embargo, a los signos de admiración vienen a sustituirlos los de interrogación¹⁸⁰, y se les revela –se le revela a Adam Zagajewski– un hecho fundamental:

El mundo es más grande, repite, siguiendo a Szymborska (y a Miłosz, y a Herbert), Zagajewski, cuando también él descubre ya que las guerras y los tanques, antes o después, se convertirán en algo más pequeño que la miñona en las notas a los poemas de Norwid.¹⁸¹

¹⁷⁸ «Nie dziwi mi się, że czytam Zagajewskiego i myślę o Miłoszu, o Szymborskiej, Herbercie, Whitmanie (nie myślę o Różewiczu, o Przybosiu, Leśmianie.» NYCZEK, Tadeusz, *op. cit.*, pág. 74. Traducción nuestra.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 104.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ «Świat jest większy, powtórzy za Szymborską (i za Miłoszem, i za Herbertem) Zagajewski, kiedy także i on już odkryje, że wojny i czołgi prędzej czy później staną się mniejsze od petitu w przypisach

Por su parte, Anna Czabanowska-Wróbel estima necesario matizar las afirmaciones de Nyczek de la siguiente manera: «vale la pena subrayar que Miłosz y Herbert son para Zagajewski alguien completamente distinto de la autora de *El gran número*»¹⁸². Por lo que a nosotros respecta, estimamos que tanto Nyczek como Czabanowska-Wróbel tienen razón, pues si, por una parte, y dejando a un lado a Whitman, es indudable que Zagajewski tiene mucho más en común con Szymborska que con Różewicz y el resto de poetas polacos traídos a colación por Nyczek, no lo es menos, por otra, que sólo Miłosz y Herbert pueden considerarse verdaderos maestros de Zagajewski, tal y como apunta Czabanowska-Wróbel. Nos parece a nosotros que tal vez lo que en el fondo compartan propiamente Szymborska y Zagajewski sea precisamente la actitud originariamente filosófica de su poesía; en otras palabras, precisamente sus «preguntas». Nos dice Zagajewski: «Las preguntas más apasionantes son aquellas a las que no sabemos responder» (Elba 32)¹⁸³. Y el ya célebre «No sé» (*«Nie wiem»*)¹⁸⁴ de Szymborska en su memorable discurso de aceptación del Premio Nobel halla quizá su correspondencia en este aforismo zagajewskiano: «El escritor que lleva un diario íntimo anota en él lo que sabe. En el poema o en el relato anota lo que no sabe» (Elba 38)¹⁸⁵.

Sea como sea, hemos considerado que valía la pena detenernos al menos en estos cuatro Grandes poetas polacos, por los que Adam Zagajewski siente y a menudo manifiesta un enorme respeto cuando no una fervorosa admiración. Y es que entre las virtudes de Zagajewski figura, en efecto, la de la *pietas*, junto a una conciencia muy viva –y gozosa– de pertenecer a una tradición espléndida y a todas luces merecedora de reconocimiento y gratitud: la de los poetas y escritores de su lengua polaca que, con su talento y su coraje, contribuyeron decisivamente a la permanencia de la cultura nacional en los duros tiempos del totalitarismo y aseguraron su continuidad para el futuro. Lo ha visto y expresado con singular acierto José Manuel Mora Fandos:

do wierszy Norwida.» *Ibidem*, pág. 105. Cf. el poema de Zagajewski titulado *Miñona (Petit)* transcrito en páginas anteriores. Traducción nuestra.

¹⁸² «[...] warto podkreślić, że Miłosz i Herbert są dla Zagajewskiego kimś zupełnie innym niż autorka *Wielkiej liczby*.» Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, pág. 219. Traducción nuestra.

¹⁸³ «Najbardziej pasjonujące są pytania, na które ni umiemy odpowiedzieć.» (Wcp 25)

¹⁸⁴ Cf. PONIATOWSKA, Elena, *op. cit.*, págs. 9-10.

¹⁸⁵ «Pisarz, prowadzący dziennik intymny, zapisuje w nim to, co wie. W wierszu czy w opowiadaniu zapisuje to, czego nie wie.» (Wcp 30)

Zagajewski venera a sus mayores, a la pléyade de escritores heroicos que imposibilitaron cualquier movimiento pendular reactivo en la generación siguiente –como hubieran querido los cánones filohegelianos–, pues ¿cómo podían los jóvenes soñar una contestación a los que les debían la persistencia de la cultura, su propia vocación literaria, bajo las duras condiciones del totalitarismo? Milosz, Herbert, Wat, Gombrowicz, Czapski, Stempowski y el más antiguo Norwid son las principales figuras del panteón mítico. En este punto nuestro poeta es clásico antes que romántico, pues ejerce la virtud de la *pietas*, aunque más que como un Eneas que carga a escape con su padre Anquises de una Troya incendiada, la ejerce presentándose él mismo como el rescatado por esa nómina de semidioses.¹⁸⁶

Tras los Cuatro Grandes, aún hay que mencionar entre los viejos y reconocidos maestros de la poesía polaca de la segunda mitad de la pasada centuria a Artur Międzyrzecki (1922-1996), ensayista, traductor y poeta académico muy erudito, y a Jarosław Marek Rymkiewicz (nacido en 1935), novelista, ensayista, dramaturgo, traductor, historiador de la literatura y poeta metafísico que se remite de manera creativa a la poesía del siglo XVII y del XIX (Barroco y Romanticismo son sus épocas literarias preferidas).

Al lado de los «viejos maestros» –sobre todo, los Cuatro Grandes ya estudiados–, están los «nuevos maestros», los hoy ya sexagenarios poetas pertenecientes a la generación que hizo su entrada en la historia en 1968. Dicha generación emerge y participa de las experiencias anticulturales de la Europa de aquellos años, experiencias que en Polonia se tiñen de color local por los sucesos de marzo del 68, con sus excesos antisemitas, y las huelgas obreras de 1970 (a todo lo cual nos referimos ya en su momento). Los nuevos maestros de la poesía polaca de hoy son, pues, los otrora militantes de la Nueva Ola (*Nowa Fala*), de la que la hemos hablado unas páginas más arriba y de la que hemos de tratar aún con cierto pormenor. Entre estos poetas, aparte de Adam Zagajewski, resultan de mención obligada al menos Ryszard Krynicki, Stanisław Barańczak y Ewa Lipska. Siguiendo la trayectoria de estos «nuevos maestros», se descubre en todos ellos una notable evolución en cuanto a postulados estéticos se refiere, pues si en los años sesenta y setenta cultivaron una poesía socialmente muy comprometida, la que han cultivado de los ochenta en

¹⁸⁶ Cf. MORA FANDOS, José Manuel (2005), «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski», *Poesía Digital*, pág. 1, en [<http://www.poesiadigital.es/imprimir.php?cmd=documento&id=8>].

adelante se distingue, en cambio, por su ironía y su distanciamiento emocional a la hora de observar el mundo, así como por sus implicaciones metafísicas¹⁸⁷. Convendrá detenernos, siquiera brevemente, en algunos de estos poetas, limitándonos, claro está, a la obra que han llevado a cabo con posterioridad a su militancia en la Nueva Ola.

La índole, íntima y más bien difícil, de la poesía de Ryszard Krynicki y de Ewa Lipska puede explicar el hecho de que cuenten con muchos menos seguidores que un Adam Zagajewski o un Stanisław Barańczak y, por ende, que, como nuevos maestros de la poesía polaca de hoy, ejerzan su magisterio en un ámbito de influencia mucho más reducido que el de éstos. Poeta y traductor, purista del lenguaje, cultivador del aforismo, con frecuentes guiños al haiku japonés, Krynicki se plantea en sus versos problemas filosóficos y trata de describir el caos de la experiencia humana. Es la suya «una poesía modesta y callada, que nos lleva siempre a los límites de la literatura y de la lengua»¹⁸⁸. Su libro *Magnetyczny punkt (Punto magnético)*, de 1996, viene, en cierta medida, a resumir su trabajo de los dos últimos decenios. En cuanto a Ewa Lipska, quien, por cierto, rechaza enérgicamente cualquier identificación con sus compañeros de generación, cultiva una poesía rayana a menudo en el hermetismo y que a menudo exige una cierta erudición de parte de los lectores. Libro tras libro, Lipska expresa en sus versos el sentimiento trágico de la condición humana. Dicho sentimiento trágico va acompañado, empero, de un optimismo muy particular, que nace de la aceptación del destino y que anima a la poetisa a luchar contra toda tentación de resignarse, de dejarse arrastrar a un estado de estéril desesperación. A pesar de todo, el poeta se reafirma en la esperanza, en el valor de la actividad creadora, en el valor de la vida. A Ewa Lipska se la ha calificado de poetisa «existencial»¹⁸⁹, creativamente en la línea de Jean Paul Sartre. Este posicionamiento filosófico de la poetisa polaca viene a testimoniarlo uno de sus libros más recientes: *Ludzie dla początkujących (Gente para principiantes)*, de 1999.

Poeta, ensayista, traductor infatigable –y egregio¹⁹⁰– de literatura en lengua inglesa y rusa, Stanisław Barańczak es uno de los escritores polacos más prolíficos

¹⁸⁷ Cf. KLEJNOCKI, Stanisław, «La poesía polaca...», pág. 4.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 5.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Nada menos que Czesław Miłosz dijo de él: «Un traductor como Barańczak no lo ha tenido la literatura polaca desde sus inicios hasta hoy». («Takiego tłumacza jak Barańczak polska literatura od jej początków po dzisiaj nie miała» («Un traductor como Barańczak no lo ha tenido la literatura polaca desde sus inicios hasta hoy»).

de nuestro tiempo. Sus libros de poesía de los años setenta –por ejemplo, *Sztuczne oddychanie (Respiración artificial)*, de 1974, y *Ja wiem, że to niesłuszne (Sé que no es justo)*, de 1977– le han valido el ser considerado el máximo representante de la poesía política anticomunista; una poesía política a la que, empero, no le son ajenas las angustias existenciales del ser humano. En 1981 marcha a los Estados Unidos, donde enseñará durante varios años en la universidad de Harvard, y a partir de entonces su poesía va evolucionando hacia una búsqueda metafísica de lo trascendental en la existencia cotidiana¹⁹¹. En efecto, la preocupación por las cuestiones metafísicas que apunta en *Tryptyk z betonu, zmęczenia i sniegu (Tríptico del hormigón, el cansancio y la nieve)*, del año 1981, está muy presente ya en *Atlantyda (La Atlántida)*, de 1986, y es dominante en *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988 (Postal desde este mundo y otras rimas de los años 1986-1988)*, de 1988¹⁹². En esta segunda etapa suya, Stanisław Barańczak puede muy bien considerarse como uno de los poetas polacos «religiosos», aquellos que, en palabras de Presa González, «vinculan la vida y los actos humanos al pensamiento cristiano y buscan, siguiendo esa línea, una respuesta personal a sus dudas existenciales y metafísicas»¹⁹³. En el poema «Postal desde este mundo», Barańczak le escribe a Dios, y le dice: «Qué pena que no estás aquí. Vivo en un punto / desde el que tengo gratis unas vistas magníficas...», y luego: «Pero ya es suficiente sobre mí. Cuéntame qué es tu vida / qué se puede saber / cuando se es Tú»¹⁹⁴. En los años noventa, y a pesar del progresivo Parkinson que sufre, Barańczak continúa publicando versos y ensayos, amén de antologías de traducciones poéticas. Así, por citar sólo algunos títulos, de 1994 es su *Viaje de invierno. Poemas a la música de Franz Schubert (Podróż zimowa. Wierszy do muzyki Franza Schuberta)*, y de 1998, *Chirurgiczna precyzja (Precisión quirúrgica)*, libros que se distinguen por su refinamiento formal y por los continuos hallazgos de su lenguaje poético¹⁹⁵. En cuanto a sus ensayos de esta etapa más reciente, merece recordarse el dedicado a los problemas de la

¹⁹¹ Cf. KLEJNOCKI, Stanisław, «La poesía polaca...», pág. 4.

¹⁹² Cf. POPRAWA, Adam, «Barańczak, Stanisław», en AA.VV., *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, t. I, pág. 21.

¹⁹³ PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «La poesía», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas...*, págs. 948-949.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 949. Traducción de Fernando Presa González.

¹⁹⁵ Cf. POPRAWA, Adam, *op. cit.*, pág. 21.

traducción literaria, que lleva por título –significativo título– *Salvados en la traducción (Ocalone w tłumaczeniu)*, de 1992.

Claro está que la historia de la poesía polaca contemporánea no se detiene en los «nuevos maestros». Y, como afirma Jarosław Klejnocki –poeta «joven» él mismo–, «el futuro de la poesía polaca pertenece sin duda a las nuevas generaciones de creadores»¹⁹⁶. Los decisivos cambios que se produjeron en Polonia en 1989 y que marcaron el inicio de la transición a la democracia vinieron también a facilitar las cosas a toda una generación de poetas nacidos en los años sesenta. Dicha generación será conocida bajo el rótulo de «*bruLion*» [sic], es decir, la «generación del borrador», nombre tomado de la editorial cracoviana en que vieron la luz pública la mayoría de los libros de los poetas que la integraron. Todos han cruzado ya la frontera de los cuarenta años, pero aún hoy se les sigue llamando «poetas jóvenes». Dentro de esta «generación del borrador» cabe distinguir tres corrientes distintas: la corriente o’harista –denominada así en honor al poeta norteamericano Frank O’Hara (1926-1966)–, la corriente clasicista y la de vanguardia. Conviene verlas con algún detalle.

La corriente o’harista –llamada también «barbarismo» (pol. «*bararyzm*»)– la cultivan Marcin Świetlicki (nacido en 1961) y Jacek Podsiadło (n. en 1964). La lírica de estos dos poetas adopta –también en lo lingüístico– la cotidianidad como punto de partida. Marcin Świetlicki, considerado como el poeta polaco «joven» de personalidad más definida, es autor de *Zimne kraje. Wiersze 1980-1990 (Países fríos. Poemas 1980-1990)*, de 1992, considerado como uno de los libros de la poesía polaca más importantes de los últimos años, y de *Pieśni profana (Cantos de un profano)*, de 1998. La de Świetlicki es una poesía inspirada por la denominada «Escuela de Nueva York» y la obra de poetas como el ya mencionado Frank O’Hara y el también norteamericano John Ashbery (nacido en 1927), y se caracteriza por constituir un inteligente registro de la soledad existencial y por la compleja gama de sentimientos y emociones que es capaz de ofrecer al lector. Es una poesía de rebelión contra el mundo, teñida de matices de sufrimiento y malestar espiritual. En cuanto a Jacek Podsiadło, destacan dentro de su obra los poemarios *Arytmia (Arritmia)*, de 1993, *Języki ognia (Lenguas de fuego)*, de 1994, y *Niczyje, boskie (De nadie, de Dios)*, de 1998. El mensaje de Podsiadło consiste en un pacifismo anarquista y en un

¹⁹⁶ KLEJNOCKI, Jarosław, «La poesía polaca...», pág. 6.

enérgico subrayado de la libertad del individuo en las experiencias de la aventura de la vida, a lo que hay que añadir la crítica de la civilización tecnológica, la afirmación de la naturaleza y las búsquedas religioso-teológicas.

Los poetas de la corriente clasicista, si bien no renuncian a la reflexión sobre la actualidad, lo hacen, sin embargo, con un lenguaje poético que bebe sobre todo de la tradición polaca y europea, preferentemente del barroco. Y es que a estos poetas la confusión y el caos de nuestro tiempo les recuerdan la situación de la cultura europea del siglo XVII. Así, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki (nacido en 1962), autor de *Nenia i inne wiersze* (*Nenia y otros poemas*), del año 1990, y de *Liber mortuorum*, de 1997, se remite a la lírica de los poetas metafísicos polacos del seiscientos, con sus meditaciones acerca la vanidad de este mundo y su fascinación por el tema de la vida humana contemplada en la perspectiva de la muerte. Por su parte, la poetisa Marzanna Bogumiła Rielar, en libros como *Sacra conversazione* (1990) y *Materia prima* (1999), recoge la herencia lírica de Rilke y de los clasicistas franceses en una obra muy personal, rica en referencias culturales y filosóficas. Como ha observado Jarosław Klejnocki, Marzanna Bogumiła Rielar viene a continuar la mejor tradición de la poesía polaca escrita por mujeres¹⁹⁷. Y aún cabe mencionar, dentro de esta misma corriente clasicista, al menos a Andrzej Stasiuk (n. en 1960), más conocido como narrador, y a Anna Piwkowska (n. en 1963).

En la intersección de la corrientes o'harista y clasicista se sitúa el quehacer poético de Marcin Baran (n. en 1963), que cuenta en su haber con libros como *Zabiegi miłosne* (*Trabajos de amor*), de 1996, y *Sprzeczne fragmenty* (*Fragmentos contradictorios*), de 1997, y el ya citado más de una vez en estas páginas Jarosław Klejnocki (n. en 1963), autor de los poemarios *Mr. Hyde* (1999) y *Reporterzy, fotograficy, zawiedzeni kochankowie* (*Reporteros, fotógrafos y amantes desilusionados*), de 2001, entre otros. Además de poeta, Klejnocki es, así mismo, ensayista, crítico literario, investigador y profesor de literatura polaca, y, como ya sabemos, ha dedicado un libro fundamental al estudio de la poesía de Adam Zagajewski: *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego* (*¿Sin utopía? Sobre la poesía de Adam Zagajewski*), publicado en 2002¹⁹⁸.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pág. 7.

¹⁹⁸ Este libro, como ya quedó anotado, es una versión abreviada de la tesis doctoral de Klejnocki, defendida en el Departamento de Filología Polaca de la Universidad de Varsovia en febrero del año 2001.

Como ya hemos adelantado, aún se perfila, dentro de la «generación del borrador» una tercera corriente: la de vanguardia. Los poetas «vanguardistas» cultivan una poesía fuertemente intelectual y «estetizante», dada al experimentalismo, y, por ende, un tanto elitista, por cuanto exige del lector una considerable cultura literaria. Aquí hay que mencionar, al menos, a Andrzej Sosnowski (nacido en 1959), con libros como *Sezon na Helu (Temporada en Hel)*, del año 1994, *Oceany (Océanos)*, de 1996, y *Stancje (Casas de huéspedes)*, de 1997.

Sean de la corriente que sean, los poetas de la llamada «generación del borrador» se esfuerzan por distintos caminos en ofrecer al lector la imagen de la sensibilidad contemporánea. Por lo demás, ¿qué es lo que une a toda esta formación? Con toda seguridad, el distanciamiento –y puede, incluso, que la desconfianza– con respecto a la vida colectiva y su expresión estrictamente política; la coincidencia en un ambiguo flirteo con la cultura de masas (el rock, el cine, el mundo de la publicidad y el comercio); la búsqueda de un repertorio de medios expresivos que tienen su fuente en el habla coloquial, «el habla de la calle» (*«mowa ulicy»*); la inspiración en la contracultura de los años sesenta; y, finalmente, también una fuerte conciencia de grupo generacional, fundamentada en la vivencias históricas comunes a todos sus miembros: giro hacia la libertad de finales de los años ochenta, etc.¹⁹⁹

Y después de *«bruLion»*, ¿qué? Si los poetas de la «generación del borrador» siguen siendo los «poetas jóvenes», no carece, por fortuna, la poesía polaca de poetas «jovencísimos» pero ya reconocidos: es el caso de un Wojciech Wencel, poeta «religioso-conservador»²⁰⁰; de una Maria Cyranowicz, vanguardista; o de los «nuevos existencialistas» Krzysztof Siwczyk o Roman Honet.

Hasta aquí, en apretada síntesis, el panorama de la poesía polaca del siglo XX, con sus principales tendencias, grupos, autores y obras. Y a la hora de destacar una cualidad sobresaliente de esta poesía, hacemos de buen grado nuestras la palabras del escritor serbio Charles Simic cuando caracteriza a la lírica polaca de los últimos cincuenta años: «La poesía polaca tiene una rara virtud: su legibilidad, en una época en la que los experimentos modernistas han hecho de mucha de la poesía escrita en otras latitudes algo sencillamente hermético»²⁰¹. Ciertamente, no falta quien hable a veces del «hermetismo» de la literatura polaca, un hermetismo que habría dificultado

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, pág. 6.

²⁰¹ Citado por OLIVEROS, Alejandro, *op. cit.*, pág. 2.

su difusión a escala mundial y que derivaría del hecho de ser la polaca una literatura a menudo muy íntimamente vinculada –ya hemos tenido ocasión de señalarlo– a los avatares de la compleja y tantas veces dramática historia de Polonia, y, por ende, de difícil acceso, en principio, para lectores foráneos. Forzoso es reconocer que una parte, al menos, de verdad hay en esta afirmación, e incluso resultará innegable que, en algunos momentos, la literatura polaca, absorbida por los acuciantes problemas de la nación, tal vez haya perdido en alcance universal lo que ganaba en inmediatez y eficacia a la hora de dar respuesta a coyunturas históricas puntuales (ya lo vimos cuando repasábamos la historia de la poesía romántica, por ejemplo). Y, sin embargo, por lo que toca, cuando menos, a la poesía polaca del siglo XX, Simic sugiere más bien lo contrario: que «la “accesibilidad” de esta poesía tal vez tenga algo que ver con la historia de Polonia, el país más abundoso en dolores»²⁰². Compartimos este punto de vista. Y junto al de Simic, suscribimos también, ni que decir tiene, el dictamen del mismo Adam Zagajewski, quien, en el transcurso de una entrevista concedida a Christiane Dätsch en Weimar, el 1 de junio de 2002, a la pregunta de si existe hoy una literatura nacional y de qué es lo que caracteriza a la literatura polaca, hubo de responder lo que sigue:

Ich kann nur für die polnische Lyrik sprechen. Sie ist dicht, kompliziert und intellektuell, aber sie bleibt gegenständlich und ist nicht hermetisch wie die Poesie vieler westeuropäischer Länder. Die Dichter aus der Generation vor mir, die Nobelpreisträger Miłosz und Szymborska [sic], haben es geschafft, *den Stoff der Geschichte zu formen und dabei einen Weg zwischen dem Kollektiv und dem Individuum gefunden*. Vielleicht liegt es an diesem «Dazwischen», dass die Polnische Lyrik dieser Zeit eine solche Besonderheit darstellt [...]. Die große polnische Dichtung –Miłosz, Herbert, Szymborska– ist eine Dichtung der Gemeinschaft, sie wendet sich an die Welt. Im Westen herrscht gegenwärtig eine sehr starke Tendenz, die Literatur zu privatisieren und zu psychologisieren. Die polnische Literatur ist immer noch eine Dichtung der Gemeinschaft; sie ist dadurch bestimmten Gefahren der Moderne entronnen²⁰³.

²⁰² *Ibid.*, pág. 3.

²⁰³ Cf. DÄTSCH, Christiane, Entrevista con Adam Zagajewski: «Wenn man liest, denkt man. Das ist eine Art, lebendig zu sein», Weimar, 1 de junio de 2002, Konrad Adenauer Stiftung, págs. 1-5, en [http://www1.kas.de/publikationen/2002/bildung/02-06-01_interview_zagajewski.html]. Subrayados nuestros.

Sí, indudablemente, la gran poesía polaca del siglo XX «ha acertado a dar forma a la materia de la historia y, en ella, a encontrar un camino entre lo colectivo y el individuo». Y así, sin renunciar en absoluto a sus exigencias estéticas y a su alto nivel intelectual, los grandes poetas polacos contemporáneos han logrado una poesía a la altura de nuestro tiempo, donde se conjugan en perfecta armonía lo individual y lo colectivo, lo nacional y lo universal humano. En otras palabras –en terminología zagajewskiana–, en la gran poesía polaca del siglo XX se ha logrado un notable equilibrio –un equilibrio dinámico, diríamos: *metaxy'*– entre «solidaridad y soledad» («*solidarność i samotność*»), dos polos magnéticos entre los que el poeta –recordémoslo– tiene que transitar, sin que le sea dado instalarse definitivamente en ninguno de ellos. Para Zagajewski, precisamente en ese ir y venir, en ese estar «entre», consiste la virtud de la poesía polaca de la pasada centuria y de estos comienzos de la actual. Y en ese estar «entre» consiste –como tendremos ocasión de mostrar en el presente trabajo– la virtud de la poesía del propio Zagajewski. Por el momento, obsérvese cómo el autor de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) aplica aquí también –ahora en feliz expresión sustantiva alemana: «*Dazwischen*»– el concepto platónico de *metaxy'* (*μεταξύ*) que le es tan querido y que, por cierto, tan fecundo se ha mostrado en su pensamiento. Pero de ello se hablará más adelante, cuando atacemos directamente el tema de nuestra investigación: las ideas estéticas de Adam Zagajewski y sus fuentes clásicas.

3. La Generación del 68 (*Pokolenie 68*) o de la Nueva Ola (*Nowa Fala*)

En el esbozo de una historia de la poesía polaca del siglo XX que acabamos de trazar nos referimos en su momento a la denominada Generación del 68 (*Pokolenie 68*) o de la Nueva Ola (*Nowa Fala*). Es ésta –como ya sabemos– la generación de Adam Zagajewski, por lo que vamos a darle aquí el tratamiento aparte y pormenorizado que sin duda merece. Antes de entrar en materia, empero, no resultará ocioso advertir que la disputa terminológica en torno a la denominación de este movimiento literario sigue abierta a día de hoy entre los historiadores y críticos de la literatura²⁰⁴, y, aunque Małgorzata Szulc-Packalen²⁰⁵, uno de los más reputados especialistas en el tema, se decanta por la conservación del marchamo «tradicional» de «Generación del 68» –en lo que viene a coincidir con el Stanisław Barańczak de *Ética y poética. Ensayos 1970-1978 (Etyka i poetyka. Szkice 1970-1970)*, del año 1981–²⁰⁶, nosotros en estas páginas utilizaremos indistintamente, en principio, ambos nombres, pero sobre todo el de Nueva Ola, por ser el que de preferencia utiliza el propio Zagajewski.

Hay que advertir también, que, si bien se emplea de sólo para designar a la mencionada generación poética, el término «Nueva Ola» («*Nowa Fala*») posee en su origen un significado más amplio: como observa Bożena Tokarz²⁰⁷, otra autoridad reconocida en el tema, designa un conjunto de fenómenos artísticos y socioculturales que tienen lugar a finales de los años sesenta y en los setenta²⁰⁸, y, dentro ya del

²⁰⁴ Cf. KLEJNOCKI, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002, pág. 17.

²⁰⁵ Autora de un libro ya clásico sobre el tema: *La generación del 68. Estudio sobre la poesía polaca de los años setenta (Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych)*, Uppsala, 1987).

²⁰⁶ Cf. STABRO, Stanisław, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków, Universitas, 2001, pág. 389.

²⁰⁷ Autora de *La poética de la Nueva Ola (Poetyka „Nowej Fali”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1990).

²⁰⁸ *Ibid.*, pág. 387.

ámbito exclusivo de las letras, designaría «una generación literaria en la que cabe distinguir varios grupos poéticos»²⁰⁹. Por su parte, la ya citada Małgorzata Szulc-Packalen subraya que el movimiento conocido con el nombre de «Nueva Ola» (*«Nowa Fala»*) no es un fenómeno homogéneo, pues, si bien es cierto que la mayoría de sus integrantes estaba constituida por poetas, no lo es menos que su radio de influencia abarca también otras ramas del arte, como la pintura, la música, el teatro y el cine. Estaríamos aquí, entonces, ante un movimiento cultural en sentido amplio, por más que sus distintas tendencias y puntos de vista cristalizaran de una forma más lograda precisamente en la poesía²¹⁰. Así se explica el hecho que antes apuntábamos: el de que por Nueva Ola (*Nowa Fala*) se entienda hoy principalmente una generación de poetas. Una generación que, en palabras de Bożena Tokarz, «aspiraba a la formación de una nueva conciencia y una nueva sensibilidad sociocultural, y a un cambio de los cánones artísticos hasta entonces vigentes»²¹¹. Ni que decir tiene, en lo que sigue nos ocuparemos exclusivamente de la Nueva Ola (*Nowa Fala*) como acontecimiento literario.

Hemos visto ya que los primeros pasos en la poesía de Adam Zagajewski se nos presentan plenamente encuadrados en la estética de la llamada Generación del 68 (*Pokolenie 68*) o de la Nueva Ola (*Nowa Fala*), generación de poetas nacidos en su mayoría en la segunda mitad de los años cuarenta y que hacen su entrada en la arena literaria al final de los sesenta y principios de los setenta. Los acontecimientos políticos de marzo de 1968 y de diciembre de 1970 en Polonia, así como el movimiento contestatario en Europa occidental, que culmina precisamente en el año 1968, vinieron a constituir las experiencias generacionales comunes a todos los poetas que militaron en la Nueva Ola. En cuanto a sus centros de actuación, tres ciudades resultan de mención obligada: Poznań, Varsovia y, sobre todo, Cracovia, donde, como ya sabemos también, tenía su sede el grupo literario Ahora (*Teraz*). Y en cuanto a la nómina de poetas, está integrada, entre otros, por Stanisław Barańczak (nacido en 1946), Julian Kornhauser (n. 1946), Ryszard Krynicki (n. 1943), Ewa Lipska (n. 1945), Krzysztof Karasek (n. 1937) y Jarosław Markiewicz (1942), además, por supuesto, de Adam Zagajewski (n. 1945). Por sus fechas de nacimiento,

²⁰⁹ «„Nowa Fala” jest pokoleniem literackim, w którym można wyróżnić kilka grup poetyckich.» *Ibid.*, pág. 388. Traducción nuestra.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ «Zmierzała ona do ukształtowania nowej świadomości i wrażliwości kulturowo-społecznej oraz zmiany istniejących kanonów artystycznych.» *Ibid.*, págs. 387-388. Traducción nuestra.

pertenecen, así mismo, a la generación de la Nueva Ola poetas como Rafał Wojaczek (1945-1979), Józef Baran (n. 1947) y Jan Komolka (1947), los cuales, sin embargo, y por diversas razones, ocuparían más bien un lugar aparte en el conjunto generacional²¹². Y no falta, en fin, quien incluya así mismo en la generación a Marianna Bocian (n. 1942)²¹³ o a Jacek Bierezin (1947-1993)²¹⁴. Sea como sea, estamos ante una verdadera generación poética o grupo generacional, por más que no se pueda pasar por alto, como observa Xavier Farré, que «*les tendències dins el mateix grup són clarament diferents i en alguns casos contraposades*»²¹⁵ (hasta el punto –añadiríamos nosotros– de que la poetisa Ewa Lipska, que en todos los manuales de literatura polaca aparece adscrita a la Nueva Ola, ha negado reiteradamente cualquier pertenencia a la misma).

Los postulados fundamentales de la estética de la Nueva Ola pueden resumirse en dos: «*mówienie wprost*» («hablar claro») y el intento de llegar con la escritura al mismo «tejido de la cotidianidad» («*tkanka codzienności*»). Precisamente esta necesidad de una generación literaria nueva, dispuesta a implicarse a fondo en la cotidianidad, la expresaba Adam Zagajewski en 1974 en la revista cracoviana *El estudiante (Student)* con palabras que merece la pena reproducir aquí:

Si no aparece una generación competente, culturalmente creadora, en posesión de un programa total de acción, *nuestro mundo quedará sin describir*, será para las futuras generaciones tan misterioso como para nosotros la Atlántida [...] Nuestra literatura no ha llegado todavía al *tejido de la cotidianidad*.²¹⁶

En cuanto a sus temas, uno de los más importantes era la conversación –con uno mismo, con el lector, con la sociedad–, mantenida siempre en una lengua consecuentemente conversacional, la propia de la comunicación de todos los días. Se

²¹² Cf. WÓJCIK, Tomasz, *Literatura polska XX wieku. Terminy i zagadnienia*, Warszawa, Agencja Wydawnicza „Morex”, 1996, pág. 81.

²¹³ Cf. TOMKOWSKI, Jan, *Literatura polska*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, págs. 324-325.

²¹⁴ Cf. JAROSIŃSKI, Zbigniew, *Literatura lat 1945-1975*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, (1999), pág. 121.

²¹⁵ Cf. FARRÉ, Xavier, «Algunes consideracions sobre la poesia polonesa contemporània», *Boctok. L'est*, nº 5, Invierno-Primavera 2001, pág. 1, en [<http://www.ub.es/dprse/B5/poesia.html>], pág. 4.

²¹⁶ «Jeśli nie pojawi się sprawne i posiadające całościowy program działania pokolenie kulturotwórcze, *nasz świat pozostanie niopisany*, będzie dla przyszłych pokoleń równie tajemniczy, jak dla nas Atlantyda [...] *Nasza literatura nie dotarła jeszcze do tkanki codzienności*.» Citado por BACZYŃSKA, Beata, *Literatura polaca*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1998, pág. 295. Traducción nuestra.

trata de una poesía que podríamos denominar «comprometida», por medio de la cual sus autores aspiraban a influir en la vida social y política de la Polonia de entonces; una poesía fuertemente crítica con respecto a la gris realidad de la República Popular de Polonia (*Polska Rzeczpospolita Ludowa* –PRL) y del omnipresente y omnipotente partido único. No es de extrañar, por tanto, que estos poetas miraran con desconfianza la lengua de la televisión y de la prensa, de la que se servía el poder establecido para sus fines de propaganda, y de ahí que llegaran a definir la poesía cultivada por ellos como una suerte de «antiperiódico» («*antigazeta*»).

Bożena Tokarz, Małgorzata Szulc-Packalen y P. Majerski coinciden a la hora de enumerar y caracterizar los tres grandes manifiestos o declaraciones programáticas de la generación de la Nueva Ola²¹⁷. El primero manifiesto es *Nieufni i zadufani* (*Desconfiados y altivos*), artículo (1967) y posterior libro crítico (1971) de Stanisław Barańczak. En opinión del autor, en la poesía contemporánea continúa la lucha entre los clásicos y los románticos. Rechazando el clasicismo, Barańczak se pronuncia por «la actitud romántica de desconfianza» («*romantyczna postawa nieufności*»). El tercer manifiesto es *Debate sobre la poesía (Spór o poezję)*, del año 1977, del que son coautores Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek y Andrzej Szuba. El segundo –cronológicamente– y más importante manifiesto de la generación lo constituye, como ya adelantamos en su momento, el libro *Świat nie przedstawiony* (*El mundo no representado*) (1974), colección de ensayos crítico-programáticos del que son coautores Julian Kornhauser y Adam Zagajewski. El libro de los dos poetas y críticos cracovianos constituyó a un tiempo la clausura y la apertura de un «período intermedio» («*międzyokres*»)²¹⁸ en la historia de la literatura polaca de posguerra. Clausura, sí, en tanto en cuanto mostraba un panorama completo de dicha literatura, a la que criticaban por su discurso «sustitutivo» («*zastępczy*») e «insustancial» («*nieistotny*»)²¹⁹; por su inclinación a la alegoría, a la parábola y la fantasmagoría; en suma, por alejarse del «hablar claro» («*mówienie wprost*») que preconizaban los poetas de la Nueva Ola, que cuestionaron públicamente el valor de obras literarias muy conocidas y la legitimidad del posicionamiento estético de escritores de prestigio. Pero también apertura, en tanto

²¹⁷ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez utopii?...*, pág. 30.

²¹⁸ Cf. CZAPLIŃSKI, Przemysław, y ŚLIWIŃSKI, Piotr, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, pág. 11.

²¹⁹ *Ibidem*.

en cuanto formulaba nuevos criterios de valoración, ponía de manifiesto lo que los lectores esperaban de los escritores, mostraba una concepción clara de la literatura y señalaba aquellas obras que respondían a dicha concepción, sin que faltase una ojeada prospectiva al futuro de las letras polacas.

La concepción de la literatura que viene a postular el libro de Kornhauser y Zagajewski hunde sus raíces tanto en el romanticismo como en el realismo, aunque más en el primero que en el segundo. En efecto, romántica es la convicción –fundamental en *El mundo no representado*– de que la literatura constituye la autoconciencia de la sociedad y de que gracias precisamente a la literatura la sociedad consigue definir su propia identidad, reconocer su situación en la historia, proponerse a sí misma modelos de comportamiento y marcarse metas para el futuro; en una palabra, comprenderse a sí misma²²⁰. Con esta concepción del papel que ha de desempeñar la literatura los autores se remontan a Maurycy Mochnacki (1803-1834), el crítico literario por excelencia del romanticismo polaco, autor del conocido tratado *Sobre la literatura polaca del siglo XIX (O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym)*²²¹. En cambio, propia más bien de los escritores del Positivismo se puede considerar su idea de la novela como una sonda lanzada al fondo de la vida social –algo así como «*un miroir que l'on promène le long d'un chemin*», según la célebre definición stendhaliana–, al modo de la gran novela decimonónica europea; precisamente el tipo de novela que Kornhauser y Zagajewski echan en falta en la literatura polaca de su tiempo: «En una cultura nacional que funcione como es debido la novela realista constituye la fuente primaria de conocimiento sobre el

²²⁰ Zbigniew Bauer, en su trabajo *Regreso de un fantasma o del rey-espíritu (Powrót widma czy króla-ducha)*, cuyo título remite inequívocamente al del celeberrimo poema del gran vate romántico polaco Juliusz Słowacki, enumera toda la serie de rasgos románticos presentes en la Nueva Ola: «El programa de la Nueva Ola tuvo que ser consecuentemente romántico. Se hallaban en él la rebelión contra los esquemas cognitivos y poéticos preparados de antemano, el desacuerdo con la realidad en su estado actual, la perspectiva ética y “cargada de futuro” de la Palabra poética identificada con la Acción, el individualismo, la pasión desenmascaradora y la actitud crítica, y la rehabilitación –repetamos la denominación de Maria Janion– de las “contraculturas”.» («Program „nowofalowy” miał być konsekwentnie romantyczny. Mieścił się w nim bunt przeciw gotowym schematom poznawczym i poetyckim, niezgoda na rzeczywistość w jej terażniejszym kształcie, „przyszłościowa”, etyczna perspektywa poetyckiego Słowa utożsamionego z Czynem, indywidualizm, pasja demaskatorska i krytycyzm, rehabilitacja – powtórzmy określenie Marii Janion – „kontrkultur”.»). El ensayo de Bauer está inserto en su libro *Dekada*, Warszawa, Modzieżowa Agencja Wydawnicza, 1986. Cf. STABRO, Stanisław, *op. cit.*, pág. 391. Traducción nuestra.

²²¹ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «El Romanticismo», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 690.

mundo y el hombre»²²². Unas páginas antes, afirman de consuno Kornhauser y Zagajewski:

Intentamos en este libro, bajo diversos aspectos, iluminar la problemática de la literatura como componente de la cultura, para convencernos de por qué sabemos tan poco de nosotros mismos y de nuestro mundo, cuando tanto nos va en este conocimiento. Si el lector quisiera conocer la respuesta que hemos hallado, diríamos que se trata del realismo, pero no del realismo como corriente literaria, sino como cualidad de la cultura toda y como actitud espiritual a ella correspondiente²²³.

De acuerdo con este programa, buscaron sus autores en la literatura polaca de aquella hora una «Polonia representada» («*Polska przedstawiona*»); en otras palabras, buscaron todas aquellas cosas, fenómenos y procesos concernientes al conjunto de la sociedad. Claro está que no había de tratarse de una descripción ingenua, de un mero registro fiel de la realidad, sino de un análisis concienzudo y filosóficamente más hondo de la misma²²⁴. La literatura estaba llamada a hundir sus raíces en la vida social, a comprometerse, incluso, con ella, a reencontrar la verdad profunda

de la realidad de las reuniones del partido y de los partidos de fútbol, de la Carrera de la Paz y de los chistes políticos, de los hospitales y las pancartas, [...] de las casas de cultura y de las riñas en las bodas de pueblo, de las canciones juveniles y de los jóvenes investigadores, de las bibliotecas y de los garitos con cerveza.²²⁵

Con quienes directamente polemizan Kornhauser y Zagajewski en este manifiesto es, como era de esperar, con los poetas de la generación anterior a la suya, a los que reprochan su tendencia a evadirse de la realidad, a dejar el mundo «no representado»

²²² «W prawidłowo funkcjonującej kulturze narodowej powieść realistyczna tworzy podstawowe źródło wiadomości o świecie i o ludziach.» (Śnp 10)

²²³ «Próbujemy w tej książce z różnych stron oświetlić problematykę literatury – jako składnika kultury – aby przekonać się, dlaczego tak niewiele wiemy o nas samych i o naszym świecie, podczas gdy tak wiele od tej świadomości zależy. Gdyby czytelnik chciał poznać odpowiedź, jaką znaleźliśmy, powieździelibyśmy, że chodzi o realizm, ale nie realizm jako prąd literacki, lecz jako właściwość całej kultury i odpowiadająca jej postawa duchowa.» (Śnp 5)

²²⁴ Cf. CZAPLIŃSKI, Przemysław, y ŚLIWIŃSKI, Piotr, *op. cit.*, pág. 12.

²²⁵ «[...] rzeczywistości zebrań partyjnych i meczów piłkarskich, Wyścigu Pokoju i dowcipów politycznych, szpitali i transparentów, [...] domów kultury i bójek na wiejskich weselach, piosenek młodzieżowych i młodych naukowców, bibliotek i budek z piwem.» (Śnp 44)

(«*nie przedstawiony*»), cuando la misión primordial que ha de cumplir la literatura es, como ya se ha visto, precisamente la de representarlo. Según ambos autores, la literatura había huido del mundo, hecho realmente grave: cuando el mundo está «no representado», nuestra conciencia queda inerme ante cualquier intento de manipulación ideológica. Según estos criterios, Kornhauser y Zagajewski hicieron blanco de sus críticas a muchos escritores –insistimos– de las generaciones anteriores: entre los novelistas, a Tadeusz Konwicki (nacido en 1926) lo criticaron por no ser capaz de ver en el mundo de la República Popular de Polonia nada valioso; a Stanisław Lem (1921-2006), hoy mundialmente popular por sus numerosas novelas de ciencia ficción, por crear alegorías; a Jacek Bocheński (n. 1926), por cultivar la parábola; a Andrzej Kuśniewicz (1904-1993) y a Piotr Wojciechowski (n. 1938), por evadirse de la realidad polaca contemporánea y refugiarse en la realidad histórica austro-húngara; a Andrzej Kijowski (1928-1985), por representar el universo de la infancia; a Tadeusz Nowak (1930-1991) y a Wiesław Myśliwski (n. 1932), por cultivar la denominada «corriente campesina» («*nurt chłopski*») de la narrativa polaca de posguerra (frente a ella, la orientación tanto de Kornhauser como de Zagajewski era por principio «urbana», pues creían que los fenómenos económicos, políticos y sociales fundamentales para Polonia se estaban produciendo no en el mundo rural, sino en el ámbito urbano, precisamente²²⁶). También se contaban poetas entre los destinatarios de sus ataques: por ejemplo, Jerzy Harasymowicz, Stanisław Grochowiak y... Zbigniew Herbert²²⁷. Vale la pena reproducir aquí algún fragmento de lo que a propósito de éste último poeta se escribe –lo escribe Julian Kornhauser, no Adam Zagajewski– en *El mundo no representado*:

La realidad de Herbert es un mundo solidificado de templos, cuadros, libros y mitos, y es una cuestión absolutamente de segundo orden la de si en ese mundo los templos están destruidos o si resuena en sus interiores el canto sacrificial. [...] La cultura de Herbert constituye un registro de objetos culturales imutables, íntimamente relacionados entre sí por un lenguaje determinado, el lenguaje de la tradición, que precisamente en la poesía se deforma o se rompe. Ese unilateral proceso de deformación no es sino una reducción intencionada de la distancia entre el tiempo presente, una civilización caótica y privada de cualesquiera normas de

²²⁶ Cf. CZAPLIŃSKI, Przemysław, y ŚLIWISŃKI, Piotr, *op. cit.*, pág. 16.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 13.

costumbres (lo cual significa, también, de normas sociales), y el pasado, que en la conciencia permanece como imagen de la armonía e imagen históricamente «más importante» de los conflictos. A salvar esa distancia incita el demonio de la Ironía, que, en el caso de Herbert, no favorece la construcción de una cultura, sino que contribuye a mostrar su debilidad, o sugiere, sencillamente, que la cultura actual no existe o no puede existir.²²⁸

Como señalaron los críticos y, años más tarde, reconocieron sus mismos autores, *El mundo no representado* es un libro que peca de injusticia en muchos de sus juicios y de hinchazón retórica; libro doctrinario a veces, y que a menudo esconde la insuficiencia de pensamiento bajo la máscara de una profunda indignación. Y, sin embargo, las acaloradas discusiones que suscitó en las columnas de la prensa literaria (alrededor de setenta artículos se escribieron sobre él) vinieron a demostrar que, sin duda, muchos lectores compartían el diagnóstico que sobre la literatura polaca de entonces hacían Kornhauser y Zagajewski, quienes, de algún modo, habían acertado a expresar cierta verdad común, compartida más allá de los límites de su propia generación. Así lo vio Z. Mentzel, en un artículo titulado «El nudo no desatado» («Nie rozwiązany węzeł»), que se publicó en la revista *Política (Política)*, nº 11, 1979:

Las reacciones al libro fueron sorprendentes. Se solidarizaron con él personas que no se sentaban a diario a la misma mesa. Se confirmó que las alianzas entre los que comparten una visión del mundo se establecen con independencia de las partidas de nacimiento.²²⁹

²²⁸ «Rzeczywistość Herberta jest zastygłym światem świątyń, obrazów, książek i mitów, i drugorzędną absolutnie sprawą jest to, czy świątynie są w tym świecie zburzone, czy też rozlega się w ich wnętrzach śpiew ofiarny [...]. Kultura Herberta to rejestr stałych „przedmiotów kulturalnych”, związanych ściśle ze sobą określonym językiem tradycji, który właśnie w poezji ulega zdeformowaniu lub rozbiciu. Ów jednostronny proces deformacji jest niczym innym, jak tylko celowym zmniejszeniem dystansu między czasem teraźniejszym, charakteryzujących cywilizację bezładną i pozbawioną jakichkolwiek norm obyczajowych (co znaczy również społecznych), a przeszłością, która pozostała w świadomości obrazem harmonii i „ważniejszym” historycznie obrazem konfliktów. Przekraczanie tego dystansu wywołuje demon Ironii, który w przypadku Herberta nie sprzyja budowaniu kultury, ale pomaga w ukazywaniu jej jenorazowej słabości, czy wręcz sugeruje, iż teraźniejszej kultury nie ma lub nie może być.» (Śnp 100) Traducción nuestra.

²²⁹ «Reakcje na książkę były zaskakujące. Solidaryzowali się z nią ludzie, którzy na co dzień nie spotykali się przy jendym stole. Potwierdziło się, że sojusze światopoglądowe zawiązują się niezależnie od metryk.» Citado por CZAPLIŃSKI, Przemysław, y ŚLIWIŃSKI, *op. cit.*, pág. 13. Traducción nuestra.

Quedó demostrado, pues, que el entendimiento intergeneracional era posible. En lo que todos estaban de acuerdo era, precisamente, en su oposición a una literatura «parcial», «incompleta» y escrita al margen de la realidad polaca del momento; es decir, estaban de acuerdo en el «no» a la literatura cultivada hasta entonces. A la hora de concretar las líneas programáticas de lo que había de ser la nueva literatura, no había sin embargo, unanimidad. Y valga, al respecto, el testimonio del también poeta de la Nueva Ola Stanisław Barańczak, quien, en un artículo titulado «Nueva polémica sobre el realismo» («Nowy spór o realizm»), aparecido en 1974, en el nº 26 de la revista *El estudiante (Student)*, afirmaba:

[...] el libro tiene esa fuerza de convicción que es propia de las visiones omnicomprensivas y las concepciones no limitadas por particularismo momentáneo alguno. Y, al mismo tiempo, esa fuerza por la que se caracteriza toda crítica de fenómenos realmente llamativos: y es que seguramente no habrá lector reflexivo que no haya sentido en algún momento que toda la literatura contemporánea está escrita «en lugar de», que algo elemental falta en ella [...]. Pero en el momento en que los autores empiezan a concretar más su ataque, y ya sobre todo cuando intentan proyectar la «realización» literaria de ese «realismo entendido como actitud espiritual», empiezan mis dudas.²³⁰

Llegados a este punto, nos parece de todo punto imprescindible traer a colación el testimonio del propio Adam Zagajewski, quien, en un lúcido ejercicio de rememoración, en el transcurso de la ya citada entrevista que le concede a Ennio Cavalli para *L'Unità* el 11 de agosto de 2004, habla así de aquellos años de su ingreso en la república de las letras, años decisivos para él, para su generación y para Polonia:

Fu un periodo di grande coinvolgimento per tutta la mia generazione. Anche da noi si chiamava “la generazione del '68”. Facevo parte di quel movimento.

²³⁰ «[...] książka ma w sobie tę siłę przekonywania, która właściwa jest wizjom całościowym i koncepcjom nie ograniczonym doraźnym partykularyzmem. I jednocześnie siłę, którą cechuje się każda krytyka zjawisk rzeczywiście dojmujących: a przecież nie ma chyba myślącego czytelnika, który nie poczułby w pewnym momencie, że niemal cała literatura współczesna pisana jest *zamiast*, że czegoś podstawowego w niej brakuje [...]. Ale w momencie, gdy autorzy zaczynają swój atak bardziej konkretyzować, a już przede wszystkim wtedy, gdy [...] próbują zaprojektować literackie «wykonanie» tego «realizmu rozumianego jako postawa duchowa» – zaczynają się moje wątpliwości». Citado por CZAPLIŃSKI, Przemysław, y ŚLIWIŃSKI, Piotr, *op. cit.*, pág. 14.

Erano i miei primi esiti creativi, tutto confluì nel lavoro e nell programma collettivo di allora. Redigemmo manifesti politico-letterari, c'era l'entusiasmo di opporsi al sistema totalitario che cominciava a scricchiolare. Avevamo sete di poesia e di protesta. La risposta da parte del pubblico fu straordinaria. *Fu un momento irripetibile di ascolto e attenzione*. Studenti e intellettuali affollavano i nostri reading. *C'è in ognuno la sensazione di fare qualcosa per gli altri*²³¹.

«Fue un momento irrepitible de escucha y de atención. [...] Hay en cada uno la sensación de estar haciendo algo por los demás». Las palabras de Zagajewski aciertan a transmitirnos algo de las emociones experimentadas durante aquellos recitales de poesía, de la comunión del poeta con el público. No olvidemos la afirmación de Zbigniew Bauer: «El programa de la Nueva Ola tenía que ser consecuentemente romántico». Y como en el siglo romántico, inspirado y heroico, la Polonia de los años juveniles de Adam Zagajewski, años de creciente ebullición en lo político, seguía contando con la voz de sus poetas, portavoces de las inquietudes y aspiraciones de toda la sociedad.

Siguiendo nuestro recorrido histórico, observaremos que a mitad de los años 70 los caminos de los poetas de la Nueva Ola, formación generacional hasta entonces relativamente homogénea y, como tal, de tan fuerte presencia en la vida literaria polaca, empiezan a separarse, mas para entonces sus líneas programáticas se habían convertido ya en fuente de inspiración para los escritores más jóvenes. Después del año 1976 el cada vez más firme posicionamiento ideológico de los autores de la Nueva Ola tuvo consecuencias bien patentes en sus respectivas biografías, lo que acabó desintegrando el grupo. Algunos se declararon partidarios del movimiento de oposición política, y a principios de los años 80 se encuentran ya –como quedó apuntado en su momento– fuera de Polonia (es el caso de Stanisław Barańczak y, por más que en su caso se tratase de una opción muy personal, el del mismo Adam Zagajewski); y, como ya adelantamos también, muchos de sus libros de los años 70 y 80 aparecerán publicados por editoriales de la emigración. Al mismo tiempo, se asiste a una transformación de la poesía de los miembros de la Nueva Ola. En efecto, tras el período de compromiso político entre los años 70 y 80 y los temas

²³¹ Cf. CAVALLI, Ennio, Entrevista a Adam Zagajewski: «La poesia è un reportage», *L'Unità*, 11/08/2004, en [<http://www.ilportoritrovato.net/html/bibliozagajewski.html>], pág. 4. Los subrayados son nuestros.

relacionados con él, en el decenio siguiente es notoria la sustitución de la perspectiva colectiva y generacional por una experiencia individual y autobiográfica. Visible fue, así mismo, el abandono de la temática social y política de la Polonia de aquella hora en favor de temas de alcance más universal: las preocupaciones existenciales, la cultura, la historia. Así sucedió con la escritura de Stanisław Barańczak y de Adam Zagajewski. En cuanto a Ewa Lipska, hay que recordar que los motivos existenciales siempre habían estado presentes, y aun de forma predominante, en su quehacer poético, y este rasgo distintivo de su lírica la había situado ya desde un principio más allá de la corriente principal de la creación de la Nueva Ola²³². Pero cedamos, una vez más, la palabra a Adam Zagajewski, quien, en la misma entrevista con Cavalli, recuerda tanto la radicalización del activismo político de los miembros de la Nueva Ola como el punto de inflexión –biográfico y generacional– que experimentan a cierta altura de sus vidas y que les lleva a corregir su rumbo estético, atraídos por temas de más amplio alcance y más calado existencial:

A metà degli anni '70 il movimento si trasformò in uno strumento decisamente politico, nacque una vera opposizione al regime e molti di noi vi aderirono. Per me fu l'inizio di una crisi. *Diventava troppo facile scrivere poesie arrabbiate, di protesta*. Ne avrei potuto fare a centinaia, senza troppo fantasia. Così per qualche anno ho preferito il silenzio. Un silenzio durato, più o meno, dal '77 all' 81. Per due anni ho vissuto a Berlino, grazie a un'iniziativa di scambi culturali. Lì ho messo a fuoco la mia nuova poesia, o meglio gli elementi che sarebbero serviti alla mia poetica: *contribuire al cambiamento politico e sociale, ma anche aprirsi a riflessioni più ampie, a temi esistenziali*²³³.

Lo acabamos de ver en los fragmentos transcritos de su conversación con Ennio Cavalli: al igual que sus compañeros de la Generación del 68, Adam Zagajewski, en el transcurso de muchas de las entrevistas que ha concedido, a una pregunta de su interlocutor y en un esfuerzo de lúcido autoanálisis, ha intentado hacer un balance lo más objetivo y justo posible de lo que supuso para la literatura polaca y para él mismo el fenómeno de la Nueva Ola. Pero, a diferencia de sus compañeros de generación, Zagajewski ha llevado a cabo dicho balance, dicho «ajuste de cuentas»

²³² Cf. WÓJCIK, Tomasz, *op. cit.*, pág. 82.

²³³ Cf. CAVALLI, Ennio, *op. cit.*, pág. 4. Los subrayados son nuestros.

con la Nueva Ola, por propia iniciativa y con toda espontaneidad, también en sus textos ensayísticos. Y no de un modo «aséptico», como podría hacerlo un crítico o historiador de la literatura al uso, sino de un modo «personal», como una de las *dramatis personae*, precisamente, que desempeñó un papel significativo en aquel movimiento. Es más: podría decirse que, al evaluar la herencia de la Nueva Ola, lo que propiamente hace Zagajewski es «entrar en cuentas» consigo mismo –entiéndase, con el «consigo mismo» de aquellos años– y con su pensamiento de entonces sobre las letras y la cultura²³⁴; en otras palabras, con el Zagajewski «teórico» y poeta de finales de los años sesenta y del decenio de los setenta; con el autor, pues, de una «poesía airada, política», antisistema, de la que no reniega pero que a veces le «irrita», y con la cual, desde luego, ya no comulga. Escuchemos, una vez más, al escritor de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*:

El que yo debutase como poeta con una poesía airada, política, dirigida contra el sistema, a veces me irrita; hace ya tiempo que he dejado de conceder valor a ese tipo de poemas. Comprendí que la poesía está en otra parte, más allá de las inmediatas luchas partidistas, e incluso más allá de la rebelión –aun la más justificada– contra la tiranía. [...] El poeta es centrista de nacimiento; su parlamento se halla en otra parte, se sientan en él también los muertos, no sólo los vivos. [...]

Nuestra poesía dirigida contra el sistema nos ayudaba a liberarnos del automatismo de la izquierda, de la mentira, era una forma de terapia; obedecíamos el precepto latino: *Medice, cura te ipsum*. [...]. (Elba 68-69)²³⁵

Estos «ajustes de cuentas» los encontramos cronológicamente en primer lugar en «Qué tengo que reprocharle a la Nueva Ola» («Co mam do zarczucenia tzw. Nowej Fali»), una de las entradas de «El pequeño Larousse» («May Larousse»), ensayo –originalísimo ensayo, por cierto, y que contiene, como hemos de mostrar, algunos de los textos a nuestro juicio fundamentales de Zagajewski– inserto en el libro

²³⁴ Cf. KLEJNOCKI, Stanisław, *Bez utopii?...*, pág. 27.

²³⁵ «To, że debiutowałem jako poeta poezją gniewną, polityczną, zwróconą przeciwko systemowi, irytuje mnie niekiedy; od dawna już przestałem przywiązywać wagę do tego typu wierszy. Zrozumiałem, że poezja jest gdzie indziej, poza doraźnymi walkami stronnictw, a nawet poza rebelią przeciwko tyranii, najlepiej nawet uzasadnioną. [...] Poeta jest urodzonym centrystą; jego parlament znajduje się gdzie indziej, zasiadają w nim także umarli, nie tylko żywi. [...]

»Nasza poezja, zwrócona przeciwko systemowi, pomagała nam uwolnić się od lewicowego automatyzmu, pomagała nam wyzwolić się z kłamstwa, była autoterapia; byliśmy posłuszni łacińskiemu nakazowi: *Medice, cura te ipsum*. [...]» (Wcp 57-58)

Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność), de 1986²³⁶. En segundo lugar, en no menos de tres pasajes de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie)*, 1998). Y, como ha observado Stanisław Klejnocki, de esta abundante «autopresentación» del poeta –del poeta tal como era en los años de efervescencia de la Nueva Ola– se desprende un motivo común a las opiniones y juicios de los restantes componentes de la generación: el vivo sentimiento de «ambivalencia». Para Klejnocki, en el caso de Zagajewski se oculta ahí –eufemísticamente– un profundo criticismo y autocriticismo, cuando no tal vez de «descargo de conciencia», lo que permite, aquí también, diferenciar la actitud del autor de *En la belleza ajena* de la de sus compañeros de debut generacional, quienes de sólo miran al pasado más bien para defenderse retroactivamente a sí mismos²³⁷.

Pero, en resumen y amén de lo ya apuntado, ¿qué le reprocha Zagajewski a la Nueva Ola? Pues, en sucinto inventario, lo que sigue: el aprovechamiento preferente de emociones colectivas, la desmesurada politización, la restricción de los horizontes del arte a sus funciones socialmente «útiles», la «fiebre pedagógica», el convencimiento de tener toda la razón –y la consecuencia arrogancia de su discurso–, y, en fin, lo que podríamos denominar un «programa negativo» de la cultura, construido sobre la palabra mágica «no» (a la que, andando el tiempo, Adam Zagajewski habría de contraponer la palabra «sí», un «sí» al mundo y a la realidad, con todas sus contradicciones pero también con toda su inagotable, multiforme riqueza). Todas las notas apuntadas constituyen los que Klejnocki califica de «pecados» de los manifiestos programáticos de la Nueva Ola, y, entre ellos, desde luego, de *El mundo no representado*²³⁸. La última palabra la tendrá aquí, como siempre, el propio Zagajewski, en una página de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie)*, 1998) de la que suprimimos dos fragmentos, el primero de los cuales –ya transcrito cuando esbozábamos su biografía– enumera precisamente esas inolvidables «emociones colectivas» que, desde los sucesos de marzo de 1968 a la imposición de ley marcial en 1981, pasando por la elección del Papa polaco (1978) y el surgimiento del sindicato Solidaridad (1980), les fue dado vivir, individualmente y como generación, a los escritores de la Nueva Ola:

²³⁶ (Sis 90-91).

²³⁷ Cf. KLEJNOCKI, Stanisław, *Bez utopii?...*, pág. 28.

²³⁸ *Ibidem*, pág. 29.

La Nueva Ola fue una criatura híbrida, una aleación histórico-artística, un metal en el que se mezclaban emociones de grupo y sueños individuales, ilusiones, conocimientos. Tengo respecto a este fenómeno –este metal– los sentimientos más profundamente encontrados. Por una parte, nada me importa la Nueva Ola [...]. No lo digo con saña, no me guío por la nostalgia, ni por el resentimiento, ni habla por mía la amargura ni la desesperanza, la envidia ni la mezquindad (así me parece, en todo caso). Es más bien indiferencia ante una forma ya extinguida, ante una figura que quedó fijada hace ya mucho tiempo; indiferencia y aburrimiento. Ser historiador de las propias aventuras literarias, ¿hay algo más pretencioso?

[...]

La Nueva Ola –de ahí viene su fuerza y su debilidad– se alimentaba de emociones colectivas, a veces sólo presentidas o hipotéticas (¡no todos los días la sociedad tiene a bien hacerse presente en un astillero o una iglesia!). Al igual que el buen cabaret político, que se nutre de lo que siente y piensa en una semana o mes dados el *everyman* inteligente, la poesía de la Nueva Ola era un continuo y artísticamente peligroso diálogo con un presunto Ciudadano Crítico, pionero de una sociedad civil que apenas –paso a paso y con dificultad– nacía entonces. Sus servicios políticos son probablemente significativos, aunque los pequeños volúmenes editados lo eran en ediciones de setecientos ejemplares (y tampoco, desde la perspectiva de hoy, le faltaron a esa formación ilusiones izquierdistas; quizás, sin embargo, en Polonia, mejor equivocarse por la izquierda que por la derecha; en cualquier caso, es algo más original). Fue un episodio poético necesario y valioso; el esteticismo, cultivado bajo el paraguas de la censura totalitaria, tiene, empero, algo de repulsivo, y, si se quiere comprender la Nueva Ola como reacción a esa anomalía, es difícil ocultar la alegría ante el hecho de que sus poemas y manifiestos vieran la luz.

[...]

Debía de haber algo transitorio, imperfecto, en la naturaleza de la Nueva Ola como fenómeno artístico. Fue un compromiso entre la sed de verdad, propia del hombre colectivo, y la sed de una verdad más delicada, frágil, la verdad del hombre individual. Fue también un compromiso curioso entre la moderna conciencia artística y el dolor, penetrante y como prehistórico, producido por el primitivismo de la opresión política a la que entonces estábamos expuestos. Por añadidura, fue también un compromiso entre la voluntad de protesta y el modelo –consolidado en la Polonia de posguerra– de prudencia literaria. Y así sucesivamente: la lista de

compromisos asumidos por esa intransigente formación podría ser mucho más larga.

No sé cuántos poemas se salvarán de la obra de la Nueva Ola (¡y cuántos cuadros de la obra de los pintores amigos nuestros!). El autor se abstiene, maliciosamente, de dar una respuesta, pero tampoco depende de él. (Elba 219-223)²³⁹

La Nueva Ola constituye, hoy por hoy, la última generación poética con una identidad propia y unánimemente reconocida por los críticos e historiadores de la literatura polaca.

²³⁹ «Nowa Fala była tworem hybrydycznym, stopem historyczno-artystycznym, metalem, w którym przemieszały się emocje zbiorowe i indywidualne marzenia, sny, umiejętności. Mam wobec tego zjawiska – tego metalu – uczucia naglej ambivalentne. Z jednej strony nic mnie nie obchodzi Nowa Fala [...]. Nie mówię tego ze złością, nie powoduję się ani żalem, ani resentmentem, nie przemawia przeze mnie gorzkość ani rozpacz, zawiść ani małostkowość (tak mi się w każdym razie wydaje). To raczej obojętność wobec wypalonej już formy, wobec kształtu, który ustalił się już tak dawno temu; obojętność i nuda. Być historykiem własnych przygód literackich, cóż bardziej pretensjonalnego?

[...]

»Nowa Fala – stąd bierze się jej siła i jej słabość – czerpała z emocji zbiorowych, przeczuwanych nieraz tylko czy hipotetycznych (nie codziennie społeczeństwo raczy się objawić w kościele czy w stoczni!). Podobnie jak dobry kabaret polityczny, który karmi się tym, co czuje i myśli w danym tygodniu czy miesiącu inteligentny *everyman*, poezja Nowej Fali była permanentnym, niebezpiecznym artystycznie dialogiem z domniemanym Krytycznym Obywatelem, pionierem rodzącego się dopiero, powoli i z trudem, społeczeństwa obywatelskiego.

»Jej zasługi polityczne są prawdopodobnie znaczne, chociaż tomiki wydawane były w nakładzie ośmiuset egzemplarzy (a także – z dzisiejszej perspektywy – nie brakowało tej formacji lewicowych iluzji; może jednak w Polsce lepiej mylić się lewicowo niż prawicowo – w każdym razie jest to bardziej oryginalne). Była epizodem poetyckim potrzebnym i wartościowym; estetyzm, uprawiany pod parasolem totalitarnej cenzury ma jednak w sobie coś wstrętnego i gdyby chcieć zrozumieć Nową Falę jako reakcję na tę anomalie, to rudno nie kryć radości, że jej wiersze i manifesty ujrzały światło dzienne.

[...]

»Musiało być coś przejściowego, niedoskonałego w naturze Nowej Fali jako fenomenu artystycznego. Była kompromisem między pragnieniem prawdy, właściwym człowiekowi zbiorowemu, i pragnieniem prawdy bardziej delikatnej, kruchej, prawdy człowieka indywidualnego. Była też kompromisem – ciekawym – między nowoczesną świadomością estetyczną a bólem, dojmującym i jakby prehistorycznym, powodowanym przez prymitywizm opresji politycznej, na jaką byliśmy wtedy wystawieni. W dodatku była także kompromisem między wolą protestu i utrwalonym powojennej Polsce wzorem ostrożności literackiej. I tak dalej – lista kompromisów, zawartych przez tę bezkompromisową formację, mogłaby być o wiele dłuższa.

»Ile wierszy ocaleje z twórczości Nowej Fali (i ile obrazów z twórczości zaprzyjaźnionych z nami malarzy) – nie wiem. Autor złośliwie uchyła się od odpowiedzi, ale też nie do niego ona należy. (Wcp 188-191). El tercer tercer pasaje de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) dedicado al balance de la Nueva Ola al que antes nos referíamos lo hallará el lector en: (Elba 185-189) (Wcp 159-162).

4. La obra literaria de Adam Zagajewski: de la estética de la «Nueva Ola» a una estética personal

En el caso de Adam Zagajewski, tan sólo su producción poética temprana se mueve dentro de las coordenadas estéticas de la Nueva Ola: son los libros *Comunicado* (*Komunikat*, 1972) y *Carnicerías* (*Sklepy mięsny*, 1975). Los temas, la poética y los mismos títulos de estos volúmenes ilustran y realizan el programa estético de la generación. Laconismo, expresión directa, disciplina sintáctica y emocional, subrayado de la dimensión social de la biografía del sujeto lírico: he aquí los rasgos característicos de la poesía de Zagajewski en esa su primera etapa, etapa –insistimos– de crítica de las posiciones de la generación anterior y de búsqueda de un nuevo lenguaje capaz de expresar la nueva sensibilidad. Leamos unos versos del poema –perteneciente a *Carnicerías*– que lleva por título «El fin del mundo» («Koniec świata»):

Hay un momento
en que las viejas palabras ya no valen
y las nuevas aún no existen.²⁴⁰

Resulta que el poemario debutante *Comunicado* tenía ya ciertos rasgos que, como señaló Julian Kornhauser, son un anticipo de la evolución posterior de Adam Zagajewski. Kornhauser analiza y muestra el carácter particular del libro de Zagajewski, que destaca sobre el fondo de los debuts de Ewa Lipska, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki y Rafał Wojaczek. El crítico afirma:

²⁴⁰ «Jest taka chwila / kiedy stare słowa nie są już ważne / a nowych nie ma.» (Sm 26) Trad. nuestra.

A Zagajewski le une con sus coetáneos la desconfianza en relación con los valores vigentes. Las palabras usadas, el tableteo de las lenguas, el tejido seco, constituyen un corsé muy apretado del que es preciso liberarse. Común es a todos ellos su nostalgia de la verdad (el autor de *Comunicado* la busca también en el arte inmortal). Pero hay así mismo importantes diferencias. Zagajewski no trata la lengua instrumentalmente. El contexto cultural es mucho más rico. Se sirve de la metáfora conceptual, y la ironía no resulta del chiste lingüístico. El repertorio de temas es considerablemente más amplio y, en comparación con otros debuts más tempranos, sus poemas apuntan a problemas más concretos y variados.²⁴¹

Con su tercer libro de versos, *Carta (List, 1978)*, comienza nuestro autor alejarse de las directrices programáticas de la Nueva Ola, alejamiento que se irá haciendo cada vez más evidente en sus sucesivas entregas poéticas: *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1982)*; *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać do Lwowa i inne wiersze, 1985)*, publicado en Londres (Aneks), con ilustraciones de Józef Czapski; *Lienzo (Plótno, 1990)*, publicado en París (*Zeszyty Literackie-Cahiers Littéraires*); *Tierra del fuego (Ziemia ognista, 1994)*, *Deseo (Pragnienie, 1999)*, *Retorno (Powrót, 2003)*, *Antenas (Anteny, 2005)* y *Mano invisible (Niewidzialna ręka, 2010)*, hasta el momento el último de sus poemarios publicados. En estos libros la de Zagajewski se convierte en una lírica filosófica, con abundantes y complicadas metáforas, con gran riqueza de símbolos, profundamente enraizada en el pasado de la cultura: la historia, el pensamiento, la pintura, la música, la arquitectura. Cultiva ahora el poeta una lírica ciudadana, habla de la situación de los emigrantes –el mismo lo ha sido durante años– y de los desterrados, que llevan consigo, a través de todas las fronteras, el recuerdo de su «pequeña» patria. En el poema «Ir a Lvov» («Jechać de Lwowa»), incluido en el volumen del mismo título, y que es, sin duda, uno de los más memorables de su autor, leemos:

²⁴¹ «Zagajewskiego łączy z rówieśnikami nieufność w stosunku do funkcjonujących wartości. Używane słowa, klekot języków, sucha tkanka to krepujący gorset, który trzeba odrzucić. Wspólna jest dla nich tęsknota do prawdy (autor *Komunikatu* szuka jej także w nieśmiertelnej sztuce), wspólne niepoddawanie się ciśnieniu „tu i teraz”. Ale są też zasadnicze różnice. Zagajewski nie traktuje języka instrumentalnie. Kontekst kulturowy jest o wiele bogatszy. Stosuje metaforę pojęciową, a ironia nie wynika z dowcipu językowego. Rozrzut tematyczny jest znacznie szerszy i w porównaniu z wcześniejszymi debiutami jego wiersze wskazują bardziej konkretne i różnorodne problemy.» En *Los dos comienzos de la Nueva Ola (Dwa początki Nowej Fali, „NaGłos” 1991, n° 4, pág. 24)*. Citado por CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, págs. 22-23.

VIAJAR a Lvov. De qué estación partir
a Lvov, sino de la del sueño, al alba,
[...]
... por qué cada ciudad
ha de convertirse en Jerusalén y cada
hombre en judío y hacer ahora el equipaje
apresuradamente, siempre, cada día
y partir sin tomar aliento, viajar a Lvov
porque existe, tranquila y pura como
un melocotón. En todas partes, Lvov²⁴².

(Pe 63-67)

Uno de los principales temas de *Lienzo* (*Plótno*, 1990), el segundo de los libros de Zagajewski publicados en el exilio, mientras Polonia iba paulatina y penosamente recuperando su libertad, es la tensión entre el Este y el Oeste, una tensión que no es sólo política, sino también histórica y cultural. Se trata de un tema recurrente en la obra de nuestro autor, tanto en su poesía como en su prosa, y a él habremos de volver, ni que decir tiene, en el curso de nuestra investigación.

En *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994), Zagajewski se nos presenta como un filósofo errante que traspasa de buen grado la región –bien conocida para él– de las amenazas de la historia contemporánea para internarse en el mundo de sus propias meditaciones y contemplaciones. Como ha escrito bellamente, en la contraportada de la edición española del libro, Xavier Farré, su traductor, poeta él mismo: «Zagajewski es [...] un poeta visual, de palabras que son celebración del mundo y sus imágenes. Es el canto de un instante que se expande, que involucra, y en el que converge la realidad toda, epifánica y plural, siempre presente».

En los poemas que componen el libro titulado *Deseo* (*Pragnienie*, 1999) la cotidianidad se nos revela como fuente de imprevistas pero constantes iluminaciones. La celebración del mundo, de la riqueza multiforme e inagotable de la realidad

²⁴² «Jechać do Lwowa. Z którego dworca jechać / do Lwowa, jeżeli ni we śnie, o świecie, / [...] / ...
dlaczego każde miasto / musi stać się Jerozolimą i każdy / człowiek Żydem i teraz tylko w pośpiechu /
pakować się, zawsze, codziennie / i jechać bez tchu, jechać do Lwowa, przecież / istnieje, spokojny i
czysty jak / brzoskwinia. Lwów jest wszędzie.» (Jdl 35-37)

aparece, aquí y allá, matizada por la nostalgia y con el sentimiento de pérdida. No es, empero, la poesía de Zagajewski –aquí tampoco– una poesía del desconsuelo, sino una poesía en que se vislumbra siempre la posibilidad de la salvación, que puede hallarse en los fugaces instantes de revelación en que nos es dado contemplar la belleza.

El poemario *Regreso (Powrót, 2003)*, como su propio título indica, constituye una celebración del regreso del poeta a su país y a su ciudad de Cracovia. Muchos de los poemas que componen esta obra llevan por título nombres de calles cracovianas. El lector percibe, siente que el poeta quiere reencontrarse con su ciudad calle por calle, plaza por plaza, rincón por rincón. Si no de recuperar el tiempo perdido, se trata de reasumir, consciente y gozosamente, el pasado, de hacerlo más suyo aún, si cabe, para más efectivamente proyectarse al futuro, siempre en la ciudad de Cracovia, tan colmada de historia, tan rica en patrimonio artístico, de personalidad tan acusada y de belleza incomparable. Pero no sólo se trata de Cracovia: también el gran arte europeo está aquí muy presente, representado, por ejemplo, por las «iglesias de Francia» («*kościóły Francji*»). En el título del último poema del libro encontramos la definición de la poesía que nos propone Adam Zagajewski: «La poesía es búsqueda de resplandor» («*Poezja jest poszukiwaniem blasku*»).

El título del siguiente libro de poesía –*Antenas (Anteny, 2005)*– nos remite a la disposición espiritual propia del poeta: siempre a la escucha, atento siempre para captar, por así decirlo, las señales que le llegan de fuera: ciertamente, las del mundo real exterior, del mundo social e histórico –el ámbito de la solidaridad–, pero también, y de modo especialísimo, esas señales o llamadas que nos remiten, desde el mundo visible, al mundo de lo invisible. En el espacio de las vivencias cotidianas se dan a veces momentos de deslumbramiento, momentos epifánicos, estáticos. Es frecuente que la obra de arte actúe ahí de intermediario –de *metaxý*, propiamente–. Así le ocurre al sujeto lírico cuando, por ejemplo, escucha un disco del que fluye la voz irrepetible de Kathleen Ferrier. En el título del último poema del libro encontramos la definición de la poesía que nos propone Adam Zagajewski: «La poesía es búsqueda de resplandor» (*Poezja jest poszukiwaniem blasku*).

La mano invisible (Niewidzialna ręka, 2009) es el último libro de poesía dado hasta ahora a la imprenta por Adam Zagajewski. La expresión «*vita contemplativa*» –así, en latín– figura en el título de dos poemas: «*Vita contemplativa*» («*Vita*

contemplativa) y «También “vita contemplativa”» («*Także vita contemplativa*»), indicio de la relevancia que en el pensamiento poético y estético en general de Zagajewski tiene, sin duda, la actitud contemplativa, la contemplación, precisamente, en relación estrechísima con la vida espiritual. En este poemario Zagajewski nos propone, una vez más, el encuentro luminoso e iluminador entre la vida cotidiana y el arte. Y aún hay más. En la contraportada de la edición española de este libro, su traductor, Xavier Farré, ha escrito estas palabras, a nuestro entender muy acertadas, clarividentes:

Envuelto en el magnetismo que ejercen dos ríos franceses, el Garona, en el oeste, y el Ródano, en el este, el poeta evoca, a lo largo de sus cauces, sus amores, sus viajes, los sonidos de la infancia transmutados, casi milagrosamente, en una epifanía.

Mención especial, a nuestro juicio, merecen, en fin, los poemas que en *Mano invisible* Adam Zagajewski dedica a su padre, nonagenario y muy enfermo: «Con mi padre de paseo» («*Z ojcem na spacerze*»), «Cuando mi padre iba» («*Kiedy ojciec wędrował*»), «Ahora, cuando has perdido la memoria» («*Teraz, kiedy straciłeś pamięć*») «Mi padre ya no me reconoce» («*Ojciec już mnie nie poznaje*»).

Nos fijaremos ahora en la obra ensayística de Adam Zagajewski. Ya nos hemos referido a *El mundo no representado* (*Świat nie przedstawiony*), de 1974, libro-manifiesto generacional que Zagajewski –como ya hemos indicado– compuso en colaboración con Julian Kornhauser y que tanta resonancia tuvo en el momento de su aparición y en los años inmediatamente posteriores. Pero hay que advertir, ante todo, que, al igual que en su poesía, también en su prosa ensayística es bien visible la evolución estética –y no sólo estética, claro está– experimentada por Zagajewski. Dicha evolución es ya bien visible en *Segunda respiración* (*Drugi oddech*, 1978) y, sobre todo, en *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986), colecciones de ensayos en los que el autor aborda los grandes problemas del hombre contemporáneo –en Polonia y fuera de Polonia– y la dimensión ética de la literatura. Como afirma Tadeusz Nyczek, frente a *El mundo no representado*, el segundo de los libros citados –*Solidaridad y soledad*– constituye, junto al poemario *Ir a Lvov*, un «nuevo programa» («*nowy program*») en la obra de Adam Zagajewski. Un nuevo programa

que, como ya se ha visto, consiste en un decantarse por la vida espiritual, la individualidad, la soledad, y, en una palabra, la poesía, frente a las sollicitaciones de la vida social y el activismo literario sociopolítico. Se trata, pues, de poner el acento en el polo de la «soledad», sin olvidar, empero, el polo opuesto: el de la insoslayable «solidaridad».

En libro *Dos ciudades* (*Dwa miasta*, 1991) se dan la mano, al hilo de la reflexión zagajewskiana, Lvov y Gliwice, las dos ciudades que le dan título; dos ciudades que constituyen, por así decirlo, dos fuerzas en tensión, dos polos magnéticos: por un lado, Lvov, espacio mítico, para siempre perdido y, sin embargo, en la memoria, impregnada de nostalgia, siempre cercano, cálido y acogedor; por el otro, Gliwice, la ciudad de Silesia a la que, tras la II Guerra Mundial, fue «repatriada» la familia Zagajewski, espacio de la realidad, tantas veces estrecha, cuando no hostil, de la Polonia de los decenios posteriores a la conflagración. Como han sabido ver muy bien, a nuestro juicio, Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, los traductores al español de esta obra, es posible que la polaridad entre ambas ciudades simbolice la tensión poética misma, lo alto y lo bajo, la tierra firme –y dura– de la realidad cotidiana y el mundo de lo ideal, la historia, con todos sus condicionantes, cuando no con su inexorable, pesada carga, y la acogedora atemporalidad de un ámbito irremisiblemente perdido y, no obstante, vivo siempre en la memoria, sin cesar imaginado, y que, en la imaginación, sigue, digámoslo así, creciendo.

En el caso de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) estamos ante un libro de memorias que es, al mismo tiempo, diario y cuaderno de notas. Entre otras cosas, hállase en sus páginas una encendida, fervorosa defensa de la poesía y de la imaginación, sin que la historia deje de ser, por ello, objeto de atenta consideración. Las ciudades de Zagajewski –Gliwice, Cracovia, París– representan un papel también relevante en las páginas de este libro. Como lo representa el arte: la música de Juan Sebastián Bach, de Mozart y de Schumann; la pintura de Velázquez y de Vermeer; y la arquitectura de las grandes catedrales góticas, con sus maravillosos vitrales, pero también la de las más modestas iglesias y abadías románicas diseminadas por el territorio de Francia. La verdadera protagonista del libro es, desde su mismo título, la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente. «Belleza ajena» («*cudze piękno*»): expresión e idea que vienen a resumir –como esperamos quede demostrado en la presente tesis doctoral– el pensamiento poético y estético en

general de Adam Zagajewski. Y de ahí el puesto singularísimo que a nuestro entender, y en opinión del propio autor, ocupa este libro dentro del conjunto de la producción zagajewskiana.

A la colección de ensayos *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)* le da título el primero de los que la forman. Y en este título nos salen al paso ya dos palabras clave del más personal vocabulario zagajewskiano. En primer lugar, el «fervor» («żarliwość»), que en el pensamiento estético del poeta polaco se contrapone a la «ironía»; ironía que es también necesaria, pero que nunca debe sofocar el fervor, que, por así decirlo, siempre ha de ganar la partida. En segundo lugar, la palabra «defensa». Nos viene a la memoria la actitud defensiva, precisamente, de arrojado pero no por ello menos lúcido paladín de los grandes valores de la cultura de un T. S. Eliot. Claro que el lector hispanohablante puede encontrar fácilmente un paralelismo más cercano: el Pedro Salinas de *El defensor* (1948). Y es que, como Eliot y Salinas en su tiempo, Zagajewski defiende en el suyo –en el nuestro– todo lo que considera digno de ser defendido, y con redoblado esfuerzo aquello que, por más amenazado, más menesteroso se halla de defensa en el mundo de hoy, en esta hora postmoderna. Defensa del fervor, de la vida espiritual, de la tradición, de la poesía; en una palabra, de la cultura con mayúsculas.

El poeta conversa con el filósofo (Poeta rozmawia z filozofem, 2007) constituye una espléndida colección de ensayos, centrados preferentemente, desde diferentes puntos de vista, en la situación de la poesía y el poeta en el escenario histórico del siglo XX. Por estas páginas desfilan diversos autores frecuentados y queridos por Adam Zagajewski, como sus compatriotas Witold Gombrowicz, Józef Czapski, Zbigniew Herbert y Czesław Miłosz, como el rumano-francés Emil Cioran, o como los húngaros Imre Kertész y Sándor Márai; con todos ellos mantiene Zagajewski un «diálogo» apasionado del que se hace partícipe al lector. Filosofía y poesía, pensamiento e inspiración –otra de las personales, típicas polaridades zagajewskianas– hace su aparición –como se ve– ya en el mismo título de este libro, que todavía no ha sido traducido al español.

Del último libro publicado hasta hoy por Adam Zagajewski –*Una ligera exageración (Lekka przesada, 2011)*– nos ocuparemos con algún pormenor en el APÉNDICE I: RESEÑA DEL LIBRO DE ADAM ZAGAJEWSKI *UNA LIGERA EXAGERACIÓN (LEKKA PRZESADA, 2011)* a la presente tesis doctoral.

En el suplemento cultural del diario ABC el poeta y crítico literario Jaime Siles publicó hace unos años un escrito titulado «Contra el mal de la realidad», reseña del libro de Adam Zagajewski *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*. Entre otras cosas, Jaime Siles escribía allí estas palabras, a nuestro entender atinadísimas:

Hace años escribí que la renovación lírica de Europa vendría del Este, donde, durante más de medio siglo, cristianismo y clasicismo habían sido el escudo de armas de la oposición, y donde la cultura no era un adorno del espíritu sino, junto con la religión, casi su único modo de resistencia. Pensaba que Polonia era el caso que mejor podía ilustrarlo y, por lo visto, no me equivoqué: su literatura –más que la de ningún otro país– parece demostrarlo. Miłosz, Szymborska y Herbert tienen su continuación en Zagajewski, un poeta que cumple hoy en Europa la misma función que en los años treinta del pasado siglo Eliot desempeñó: la de defender la tradición, aunque ello implique ir a contracorriente.²⁴³

A la vista de estas palabras, no podemos menos de concluir que Jaime Siles ha comprendido a la perfección –y expresado admirablemente para el lector hispanohablante– el significado y la trascendencia de la obra y el pensamiento de Adam Zagajewski en el contexto cultural de la Europa de hoy.

Añadiremos aún que, en su obra ensayística, Adam Zagajewski se ha caracterizado siempre por el coraje de sus juicios y la precisión en sus formulaciones, por su capacidad de análisis profundo y por el esfuerzo de exponer con claridad y justificar sólidamente sus postulados. La prosa ensayística de Zagajewski se distingue por la variedad y trascendencia de los temas tratados, por su riqueza de ideas, de observaciones, intuiciones, vislumbres..., y, desde luego, por la belleza de su estilo. Prosa de un gran prosista que es, al mismo tiempo, un gran poeta, la de este escritor polaco constituye siempre un lúcido ejercicio de responsabilidad intelectual y de creación literaria del más alto nivel artístico. Por todo ello, y aunque no sea, propiamente, un filósofo, creemos que también la obra de Adam Zagajewski podría, en último término, definirse como «la visión responsable», esa «visión responsable» en que, según la ya clásica formulación de Julián Marías, consiste el ejercicio de toda filosofía auténtica.

²⁴³ Cf. SILES, Jaime (2005), «Contra el mal de la realidad», *ABC de las Artes y las Letras*, Madrid, pág. 21.

No estaría completo el perfil literario de Adam Zagajewski sin su condición de novelista, por más que sea ésta la faceta seguramente menos significativa y de menos relevancia pública de su quehacer creativo. Es autor de las novelas *Calor, frío* (*Ciepło, zimno*, 1975), que incluye bastantes elementos autobiográficos, *El trazo fino* (*Cienka kreska*, 1983) y *Oído absoluto* (*Sluch absolutny*, 1982 (esta última, publicada hasta ahora sólo en traducción alemana: *Das absolute Gehör*).

Añadamos, para terminar, que Zagajewski es también traductor: ha vertido al polaco obras de Raymond Aron y de Mircea Eliade. Y que ha sido, a su vez, ampliamente traducido a muy diversos idiomas: que sepamos, al albanés, alemán, árabe, eslovaco, esloveno, español, francés, hebreo, holandés, húngaro, inglés, italiano, noruego, serbocroata y sueco. El poeta polaco Adam Zagajewski se ha ido convirtiendo, por fortuna, en un poeta cada vez más universal, accesible en un número cada vez mayor de lenguas.

5. Adam Zagajewski en español

En cuanto a España se refiere, la fortuna de Zagajewski –como la de tantos otros escritores polacos del pasado y del presente– había sido, hasta hace muy poco, escasa. Pero algunos poemas suyos –«Día de difuntos» («Święto zmarłych»), del libro *Comunicado (Komunikat)*, y «El fin del mundo» («Koniec świata»), incluido en *Carnicerías (Sklepy mięsny)*– aparecen recogidos en la excelente antología titulada *Poesía polaca contemporánea (de Czesław Miłosz a Marcin Halaś)*, selección, traducción y edición de Fernando Presa González, Madrid, Rialp, col. «Adonais», núms. 512-213, 1994.

La labor –siempre meritoria y, como tantas veces, pionera aquí también– del profesor Presa González, nuestro primer polonista, ha venido a ser continuada por otros traductores. Ángel-Enrique Díaz-Pintado Hilario, en el nº 8, de Julio-Diciembre de 2002, de la revista granadina *Alhucema* publica, junto a una breve noticia bibliográfica del autor polaco, dos poemas de Adam Zagajewski: «De la vida de los objetos» («Z życia przedmiotów»), del libro *Lienzo (Płótno)*, y «Nadar» («O pływaniu»), de *Deseo (Pragnienie, 1999)*; en el nº 10, de Julio-Diciembre de 2003, adelanta algunas páginas de su traducción de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, libro que, editado por la editorial Pre-Textos, de Valencia, salió al mercado en ese mismo año de 2003.

Mención aparte merece la labor de traducción de la poesía de Adam Zagajewski que, con notable regularidad, viene desarrollando desde hace unos años el profesor Xavier Farré, traductor también de Czesław Miłosz, poeta –en catalán– él mismo y profundo conocedor de la lírica polaca contemporánea. Farré ha vertido *Ziemia ognista* (1994) tanto a la lengua española –*Tierra del fuego*, Barcelona, El Acanalado, nº 96, 2004– como a la catalana –*Terra del foc*, Barcelona, Quaderns Crema, 2004, y –sólo, que sepamos, al español– *Deseo (Pragnienie, 1999)*, Barcelona, El Acanalado, nº 118, 2005; *Antenas (Anteny, 2005)*, Barcelona, El Acanalado, nº 148, 2007; y

Mano invisible (*Niewidzialna ręka*, 2009), Barcelona, El Acantilado, nº 242, 2012. El volumen titulado *Antenas* incluye, seleccionados y traducidos asimismo por Xavier Farré, algunos poemas pertenecientes a otro libro zagajewskiano: el que lleva por título *Regreso* (*Powrót*, 2003).

A Elżbieta Bortkiewicz, traductora al español asimismo de Józef Wittlin, se debe, por otra parte, la traducción de unos *Poemas escogidos* de Adam Zagajewski. La selección y el prólogo –a nuestro juicio, muy atinado y del mayor interés– corre a cargo de Martín López-Vega. Esta valiosa antología de la lírica de Zagajewski ha visto la luz en Valencia, en el año 2005, editados por Pre-Textos, en su colección La Cruz del Sur. Es de destacar que se trata de una edición bilingüe polaco-español.

En fin, sabemos de al menos tres poetas hispanoamericanos que han traducido al español poemas de Zagajewski: el peruano Renato Gómez, el venezolano –ya citado en estas páginas– Alejandro Oliveros y el mejicano –hoy afincado en Polonia, profesor de la universidad de Varsovia– Gerardo Beltrán, poeta él también y traductor igualmente del lituano. Pero, hoy por hoy, y salvo un par de muestras con que nos hemos topado navegando por la red, dichas traducciones nos son casi enteramente desconocidas.

En lo que a la prosa zagajewskiana se refiere, y amén de la ya mencionada versión española de *En la belleza ajena* (2003) (*W cudzym pięknie*, 1998), debida al autor de la presente tesis doctoral, Jerzy Sławomirski y Anna Rubió han llevado de consuno a cabo la traducción de los siguientes libros de ensayos de Adam Zagajewski: *En defensa del fervor* (*Obrona żarliwości*, 2002), Barcelona, El Acantilado, nº 113, 2005; *Dos ciudades* (*Dwa miasta*, 1991), Barcelona, El Acantilado, nº 133, 2006; y *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986), Barcelona, Acantilado, nº 210, 2010.

Sin salir de España, nos congratula constatar –lo hemos hecho en estas mismas páginas– que los críticos, desde las páginas literarias de los diarios nacionales de más tirada, han ido acusando oportunamente recibo de los sucesivas obras de Zagajewski que han ido saliendo al mercado editorial de nuestro país; y que el público lector les está dispensando una muy buena acogida, tanto más sorprendente cuanto que se trata de libros de poemas y de ensayos (basta recordar, por poner sólo tres ejemplos, que *Tierra del fuego*, *Poemas Escogidos* y *Deseo*, uno tras otro, han figurado en su momento entre los libros de poesía más vendidos en nuestro país).

En conclusión, bien puede afirmarse que hoy, gracias a la meritoria labor de diversos traductores y a la no menos meritoria apuesta que en su día hicieron por la obra del escritor polaco importantes editoriales de nuestro país, una gran parte –y, sin duda, más granada– de la obra, tanto en verso como en prosa, de Adam Zagajewski se halla, felizmente, traducida al español y a disposición, por tanto, del curioso lector hispanohablante a ambas orillas del Atlántico. En este sentido, es justo reconocer que es mucho lo que se ha hecho en el transcurso de unos dieciocho años, desde el año 1994 hasta el corriente. Sólo nos queda hacer votos por que los libros de Zagajewski que aún no han sido traducidos puedan, en el plazo más breve posible, ser vertidos igualmente a la lengua de Cervantes y que puedan serlo asimismo las obras que un futuro esperamos nos regales todavía este gran autor, que ha ingresado ya en el *cætus stellarum* de los grandes nombres de la literatura polaca, europea y universal.

CAPÍTULO II

SOLIDARIDAD Y SOLEDAD
(*SOLIDARNOŚĆ I SAMOTNOŚĆ*, 1986)

1. «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»)

El libro de ensayos *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986) recibe su título del tercero de los que lo componen: «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»), precisamente. Como tendremos ocasión de mostrar en el transcurso de nuestra investigación, ya desde el mismo título nos brinda en estas páginas el poeta polaco una de sus ideas estéticas fundamentales. En efecto, esa pareja de términos constituye toda una clave: estamos ante una de esas polaridades constitutivas en que se articula el pensamiento estético de Adam Zagajewski. Se trata, como hemos de ver, de una polaridad muy suya, muy personalmente vivida, pensada y expuesta literariamente, por más que, en su formulación, no pueda menos de sugerir en la mente del lector algo avisado ciertas asociaciones con más de un autor de la entera tradición literaria a la que Zagajewski, una y otra vez, se declara gozosamente perteneciente: la entera tradición europea y occidental.

En el año 2009 Catherine Camus, hija del autor de *El extranjero* (*L'étranger*, 1942), publicó un libro dedicado a la memoria de su padre y consagrado a glosar el significado de su figura como escritor e intelectual. El título que Catherine Camus escogió para su libro constituye tal vez el mejor resumen que pueda ofrecerse de la ética y la estética del gran autor francés: *Albert Camus: Solitaire et solidaire*. Y es que «solitario» y «solidario» son dos términos –dos ideas, dos actitudes– recurrentes en la obra de Camus, y que, inseparables, vienen a compendiar, en efecto, su personalísima concepción de la literatura y del papel del artista y del intelectual en la sociedad y ante la historia.

Es inevitable traer aquí a colación el párrafo conclusivo del relato de Albert Camus (1913-1960) que lleva por título «Jonas o el artista trabajando» («Jonas ou l'artiste au travail»), el penúltimo de los seis que integran el volumen titulado *El exilio y el reino* (*L'exil et le royaume*, 1957). Ahí, Gilbert Jonas, un pintor de cierto

renombre, ha sufrido un desmayo en la especie de buhardilla que, para poder aislarse de los suyos y de las numerosas visitas que recibe, se había habilitado en su casa y de la que llevaba sin salir muchos días, supuestamente trabajando en una nueva tela. Mientras el médico informa a la esposa de Jonas acerca del estado de salud de éste, Rateau, su mejor amigo, acude impaciente a contemplar el lienzo en el que el pintor estaba últimamente tan concentrado:

« Ce n'est rien, déclarait un peu plus tard le médecin qu'on avait appelé. Il travaille trop. Dans une semaine, il sera debout. — Il guérira, vous en êtes sûr? disait Louise, le visage défait. — Il guérira. » Dans l'autre pièce, Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*.²⁴⁴

Lo que en el texto de Albert Camus aparece en forma disyuntiva —«*solitaire* ou *solidaire*»—, en el título de Catherine Camus se nos presenta en forma copulativa: «*solidaire et solitaire*». Rateau no acertaba a determinar en la tela en blanco de Jonas si había que leer lo uno o lo otro; Catherine Camus parece decirnos con su título que no importa tal indeterminación, pues ambos términos son, en el fondo, intercambiables; no se trata de un dilema, ciertamente. Ya el poeta Charles Baudelaire (1821-1867), en el número XII —«Las muchedumbres» («Les Foules»)— de sus *Pequeños poemas en prosa* o *El esplín de París* (*Petits Poèmes en prose* ou *Le Spleen de Paris*, obra póstuma, 1869), había escrito: «*Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.*»²⁴⁵

²⁴⁴ Cf. CAMUS, Albert (1957), «Jonas ou l'artiste au travail», en *L'exil et le royaume*, col. Folio, n° 78, Paris, Gallimard, 2004, pág. 139. Traducción española: «"No había sido nada —declaró un poco más tarde el médico al que llamaron—. Trabaja demasiado. En una semana estará otra vez de pie." "¿Está seguro de que se va a curar?", preguntó Louise con el semblante deshecho. "Se curará." En la otra habitación, Rateau contemplaba la tela, completamente blanca, en cuyo centro Jonas había escrito únicamente, en caracteres diminutos, una palabra que se podía descifrar, pero no se sabía bien si había que leer *solitario* o *solidario*.» Cf. CAMUS, Albert (1957), «Jonas o el artista trabajando», en *El exilio y el reino*, trad. (<fr. *L'Exile et le Royaume*) de Manuel de Lope, en *Obras*, 5 del autor, ed. de José María Guelbenzu, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 121.

²⁴⁵ Cf. BAUDELAIRE, Charles (1962), *Petits Poèmes en prose* (*Le spleen de Paris*), en *Œuvres Complètes* del autor, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Éditions du Seuil, 1968, pág. 155.

A propósito de esto, podrían espigarse seguramente no pocos pasajes en la obra de Camus, como podrían aducirse diversos episodios de su vida y pronunciamientos públicos suyos en diversas circunstancias. Cabe recordar, por ejemplo, la respuesta pública que, en 1948, Camus hubo de dar a su compatriota Emmanuel D'Astier de la Vigerie, activista de izquierdas, que le había sugerido enviar una carta abierta a la prensa norteamericana para protestar por la complicidad de los Estados Unidos en la ejecución por parte del gobierno griego (a la sazón de signo derechista) de prisioneros políticos. Camus respondió que ya había tratado esos temas en el transcurso de sus conferencias públicas en los Estados Unidos en el año 1946. Aun así, se mostraba dispuesto a escribir dicha carta, siempre, empero, que D'Asier protestara a su vez contra el sistema de los campos de concentración soviéticos y reclamara la liberación incondicional de los republicanos españoles allí detenidos. (A esta contrapropuesta de Camus, D'Astier no contestó nunca.²⁴⁶) Como conclusión de su escrito, Camus afirmaba lo siguiente: «Mi papel... no es transformar el mundo, ni al hombre... Sino que es tal vez ser útil, desde mi puesto, a los pocos valores sin los cuales un mundo, aun transformado, no vale la pena vivirse...»²⁴⁷ Luego, tras preguntarse si es que acaso los marxistas no tenían necesidad de conciencia, añadía lo siguiente:

Si la necesitan, quién se la dará, si no son esos pocos hombres que, sin separarse de la historia, conscientes de sus límites, tratan de formular como pueden la desdicha y la esperanza de Europa.

¡Solitarios! Dirá usted con desprecio. Tal vez, por el momento. Pero estarían muy solos ustedes sin esos solitarios.²⁴⁸

Porque son, sí, «solitarios», pero «solitarios» que laboran infatigables, en su soledad creativa, «sin separarse de la historia».

A la hora de estudiar el tema de la «solidaridad» y la «soledad» en el pensamiento zagajewskiano, parece, si no imprescindible, sí, al menos, muy conveniente, encuadrar dicho tema en el ámbito de las letras francesas, por cuanto, como

²⁴⁶ Cf. LOTTMAN, Herbert R. (1978), *Albert Camus*, versión castellana (<ingl. *Albert Camus. A biography*) de Amalia Álvarez Fraile, Javier Muñoz Martín e Inés Ortega Klein, col. Memorias y Biografías, Madrid, Taurus, 2ª ed. ampliada, 2006, págs. 495-496.

²⁴⁷ *Ibidem*, pág. 496.

²⁴⁸ *Ibid.*, págs. 496-497.

acabamos de ver, se trata en ellas de un debate con cierta tradición a la espalda. Por otra parte, no debe pasarse por alto el hecho de que Adam Zagajewski está muy familiarizado con la lengua y la literatura de Francia; no en balde, como tuvimos ocasión de ver, residió en París durante los largos años de su voluntario exilio de Polonia. Además, en el caso concreto de Albert Camus, estamos ante un autor frecuentado y admirado por Zagajewski, quien incluso ha dedicado una hermosa página de su libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) a verter sus impresiones de lector de *El primer hombre* (*Le premier homme*, 1994), la obra póstuma del autor de *La peste*. Claro está, empero, que la tensión, por así decirlo, entre «solidaridad» y «soledad» presenta en Adam Zagajewski variaciones y modulaciones muy personales, que es preciso interpretar, a su vez, en el contexto de la tradición histórico-cultural y literaria a la que por nacimiento pertenece: la de la nación polaca. Todo ello ha de constituir ahora el objeto inmediato de nuestra investigación.

Tras una primera ojeada a la obra de Adam Zagajewski, tal vez pueda llegarse fácilmente a la conclusión de que el tema de la «soledad» está, al menos de manera explícita, mucho más presente en ella que el de la «solidaridad». Ello no obstante, un examen más detallado de sus textos ha de mostrarnos que en Zagajewski no se da propiamente la «soledad» sin la «solidaridad», ni ésta sin aquélla; diríase que ambas mutuamente se coimplican, que constituyen, en efecto, una polaridad irrenunciable. Y, por más que sólo en el ensayo de Adam Zagajewski que ahora nos ocupa aparezca explícitamente tematizada, pueden rastrearse, aquí y allá, huellas de esta polaridad «solidaridad» y «soledad» en la obra anterior y posterior de nuestro poeta, así en su poesía como en su prosa; polaridad que aparece considerada en niveles, contextos o ámbitos muy diversos entre sí, desde el de la intimidad amorosa al de la vida después de la muerte –desde el doble punto de vista de la pervivencia del individuo y de la del colectivo–, pasando por el de las relaciones sociales de cada día y el del debate intelectual y la actividad literaria. Consideraremos a continuación algunos ejemplos ilustrativos.

En un poema de Zagajewski inserto –sin título– en su libro *Carta. Oda a muchos. Poemas* (*List. Oda do wielości. Poezje*, 1983), se dan cita, por así decirlo, «dos ausencias», dos «ausencias humanas» («*dwie niobecności*») que, sin embargo, «se

entrecruzan» («*krzyżują się*»), que, bien que *in absentia*, se interpenetran; dos ausencias mutuamente solidarias, podría, tal vez, decirse:

Tu llamada telefónica me interrumpió
mientras te escribía una carta.
No me molestes cuando
contigo hablo. Dos
ausencias se entrecruzan,
un único amor puede partirse en dos,
como una venda.²⁴⁹

Como anota Anna Czabanowska-Wróbel, el ideal, empero, lo constituye siempre en Zagajewski, no su reducción a una imposible síntesis, sino, propiamente, la armonización de las contradicciones²⁵⁰, como ocurre en el poema titulado «Presencia» («Obecność»), incluido en el libro *Lienzo (Płótno, 1990)*, del que son estos dos versos:

Sé que estoy solo y al mismo tiempo unido
a ti, de un modo permanente, feliz y doloroso.²⁵¹

Se trataría –observa de nuevo Anna Czabanowska-Wróbel– de una soledad solidaria, precisamente, que no excluye de la comunidad, sino que nos conduce a los otros, por más que sólo sea ello posible en determinadas circunstancias. El sujeto lírico de muchos poemas zagajewskianos lo que se diría que anhela es estar «solo, mas no solitario», exactamente, tal y como sucede en el poema «El caminante» («Wędrowiec»), del poemario *Ir a Lvov (Jechać do Lwowa, 1985)*. En estos versos encontramos al sujeto lírico en la sala de espera de una estación. Como muy perspicazmente ha visto Czabanowska-Wróbel, el poeta y, al mismo tiempo, lector de poesía se nos presenta aquí como el mediador entre dos realidades humanas, entre

²⁴⁹ «Twój telefon przerwał mi / pisanie listu do ciebie. / Nie przeszkadzaj mi, gdy / z tobą rozmawiam. Dwie / nieobecności krzyżują się, / jedna miłość rozdziera się / jak bandaż.» (L.Odw.P 35) Traducción nuestra.

²⁵⁰ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, pág. 43.

²⁵¹ «Wiem, że jestem sam i jednocześnie złączony / z tobą, trwale, szczęśliwie i boleśnie.» (P 13) Traducción nuestra.

dos géneros de soledad: la de los desheredados, la de los marginados, y la de quienes, aun perteneciendo a la clase social acomodada, son rechazados a causa de su vejez, otra forma de soledad, cuando no de exclusión²⁵²:

Entro en la sala de espera de una estación, donde
el aire es sofocante.

En el bolsillo tengo un libro,
poemas de alguien, huellas de inspiración.
Al lado, en los bancos, dos vagabundos y un borracho
(o dos borrachos y un vagabundo).

Al otro extremo de la sala, mirando a algún sitio
arriba, en dirección a Italia y al cielo,
está sentado un matrimonio distinguido.

Siempre estuvimos separados. La humanidad, las naciones,
la sala de espera.

Me detengo un momento
sin saber con seguridad al dolor
de quién unirme.

Finalmente, me siento en el medio,
leo. Solo, mas no solitario.
Caminante que no camina.

Se apaga
el deslumbramiento. Montañas de respiraciones, sofocantes
valles. Perdura la separación.²⁵³

Sobre este poema –y, en general, sobre el motivo, tan recurrente y tan pleno de significado, del caminante en la poesía de Adam Zagajewski– ha escrito observaciones del todo imprescindibles Jarosław Klejnocki. Y, contraponiendo el caminar del peregrino –caminar que tiene un destino, una finalidad– al andar errante, sin rumbo fijo del *flâneur* contemporáneo, este distinguido poeta y estudioso de la

²⁵² Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 43.

²⁵³ «Wchodzę do poczekalni dworcowej, gdzie / duszne powietrze. / W kieszeni mam książkę, / czyjes wiersze, ślady natchnienia. / Obok, na ławkach, dwóch włóczęgów i pijak / (albo dwóch pijaków i jeden włóczęga). / Na drugim końcu sali, patrząc gdzieś / w górę, w stronę Italii i nieba, / siedzi wytworne starsze małżeństwo. / Zawsze byliśmy podzieleni. Ludzkość, narody, / poczekalnie. / Zatrzymuję się na moment, / niepewny do którego przyłączyć się / cierpienia. / Wreszcie siadam pośrodku, / czytam. Jestem sam, ale nie samotny. / Wędrowiec, który nie wędruje. / Gaśnie / olśnienie. Góry oddechów, duszne / doliny. Wciąż trwa dzielenie.» (JdL 65) Traducción nuestra.

literatura polaca caracteriza así la tarea del sujeto lírico en los poemas de Zagajewski²⁵⁴:

[...] Para el caminante de la sala de espera el objetivo lo constituye la capacidad de sentir-con los otros, la solidaridad en el sufrimiento, o también –y quizá sobre todo– la empatía. La experiencia de lo ajeno, e incluso del contacto epidérmico, no la excluye. [...] Al mismo tiempo, es posible compartir el sufrimiento, es decir, la compasión en el plano individual, humano. El peregrino-*flâneur* reencuentra su puerto. Ser «entre» significa hallarse igualmente cercano del sufrimiento de los borrachos como del pensativo y melancólico matrimonio. Construir –y reconstruir– el puente de la comprensión humana.²⁵⁵

Según Jarosław Kleinocki, tendríamos, pues, que la tarea específica del sujeto lírico en poemas zagajewskianos como «El caminante» («Wędrowiec») la constituye el desempeño de una suerte de mediación, mediación comunicante entre polos lejanos y aun opuestos entre sí: en este caso, entre «solidaridad» y «soledad»; en otras palabras, echando mano de la idea platónica de *metaxý*, estaríamos ante una tarea propiamente metaxológica, que, a decir del Platón del *Banquete*, es la tarea por antonomasia de Eros. Ciertamente, Kleinocki no emplea esta terminología, pero nosotros consideramos de todo punto inexcusable emplearla aquí, pues, como hemos de ver en el transcurso de nuestra investigación, la idea de *metaxý*, de filiación platónica pero reelaborada, ya en el siglo XX, por autores tan diversos como un Eric Voegelin o una Simone Weil, constituye –y así aparece en él de modo explícito– una de las claves del pensamiento estético de nuestro poeta.

Veamos ahora un fragmento del poema que lleva por título «Sin fin» («Bez końca»), incluido también en *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*:

²⁵⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 43.

²⁵⁵ «[...] Dla wędrowca z poczekalni celem tym jest współodczuwanie, solidarność w cierpieniu, czy też – i chyba przede wszystkim – empatia. Doświadczenie obcości, a nawet naskórkowość kontaktu, nie wyklucza jej. [...] Równocześnie możliwe jest dzielenie cierpienia, czyli współodczuwanie w planie jednostkowym, ludzkim. Pielgrzym-*flâneur* odnajduje swoją przystań. Być pomiędzy to znaczy równie niedaleko od cierpienia pijaków jak i melancholijnie zamyszonego małżeństwa. Budować – i odbudowywać – pomost międzyludzkiego porozumienia.» Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez Utopii? Rzecz o Poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002, pág. 114. Traducción nuestra.

Incluso en la muerte viviremos,
sólo que de otra manera, delicada y blandamente,
disueltos en la música;
uno por uno llamados a un pasillo,
solitarios y, sin embargo, en multitud,
como compañeros de clase, de una sola clase
que se extiende hasta más allá de los Urales
y que se remonta al cuaternario. [...] ²⁵⁶

Aquí, como adelantábamos, la polaridad «solidaridad» y «soledad» reaparece en un contexto muy específico: en el de la vida después de la muerte. También en esa vida –inimaginable, pero que de algún modo se diría inevitable imaginar– subsiste la polaridad antedicha. Entonces, seremos llamados «uno por uno» –«solitarios»– «a un pasillo», que en los versos zagajewskianos aparece constituido en el lugar digamos público, lugar de encuentro, donde se congrega una multitud de individuos, procedentes de todos los lugares y pertenecientes a todos los tiempos, como «compañeros de clase», en un colegio. A un primer momento, el de la soledad constitutiva del individuo, el de la soledad irrenunciable, se pasa a un segundo, que no anula el primero, sino que viene a constituirse precisamente en polaridad dinámica con él: el momento de la «solidaridad», y, aquí, más propiamente aún, de la fraternidad. Escribe Adam Zagajewski: «Solitarios y, sin embargo, en multitud» (*«samotni a mimo to w gromadzie»*), palabras que, inevitablemente, nos recuerdan las de Charles Baudelaire que antes reproducíamos: *«Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poëte actif et fécond.»* Y en este punto conviene tener presente que Baudelaire es un poeta con el que Adam Zagajewski, en varios textos suyos, demuestra asimismo estar familiarizado.

Consideradas algunas muestras de la poesía de Adam Zagajewski, prestaremos atención ahora a su ensayo que lleva por título «¿Nos han hecho perder los estribos?» (*«Czy zostaliśmy wysadzeni z siodła?»*), el sexto de los quince que integran su libro *Segunda respiración (Drugi oddech, 1978)*. En estas páginas, en las personas de dos egregios escritores europeos del siglo XX, los hermanos Thomas Mann (1875-1955)

²⁵⁶ «I w śmierci będziemy żyli, / tylko inaczej, delikatnie i miękko, / rozpuszczeni w muzyce; / podczynczo wywołani na korytarz, / samotni a mimo to w gromadzie, / jak koledzy z jednej klasy, / która ciągnie się aż za Ural / i sięga czwartorzędu. [...]» (L.Odw.P 45) Traducción nuestra.

y Heinrich Mann (1871-1950) reaparece, una vez más, encarnada la oposición entre el «elemento individual-metafísico», representado por el autor de *La muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*, 1911), y el «elemento social», del que es portavoz el de *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1948). No es, claro está, Adam Zagajewski quien establece dicha oposición; típica del debate intelectual europeo de cierta hora, el poeta polaco se limita a retomarla aquí para preguntarse si esa diferenciación sigue hoy siendo actual:

¿Es así realmente? ¿O, por el contrario, parece hoy absurda la clasificación de acuerdo con la cual la literatura «conservadora» se reservaría el derecho al espíritu, al individuo, al cosmos, a la muerte, a la gravedad y a la naturaleza, dejando a los libros de los «liberales» solamente la sociedad, la sátira y la crítica? Y, en general, estas dos gafas, una conservadora, liberal la otra, una más próxima a la sustancia, a la tradición, la segunda más funcional, sensible más bien a la distribución de los valores que a su esencia, ¿siguen siendo instrumentos imprescindibles y útiles para considerar la realidad? ¿Es posible acercarse a la vida tan sólo a través de estas categorías, consolidadas ya en la cultura europea?²⁵⁷

Para Adam Zagajewski, pues, la oposición neta entre el «elemento individual-metafísico» –dicho de otro modo: el elemento de la «soledad»– y el «elemento social» –es decir, el de la «solidaridad»– no puede ya aceptarse como válida. Desde luego, la entera obra zagajewskiana viene a ser una constatación de que ambos elementos –ambos polos– no sólo deben, sino que también pueden, copresentes, fecundamente coactuar. Pues bien, este posicionamiento –diríamos que muy propiamente «zagajewskiano»– se echa ya de ver con meridiana claridad en este ensayo temprano incluido, como se ha dicho, en *Segunda respiración* (*Drugi Oddech*, 1978). Al estudiar, en el transcurso de nuestra investigación, un ensayo de la madurez de Zagajewski –el que da título al volumen *En defensa del fervor* (*Obrona żarliwości*, 2002)–, se comprobará que nuestro autor, en su andadura intelectual y

²⁵⁷ «Czy rzeczywiście tak jest? Czy absurdalne wydaje się dzisiaj przyporządkowanie, zgodnie z którym literatura „konserwatywna” zachowywałaby prawo do duszy, indywidualium, kosmosu, śmierci, powagi i natury, zostawiając książkom „liberałów” jedynie społeczeństwo, satyrę i krytykę? I czy w ogóle te dwa okulary, jeden konserwatywny, drugi liberalny, jeden bliższy substancji, tradycji, drugi bardziej „funkcjonalny”, wrażliwy raczej na dystrybucję wartości niż na ich sedno, nadal są niezbędnymi przyrządami, służącymi do oglądu rzeczywistości? Czy do życia można zbliżyć się tylko poprzez te, utrwalone już w kulturze europejskiej kategorie [...]» (Do 56) Traducción nuestra.

creativa, no ha hecho sino reafirmarse en dicho posicionamiento. Esa andadura personal de Zagajewski no es de rupturas, sino de desarrollo, de despliegue, de crecimiento, de evolución²⁵⁸, de profundizamientos; si se quiere, de una evolución profundizadora; en otras palabras aún, de lógica prolongación de líneas ya apuntadas en sus escritos de juventud. Y es evidente que en ese camino zagajewskiano el libro *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986) constituye un hito remarcable, por contener una de las formulaciones más maduras y acabadas del pensamiento del autor de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998). En «Qué reparos opongo a la llamada Nueva Ola» («Co mam do zarzucenia tzw. Nowej Fali»), uno de los «artículos» que integran «El pequeño Larousse» («Mały Larousse»), el quinto de los ensayos —propriadamente, toda una colección de «microensayos»— de *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986) escribe Zagajewski:

La Nueva Ola—no me refiero a mis amigos poetas de esta tendencia, a quienes admiro y venero, sino a la mera noción, al constructo vacío en el que ésta se ha convertido, que ha creado y que se le ha pegado al rostro como una máscara—nació de un tono fundamental, un tono de negación y de rebeldía. El descubrimiento del valor y de la fuerza de la palabra *no* marcó para mucho tiempo el rumbo de esta poesía. Cada vez veo más claro a qué limitaciones musicales conduce esto. La palabra *no* apunta a un pequeño fragmento del mundo, mientras que la gran casa de la existencia tiene muchos aposentos. En el techo titilan las estrellas, bajo el suelo ondean los océanos. La palabra *no* también nos separa de una tajada de los inmensos territorios de la realidad que originariamente no se perfilaban como adversarios ni eran considerados como tales. El único adversario era—y sigue siendo—un sistema político desagradable que se merecía un *no* rotundo y viril. Entonces, ¿qué problema hay con la palabra *no*? Que es bastante impertinente y que enseguida se lanza a vivir su propia vida, una vida febril, negativa y desfachatada. Se hipertrofia y puede amenazar a otro tono, un tono mucho más importante y poderoso, la gran palabra *sí*, cuyo destinatario no es un sistema político, ideológico, histórico o económico concreto, ni tampoco la filosofía de Hegel o la policía montada, sino todo el vasto mundo viviente.

²⁵⁸ Cf. CABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, págs. 34-40.

En la palabra *sí* vibra una alegría de existir llena de asombro y que es el verdadero tono del arte, una alegría mezclada con dolor, que constituye una especie de albarán, el comprobante de la aceptación de la existencia, el recibí de un paquete valioso. El *no* arrojado contra el totalitarismo puede teñir la literatura de un tono pueril y agrio de reproche, de resentimiento y de repugnancia. No tengo nada en contra de la palabra *no*, con tal que se pronuncie desde la perspectiva del *sí*, y no al revés.

En la vida espiritual, el totalitarismo tiene los efectos de un veneno muy potente. Al principio, requiere antídotos igualmente fuertes—por ejemplo, la audaz palabra *no*—. Pero en la segunda fase del tratamiento, de lo que es necesario librarse ya no es del veneno—éste ya ha sido vencido—, sino del antídoto, para regresar en pos de los maestros antiguos a la palabra *sí*. (Sys 121-122)²⁵⁹

De lo escrito por Adam Zagajewski en el pasaje que acabamos de reproducir conviene, a nuestro juicio, retener estas líneas: «En la palabra *sí* vibra una alegría de existir llena de asombro y que es el verdadero tono del arte, una alegría mezclada con dolor, que constituye una especie de albarán, el comprobante de la aceptación de la existencia, el recibí de un paquete valioso» (Sys 121-122). Conviene retenerlas, decimos, ante todo porque en ellas hace oír su voz uno de los temas fundamentales de la estética de Zagajewski; más aún, de su actitud, como hombre y como artista, ante el mundo; del temple, podríamos, tal vez, decir, con que se posiciona,

²⁵⁹ «Nowa Fala — mam na myśli nie składających się na nią Poetów, moich przyjaciół, których czcзе i podziwiam, lecz czcзе pojęcie Nowej Fali, konstrukt, którym się stała, który wytworzyła i który nałożono, jak maskę, na jej żywe oblicze — wyrosła z jednego podstawowego tonu, tonu sprzeciwu, rebelii. Odkrycie wartości i siły słowa „nie” na długi czas wyznaczyło kierunek rozwoju tej poezji. Teraz widzę coraz wyraźniej, do jakiego ograniczenia muzyki to prowadzi. Słowo „nie” odnosi się do małego fragmentu świata; w wielkim mieszkaniu istnienia wiele jest pomieszczeń. Na suficie migocą gwiazdy. Pod podłogą falują oceany. Słowo „nie” odcina nas także od tych połąci rzeczywistości, które pierwotnie wcale nie były wybrane czy wyobrażone jako przeciwnik. Przeciwnikiem był przecież — i pozostaje! — nieprzyjemny system polityczny, system, któremu energiczne, męskie „nie” słusznie się należy. Co jednak dzieje się ze słowem „nie”: jest ono dosyć impertynenckie, zaczyna żyć własnym gorączkowym, negatywnym, bezczelnym życiem. Rozrasta się i może zagrozić innemu tonowi, o ileż ważniejszemu i potężniejszemu, wielkiemu słowu „tak”, którego adresatem nie jest żaden system polityczny ani ideologiczny, ani historyczny, ani ekonomiczny, ani filozofia Hegla, ani policja konna, ani nic, lecz rozległy, żywy świat.

»W słowie „tak” wibruje zdziwiona radość istnienia, prawdziwy tym razem podstawowy ton sztuki; zmieszana z bólem radość, która jest jakby kwitem, akceptacją bytu, potwierdzeniem odbioru drogocennej przesyłki. „Nie” powiedziane totalitaryzmowi może wprowadzić do literatury kwaśny, chłopiący ton wyrzutu, resentymentu, niechęci. Nie mam nic przeciwko słowu „nie”, byle tylko wypowiedziane było z pozycji słowa „tak”, a nie przeciwnie.

»Totalitaryzm działa na życie duchowe jak silna trucizna. Naprzód trzeba stosować przeciwko niemu równie silne odtrutki (na przykład odważne słowo „nie”). W następnej fazie leczenia uwolnić się trzeba już nie od trucizny, która została pokonana, ale od odtrutki, i wrócić, śladem dawnych mistrzów, do słowa „tak”.» (Sis 90-91)

consciente y gozosamente, ante la realidad: ese tema no es otro que el del asombro, ese asombro que, si, a decir de los griegos, está en el origen del filosofar, se halla también, en el pensamiento del poeta polaco, en el origen del hacer poesía, en el origen del arte. Constituye ésta una idea de extraordinaria importancia entre las ideas estéticas de Adam Zagajewski, a la que hemos de volver, con objeto de estudiarla en profundidad, en el transcurso de nuestra investigación, pero que ha de quedar aquí ya apuntada. Junto a esta idea, es menester subrayar así mismo, como ingrediente característico del temple vital zagajewskiano, esa «alegría de existir», alegría «llena de asombro», precisamente. Si el poeta de la Nueva Ola (*Nowa Fala*) era de sólo poeta de «la negación y la rebeldía» (Sys 121), del «no» militante frente al sistema político totalitario entonces imperante en su patria, el poeta que escribe los ensayos de *Solidaridad y soledad* es el poeta del «sí» a la vasta realidad. Tadeusz Nyczek, que tan bien conoce y admira tanto la obra de Zagajewski, lo ha visto muy bien y lo ha expresado muy bellamente: por un lado, está el totalitarismo, eterno destinatario de la palabra «no»; por otro, está el mundo, el mundo vario, irreductible, múltiple y enorme, «el mundo de las noches y los amaneceres, de los prados y las catedrales, del dolor de muelas y de la muerte de un hermano, de guindas que maduran y de un gato en un jardín mojado por la lluvia»²⁶⁰. Para Nyczek, *Solidaridad y soledad* es un libro que surge precisamente como respuesta espontánea al encanto de la realidad, como resultado del deslumbramiento ante ese mundo redescubierto, al que es posible decir, y escribir, «sí»²⁶¹. El «solidario» a secas se transforma en el «solitario solidario», al modo, si se quiere, del Gilbert Jonas de Albert Camus, y de Albert Camus mismo.

Como adelantábamos, la polaridad constituida en el pensamiento zagajewskiano por la «solidaridad» y la «soledad» es menester interpretarla en el contexto de la tradición histórico-cultural y literaria polaca, que, dentro del ámbito europeo y occidental, presenta ciertamente rasgos muy específicos. En efecto, como en el ensayo «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność») escribe Adam Zagajewski:

²⁶⁰ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, págs. 85-86. Original polaco: «[...] świat nocy i świtów, jabłoni i katedr, bólu zęba i śmierci brata, dojrzewających wiśni i kota w mokrym ogrodzie...» Traducción nuestra.

²⁶¹ *Ibidem*, pág. 86.

[...] Ser polaco y participar en las tareas de la literatura polaca es casi lo mismo que formar parte de una comunidad monástica de regla muy estricta. Nos constriñen decretos escritos y no escritos. Tenemos a los Brzozowski, que sentencian cómo debe ser la literatura. E incluso Gombrowicz, un anti-Brzozowski despiadado y un individualista inexorable, cuando daba consejos a los polacos, lo hacía en el tono de quien dicta leyes válidas para todos. Si el espíritu del tiempo existe, debe de sentirse a sus anchas en Polonia. En cuanto a alguien se le ocurre alguna idea [–como si temiese su *tête-à-tête* con ella–]²⁶², la propone a los demás y pretende convertirla en ley, en deber. (Sys 99)²⁶³

Tenemos, por una parte, el peculiar desarrollo histórico de la nación polaca, cuyos hitos principales nos hemos esforzado en exponer, siquiera esquemáticamente, en el capítulo introductorio del presente trabajo, y en especial en su apartado «2. Las principales tendencias de la poesía polaca del siglo XX: tradición e innovación». Se trata, como ya sabemos, de una nación antaño poderosa que, tras un dilatado período de decadencia, en 1795 desaparece como Estado independiente del mapa de Europa, en el que no reaparece hasta 1918. En esa nación, privada de Estado propio y de todas sus instituciones durante casi ciento treinta años, será la literatura, y, sobre todo la poesía, precisamente, la expresión más importante de la identidad nacional; será la antorcha que mantenga viva la llama de la «polonidad»; el alimento que nutra y fortalezca el sentimiento nacional y la conciencia cívica de los polacos; apoyo, consuelo y esperanza en los momentos más dramáticos de su existencia como nación. Claro que, más allá de las muy precisas exigencias de aquella coyuntura histórica, como muy bien observara Czesław Miłosz, «[...] *literature in Poland has always strongly reacted to historical situations*»²⁶⁴. Creemos que podría incluso afirmarse que en la tradición literaria polaca siempre se dio, viva y actuante tal vez como en ninguna otra, esa polaridad zagajewskiana, precisamente; en otras palabras, se diría que el hombre de letras polaco siempre fue históricamente consciente de la vertiente

²⁶² Por razones que ignoramos, fragmento omitido por los traductores en la versión española.

²⁶³ «[...] Być polakiem, uczestniczyć w pracach Polskiej Literatury, to prawie to samo, co stać się członkiem wspólnoty zakonnej o ściślejszej regule. Obowiązują nas pisane lub niepisane dekryty. Mamy naszych Brzozowskich, którzy wyrokują, jak powinna być literatura. I nawet Gombrowicz, zaciekle anty-Brzozowski, nieprzejednany indywidualista, dając Polakom rady, wypowiadał je takim tonem, jakby uważał, że stosują się do wszystkich. Duch czasu, jeśli istnieje, musi się świetnie czuć w Polsce. Komu byłko myśl jakaś przyjdzie do głowy, zaraz — jakby obawiając się swojego z nią *tête-à-tête* — proponuje ją innym, chce zamienić ją w prawo, w obowiązek.» (Sis 75)

²⁶⁴ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1969), *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2ª ed., 1983, pág. XVI.

«solidaria» de su «solitaria» labor artística. Si tiene razón, empero, el gran poeta polaco Cyprian Kamil Norwid (1821-1883) al afirmar que «el artista es el organizador de la imaginación nacional»²⁶⁵, difícilmente se hallará un país y un período histórico en que dichas palabras hayan sido más verdaderas que en la Polonia romántica. Y, como ha observado Tadeusz Pióro, es incuestionable que «en la cultura polaca permanece todavía la convicción romántica del papel insustituible de la poesía en la conformación de la identidad nacional»²⁶⁶.

Cierto que a partir de 1918, recuperada la independencia nacional, puede el escritor polaco desentenderse, siquiera hasta cierto punto, de la preocupación patriótica hasta aquel momento omnipresente y, valga la expresión, «omniobligante», para entregarse con fruición al cultivo de su arte y dirigir su mirada a otros aspectos de la multiforme e inagotable realidad. El poeta Jan Lechoń (1899-1956) expresó quizá como nadie esa sensación de libertad creativa, exonerada de todo compromiso ajeno a ella misma²⁶⁷, en un verso de su poema «Herostrates», de 1917, verso emblemático y programático: «Y en primavera, que vea la primavera, y no a Polonia»²⁶⁸. Fue un lujo, empero, que los poetas polacos –incluido el mismo Lechoń– sólo pudieron permitirse durante poco más de dos decenios, porque el 1 de septiembre de 1939 las tropas alemanas violan la frontera occidental de Polonia, y el día 17 el ejército rojo viola la frontera oriental. Entonces, como señala Fernando Presa González, «el problema de la pureza artística [...] pasó a un plano prácticamente irrelevante [...]. El pueblo polaco, sumido en la crueldad de la guerra, necesitaba *una lírica patriótica de urgencia*»²⁶⁹. La necesitaba, y, desde luego, la tuvo. Como apunta la profesora Beata Baczyńska, con la guerra hace su entrada en la arena de la historia una nueva generación, la de los jóvenes nacidos y formados ya en

²⁶⁵ «Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej.» Citado por BACZYŃSKA, Beata, *Literatura polaca*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1998, pág. 272. Andando el tiempo, esta frase se convertiría en el lema de una de las publicaciones clandestinas en Polonia durante la II Guerra Mundial.

²⁶⁶ PIÓRO, Tadeusz, «La gran historia de la vida cotidiana», *Jornada Semanal*, 12 de agosto del 2001, pág. 1, en [<http://www.jornada.unam.mx/2001/ago01/010812/sem-tadeusz.htm>].

²⁶⁷ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *op. cit.*, pág. 397.

²⁶⁸ «A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę.» Cf. LECHOŃ, Jan, *Poezje*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 1990, pág. 5.

²⁶⁹ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Introducción a la poesía polaca contemporánea», en *De Czesław Miłosz a Marcin Halaś. Poesía polaca contemporánea*, selección, traducción directa del polaco y edición de Fernando Presa González, Madrid, Ediciones Rialp, 1994, pág. 16. El subrayado es nuestro.

la Polonia de nuevo independiente. Y a estos jóvenes «la invasión y la ocupación nazi les hizo revivir los ideales románticos tan arraigados en la tradición polaca»²⁷⁰.

Los decenios que siguieron al final de la segunda guerra mundial, con una Polonia liberada del poder nazi pero inserta *manu militari* en la órbita del poder soviético, no dieron tregua al escritor polaco, ya permaneciera en Polonia, ya desarrollara su actividad literaria en el exilio: parafraseando el verso de Lechoń, en primavera, podía tal vez echar una ojeada a la primavera, pero sin dejar de mirar a Polonia. En los años ochenta, cargados de acontecimientos trascendentales para la historia contemporánea de Polonia, con el surgimiento del sindicato Solidaridad (*Solidarność*), la declaración del estado de guerra y el gobierno del general Wojciech Jaruzelski (12/13 de diciembre de 1981), los acuerdos de la Mesa Redonda (*Okrągły Stół*), el 5 de abril de 1989, y las primeras elecciones libres al congreso y al senado (27 de octubre de 1991), por citar tan sólo unos cuantos momentos decisivos, la voz del escritor fue de nuevo y con singular urgencia requerida por la nación, y también entonces, ni que decir tiene, se dejó oír con fuerza. ¿Y hoy? Polonia lleva dos decenios de normalidad democrática en el seno de una Europa nueva, sin que por ello, como afirmaba Tadeusz Pióro, haya desaparecido del imaginario colectivo de los polacos la huella, que se diría indeleble, de la tradición romántica, con su fe, aún muy viva, en el papel insustituible del escritor, del poeta, en la conformación y expresión de la identidad nacional.

Junto a la tradición histórica nacional, hasta aquí esbozada, hay otra tradición que de algún modo «obliga» —en principio, al menos— al escritor polaco: la tradición, en palabras de Zagajewski, de «los Brzozowski, que sentencian cómo debe ser la literatura. E incluso Gombrowicz, un anti-Brzozowski despiadado y un individualista inexorable, cuando daba consejos a los polacos, lo hacía en el tono de quien dicta leyes válidas para todos» (Sys 99). Y es que tal vez asimismo en Polonia se dé, aunque seguramente no en el mismo grado que en la vida intelectual y literaria francesa, esa peculiar institución del «mandarinato» —recuérdese, a propósito, el título de Simone de Beauvoir: *Los mandarines* (*Les Mandarins*, 1954)—, ejercida por grandes figuras del pensamiento y de las letras capaces de influir poderosamente sobre sus contemporáneos y sobre las generaciones posteriores; maestros del pensar, legisladores de la literatura, «mandarines», precisamente, de la vida intelectual. Ahí

²⁷⁰ Cf. BACZYŃSKA, Beata, *op. cit.*, pág. 260. El subrayado es nuestro.

está, en efecto, la figura de Stanisław Brzozowski (1878-1911), quien, gran entusiasta del alemán Federico Nietzsche (1844-1900) y del también polaco Stanisław Przybyszewski (1868-1927), pasó luego por una etapa bajo la influencia de las ideas socialista, para convertirse finalmente en propagador del Modernismo católico. En el año 1902 Brzozowski inicia su colaboración con el periódico varsoviano *Voz (Głos)*, donde publica su manifiesto generacional «Nosotros los jóvenes» («My młodzi»). «Filósofo de una cultura que pretende descubrir los valores que garanticen las mayores ventajas sociales y nacionales, [Brzozowski] resalta el valor del trabajo, de la actividad emprendida en nombre de la sociedad», en palabras de la profesora Agnieszka Matyjaszczyk Grenda²⁷¹. En *La leyenda de la joven Polonia (Legenda Młodej Polski, 1909)*, su obra sin duda más difundida y comentada, al tiempo que critica la impotencia de la ideología modernista, ofrece Brzozowski una muy positiva valoración de la tradición romántica en la historia de Polonia²⁷².

Y ahí está también, efectivamente, Witold Gombrowicz (1904-1969), que no dejó de instar a sus compatriotas escritores a liberarse de Polonia, del peso de la tradición y de la «forma» polaca –forma, a su juicio, más bien deformante (sobre el concepto gombrowicziano de «forma» aún hemos de ocuparnos, de la mano de Zagajewski, en el transcurso de nuestra investigación)–, concebidas por él como una herencia demasiado pesada, una imposición insoportable, como una suerte de cadena, como una especie de corsé, que paraliza y aprisiona la espontaneidad y la libertad creadora individual, y que corta las alas a toda posibilidad de universalidad. Resulta, a este respecto, muy ilustrativo lo que Gombrowicz hubo de declarar durante una de sus conversaciones con Dominique de Roux, publicadas luego en forma de libro por primera vez en 1965:

[...] Había que romper con Polonia y tomar partido contra ella. Al igual que Francia para los franceses, Polonia es para los polacos un tesoro digno del mayor sacrificio. Pues bien, era absolutamente necesario constatar que Polonia, ese algo intermedio entre el Este y el Oeste, está condenada, por su situación geográfica y

²⁷¹ Cf. MATYJASZCZYK GRENDA, Agnieszka, «La Joven Polonia», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 827-828.

²⁷² *Ibidem*, pág. 828.

su desarrollo histórico, a la imperfección, a un papel menor, y que debe ser rebasada, pues es incapaz de asegurar a los polacos ningún valor plenamente auténtico. No es justo que un polaco sacrifique todo su desarrollo individual, toda su humanidad a Polonia. El polaco formado por Polonia, por el medio y las tradiciones polacas, resulta ser por la fuerza de las cosas un hombre menos realizado que los occidentales. [...] Así pues, para los hombres situados en países inferiores y más débiles, como Polonia, Argentina o Bulgaria, y encadenados sentimentalmente a ellos, subyugados por ellos, formados por ellos, era en verdad un asunto de vida o muerte el romper, el alejarse... [...] El escritor, el artista, o cualquiera que aspire a su desarrollo espiritual, en Polonia o en Argentina no debe sentirse sino un residente, y ha de considerar a Polonia o a Argentina como un obstáculo, casi como un enemigo. Es el único modo de encontrarse a gusto en la cultura. Y sólo aquellos para quienes la patria constituya un obstáculo antes que una ventaja tendrán la posibilidad de convertirse en hombres de espíritu verdaderamente libre, y si se trata de Europa, en verdaderos europeos.²⁷³

Adam Zagajewski adivina el porqué del hechizo que ejercen en su patria los Brzozowski y compañía: parecen «prometer un gobierno nacional sobre las bellas letras, un gobierno sobre las almas, y no unas almas cualesquiera, sino almas elegidas para gobernar a otras almas» (Sys 100)²⁷⁴. En su aspiración a constituirse en auténticos legisladores de la literatura, y a ser socialmente reconocidos como tales, sus escritos «son actos de creación de alto rango, ya que no crean personajes

²⁷³ GOMBROWICZ, Witold (1968), *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*, trad. (<fr. *Testament*) de Rosa Alapont, col. Biblioteca de la memoria, Barcelona, Anagrama, 1991, págs. 58-59. Original polaco: «Trzeba było zerwać z Polską i przeciwstawić się Polsce. Dla Polaków Polska, jak dla Francuzów Francja, jest skarbem godnym najwyższego poświęcenia. Otóż było rzeczą absolutnie nieodzowną stwierdzić, że Polska, twór pośredni między Wschodem a Zachodem, wydana wskutek swoich warunków geograficznych i historycznego rozwoju niedoskonałości i podrzędności, musi być przewyżczona, albowiem nie jest w stanie zapewnić Polakom jakiegokolwiek pełnej wartości. Nie jest słuszne by Polak poświęcał swój osobisty rozwój, swoje człowieczeństwo, na rzecz Polski. Polak urobiony przez Polskę, przez swoje środowisko, przez swoją tradycję, z konieczności musiał być gorszym człowiekiem od ludzi Zachodu. [...] Więc dla ludzi, umieszczonych w krajach gorszych, słabszych, jak Polska, Argentyna, Bułgaria, przykutych uczuciowo do nich, im poddanych, przez nie urabianych, było sprawą naprawdę życia i śmierci oderwać się, uzyskać dystans... [...] Pisarz, artysta, czy w ogóle ktoś komu zależy na rozwoju duchowym, musi poczuć się człowiekiem, mieszkającym w Polsce, w Argentynie, musi uznać Polskę, Argentynę, jako przeszkodę, jako coś wrogiego. To tylko może zapewnić pełnię swobody. Ludźmi naprawdę swobodnymi duchowo, naprawdę, jeśli idzie o Europę, europejskimi, staną się ci, dla których ojczyzna będzie przeszkodą raczej, niez atutem do wykorzystania.» Cf. GOMBROWICZ, Witold, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001, págs 52-53.»

²⁷⁴ «Domyślał się, skąd bierze się urok dziedzictwa Brzozowskiego — zdaje się ono obiecywać ostrą, pojęciową władzę nad literaturą, rząd dusz, i to dusz wybranych, tych, które rządzą innymi duszami.» (Sis 76)

literarios, escenas ni ambientes, sino literaturas enteras, sean éstas posibles, imposibles, éticas, universales o humanistas» (Sys 101)²⁷⁵. Sigue escribiendo Zagajewski:

Pero el hecho es que no existe ni existirá nunca una literatura así. Sólo habrá libros escritos por mortales que—¡cómo no!—participan en las fuertes emociones de la vida colectiva (en Polonia es imposible mantenerse al margen), pero lo hacen como individuos y sólo con una parte de su experiencia y de su existencia; sus otras vivencias, no menos importantes, estarán relacionadas con los momentos de soledad. (Sys 101)²⁷⁶

Para Adam Zagajewski, por tanto, ni siquiera esos aspirantes a grandes y reconocidos legisladores de la literatura —en este caso, de la literatura polaca—, como es el caso de un Stanisław Brzozowski, pueden adherirse, por así decirlo, totalmente al polo de la «solidaridad»; antes bien, también ellos tendrán, sin duda, momentos de inevitable, irrenunciable «soledad». Es algo que el mismo Zagajewski, en su condición de escritor polaco, está en condiciones de comprender a la perfección. Y su misma trayectoria literaria constituye una ilustración difícilmente superable de la índole peculiarísima de la literatura polaca. En efecto, escribe asimismo Zagajewski en el ensayo objeto en estas páginas de nuestra atención:

[...] en Polonia no existe una literatura, sino por lo menos dos. La primera recuerda las literaturas de otros países de Europa escritas por mortales nacidos del seno de una mujer, por personas que aman o no aman, odian o se aburren, por artistas que dedican la vida a la búsqueda del significado, de los símbolos y de los medios de expresión, por seres humanos que conocen tanto el sufrimiento como la felicidad. En cambio, la otra literatura tiene otra clase de autores: la intelectualidad, la elite, una capa social entera. La intelectualidad escribe con una pluma de ganso

²⁷⁵ «Mamy w nich bowiem do czynienia z kreacją, i to wyższego rzędu, bo nie bohaterów literackich, scen czy nastrojów, ale całych możliwych literatur, możliwych i niemożliwych, etycznych i powszechnych, humanistycznych.» (Sis 76)

²⁷⁶ «Nie ma takiej literatury i nie będzie, będą tylko książki pisane przez ludzi śmiertelnych, uczestniczących, i owszem, w silnych emocjach życia zbiorowego (w Polsce nie sposób w nich nie uczestniczyć), ale indywidualnie i częścią przeżycia, częścią istnienia; inne ich doświadczenia, nie mniej ważne, będą się wiązały z tymi chwilami, w których są samotni.» (Sis 76)

enorme y voraz, y lo hace para remediar las dolencias y las desventuras colectivas. (Sys 100)²⁷⁷

Pues, bien, en ámbito de la primera de esas dos literaturas cae de lleno el ensayo-manifiesto generacional de Adam Zagajewski y Julian Kornhauser que lleva por título *El mundo no representado* (*Świat nie przedstawione*, 1974), obra a la que ya nos hemos referido en más de una ocasión. En otras palabras, a la primera de esas dos literaturas pertenece el Adam Zagajewski de la Nueva Ola (*Nowa Fala*); es el Adam Zagajewski de la hora juvenil de activismo literario, hora explícitamente entregada a la «solidaridad», a la solidaridad –diríamos– militante. La obra de su madurez, la más auténticamente personal de Zagajewski, cae, en cambio, indubitadamente en la órbita de la segunda de esas literaturas; es la obra del Zagajewski de la hora de la «soledad», soledad contemplativa y asombrada ante la riqueza inagotable de la realidad total del vasto mundo, más allá de los estrechos límites de la realidad política y las circunstancias sociales de cada coyuntura histórica; soledad que no olvida, empero, la vocación «solidaria» de la primera hora; antes bien, la lleva, viva y actuante, dentro. Escribe, en referencia a *El mundo no representado*, el poeta: «¿He dado la espalda a este libro? No del todo» (Sys 104)²⁷⁸. Y añade:

[...] Sin embargo, hoy entiendo de otra manera dos conceptos que allí se repiten muy a menudo: «colectivo» y «realidad». *El mundo no representado* parte de una tesis que goza de amplia aceptación en Polonia, según la cual el colectivo (la nación, la sociedad, la generación) es el protagonista y destinatario principal de las obras de creación artística. [...]

No pretendo dar la espalda al colectivo, pero me siento cada vez más tentado a percibirlo de una manera distinta. El colectivo no tiene que ser siempre tema y juez severo y expedito de las emociones o de las visiones, porque está formado por individuos solitarios—al decir *solitarios* me gustaría desproveer este adjetivo del

²⁷⁷ «[...] w Polsce istnieje nie jedna, lecz dwie przynajmniej literatury. Pierwsza przypomina literatury tworzone też w innych krajach Europy, literatury pisane przez śmiertelników urodzonych z kobiety, przez ludzi, którzy kochają lub nie kochają, nienawidzą lub nudzą się, przez artystów, poświęcających swe życie poszukiwaniu znaczenia, symbolu, ekspresji, przez ludzi znających i cierpienie, i szczęście. Druga natomiast literatura innego ma autora: pisze ją bezpośrednio inteligencja, elita umysłowa, warstwa społeczna. Pisze ją inteligencja wielkim, drapieżnym gęsim piórem, i pisze ją po to, żeby zaradzić zbiorowym bólom i nieszczęściom.» (Sis 75-76)

²⁷⁸ «Czy odwróciłem się całkowicie od tej książki? Nie, nie całkowicie.» (Sis 79)

estadizo aire poético con que lo perfumó el existencialismo—que, absortos en su búsqueda espiritual, no necesitan comprobar a cada momento si no se ha roto acaso la soga que los ata al resto de la comunidad, ya que se adentran en regiones muy variadas, en parajes vedados al turismo masivo. Seguro que el colectivo sacará algún provecho de estas expediciones, puesto que los medios que sirven para presentar el informe del viaje—la palabra o la mancha de color sobre el lienzo o en la pantalla de cine—son de naturaleza colectiva y funcionan como un tributo que los empresarios del ramo del espíritu tienen que pagar por ser socios. El tributo sube a medida que las expediciones de los individuos temerarios se vuelven más lejanas y más arriesgadas.

Por el contrario, la aplicación consecuyente de la primera tesis, una tesis que en la práctica liquida la propiedad espiritual privada e impone el cooperativismo, empobrece a todo el mundo. [...] ¿Acaso en la cultura deberíamos tolerar el colectivismo que tanto nos hace la pascua en la política y en la economía? ¿No sería preferible un sistema tributario? ¿No produciría un aumento de «stocks de mística» en la literatura polaca, un aumento de *stocks* de ideas irrepetibles y desinteresadas que vienen a la cabeza y se immortalizan sobre el papel a altas horas de la noche o por la madrugada, cuando el colectivo duerme a pierna suelta envuelto en innumerables sábanas? (Sys 104-105)²⁷⁹

La diferencia reside, por tanto, en entender de modo distinto dos conceptos fundamentales y, en efecto, muy repetidos: «colectivo» y «realidad», como ya ha

²⁷⁹ «[...] Inaczej jednak rozumiem dwa często w niej powtarzane pojęcia, to znaczy „zbiorowość” i „rzeczywistość”. *Świat nie przedstawiony* zakłada dość ogólnie przyjętą w Polsce tezę, w myśl której zbiorowość (narodu, społeczeństwa, pokolenia) jest zasadniczym bohaterem i adresatem prac twórczych, artystycznych. [...]

»Wcale nie chcę odwrócić się od zbiorowości, coraz bardziej jednak pociąga mnie inne jej pojmowanie. Zbiorowość nie zawsze musi być tematem, ani surowym i natychmiastowym sędzią wzruszenia czy wizji. Składa się ona bowiem z ludzi pojedynczych, samotnych (wypowiadając to ostatnie słowo, chciałbym pozbawić je zgniłej poetyczności, jaką otoczył je egzystencjalizm), którzy, jeżeli pochłania ich takie czy inne poszukiwanie duchowe, nie muszą doprawdy sprawdzać co chwila, czy przypadkiem nie zerwał się postronek, łączący ich z resztą społeczności. Odbywają bowiem wycieczki w różne rejony, najczęściej w okolice, do których większe grupy turystyczne wcale nie mają dostępu. Zbiorowość i tak odniesie korzyść z tych wypraw, środki bowiem, przy pomocy których składa się sprawozdanie z odbytej ekspedycji — słowo, barwna plama na płótnie obrazu czy ekranu kina, dźwięk — mają naturę społeczną i funkcjonują jako rodzaj podatku. Podatkiem tym przedsiębiorcy ducha opłacają się swojej szanownej zbiorowości. Staje się on tymn obfitszy, im dalsze i ryzykowniejsze będą wyprawy poszczególnych śmiałków.

»Natomiast konsekwentne stosowanie pierwszej zasady, praktycznie likwidującej własność prywatną w dziedzinie duchowej, wprowadzającej kolektywizm, zubaża wszystkich. [...] Czyżbyśmy kolektywizm, który tak bardzo przeszkadza nam w polityce i w ekonomii, tolerowali w kulturze? Czy system podatkowy nie byłby lepszy? Czy nie przyczyniłby się do powiększenia „zapasu mistycznego” polskiej literatury, zapasu myśli zupełnie pojedynczych, bezinteresownych, przeżytych i zapisanych o świcie, lub nocą, gdy zbiorowość smacznie śpi pod niezliczonymi pierzynami?» (Sis 79-80)

quedado patente, al menos en parte. Adam Zagajewski no le vuelve ciertamente la espalda a la colectividad, pero ahora la percibe de otra manera. Porque la colectividad, lejos de constituir una masa, por decirlo así, está formada por la suma de individuos, individuos solitarios, cada uno de ellos embarcado en su propia e irrenunciable búsqueda espiritual. Y el individuo solitario poeta, artista, de vuelta de sus «expediciones a las cumbres», traerá consigo, como sostenía Albert Camus, materiales y experiencias que a buen seguro han de resultar provechosas para la colectividad misma precisamente. Negar la licitud de esas «ascensiones» individuales –ascensiones metaxológicas, exactamente, echando mano otra vez a la terminología platónica– equivaldría, deduce con lógica impecable Zagajewski, a aceptar en la vida artística y cultural el colectivismo totalitario que con toda razón repudiamos en la vida política y social. Pero sigue escribiendo nuestro poeta:

[...] De hecho, se trata de dos corrientes opuestas: de la muy deseable unificación de la voluntad colectiva en aras del conflicto político y de la no menos deseable diferenciación del colectivo en lo tocante a la expresión. Quien lo desee puede compararlas con la luz, ora clara y «blanca», ora dispersa. Sólo que las dos categorías, las dos virtudes, esos dos estados de agregación igualmente necesarios que corresponden respectivamente a la política y a la expresión—la solidaridad y la soledad—, nunca deben confundirse.

Su polarización se manifiesta a cada paso, aunque no creo que esto deba considerarse una enfermedad vergonzosa, ya que a nadie le hace merma alguna. Se manifiesta a cada paso, por ejemplo, ante la historia, que a veces debe tomarse muy en serio, puesto que es el tablero de ajedrez donde se libran grandes batallas por la salud y la integridad de nuestro gigante, y a veces debe ignorarse u olvidarse para que no se crea demasiado importante. Casi todos habremos estado alguna vez ante el dilema vespertino de si escuchar las noticias o escuchar música, la BBC o Brahms, la información sobre unos petroleros atacados en el golfo Pérsico por los aviones iraquíes o *El clave bien temperado* de Bach. Y tanto más cuanto que nuestra historia personal, nuestro propio destino, se expresa mucho mejor en la música que en el noticiario de la radio. (Sys 106-107)²⁸⁰

²⁸⁰ «[...] Mamy tu do czynienia z dwoma przeciwnymi prądami: z pożądanym ujednoczeniem się woli zbiorowej w dziedzinie konfliktu politycznego, i z równie pożądanym różnicowaniem się zbiorowości tam, gdzie idzie o ekspresję. Kto chce, może to porównać ze światłem, raz czystym i „białym”, kiedy indziej zaś rozszczepionym. Nie powinno się tylko mylić tych dwu kategorii, tych dwu równie

A juicio, pues, de Adam Zagajewski, «la política y la expresión—la solidaridad y la soledad—, nunca deben confundirse» (Sys 107). Se trata de una «polaridad», exactamente, que, insoslayable, se revela, en efecto, a cada paso. Aquí, los dos términos de la polaridad zagajewskiana —«solidaridad» y «soledad»— están representados, respectivamente, por la atención solidaria que reclama lo que sucede en el mundo y por la fruición solitaria del arte, concretamente de la música, una de las grandes pasiones del poeta polaco. Y nadie tiene ciertamente por qué avergonzarse si, de mañana, a la hora de escuchar la radio, prefiere una emisión de música clásica al noticiario matutino. Para Zagajewski, tal opción no es necesariamente sinónimo de insolidaridad, ni mucho menos; antes bien, puede incluso constituir la expresión de la más profunda y pura solidaridad: la solidaridad de la solicitud por el mundo, del «cuidado del mundo», como ha dejado escrito el poeta polaco en una página de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*: «Cuidar del mundo: leer un poco, escuchar algo de música» (Elba 233)²⁸¹.

Lo hemos comprobado ya y todavía, con mayor amplitud y pormenor, hemos de comprobarlo en las páginas que siguen: es muy de Adam Zagajewski, de su pensamiento estético y de su actitud ante el mundo y ante la vida, digamos el plantear las cosas mediante polaridades. Desde luego, resulta palmario que a Zagajewski le son por igual ajenas tanto las dualidades irreconciliables como los intentos de una dudosa, cuando menos problemática síntesis. Lo suyo son las polaridades de términos mutuamente irreductibles pero en mutua coimplicación, no por tensional menos fecunda. Más que de la clásica «armonía de contrarios», no por armónicos menos contrarios, no por contrarios menos armónicos, se trataría aquí exactamente de una «tensión de contrarios». Como ha escrito el pensador y estilista colombiano Nicolás Gómez Dávila (1913-1994), con cuyo pensamiento está

potrzebnych cnót i stanów skupienia, odpowiadających polityce i wyrażowi — solidarności i samotności.

»Polaryzacja ta objawia się na każdym niemal kroku, nie myślę jednak, by należało ją traktować jak wstydliwą chorobę; nikomu nie przymosi ona ujemy. Objawia się na każdym kroku, na przykład w stosunku do historii, która na przemian brać treba bardzo poważnie, jako że jest ona szachownicą, na której trwają bez przerwy decydujące o zdrowiu naszego olbrzyma walki, ale którą można też czasem ignorować, puszczać w niepamięć, żeby nie myślała, że nam na niej aż tak bardzo zależy. Każdy chyba przeżywa niekiedy wieczorny dylemat: czy słuchać wiadomości radiowych, czy muzyki, BBC czy Brahmsa, informacji o tankowcach atakowanych przez irackie samoloty w Zatoce Perskiej czy też *Das wohltemperierte Klavier* Bacha. Tym bardziej, że nasza osobista historia, nasze własne, indywidualne przeznaczenie znacznie silniej wyraża się w muzyce niż w radiowych wiadomościach.» (Sis 80-81)

²⁸¹ «Pilnować świata – trochę czytać, trochę słuchać muzyki.» (Wcp 201)

familiarizado Adam Zagajewski: «La inteligencia no se aquieta en la síntesis, sino en la tensión de contrarios»²⁸². A juicio de Zagajewski, la síntesis –repetimos– no nos parece dado alcanzarla, pero no por ello resulta admisible dividir la realidad en compartimientos estancos, menos aún una división que pudiera esgrimirse como coartada o justificación de actitudes y conductas censurables, como por ejemplo sacrificar la solidaridad en aras de la soledad, dejando de prestar ayuda a quien la necesita y a quien se la podemos prestar; o, viceversa, sacrificar la soledad en aras de la solidaridad. A este respecto, recordaremos lo que Zagajewski nos ha dejado escrito en una página de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* también:

¿Dualidad del mundo? ¿Reparto del mundo entre la prosa y la poesía? ¿No es demasiado fácil? ¿No hubiera sido más importante aspirar a la unificación de la realidad, de tal modo que no se pudiese uno servir del pretexto de «no, no pude ayudarte, porque ese día me hallaba en la región de la prosa, y no de la poesía»? ¿No habría, a toda costa, que buscar lo que nos une, y no lo que nos separa? ¿No debería elevarse lo bajo, y no resignarse, rendirse y justificar todas las penurias con ese reparto dicotómico? ¿Es que no basta el día y la noche? ¿Por qué cortar, si se puede pegar? (Elba 135)²⁸³

En efecto, «¿por qué cortar, si se puede pegar?», ¿por qué separar, si se puede unir, unir sin confundir? Este es el posicionamiento de Adam Zagajewski y –dicho sea al modo orteguiano– de su circunstancia: de su circunstancia polaca, en primer término, pero también, en círculos concéntricos cada vez más abarcantes, europea, occidental y, en fin, simplemente, humana. Sigue escribiendo Zagajewski en «Solidaridad y soledad» («*Solidarność i samotność*»):

¡Ojalá el escritor polaco supiera dejar de actuar como intelectual o ex campesino vinculado a su capa social y—repetámoslo tras Brzozowski—a la

²⁸² Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, Gerona, Atalanta, 2009, pág. 92.

²⁸³ «Dwoistość świata? Podział na świat prozy i poezji? Czy to nie zbyt łatwe? Czy nie byłoby czymś ważniejszym dążyć do ujednoczenia rzeczywistości tak, żeby nie można było posługiwać się pretekstem „nie, nie mogłem ci pomóc ponieważ tego dnia znajdowałem się w rejonie prozy, a nie poezji”? Czy nie należałoby za wszelką cenę szukać, tego co łączy, a nie tego, co rozdziera? Czyż nie powinno się podnosić tego, co niższe, a nie rezygnować, poddawać się, usprawiedliwiać wszystkie niedostatki owym dychotomicznym podziałem? Czy nie wystarczy dzień i noc? Dlaczego cię skoro można kleić?» (Wep 115)

incombustible sociabilidad de ésta! ¡Ojalá fuera capaz de hablar en calidad de persona y artista realmente solitario, amenazado al tiempo que libre, en grave peligro al tiempo que lleno de recursos, solitario no sólo por afrontar el riesgo de pensar más allá de los conformismos sociales, sino también por estar libre de sistemas: el marxismo, la vanguardia, la oposición democrática, el catolicismo institucional, el personalismo, el estructuralismo, la Nueva Ola o la inquietud moral, *toutes proportions gardées!* (Sys 107)²⁸⁴

Este texto es, a nuestro entender, importante sobre todo por revelarnos nuevas facetas del concepto –concepto y actitud– de «soledad», tal y como la concibe Adam Zagajewski, como persona y como artista, exactamente: la soledad es amenaza, es peligro, es riesgo, pero también camino de búsquedas y encuentros, es riqueza de recursos, es, en una palabra, libertad. Y el artista, para Zagajewski como para Camus, precisamente para poder ser solidario, ha de ser solitario, es decir, libre; libre, según sus propias palabras, de conformismos sociales y de cualquier «sistema», ya sea éste político, artístico, filosófico o religioso. Católico confeso, Zagajewski no puede menos de citar, empero, entre esos sistemas de los que el escritor polaco precisa liberarse si quiere ser fiel a su vocación y cumplir su tarea, lo que él denomina «el catolicismo institucional», que, como es sabido, ha tenido históricamente y sigue teniendo hoy un peso específico y una influencia muy considerables en Polonia. En Polonia, parece decirnos Zagajewski, existe una tendencia muy marcada a la «socialización» –o, incluso, «nacionalización»– de la cultura y aun de la realidad toda, tendencia de la que es de todo punto necesario liberarse. En esto se diría que, a despecho de las evidentes diferencias que los separan, coincide en cierto modo Adam Zagajewski con Witold Gombrowicz, que, como se ha visto, llegó a sentir como una carga demasiado pesada, como una rémora intolerable, la «polonidad». Como sigue escribiendo Zagajewski:

²⁸⁴ «(Gdyby jeszcze polski pisarz potrafił występować nie jako inteligent — czy były chłop — związany ze swą warstwą społeczną i jej — powtórzmy za Brzozowskim — niespożytą towarzyskością, gdyby mógł mówić jako człowiek i artysta rzeczywiście samotny, zagrożony i swobodny zarazem; zagrożony i ratujący się przed zniszczeniem; samotny nie tylko w tym sensie, że myślący na własne ryzyko, poza towarzyskim konformizmem, ale i samotny od systemów, Marksizmu, Awangardy, Opozycji Demokratycznej, urzędowego Katolicyzmu, Personalizmu, Strukturalizmu, Nowej Fali, Moralnego Niepokoju — *toutes proportions gardées.*)» (Sis 81)

[...] La realidad no es social, aunque la compartimos como un paraguas cuando nos sorprende un chaparrón. No, no es social: nunca se deja amansar del todo. Recuerda un pasillo interminable que conduce a habitaciones mejor o peor iluminadas. No sólo es inabarcable, sino que también esconde muchos secretos. Conocerla no es únicamente averiguar cómo es el hombre y su sociedad—leyendo a Hobbes, fijándonos en las personas y analizando su conformismo, su nobleza y su vileza—, sino también pensar con un detenimiento creciente en algo que no suele ser tema de las conversaciones de salón: en el dolor, en la muerte y en la alegría que nos invade cuando llegamos a descubrir lo que tiene de divino—¡sus cúspides se pierden entre las nubes como las cimas de los Alpes!—, una alegría de quien contempla un árbol, escucha música o acaba de salvar una vida o su propia libertad. (Sys 111-112)²⁸⁵

Escribe Adam Zagajewski: «La realidad no es social. [...] Recuerda un pasillo interminable que conduce a habitaciones mejor o por iluminadas» (Sys 111-112). Ni que decir tiene, este pasillo nos recuerda, a su vez, inevitablemente, el pasillo del poema del mismo Zagajewski titulado «Sin fin» («Bez końca»), incluido en *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*:

Incluso en la muerte viviremos,
sólo que de otra manera, delicada y blandamente,
disueltos en la música;
uno por uno llamados a un pasillo,
solitarios y, sin embargo, en multitud,
como compañeros de clase, de una sola clase
[...] ²⁸⁶

²⁸⁵ «[...] Nie jest społeczna, chociaż dzielimy się nią jak parasolem, gdy zaczyna padać deszcz. Nie jeste społeczna; nie pozwala się nigdy całkowicie obłąkać. Przypomina nieskończenie długi korytarz, od którego odchodzą pokoje, lepiej lub gorzej oświetlone. Nie tylko jest nieogarniona, ale i pełna tajemnic. Poznawać ją to nie tylko dowiadywać się, jaki jest człowiek i jego społeczeństwo (czytając Hobbesa, patrząc na ludzi, studiując ich konformizmy, ich szlachetność i podłość), ale i coraz uważniej myśleć o rzeczach, o których nie mówi się w towarzystwie — o bólu, o śmierci, o radości ogarniającej nas, gdy mamy do czynienia z tym, co w rzeczywistości jest boskie (jej wierzchołki giną w chmurach jak szczyty Alp), o radości nieomal takiej samej u kogoś, oto ogląda drzewo, słucha muzyki, uratował cudze życie lub własną wolność.» (Sis 84)

²⁸⁶ «I w śmierci będziemy żyli, / tylko inaczej, delikatnie i miękko, / rozpuszczeni w muzyce; / podczyczno wywołani na korytarz, / samotni a mimo to w gromadzie, / jak koledzy z jednej klasy, / [...]» (L.Odw.P 45) Traducción nuestra.

Conocer la realidad –sigue diciéndonos nuestro poeta– no puede reducirse a una indagación acerca del hombre y la sociedad. Para conocer la realidad es irrenunciable hacerse las preguntas radicales, enfrentarse con las realidades últimas, y experimentar «la alegría que nos invade cuando llegamos a descubrir lo que tiene de divino» (Sys 112). ¡Las cúspides de la realidad «se pierden entre las nubes como las cimas de los Alpes!» (Sys 112), escribe admirativamente Adam Zagajewski echando mano de imágenes muy suyas y –hemos de comprobarlo– recurrentes en sus escritos: imágenes de cumbres, en efecto, imágenes «ascensionales». Cumbres solitarias que, desde la llanura de lo social, solidaria, estamos llamados a ganar, para volver acto seguido a la llanura, en un *va-et-vient* incesante: *metaxý*. A la hora de estudiar el libro zagajewskiano de ensayos que lleva por título *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, tendremos ocasión de ocuparnos con más amplitud y profundidad de lo que aquí ha de quedar sólo apuntado. Pero, ampliando y profundizando ahora en la polaridad zagajewskiana constituida por «solidaridad» y «soledad», conviene prestar atención a lo que nuestro poeta escribe en uno de los artículos de su «Pequeño Larousse» («Mały Larousse»), que constituye la cuarta parte del libro de ensayos *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność)*; el artículo que lleva por título, significativamente, «¿Soledad? ¿En Polonia? ¡Imposible!» («Samotność, w Polsce? Niemożliwe!»):

Nadie desea ni elige una soledad terrible, una soledad solitaria. Es posible desear una soledad relativa, moderada. Uno puede querer cerrar la puerta cuando tiene demasiadas visitas, pero si nadie nos viene a ver, podemos dejarla de par en par tranquilamente. O sea que no hablaremos de la soledad absoluta. Pero la otra, la que no es tan estremecedora, ésta ni existe ni puede existir en Polonia. Es cierto, sabemos que, en vida, Norwid estuvo solo. Nos duele imaginarlo solitario en las bulliciosas calles parisinas, pero no estaba solo de verdad y lo sabía: no se equivocaba al prever que sus nietos lo estudiarían con avidez. No solamente no quedó al margen de la comunidad que pensaba en polaco, sino que fue uno de sus próceres, si bien temporalmente se vio despreciado por ir a contracorriente de las opiniones, los sofismas y las condenas en boga. Estaba más sumergido en dicha comunidad que nadie, no era una ola, sino un vórtice, y por eso no tenía lectores.

¿Y Gombrowicz? En su vida—lo sabemos de su propia boca—, hubo años de soledad casi total: sus primeros años en Argentina, unos años verdaderamente

argentinos, sensuales y mudos. Pero Gombrowicz nos los contó, nos ofreció su soledad.

La cultura polaca es comunitaria, lo cual resulta magnífico al tiempo que horrible. Magnífico y horrible. Cada palabra es propiedad de todos, cada silencio es de dominio público. (Sys 126-127)²⁸⁷

Como nos dice Adam Zagajewski, claro está que nadie desea una soledad no buscada, no elegida; nadie desea la soledad que no es opción, sino necesidad. «Uno puede querer cerrar la puerta cuando tiene demasiadas visitas, pero si nadie nos viene a ver, podemos dejarla de par en par tranquilamente» (Sys 126): es lo que le ocurría al pintor Jonas, el personaje del relato de Camus, lo que le ocurre a Zagajewski y lo que le ocurre a cualquier ser humano. La soledad de la polaridad zagajewskiana no es, pues, y apenas hace falta advertirlo, «la soledad absoluta» (Sys 126), sino la otra. Y es esa otra precisamente la que tampoco puede existir en Polonia, por ese carácter marcadamente social que tiene allí la cultura, por el gravamen a que, por así decirlo, están allí sujetas las dotes intelectuales y de creación artística de cada individuo, como nos ha explicado ya nuestro poeta. Y no es que no haya habido en la vida literaria polaca personajes que no hayan estado solos. Ahí está el caso, bien conocido, en efecto, del romántico Cyprian Kamil Norwid (1824-1883), poeta y dibujante egregio, que no alcanzó reconocimiento en vida y que, desterrado de Polonia, anduvo durante largos años errante por Europa y los Estados Unidos, para dar finalmente con sus huesos en un asilo para emigrantes polacos en las cercanías de París. Allí, enfermo de tuberculosis, vivió hasta su muerte, en la más absoluta

²⁸⁷ «Prawdziej, strasznej, samotnej samotności nikt nie chce, nikt nie wybiera. Można chcieć samotności względnej, umiarkowanej. Można chcieć zamknąć drzwi, gdy za często pojawiają się w nich goście. Jeśli jednak nikt do nas nie przychodzi, możemy śmiało zostawić bramę szeroko otwartą. Więc nie mówmy o ostatecznej samotności. Ale ta inna, mniej niesamowita; tej w Polsce nie ma i nie może być. Owszem, Norwid, jak wiemy, był samotny za życia. To bolesne, wyobrazić go sobie na ruchliwej paryskiej ulicy, samego. Lecz nie był samotny naprawdę, i wiedział o tym, słusznie spodziewając się, że będą go zachłannie studiowały wnuki. Nie tylko nie wyłączył się ze wspólnoty ludzi myślących w języku polskim, ale nawet we wspólnocie tej należał do najważniejszych partnerów, chwilowo tylko lekceważonych, jako że wypowiadał się pod prąd bieżących opinii, bieżących sofizmatów, bieżących potępień. Tkwił we wspólnocie głębiej niż inni, nie był falą, tylko wirem, i dlatego nie chciano go czytać.

»A Gombrowicz? Były w jego życiu — co wiemy od niego samego — lata całkowitej prawie samotności, pierwsze lata argentyńskie, i to naprawdę argentyńskie, zmysłowe, nieme. Ale Gombrowicz opowiedział nam o tym, ofiarował nam swoją samotność.

»Kultura polska ma charakter wspólnoty, i to jest jednocześnie wspaniałe i straszne. Straszne i wspaniałe. Każde słowo należy do wszystkich. Każde milczenie staje się publiczną własnością.» (Sis 94)

pobreza y en el más completo olvido, y, al morir, sus restos fueron a parar, como los de Mozart, a una fosa común²⁸⁸. Y, aunque con toda seguridad menos dramático, está también el caso de Witold Gombrowicz (1904-1969), cuyos primeros años de su prolongado exilio argentino (1939-1963) debieron de ser en verdad solitarios y difíciles²⁸⁹. Sin embargo, aun en estos casos –que no son los únicos, desde luego, que podrían traerse a colación– estamos ante escritores que, bien que a distancia, se sabían plenamente partícipes de e inmersos en la comunidad idiomático-cultural a la que por nacimiento, cuando no también por vocación, pertenecían. Por ello, no obstante los casos de Norwid y Gombrowicz, puede remachar Zagajewski: «La cultura polaca es comunitaria, lo cual resulta magnífico al tiempo que horrible. Magnífico y horrible. Cada palabra es propiedad de todos, cada silencio es de dominio público» (Sys 127).

Es muy conocida la frase del filósofo español José Ortega y Gasset: «Yo soy yo y mi circunstancia»; la frase, empero, continúa en Ortega con estas palabras, que no suelen citarse: «...y si no la salvo a ella, no me salvo yo». En otro pasaje de su obra, asevera el autor de *La rebelión de las masas*: «El destino concreto del hombre es la reabsorción de su circunstancia». Pues bien, sirviéndonos de estas ideas orteguianas y a propósito de lo que escribe Adam Zagajewski, no estaría, tal vez, de más preguntarse: ¿Cómo se las arregla el escritor polaco con su circunstancia polaca, precisamente? ¿Cómo hace para, salvándola, salvarse a sí mismo? ¿Cómo consigue, cumpliendo así su destino concreto, reabsorber personalmente su circunstancia? En «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»), el ensayo zagajewskiano objeto aquí de nuestra investigación, hemos ido viendo cómo plantea el poeta estos problemas y qué soluciones propone para ellos. Pero conviene tener presente asimismo lo que Adam Zagajewski ha escrito en «Dos defectos de la literatura» («Dwa defekty literatury»), uno de los artículos de «El nuevo pequeño Larousse» («Nowy mały Larousse»), integrado en su libro de memorias y ensayos que lleva por título *Dos ciudades* (*Dwa miasta*, 1991).

²⁸⁸ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «El Romanticismo», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 737-738.

²⁸⁹ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando, y MATYJASZCZYK GREŃDA, Agnieszka, «Literatura de entreguerras», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 845-846.

I. Cuando el escritor se ocupa única y exclusivamente de sí mismo, de sus debilidades y de su vida, y olvida el mundo objetivo y la búsqueda de la verdad.

2. Cuando el escritor se ocupa única y exclusivamente de la verdad del mundo, de la realidad objetiva, imparte justicia, juzga al prójimo, censura la época y sus costumbres y se olvida de sí mismo, de sus debilidades y de su propia vida. (Dc 217)²⁹⁰

Claro está entonces que el escritor —y el escritor polaco, en el caso que nos ocupa— ha de esforzarse por evitar en su navegación dos escollos —Escila y Caribdis— que, fatales ambos, ante él se yerguen y por entre los que ha de guiar necesariamente su frágil nave: por un lado, el escollo, digámoslo así, de la pura «soledad»; por otro, el de la pura «solidaridad»; en otras palabras, el de la completa introversión y el de la extroversión completa. La solución zagajewskiana ya sabemos cuál es: un vivir —y escribir— «entre» —*metaxy*— los dos polos irrenunciables: «solidaridad» y «soledad».

Publicado en 1986, en París, el libro de ensayos *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*) fue reeditado en 2002. Al frente de esta nueva edición figura un prefacio del autor —«Veinte años más tarde. Prefacio a la edición de 2002» («W dwadzieścia lat później. Przedmowa 2002»)— que constituye, a nuestro entender, un texto relevante no sólo para la cabal comprensión de este libro en particular, sino también para familiarizarse con el pensamiento estético en general de Adam Zagajewski. Hace ahí Zagajewski una interesante distinción entre dos tipos de escritores, o entre «dos familias de literatos» (Sys 9):

Hay escritores capaces de ofrecer al lector algo infinitamente valioso: un dios, la visión de un futuro que merece cualquier sacrificio, la imagen de una patria depurada de toda vileza, una personalidad más íntegra y armoniosa que la de la mayoría de nuestros congéneres o una metáfora que rescata el pasado y lo transforma en una obra de arte. Hay también otros, menos afortunados, que no crean en su taller ningún obsequio de esta índole—lo cual no significa que no deseen crear alguno—, pero, a cambio, se insinúan tímidamente a sí mismos y al

²⁹⁰ «1. Gdy pisarz zajmuje się tylko sobą, własnymi słabościami, własnym życiem i zapomina o obiektywnym świecie, o poszukiwaniu prawdy.

»2. Gdy pisarz zajmuje się wyłącznie prawdą świata, obiektywną rzeczywistością, wymierzaniem sprawiedliwości, osadem ludzi, epoki, obyczajów, zapomina zaś o sobie, o własnych słabościach, o swoim życiu.» (Dm 154)

lector como eternos buscadores de lo nuevo, honestos a la medida de sus facultades e interesantes a la medida de su talento.

Esta búsqueda encuentra en el ensayo su medio natural, y en la poesía, un medio paradójico. Porque la poesía también es terreno de búsquedas, pero un poema concreto debe parecerse a una estación de ferrocarril o, por lo menos, a un simple apeadero: el poema se detiene, la búsqueda se interrumpe, el corpachón férreo del tren se inmoviliza por unos instantes y podemos percibir el omnipresente parloteo de los gorriones, la esposa del jefe de estación llama a su hijita, los enamorados se apresuran a despedirse en el balbuciente lenguaje del amor, chirría la noria de un pozo, martillea la ligera herramienta de un artesano invisible—sonidos mortecinos que le dan sentido a la vida.

Me temo que formo parte de esta segunda familia de literatos, la menos atractiva, la que se limita a buscar, y que *Solidaridad y soledad*, un libro escrito en los primeros años de mi época parisina, es el testimonio más elocuente de ello. En esta obra, mi búsqueda adoptó la forma de una apología de algo que definí a la antigua usanza como vida espiritual, individualidad, soledad y poesía. (Sys 9-10)²⁹¹

Adam Zagajewski, pues, pertenece al segundo tipo, a la segunda familia de escritores: la de los escritores buscadores, en continua búsqueda. Búsqueda que halla en el género del ensayo su medio natural, pero que tiene a su disposición también la poesía, si bien como «medio paradójico» (Sys 9). Esta segunda distinción, que Zagajewski nos brinda aquí como al margen, pues su atención se centra en la primera, no deja de resultar, empero, muy sugestiva. Algunos años antes, en una página de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, había anotado nuestro

²⁹¹ «Są pisarze, którzy potrafią swym czytelnikom zaproponować coś nieskończenie wartościowego — Boga, wizję nowej, godnej poświęceń przyszłości, obraz ojczyzny oczyszczonej z podłości, osobowość silniejszą i bardziej harmonijną czy transformację, która czas utracony ocala i zamienia w dzieło sztuki. Są też inni, mniej fortunni autorzy, którzy żadnego takiego prezentu nie mają w swoich warsztatach (co nie znaczy, że nie chcieliby mieć...) i w zamian nieco wstydliwie podsuwają i sobie, i czytelnikowi jedno tylko: poszukiwanie, nieustające poszukiwanie, w miarę możliwości uczciwe, i na miarę talentu — interesujące.

»Owo poszukiwanie w eseju znajduje terytorium idealne, w wierszu — paradoksalne. Bo poezja jest także polem poszukiwania, ale jednocześnie każdy pojedynczy wiersz musi przypominać stację kolejową, choćby najmniejszą — wiersz zatrzymuje się, poszukiwanie ustaje, wielkie, żelazne ciało pociągu nieruchomieje i przez chwilę słyszymy powszechną konwersację wróbli, żona zawiadowcy stacji woła córeczkę, zakochani żegnają się pośpiesznie, przemawiając do siebie miłosnym bełkotem, skrzypi kołowrót studni, stuka lekki młotek niewidocznego rzemieślnika — ciche dźwięki. Dla ich usłyszenia warto żyć.

»Obawiam się, że należę do tej drugiej, mniej atrakcyjnej rodziny pisarskiej — tej, co tylko szuka — i że *Solidarność i samotność*, książka powstała w pierwszych latach mojej paryskiej egzystencji, dobitnie o tym świadczy. Poszukiwanie przybrało tu postać obrony czegoś, co staroświecko nazwałem życiem duchowym, indywidualnością, samotnością, poezją.» (Sis 6-7)

poeta: «El escritor que lleva un diario íntimo anota en él lo que sabe. En el poema o en el relato anota lo que no sabe» (Elba 38)²⁹². Lo que es menester subrayar aquí, ante todo, es, sin embargo, la confesa pertenencia de Adam Zagajewski a la segunda de las familias de escritores mencionada. Y en el prólogo a la edición de 2002, Zagajewski brinda al lector su *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*) como el mejor testimonio de ello, precisamente. ¿Qué es, en el fondo, este libro? Su autor mismo lo define con una sola palabra: una apología: «una apología de algo que definí a la antigua usanza como vida espiritual, individualidad, soledad y poesía» (Sys 10). Aquí, como es obvio, se encuentra Adam Zagajewski en el polo de la «soledad», pero –se impone de nuevo la cuestión– ¿significa esto un desdecirse por parte del poeta de las posiciones otrora sostenidas en *El mundo no representado* (*Świat nie przedstawiony*, 1974)? ¿Se ha producido una ruptura? ¿Estamos ante una actitud «revisionista» de su propia obra? Responde Zagajewski:

¿Revisionismo? Seguramente sí, pero tal vez uno de esos revisionismos que resultan imprescindibles porque, más que eliminar las cosas, las complica. La clave de mis ajustes de cuentas residía en la proporción, en el vaivén continuo de los platillos de la balanza, en la negociación, y no en el ajusticiamiento. Y tanto es así que probablemente hoy me inclinaría a defender lo colectivo, ya que el individualismo exacerbado y el colectivismo radical constituyen la misma amenaza contra la vida espiritual. (Sys 10-11)²⁹³

No hay ruptura, pues; la diferencia entre un Zagajewski y otro consiste en una diferencia diríamos de acentuación, de «proporción», exactamente, dentro de un vaivén –*va-et-vient*, *metaxý*, una vez más– incesante, que, como vamos viendo, se revela como una inclinación muy suya. El término «negociación» apunta asimismo a la idea zagajewskiana del vivir –y escribir– «entre». Y, sobre todo, la imagen de «los dos platillos de la balanza» viene a remachar plásticamente la misma idea. En suma, Adam Zagajewski, que en *El mundo no representado* (*Świat nie przedstawiony* 1974), y, entre otras cosas, por exigencias de la coyuntura histórica de su patria,

²⁹² «Pisarz, prowadzący dziennik intymny, zapisuje w nim to, co wie. W wierszu czy w opowiadaniu zapisuje to, czego nie wie.» (Wcp 30)

²⁹³ «Rewizjonizm? Tak, ale może jeden z tych rewizjonizmów — niezbędnych, bo komplikujących, nie likwidujących; sekretem tych obrachunków są proporcje, ciągle wahania szal wagi, negocjacje, a nie egzekucje. Do tego stopnia, że dzisiaj pewnie broniłbym chętnie pierwiastka zbiorowego — okazuje się bowiem, że życiu duchowemu tyleż zagraża srajny indywidualizm, co jednostronny kolektywizm.» (Sis 8)

parece instalarse en el polo de la «solidaridad», en el prólogo de 2002 a *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*) se decanta gozosamente por el de la «soledad»; pero Adam Zagajewski es uno y el mismo en uno y otro libros. Y es que no es extraño que al poeta del *metaxy'* lo hallemos ora en un polo, ora en otro, de la polaridad fundamental por él mismo formulada y conscientemente vivida. Lo que es más, esa polaridad se da dentro del mismo libro *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1990). Escribe al respecto Zagajewski:

Hace muchos años que aconsejo a los amantes tardíos de *Solidaridad y soledad* leer el libro desde atrás: empezar por las últimas páginas y retroceder despacio hasta los capítulos iniciales. ¿Por qué? Porque el principio del libro tal vez estuvo dictado por la necesidad de emitir un diagnóstico, de dar nombre a aquel momento histórico y definir su naturaleza, mientras que en los párrafos posteriores el autor haya recuperado quizá, por lo menos a ratos, la libertad de escribir para afrontar la solidaridad y la soledad como uno de los temas eternos y universales. (Sys 11)²⁹⁴

En efecto, de las cinco partes –y no «párrafos», ciertamente, como reza, por razones que ignoramos, en la traducción española– de que consta *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1990), las dos primeras caen de lleno en la órbita, por así decirlo, de la «solidaridad»: se trata de los ensayos que llevan por título «1983» («1983») y «Una muralla alta» («Wysoki mur»), dedicados a glosar los bien conocidos acontecimientos históricos que, trascendentales para Polonia, para Europa y para el resto del mundo, tuvieron lugar en los primeros años ochenta en la patria del autor. Las partes tercera y cuarta diríase que se sitúan en un punto intermedio: «Solidaridad y soledad» («*Solidarność i samotność*») –el ensayo objeto de estudio preferente en esta parte de nuestra investigación–, por constituir, como estamos viendo, una pormenorizada y lúcida reflexión en libertad sobre el tema en cuestión; y «El pequeño Larousse» («Mały Larousse»), porque ofrece entre sus artículos, junto a algunos de preferencia «solidarios», otros de orientación temática más bien «solitaria». «El flamenco» («Flamenco»), en fin, el quinto y último de los ensayos

²⁹⁴ «Od wielu lat doradzam spóźnionym amatorom *Solidarności i samotności*, żeby czytali tę książkę wstecz — zaczynając od ostatnich stronic i krocząc powoli w stronę pierwszych rozdziałów. Dlaczego? Może dlatego, że początkowi książki patronuje jeszcze potrzeba diagnozy, niewyżyta potrzeba nazywania i określania natury momentu historycznego, za to w dalszych jej częściach autor odzyskuje może, w niektórych momentach, swobodę pisania — tak, jakby miał przed sobą temat wieczny i uniwersalny, temat solidarności i samotności.» (Sis 8)

insertos en el libro, centrado en el tema de la forma y en el del papel de la experiencia del arte en la vida humana, es un texto indubitablemente escrito desde el polo de la «soledad» (hemos de comprobarlo en las páginas de nuestra investigación dedicada a este ensayo).

Con lo expuesto hasta aquí, pensamos que habrán quedado ya bastante claros los conceptos zagajewskianos de «solidaridad» y «soledad», como, sobre todo, bastante clara habrá quedado la polaridad constituida por ambas. Con objeto de ahondar aún más en este aspecto tan relevante del pensamiento estético de Adam Zagajewski, traeremos, empero, a colación un texto suyo más, extraído, en este caso, de «El pequeño Larousse» («Mały Larousse»), la cuarta –recuérdese– de las partes en que se estructura *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność)*. El texto, redactado en forma de diálogo, se titula, sencillamente, «Soledad» («Samotność»):

B: ¿Es la soledad un estado casi enfermizo, lúgubre como la depresión juvenil que suele atormentar a los colegiales? Si esto es así, confieso que no entiendo tu razonamiento, porque hablas también del renacimiento de la vida, de la tentadora palabra *sí*.

A: No, la soledad no es, o por lo menos no tiene que ser, melancólica o triste. En absoluto. Al contrario, puede dar plenitud a la vida. La exuberancia del mundo nos deja a menudo impotentes, no somos capaces de distinguir más que fragmentos sueltos, pequeños jirones. Lo mismo ocurre cuando nos detenemos ante un lienzo, ante un cuadro exhibido en un museo: tenemos que retroceder varios pasos para abarcarlo entero. La soledad son precisamente estos escasos pasos de distancia. Existen dos riquezas, dos fuerzas muy semejantes, aunque del todo distintas. Una es inmanente al mundo y al hombre que actúa, lucha y ama. Su creador es Dios. La otra se expresa mediante pinturas, libros, música o películas, y es un eco de la primera. Su creador es el hombre. La soledad es la zona de silencio que hay entre estos dos bullicios. (Sys 168-189)²⁹⁵

²⁹⁵ «B.: — Czy samotność jest czymś nieco chorobliwym, posepnym, jak młodzieńcza depresja, dręcząca licealistów? Jeżeli tak, to, przyznam, nie rozumiem twojego przewodu myślowego, bo przecież jednocześnie mówisz o odrodzeniu się życia, o kuszącym słowie „tak”.

A.: — Nie, samotność nie jest, nie musi być melancholijna i smutna, wcale nie. Może, przeciwnie, wiązać się z przeżyciem pełni. Wobec bogactwa świata jesteśmy często bezradni, dostrzegamy tylko pojedyncze fragmenty, strzępy. To samo dzieje się, gdy stajemy przed płótnem, przed obrazem, wiszącym w muzeum: musimy się cofnąć o parę kroków, żeby ogarnąć całość malowidła. Samotność to właśnie kilka kroków oddalenia. Istnieją przecież dwa bogactwa, dwie siły, bardzo do siebie podobne i jednocześnie zupełnie inne. Jedna tkwi w samym świecie, w ludziach, którzy działają, walczą, kochają. Jej autorem jest Bóg. Druga natomiast wypowiada się w obrazach, książkach, w

La soledad pues, tal como la concibe y la vive Adam Zagajewski, no tiene nada de alejamiento o aislamiento huraño o egoísta del mundo circundante; no es en absoluto sinónimo de torre de marfil, en que, como el gusano de seda en su capullo, se encierra el poeta; no es, en fin, un darle la espalda a la realidad circundante para estar solo consigo, sino, bien al contrario, un estar solo consigo para mejor escuchar y comprender la realidad circundante. La soledad y, en unidad íntima con ella, el silencio vienen a ser como un paso atrás para tomar impulso hacia adelante; o, mejor aún, un necesario distanciarse de lo que se tiene enfrente para percibirlo mejor, como hace el contemplador de un cuadro. De ahí que la soledad de la que nos habla Zagajewski y que él cultiva merezca, con toda propiedad y justicia, el calificativo de «solidaria», exactamente. Estimamos que lo que dice a este respecto el poeta polaco no requiere explicación alguna, pero, aun así, proponemos leerlo a la luz de lo que ha escrito en uno de los poemas en prosa de *Ocnos* el poeta español Luis Cernuda. Que recordemos, entre los líricos españoles mencionados aquí y allá por Adam Zagajewski –Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca–, no se encuentra el nombre de Cernuda; no citamos, en modo alguno, pues, este texto suyo como posible fuente de Zagajewski, sino como testimonio de coincidencia profunda, de una suerte de parentesco espiritual, en lo que a la vivencia de la soledad en un autor y en otro se refiere. Escribe Cernuda en el poema de *Ocnos* titulado, asimismo, «La soledad»:

La soledad está en todo para ti, y todo para ti está en la soledad. Isla feliz adonde tantas veces te acogiste, compenetrado mejor con la vida y con sus designios, trayendo allá, como quien trae del mercado unas flores cuyos pétalos luego abrirán en plenitud recatada, la turbulencia que poco a poco ha de sedimentar las imágenes, las ideas.

Hay quienes en medio de la vida la perciben apresuradamente, y son los improvisadores; pero hay también quienes necesitan distanciarse de ella para verla más y mejor, y son los contempladores. El presente es demasiado brusco, no pocas veces lleno de incongruencia irónica, y conviene distanciarse de él para comprender su sorpresa y su reiteración.

muzyce, w filmach — i jest echem pierwszej. Jej autorami są ludzie. Samotność to cicha strefa między dwoma zgiełkami.» (Sis 127-128)

[...] ²⁹⁶

Evidentemente, con la «isla feliz adonde tantas veces» se acogía Luis Cernuda se corresponde en Adam Zagajewski «la zona de silencio que hay entre estos dos bullicios», esas «dos riquezas» (Sys 169): la creada por Dios y aquella otra que es fruto de la capacidad que adorna al hombre de hacer arte. Y si Cernuda se refugia en la soledad para mejor compenetrarse «con la vida y con sus designios», Zagajewski se acoge a ella para mejor escuchar, distanciado del «bullicio» de su cercanía, las realidades correspondientes a una y otra riquezas. El poeta sevillano se declara de la estirpe de los «contempladores», a la que es claro que pertenece así mismo Zagajewski. En un pasaje memorable de su libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) nos habla el poeta polaco de un estudiante de filosofía, el estudiante de filosofía que fue él mismo en sus años juveniles en Cracovia:

El estudiante de filosofía tenía razón en que la vida interior no se deja ni ver ni percibir, y, con audacia, se puede uno entregar a su busca interminable: siempre se oculta ante la persecución. Y no porque no exista, sino porque siempre se nutre de otra cosa. En cierto sentido, la misma expresión «vida interior» es errónea. Es, en verdad, interior, pero siempre conversa con algo que se halla en el exterior. Siempre está vuelta al exterior, y existe sólo en el diálogo con una pequeña o grande trascendencia.

Lo mismo que la meditación no se ocupa de sí misma, ni la contemplación se contempla a sí misma» (Elba 148) ²⁹⁷.

«La contemplación no se contempla a sí misma», en efecto. La «vida interior» presupone, con toda seguridad, la soledad y el silencio; pero, precisamente porque está orientada a algo que está más allá de sí misma, con lo que aspira a comunicarse

²⁹⁶ Cf. CERNUDA, Luis (1942), *Ocnos*, en *Prosa completa* del autor, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, col. Biblioteca Crítica, Barcelona, Barral Editores, 1975, pág. 90.

²⁹⁷ «Student filozofii miał rację o tyle, że życie wewnętrzne nie da się zobaczyć ani uchwycić, i śmiało można się oddawać nie kończącym się poszukiwaniem: ono zawsze ukryje się przed pogonią. A to nie dlatego, że nie istnieje, tylko dlatego, iż ono zawsze żywi się czymś innym. W pewnym sensie samo wyrażenie „życie wewnętrzne” jest błędne. Ono jest co prawda wewnątrz, ale zawsze rozmawia z czymś, co jest na zewnątrz. Zawsze skierowane jest na zewnątrz, i istnieje tylko w dialogu z małą czy dużą transcendencją.

»Tak samo medytacja nie zajmuje się samą sobą, ani kontemplacja nie kontempluje siebie.» (Wcp 126)

y a conversar, lejos de ser una experiencia egoísta, es, en el fondo, una experiencia profundamente «solidaria», exactamente. Nuestro poeta se ha declarado –recordémoslo– miembro de la familia de los literatos «buscadores», nos ha dejado escrito: «Buscarlo en la soledad, en las amargas hojas del otoño» (Elba 234)²⁹⁸. ¿Qué busca ahí Adam Zagajewski? Más apropiado creemos que sería preguntar «¿a quién?»; más que de un algo, trátase, sin duda, de un alguien, o, exactamente, de un Alguien. El poeta, contemplativo, se acoge, sí, a la soledad, pero en ella busca algo que está más allá de la soledad, algo que no es él mismo. No es una soledad solipsista, sino una soledad digamos transitiva, proyectada, por ende, a lo otro, al otro, al Otro. Soledad, repitamos, profundamente solidaria

«La soledad es la zona de silencio que hay entre estos dos bullicios» (Sys 169), escribe Adam Zagajewski. Un silencio «contemplativo», diríamos, en efecto, con un adjetivo muy del gusto de nuestro poeta; contemplativo, cuando no «extático», por emplear otro adjetivo que pertenece asimismo, como el anterior, al más restringido léxico zagajewskiano. Claro está que este silencio, como en Cernuda, en Zagajewski se corresponde con el momento, o a la faceta, de la «soledad». Más no se trata en modo alguno de un silencio aislante, sino, bien al contrario, comunicante; es un silencio para mejor escuchar, o un alejarse para ver mejor, un desasirse de las cosas para mejor comprenderlas y justipreciarlas. Es «soledad», pues, sí, pero soledad que apunta siempre a la «solidaridad», tanto con el mundo visible como con el mundo invisible que en el primero ha dejado su «eco», o, en terminología agustiniana, sus «vestigios» («*vestigia*»). La idea platónica de *metaxý* –que tan relevante papel, no podemos menos de repetirlo, desempeña en el pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski– nos parece se halla aquí, una vez más, bien que de manera latente, presente y operante.

Conviene distanciarse del presente, nos dice Luis Cernuda «para comprender su sorpresa y su reiteración». Para ello es necesaria la soledad, y es necesario el silencio, como es necesaria la «atención». «Atención»: he aquí otra palabra que de ningún modo podrá faltar ni en el más restringido de los léxicos zagajewskianos. El papel que en la cosmovisión zagajewskiana, por así decirlo, desempeña la atención acusa seguramente la impronta del pensamiento de Simone Weil, como ocurre sin duda con la idea de *metaxý*, weiliana y voegeliniana –hemos de verlo en el capítulo

²⁹⁸ «Szukać go w samotności, w gorzkich liściach jesieni.» (Wcp 201)

correspondiente de nuestra investigación–, amén de originalmente platónica. Sin embargo, por más que, desde la original fuente platónica, las haya recibido –reelaboradas por ellos– de pensadores que le son familiares y queridos, estas ideas Adam Zagajewski ha sabido hacerlas radicalmente suyas también. «No es tiempo lo que nos falta, sino concentración» (Elba 165)²⁹⁹, escribe Zagajewski a cierta altura de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*. Y del mismo libro cabe extraer aquí esta página memorable:

¡Si se escuchase con atención la música! La música, que es extraordinariamente tolerante, nos permite seguir en contacto con ella también cuando estamos distraídos, en un tren suburbano, cuando leemos, cuando escribimos, cuando conversamos con los otros, cuando nos compramos una camisa. Resulta que el poco honesto autor de un anuncio televisivo se sirve –como ilustración sonora– de un fragmento del *Réquiem* de Mozart, una de las más grandes obras que nos ha legado la humanidad anterior. Se puede comprender a aquellos fugitivos de Varsovia en septiembre de 1939, que pagaban con oro un mendrugo y un vaso de leche, pero no a un empresario que se sirve del oro de Mozart en tiempos de paz y prosperidad –para pagar nada–. La música escuchada con atención –pero eso, al parecer, no se da nunca– abriría ante nosotros un reino inconmensurablemente rico, un ámbito fecundo sin parangón. Algo parecido ocurre con la poesía; si naciese alguien que de verdad supiera leer poemas (esos pocos poemas que son dignos de tal lectura), que los leyera mejor incluso que sus autores y que lograra concentrarse no en el vacío, como quieren los sabios orientales, sino en la plenitud, alcanzaría resultados extraordinarios, difíciles de prever. (Elba 100-101)³⁰⁰

²⁹⁹ «To nie czasu nam brakuje, tylko skupienia.» (Wcp 141)

³⁰⁰ «Gdyby uważnie słuchać muzyki! Muzyka, która jest niezwykle tolerancyjna, pozwala nam obcować z sobą także wtedy gdy jesteśmy rozproszeni, w pociągu podmiejskim, gdy czytamy, gdy piszemy, gdy rozmawiamy z innymi, gdy kupujemy koszulę. Zdarza się, że nieuczciwy autor reklamy telewizyjnej posługuje się – jako ilustracją dźwiękową fragmentem *Requiem* Mozarta, jednego z największych dzieł, jakie zostawiła nam w spadku dawna ludzkość. Można zrozumieć tych uciekinierów z Warszawy we wrześniu 39, którzy płacili złotem za bochenek chleba i szklankę mleka, ale nie przedsiębiorcę posługującego się złotem Mozarta w okresie pokoju i prosperity – żeby płacić za nic. Muzyka uważnie słuchana – a to, zdaje się, nie zdarza się nigdy – otworzyłaby przed nami niezmiernie bogate królestwo, nieporównywalnie zysną domenę. Podobnie jest z poezją – gdyby urodził się ktoś kto by naprawdę umiał czytać wiersze (te nieliczne wiersze, które godne są takiego czytania), kto by czytał je lepiej nawet niż ich autorzy, kto by potrafił skoncentrować się w sposób doskonały nie na pustce, jak tego chcą wschodni mędrcy, ale na pełni, osiągnąłby niezwykle rezultaty, trudne do przewidzenia. » (Wcp 85)

Atención solidaria que, en soledad y silencio, se pone a la escucha, los ojos bien abiertos, para, asombrada, redescubrir continuamente la realidad, «para comprender –en palabras de Luis Cernuda– su sorpresa y su reiteración». Y valgan estas palabras del poeta español para concluir nuestra indagación acerca del papel que, en el poeta polaco, desempeña la polaridad constituida por la «solidaridad» y la «soledad».

2. «El pequeño Larousse» («Mały Larousse»): «Hegel y Keats» («Hegel i Keats»)

En la *Historia del pensamiento filosófico y científico* de Giovanni Reale y Dario Antiseri, el filósofo danés Søren Kierkegaard (1813-1855) nos es presentado como uno de los grandes impugnadores del sistema hegeliano³⁰¹. Y es que, en palabras del también historiador de la filosofía Teófilo Urdanoz, «Kierkegaard ha desarrollado su doctrina en lucha con el idealismo de Hegel. La oposición al “sistema” de este filósofo es una constante de su pensamiento existencial que define su propia posición»³⁰². «Sin duda –escribe Kierkegaard–, un hombre individual no posee una existencia conceptual»³⁰³. Ahora bien, la filosofía especulativa sólo parece interesarse por los conceptos; y no presta atención, en cambio, al «existente concreto que somos tú y yo, en nuestra singularidad irrepetible»³⁰⁴. De ahí que Kierkegaard, filósofo cristiano, se enfrente con dureza al sistema filosófico de Hegel por considerar que éste no dejaba espacio a la libertad. La lógica dialéctica, que, según Hegel, todo lo rige, no deja lugar a la espontaneidad del sujeto y termina reduciendo al individuo a un mero momento del devenir de la totalidad. Todo esto lo sabe muy bien, desde luego, Adam Zagajewski, que, luego de acabar su licenciatura en Filosofía, se dedicó por un tiempo a enseñar esta materia en el ámbito universitario. Por más que la tradición europea suela contraponer a Hegel y a Kierkegaard, Zagajewski cree, empero, que dicha contraposición no es del todo exacta; o, por lo

³⁰¹ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico*, trad. (<it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*) de Juan Andrés Iglesias, tomo III: *Del Romanticismo hasta hoy*, Barcelona, Herder, 3ª ed., 2005, pág. 199.

³⁰² Cf. URDANOZ, Teófilo (1975), *Siglo XIX: Socialismo, materialismo y positivismo. Kierkegaard y Nietzsche*, tomo V de la *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), nº 375, 2008, pág. 435.

³⁰³ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *op. cit.*, pág. 223.

³⁰⁴ *Ibidem*.

menos, a él no le satisface del todo, y cree, en cualquier caso, que puede proponerse otra mejor. Escribe al respecto el poeta polaco:

[...] si queremos encontrar a alguien muy diferente del filósofo prusiano, tenemos que buscar en otra parte. Por ejemplo, podemos recurrir a John Keats, un poeta que murió joven. Keats creía que las cosas existen y que algunas son bellas. Creía, o simplemente sabía, que las cosas tienen unas fronteras sólidas: si algo es, significa que es. Los prados y los árboles existen de verdad y el arroyo que nos provocan, aunque no pueda durar eternamente, no es ninguna ilusión. Un ruiseñor escondido entre las ramas de un árbol no le inspira a sacar conclusiones de naturaleza teológica o historiosófica. Keats no se opone a la existencia del ruiseñor, ni tampoco pone en tela de juicio su naturaleza sensual, ya que se siente extasiado y feliz al oír su canto.

Las cosas existen, las nubes desfilan lentamente por el cielo, los arroyos de montaña se estrellan contra los pedruscos cubriéndolos de ligera espuma, los pinos se mecen al viento y sus troncos crujen. El mundo se merece un homenaje. El canto del ruiseñor es definitivo al tiempo que absoluto e incontestable, pero oculta un vago deseo de ser correspondido por otro canto, por ejemplo por un poema de Keats. (Sys 167-168)³⁰⁵

El poema de Keats es, en este caso, claro está, la inmortal *Ode to a Nightingale*, «de inagotable e insaciable hermosura», en palabras de Jorge Luis Borges³⁰⁶; *Oda a un ruiseñor* que –añade, en otro lugar, el gran escritor argentino–, junto a la *Oda a una urna griega (Oda on a Grecian Urn)*, «perdurarán mientras perdure la lengua inglesa»³⁰⁷.

³⁰⁵ «Jesli jednak chce się znaleźć kogoś całkiem innego niż pruski filozof, sięgnąć trzeba gdzie indziej. Na przykład po Johna Keatsa, młodo zmarłego poetę. Keats wierzył, że rzeczy istnieją, że niektóre z nich są piękne. Wierzył, a raczej po prostu wiedział, że granica rzeczy jest twarda. Skoro coś jest, to jest. Łąki i drzewa istnieją naprawdę i nasz zachwyt także nie jest złudzeniem, chociaż nie może trwać wiecznie. Słowik ukryty w gałęziach drzewa nie prowadzi Keatsa wcale do rozważań natury teologicznej czy historiozoficznej. Keats nie sprzeciwia się słowikowi i nie podaje w wątpliwość jego zmysłowej natury, ponieważ słyszy jego śpiew, jest oszołomiony i szczęśliwy.

»Rzeczy istnieją, chmury przesuwały się wolno po niebie, strumienie górskie spadają lekką pianą na kamienie, sosny kołyszą się na wietrze i skrzypią ich pnie. Światu należy się hołd. Śpiew słowika jest zarazem ostateczny i bezwzględny, i niepodważalny, lecz kryje się w nim też niejasne pragnienie, by odpowiedział mu inny śpiew, na przykład wiersz Keatsa.» (Sis 127)

³⁰⁶ Cf. BORGES, Jorge Luis, «El ruiseñor de Keats», *Otras inquisiciones*, en *Obras completas* del autor, Barcelona, Emecé Editores, 1989, t. II, pág. 95.

³⁰⁷ Cf. BORGES, Jorge Luis, y VÁZQUEZ, María Esther, «Introducción a la literatura inglesa», en BORGES, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, t. II, col. Alianza Tres.Emece, n° 108, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 357

1

My heart aches, and a drowsy numbness pains
 My sense, as though of hemlock I had drunk,
 Or emptied some dull opiate to the drains
 One minute past, and Lethe-wards had sunk:
 'Tis not through envy of thy happy lot,
 But being too happy in thine happiness,—
 That thou, light-wingèd Dryad of the trees,
 In some melodious plot
 Of beechen green, and shadows numberless,
 Singest of summer in full-throated ease.

2

O, for a draught of vintage! that hath been
 Cool'd a long age in the deep-delved earth,
 Tasting of Flora and the country-green,
 Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
 O for a beaker full of the warm South,
 Full of the true, the blushful Hippocrene,
 With beaded bubbles winking at the brim,
 And purple-stained mouth;
 That I might drink, and leave the world unseen,
 And with thee fade away into the forest dim:

3

Fade far away, dissolve, and quite forget
 What thou among the leaves hast never known,
 The weariness, the fever, and the fret
 Here, where men sit and hear each other groan;
 Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs,
 Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
 Where but to think is to be full of sorrow
 And leaden-eyed despairs,
 Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
 Or new Love pine at them beyond to-morrow.

4

Away! away! for I will fly to thee,
 Not charioted by Bacchus and his pards,
 But on the viewless wings of Poesy,
 Though the dull brain perplexes and retards:
 Already with thee! tender is the night,
 And haply the Queen-Moon is on her throne,
 Cluster'd around by all her starry Fays;
 But here there is no light,
 Save what from heaven is with the breezes blown
 Through verdurous glooms and winding mossy ways.

5

I cannot see what flowers are at my feet,
 Nor what soft incense hangs upon the boughs,
 But, in embalmèd darkness, guess each sweet
 Wherewith the seasonable month endows
 The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;
 White hawthorn, and the pastoral eglantine;
 Fast-fading violets cover'd up in leaves;
 And mid-May's eldest child,
 The coming musk-rose, full of dewy wine,
 The murmurous haunt of flies on summer eves.

6

Darkling I listen; and, for many a time
 I have been half in love with easeful Death,
 Call'd him soft names in many a mused rhyme,
 To take into the air my quiet breath;
 Now more than ever seems it rich to die,
 To cease upon the midnight with no pain,
 While thou art pouring forth thy soul abroad
 In such an ecstasy!
 Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
 To thy high requiem become a sod.

7

Thou wast not born for death, immortal Bird!
 No hungry generations tread thee down;
 The voice I hear this passing night was heard
 In ancient days by emperor and clown:
 Perhaps the self-same song that found a path
 Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
 She stood in tears amid the alien corn;
 The same that oft-times hath
 Charm'd magic casements, opening on the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.

8

Forlorn! the very word is like a bell
 To toll me back from thee to my sole self!
 Adieu! the fancy cannot cheat so well
 As she is fam'd to do, deceiving elf.
 Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
 Past the near meadows, over the still stream,
 Up the hill-side; and now 'tis buried deep
 In the next valley-glades:
 Was it a vision, or a waking dream?
 Fled is that music:—do I wake or sleep?³⁰⁸

³⁰⁸ Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, 2006, vol. II, págs. 903-905. «Me duele el corazón / y un letargo somnoliento abate mi consciencia, / como si hubiese ingerido una droga, o apurado / un cereño elixir hasta las heces, / hace un momento sólo, / y me hubiera zambullido en el Leteo. / No es por anhelar tu acopio de ventura, / sino porque rebosas de tanta complacencia, / por lo que tú, alígera dríada del bosque, / en algún melodioso escondite / de verdes hayas e infinitas sombras, / entonas al verano tus himnos, rebosante, / tan desahogadamente. // ¡Oh, por un sorbo de vendimia, atemperado largamente / en la terrestre oquedad de lo profundo, / con sabor a flora, a campo verdecido, a danza, / a canción provenzal y a gozo soleado! / ¡Oh, por una copa colmada del ferviente mediodía, / colmada de la rosa verdad de esta Hipocrene, / con chispeantes burbujas titilando en los bordes / y la boca de púrpura encendida, / que yo pudiera beber, / para alejarme del mundo sin ser visto / y esfumarme contigo en las sombras del bosque! // Esfumarme, diluirme y olvidar / lo que tú en la enramada jamás has padecido: / el cansancio, y la fiebre, y el hastío, / aquí donde los hombres, / sentados, se escuchan sus lamentos; / donde la perlesía sacude / la postrer indigencia de los grises cabellos macilentos; / donde la juventud palidece —así un espectro— / y se extingue; / donde sólo pensar es anegarse / en dolor y abatimiento de ojos lánguidos; / donde la belleza no puede mantener sus ojos fulgurantes, / ni añorarlos puede el amor nuevo / en días ulteriores. // ¡Lejos, lejos! Volaré hacia ti / no en el carro de Baco y sus leopardos, / sino en las alas etéreas de nuestra Poesía, / contra la mente obtusa / que albergue confusiones y demoras. / ¡Contigo ya! Suave es la noche / y la Reina lunar / quizá fulja en su trono, placentera, / con su corte plenaria de hadas estelares. / Mas no existe

La *Ode to a Nightingale* puede muy bien ser considerada, en efecto, como un homenaje a la belleza del mundo, representada, cifrada, en este caso, en la belleza particular del canto del ruiseñor. Adam Zagajewski, en su magnífica intuición de la unidad profunda del mundo, siente que el canto del ruiseñor postula, de algún modo, como replica ideal, el poema de John Keats; que ese canto anhela una correspondencia, otro canto que sea su respuesta y como su contrapunto, en una búsqueda incesante de armonías que enriquezcan la inagotable armonía del mundo; como si en el arte la naturaleza fuese, más que imitada, correspondida, exactamente.

El posicionamiento de Adam Zagajewski ha de entenderse, claro está, en el contexto del capítulo que los tratados de estética dedican a las relaciones entre belleza natural y belleza artística³⁰⁹, y las relaciones entre genio y creatividad³¹⁰; dos órdenes de relaciones, por cierto, que se nos presentan en el pensamiento estético de Zagajewski en conexión muy íntima. Son muchas y muy variadas las opiniones que, desde la Antigüedad hasta nuestros días, han vertido al respecto filósofos y estetas, amén de muchos artistas. Es conocida la actitud que con respecto a la naturaleza mantenía el pintor holandés Piet Mondrian (1872-1944). En efecto, Mondrian, que había pertenecido a la escuela paisajística de La Haya, luego de convertirse en líder

aquí la luz; / tan sólo aquélla / que el latir de la brisa trae del cielo, / por los verdes retazos de la umbría y los cauces sinuosos, / de musgo coronados. // No puedo ver qué flores gravitan a mis pasos, / ni que dúctil incienso pendula de las ramas; / intuyo, sin embargo, / en balsámica penumbra, las delicias / que el tiempo más propicio infunde a cada hierba, / a la espesura, al silvestre frutal, / al espino nevado y la bucólica eglantina; / a las tiernas violetas en manos de la fronda, / a la hija primogénita de mayo, / la rosa venidera de almizcleña, / beoda de rocío; / al halo rumoroso de los dípteros / las tardes de verano. // Escucho en la penumbra, y muchas veces / enamorado estuve de la muerte, alivio; / le puse dulces nombres / en inspiradas y copiosas rimas, / para lanzar al aire mi sosegado aliento. / Ahora más que nunca me es caro fenecer, / dejar esta existencia, sin pena, a medianoche, / mientras vas derramando tu hálito al espacio, / en un arrobamiento incomparable. / Aún tú cantarías, / y yo en vano tendría oídos / para tu excelso requiem, / en polvo convertido. // ¡Avecilla inmortal, / tú no eres un ser para la muerte! / Ni habrá generación que, ansiosa, aplaste tus latidos. / El eco que percibo en este noche huidiza, / Llegó también a oídos de reyes y patanes, / en tiempos ya remotos. / Tal vez la misma canción sea / que aquélla que exploró un sendero / por el doliente corazón de Ruth, / cuando, en nostalgia, / cernida quedó en llanto por el trigal ajeno; / y la misma canción que, con frecuencia, / llenó de mil encantos ventanas sibilinas, / abiertas a la espuma de mares de peligro, / en tierras fabulosas de abandono. // ¡Abandono! La misma palabra es como esquila / que tañe y me retorna de ti a mi soledad. / ¡Adiós! La fantasía no puede así embaucarme, / con su fama cuenta, elfo engañoso. / ¡Adiós, adiós! Tu quejumbre antifonal se difumina / por los prados contiguos, remontando / la serena armonía del regato, / ladera arriba, / y ahora se sumerge ya enteriza / en los claros más próximos del valle. / ¿Fue acaso una visión o un sueño a pleno día? / Se ha apagado esa música. / ¿Estoy quizá despierto o hundido en un ensueño?» Cf. LÓPEZ ORTEGA, Ramón, y otros (selección, traducción y notas de), *Antología bilingüe. Wordsworth. Coleridge. Schelley. Keats*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978, págs. 73-79.

³⁰⁹ Cf., por ejemplo, el de ESTRADA HERRERO, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, págs. 604-624.

³¹⁰ *Ibidem*, págs. 163-166.

del movimiento «*de Stijl*», pasó a defender una estricta reducción lineal y cromática, que desembocaría en el abstractismo pictórico contemporáneo, con el consiguiente abandono de todo vínculo de fidelidad a los modelos naturales; avanzando por este camino, Mondrian llegaría a proclamar los derechos exclusivos que como producción autónoma le asistían a la obra de arte³¹¹.

El arte clásico se había inspirado en la belleza de la naturaleza –en la «hermosura del *Génesis*»³¹²–. Como ha observado Richard Harries, es muy revelador el hecho de que en la versión griega de las Sagradas Escrituras, la versión de los *Setenta*, usada por la mayoría de los padres de la Iglesia, el versículo del primer capítulo del *Génesis* (Gén 1,31) que en la *Vulgata* reza: «*Viditque Deus cuncta quae fecerat, et erant valde bona*»³¹³ («Vio Dios todo lo que había hecho, y era muy bueno»³¹⁴), aparece traducida de este modo: «y vio Dios que [todas las cosas que había hecho] eran muy *kalá*»³¹⁵ («*καί εἶδεν ὁ θεὸς τὰ πάντα, ὅσα ἐποίησιν, καί ἰδοὺ καλὰ λίαν*»³¹⁶). Es muy revelador, decimos, por más que haya que tener en cuenta que el adjetivo griego *kalós* (*καλός*), que normalmente traducimos por «bello», tiene en realidad una acepción mucho más amplia en Grecia, como advierte el célebre teólogo suizo Hans Urs von Balthasar (1905-1988) en un pasaje de su obra *Gloria. Una estética teológica (Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik, 1961-1969)*: «Es lo correcto, lo justo, lo apropiado para un ser, aquello en virtud de lo cual posee integridad, salud, seguridad: sólo en la medida en que abarque todo esto, *kalon* será, una vez conformado y aprobado, lo bello»³¹⁷.

Pues bien, en el caso de Piet Mondrian, la belleza de la naturaleza se veía ahora por completo eclipsada por la belleza del arte nuevo: el arte de la «hermosura creada por el hombre»³¹⁸, precisamente. Tanto es así que se dice que Mondrian, en su estudio de Nueva York, se situaba para trabajar de espaldas a la ventana, para no ver

³¹¹ *Ibidem*, pág. 604.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Cf. COLUNGA-TURRADO, *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 7ª ed., 1985.

³¹⁴ Cf. *Sagrada Biblia*. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 2010.

³¹⁵ Cf. HARRIES, Richard (1993), *El arte y la belleza de Dios.*, trad. (<ingl. *Art and the Beauty of God*) de Begoña Oro Pradera. Madrid, PPC, 1995, pág. 47.

³¹⁶ Cf. *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit Alfred Rahlfs, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, (1935) 1979.

³¹⁷ Citado por HARRIES, Richard, *op. cit.*, pág. 47.

³¹⁸ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 604.

los árboles de la calle, que le recordaban el mundo de la naturaleza, mundo «ya superado por el nuevo arte»³¹⁹. A este respecto, Estrada Herrero escribe:

La actitud extrema de Mondrian podría interpretarse como la culminación de un proceso de marginación de la belleza natural a favor de la artística, proceso que se inicia como resultado de la filosofía kantiana y que ha tenido en Hegel, y en nuestro tiempo en Croce, sus teóricos más representativos. Con estos pensadores, la reflexión estética se centra sobre la obra de arte como producto de la libertad del espíritu y de la creatividad humana, en contraste con la *necesidad* que caracteriza a los productos de la naturaleza.³²⁰

Claro está que Adam Zagajewski, a tenor de lo que llevamos visto acerca de sus ideas estéticas y de lo que hemos de ver aún, se posiciona del todo al margen del proceso descrito por Estrada Herrera. Baste recordar que, junto a los numerosos textos que Zagajewski dedica a la belleza artística, podrían fácilmente reunirse otros tantos suyos referidos a la belleza de la naturaleza. Ejemplos de unos y otros han de aparecer en las páginas del presente trabajo al hilo de nuestra investigación. Por el momento, basta con el ensayo de Zagajewski que constituye ahora el objeto inmediato de nuestro estudio. Nos ha dicho el poeta polaco:

Las cosas existen, las nubes desfilan lentamente por el cielo, los arroyos de montaña se estrellan contra los pedruscos cubriéndolos de ligera espuma, los pinos se mecen al viento y sus troncos crujen. El mundo se merece un homenaje. El canto del ruiseñor es definitivo al tiempo que absoluto e incontestable, pero oculta un vago deseo de ser correspondido por otro canto, por ejemplo por un poema de Keats. (Sis 167-168)³²¹

Se trata, a nuestro entender, de uno de los textos fundamentales y más dignos de tenerse en cuenta a la hora de investigar las ideas estéticas de Adam Zagajewski. Creemos igualmente, empero, que este texto ha de leerse e interpretarse en íntima

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibid.*, págs. 604-605.

³²¹ «Rzeczy istnieją, chmury przesuwały się wolno po niebie, strumienie górskie spadają lekką pianą na kamienie, sosny kołyszą się na wietrze i skrzypią ich pnie. Światu należy się hołd. Śpiew słowika jest zarazem ostateczny i bezwzględny, i niepodważalny, lecz kryje się w nim też niejasne pragnienie, by odpowiedział mu inny śpiew, na przykład wiersz Keatsa.» (Sis 127)

conexión con este otro, que, con un propósito distinto, reproducíamos ya en las páginas dedicadas al estudio del ensayo «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»):

B: ¿Es la soledad un estado casi enfermizo, lúgubre como la depresión juvenil que suele atormentar a los colegiales? Si esto es así, confieso que no entiendo tu razonamiento, porque hablas también del renacimiento de la vida, de la tentadora palabra *sí*.

A: No, la soledad no es, o por lo menos no tiene que ser, melancólica o triste. En absoluto. Al contrario, puede dar plenitud a la vida. La exuberancia del mundo nos deja a menudo impotentes, no somos capaces de distinguir más que fragmentos sueltos, pequeños jirones. Lo mismo ocurre cuando nos detenemos ante un lienzo, ante un cuadro exhibido en un museo: tenemos que retroceder varios pasos para abarcarlo entero. La soledad son precisamente estos escasos pasos de distancia. *Existen dos riquezas, dos fuerzas muy semejantes, aunque del todo distintas. Una es inmanente al mundo y al hombre que actúa, lucha y ama. Su creador es Dios. La otra se expresa mediante pinturas, libros, música o películas, y es un eco de la primera. Su creador es el hombre.* La soledad es la zona de silencio que hay entre estos dos bullicios. (Sys 168-169)³²²

Insistimos: por más que no se encuentre mención alguna a ellos en las por otra parte admirables monografías hasta ahora dedicadas a Zagajewski –ni en *El mirlo. Sobre Adam Zagajewski* (Kos. *O Adamie Zagajewskim*, 2002), de Tadeusz Nyczek, ni en *¿Sin utopía? Sobre la poesía de Adam Zagajewski* (Bez utopii? *Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, 2002), de Jarosław Klejnocki, ni en *Búsqueda del resplandor. Sobre la poesía de Adam Zagajewski* (Poszukiwanie blasku. *O poezji*

³²² «B.: — Czy samotność jest czymś nieco chorobliwym, posepnym, jak młodzieńcza depresja, dręcząca licealistów? Jeżeli tak, to, przyznam, nie rozumiem twojego przewodu myślowego, bo przecież jednocześnie mówisz o odrodzeniu się życia, o kuszącym słowie „tak”.

A.: — Nie, samotność nie jest, nie musi być melancholijna i smutna, wcale nie. Może, przeciwnie, wiązać się z przeżyciem pełni. Wobec bogactwa świata jesteśmy często bezradni, dostrzegamy tylko pojedyncze fragmenty, strzępy. To samo dzieje się, gdy stajemy przed płótnem, przed obrazem, wiszącym w muzeum: musimy się cofnąć o parę kroków, żeby ogarnąć całość malowidła. Samotność to właśnie kilka kroków oddalenia. *Istnieją przecież dwa bogactwa, dwie siły, bardzo do siebie podobne i jednocześnie zupełnie inne. Jedna tkwi w samym świecie, w ludziach, którzy działają, walczą, kochają. Jej autorem jest Bóg. Druga natomiast wypowiada się w obrazach, książkach, w muzyce, w filmach — i jest echem pierwszej. Jej autorami są ludzie.* Samotność to cicha strefa między dwoma zgiełkami.» (Sis 127-128) Los subrayados, tanto en el texto español como en el original polaco, son nuestros.

Adama Zagajewskigo, 2005), de Anna Czabanowska-Wróbel–, estamos, a nuestro juicio, ante dos textos fundamentales de nuestro poeta y que hay que tener necesariamente en cuenta a la hora de estudiar sus ideas estéticas.

A la vista de los dos textos reproducidos, se pone, una vez más, de manifiesto que Adam Zagajewski se ubica voluntariamente al margen de ese proceso de desvalorización de la belleza natural en aras de la belleza artística que, según Estrada Herrera, constituye una consecuencia de la filosofía kantiana y que ha tenido en Hegel y luego en Benedetto Croce a sus teóricos más representativos, para venir a culminar en la actitud de un Piet Mondrian de dar la espalda a belleza de la naturaleza. En estos pasajes ensayísticos suyos, Adam Zagajewski se revela, como tantas veces, gozosamente instalado en la gran tradición occidental, la que se remonta, por ejemplo, al *Fedro*, sin duda uno de los más hermosos diálogos de Platón. Esto lo ha visto muy bien Gabriel Mora Fandos en su imprescindible artículo sobre el poeta polaco, artículo al que aún hemos de remitirnos más de una vez en el transcurso de nuestra investigación:

Zagajewski pertenece a esa tradición que si no nació a la sombra de un plátano en un camino ateniense del siglo V a. C., al menos ahí conoció un momento de su itinerario fundacional. Cuenta Platón que el joven Fedro atisbó la auténtica belleza en tales circunstancias asistido por Sócrates, que no casualmente era hijo de comadrona. La belleza le sacaba a uno del tedio, la belleza estaba fuera, junto con la salvación, porque de algún modo entusiasmante la belleza era la salvación.³²³

Y es que, por más que en el inmortal diálogo platónico Sócrates declare francamente que nada le enseñan los campos ni los árboles, y que sólo aprende en la sociedad de los hombres, no por ello deja de mostrarse sensible a la belleza del ameno paisaje –inolvidable *locus amoenus*– que le rodea:

SÓC.— ¡Por Hera! Hermoso rincón, con este plátano tan frondoso y elevado. Y no puede ser más agradable la altura y la sombra de este sauzgatillo, que, como además, está en flor, seguro que es de él este perfume que inunda el ambiente. Bajo

³²³ Cf. Cf. MORA FANDOS, José Manuel (2005), «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski», *Poesía digital*, en [<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=8>], págs. 1-2.

el plátano mana también una fuente deliciosa, de fresquísima agua, como me lo están atestiguando los pies. Por las estatuas y figuras, parece ser un santuario de ninfas, o de Aqueloo. Y si es esto lo que buscas, no puede ser más suave y amable la brisa de este lugar. Sabe a verano, además, este sonoro coro de cigarras. Con todo, lo más delicioso es este césped que, en suave pendiente, parece destinado a ofrecer una almohada a la cabeza placenteramente reclinada. ¡En qué buen guía de forasteros te has convertido, querido Fedro!

FED.— ¡Asombroso, Sócrates! Me pareces un hombre rarísimo, pues tal como hablas, semejas efectivamente a un forastero que se deja llevar, y no a uno de aquí. Creo yo que, por lo que se ve, raras veces vas más allá de los límites de la ciudad; ni siquiera traspasas sus murallas.

SÓC.— No me lo tomes a mal, buen amigo. Me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad. [...] ³²⁴

Como observa David Estrada Herrero, la teoría platónica de la mimesis comporta un cierto desprecio a la naturaleza, por no hablar de la obra de arte, doblemente desdeñada en tanto en cuanto constituye una imitación en segundo grado. Ello no obstante, Estrada Herrero considera que en los diálogos de Platón predominan las valoraciones positivas respecto a la naturaleza ³²⁵. Así, por ejemplo, en el *Timeo* nos dice el filósofo que el mundo es bello y es bueno su hacedor; y esto es así porque el hacedor, para llevar a cabo su obra, se fijó en el modelo eterno, inmutable y permanente. De ahí resulta que «el mundo es lo más bello de todo cuanto ha llegado a ser, y su hacedor, mejor que todo, mejor que todo cuanto se llama causa» ³²⁶. He aquí, fragmentariamente, el inolvidable pasaje del *Timeo* al que estamos haciendo referencia:

[...] Acerca del universo –o cosmos o si en alguna ocasión se le hubiera dado otro nombre más apropiado, usémoslo– debemos indagar primero, lo que se supone que hay que considerar en primer lugar en toda ocasión: si siempre ha sido, sin comienzo de la generación, o si se generó y tuvo algún inicio. Es generado, pues es visible y tangible y tiene un cuerpo y tales cosas son todas sensibles y lo sensible,

³²⁴ *Phdr.* 230a-d. Todos los diálogos de Platón se citarán por *Diálogos*, 7 vols., Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007.

³²⁵ Cf. ESTRADA HERRERA, David, *op. cit.*, pág. 605.

³²⁶ *Ibidem*, págs. 605-606.

captado por la opinión unida a la sensación, se mostró generado y engendrado. Decíamos, además, que lo generado debe serlo necesariamente por alguna causa. Descubrir al hacedor y padre de este universo es difícil, pero, una vez descubierto, comunicárselo a todos es imposible. Por otra parte, hay que observar acerca de él lo siguiente: qué modelo contempló su artífice al hacerlo, el que es inmutable y permanente o el generado. Bien, este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno. [...] A todos les es absolutamente evidente que contempló el eterno, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquél la mejor de las causas. [...]³²⁷

Con Aristóteles, en palabras de Estrada Herrero, «la atención calológica recae en lo artístico»³²⁸. A juicio de Francesc Mirabent y Vilaplana el Estagirita supone, con respecto de Platón, un paso adelante, al «convertir la teoría de la imitación en una teoría de la expresión»³²⁹. Claro está que no se trata de un mero cambio de nombre, sino que implica «una transformación fundamental, sobre todo cuando la expresión es de estados interiores del artista, ante modelos naturales que le sirven para su actividad creadora»³³⁰. Para Mirabent y Vilaplana, transformar la teoría platónica de la imitación en una teoría de la expresión «constituye un primer paso hacia la armonía entre el arte y la naturaleza»³³¹.

Después de Platón y Aristóteles, conviene detenerse algo en la estética de Plotino. Para Plotino, la belleza natural y la belleza artística tienen un origen común, que no es otro que «la belleza de la *idea* que brilla a través de las formas naturales y artísticas»³³². Dentro del ámbito de la belleza material, Plotino establece una jerarquía neta, con tres grados: naturaleza, arte e inteligencia, en orden descendente. En efecto, la belleza del arte es más pura que la belleza de la naturaleza, pero la belleza del arte es inferior a la belleza de la inteligencia, que ocupa el escalón más elevado por hallarse más próxima a la belleza divina³³³.

En el mundo romano, resulta útil detenerse en la figura de Cicerón, quien recibe toda la tradición estética antigua y hace suya la tesis estoica sobre la belleza del

³²⁷ *Ti.* 28b-29a.

³²⁸ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 606.

³²⁹ Citado por ESTRADA HERRERO, David, *ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

universo³³⁴. Para Cicerón, ninguna de las cosas existentes es mejor, ni más excelente ni más bella que el mundo, según nos dice en *De natura deorum*, II, 7, 18: «*Atqui certe nihil omnium rerum melius est mundo, nihil praestabilius, nihil pulchrius*»³³⁵. Las obras de arte poseen ciertamente belleza, pero, debidas como son a la mano del hombre, en cuanto a su grado de excelencia no resisten en modo alguno la comparación con las obras de la naturaleza. Cicerón estima que ningún arte puede imitar la invención –o la industriosisidad («*sollertiam*»)– de la naturaleza; ningún arte, ninguna mano, ningún artífice («*opifex*») puede lograrlo mediante la imitación: «*[...] nulla ars imitari sollertiam naturae potest... [Naturae] sollertiam nulla ars nulla manus nemo opifex consequi possit imitando*»³³⁶. En el pensamiento ciceroniano se concede, pues, la supremacía a la naturaleza sobre el arte, evidentemente concebido como imitación.

Nos adentraremos ahora, siquiera brevemente, en el mundo cristiano. El cristianismo ciertamente ensalza las obras de arte, pero estima superior la belleza natural. Ya se ha aducido el testimonio bíblico del primer capítulo del libro del Génesis, en la versión griega de los *Setenta*, y, desde luego, son muchos otros los que podrían traerse igualmente a colación. En cuanto a los autores de la era patristica, es frecuente que en ellos se haga referencia a Dios como artista supremo, a cuya voluntad creadora se debe el universo con todas sus insuperables bellezas. Es más, «una de las pruebas principales de la existencia de Dios es de naturaleza estético-artística»³³⁷; ha podido hablarse, con toda propiedad, de una auténtica «*via pulchritudinis*»³³⁸: todas las cosas que percibimos revelan una estructura bella recibida del supremo artista creador, quien, empero, ha realizado en el hombre mismo su obra más bella. El hombre es, en efecto, su obra maestra; es hermoso su cuerpo, y lo es, sobre todo, su alma, hecha a imagen y semejanza de Dios mismo³³⁹. Pues bien, es de importancia recordar aquí que para san Agustín el arte está llamado, en palabras de Władysław Tatarkiewicz, a revelar y a «ir coleccionando los rastros

³³⁴ *Ibid.*, pág. 607.

³³⁵ *nat. deor.* 2, 7, 18. Citamos por la siguiente edición: CICERÓN, *De natura deorum. Academica*, con traducción inglesa por H. Rackham, M. A., London, William Heinemann Ltd, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1956.

³³⁶ *nat. deor.* 1, 33, 92; 2, 32, 81.

³³⁷ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 67.

³³⁸ Cf. PONTIFICIO CONSEJO DE LA CULTURA, *Via pulchritudinis. Camino de evangelización y de diálogo*, BAC-documentos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 2008.

³³⁹ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 608.

[vestigios] de la belleza» que se encuentran en la naturaleza. El texto agustiniano que interpreta Tatariewicz de este modo se encuentra en *De vera religione* XXXII, 60)³⁴⁰:

¿Qué observador avisado no ve que no existe forma ni absolutamente cuerpo alguno que carezca de cierto vestigio de unidad, y que ni el cuerpo más hermoso, aunque tenga sus miembros repartidos adecuadamente en intervalos de lugar, puede lograr la unidad a que aspira?³⁴¹

Por su parte, David Estrada Herrero considera que el obispo de Hipona intuye aquí ya el «hermanamiento» de la naturaleza y el arte en la belleza. Junto a esta, otra idea agustiniana fundamental es la de que, en un sentido último, «el arte es también naturaleza»; lo que es más, el arte es incluso «obra indirecta de Dios»³⁴². En las *Confesiones*, X, 34, 53, leemos:

¡Cuán innumerables cosas, con variadas artes y elaboraciones en vestidos, calzados, vasos y demás productos por el estilo, en pinturas y otras diversas invenciones que van mucho más allá de la necesidad y conveniencia y de la significación religiosa que debían tener, han añadido los hombres a los atractivos de los ojos, siguiendo fuera lo que ellos hacen dentro, y abandonando dentro al que los ha creado, y destruyendo aquello que les hizo.

Mas yo, Dios mío y gloria mía, aun por esto te canto un himno y te ofrezco como a mi santificador el sacrificio de la alabanza, porque las bellezas que a través del alma pasan a las manos del artista vienen de aquella hermosura que está sobre las almas, y por la cual suspira la mía día y noche.³⁴³

³⁴⁰ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław (1975), *Historia de seis ideas*, trad. (<pol. *Historia sześciu pojęć*) de Francisco Rodríguez Martín, presentación de Bohdan Dziemidok, col. Neometrópolis, nº 8, Madrid, Tecnos/Alianza, 7ª ed., 2002, pág. 282.

³⁴¹ vera relig. 32, 60. Cf. TATARKIEWICZ, Władysław (1962), *Historia de la estética*, trad. (<fr. *Historia Estetyki*) de Danuta Kurzyca, t. II. *La estética medieval*, traducción de fuentes latinas: Mª Elena Azofra; griegas: Felipe Hernández, Madrid, Akal, 1991, pág. 69. Texto original latino: «[...] (nam quis non admonitus videat, neque ullam speciem, neque ullum omnino esse corpus, quod non habeat unitatis quaecumque vestigium, neque quantumvis pulcherrimum corpus, cum intervallis locorum necessario aliud alibi habeat, posse assequi eam quam sequitur unitatem?)» Cf. también SAN AGUSTÍN, *De la verdadera religión. De vera religione*, en el vol. IV *Obras apologéticas* de las *Obras de San Agustín* en edición bilingüe, versión, introducción y notas del Padre Victorino Capánaga, O. R. S. A., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 1956.

³⁴² Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 608.

³⁴³ conf. 10, 34, 53. Edición utilizada: SAN AGUSTÍN, *Las confesiones*, texto bilingüe, edición crítica y anotada por el padre Ángel Custodio Vega, O. S. A., vol. II de las *Obras completas* de San Agustín,

En lo que a los filósofos medievales se refiere, observa Własysław Tatarkiewicz que, absortos como estaban en la idea de la belleza eterna, «la hermosura de la naturaleza y más aún la del arte les parecían en verdad insignificantes»³⁴⁴. Conforme a esta convicción, se creía, sobre todo en los primeros siglos del Medievo, que al arte no le era dado nunca alcanzar la belleza; sólo podía proporcionar placer y ser útil. Este juicio más bien negativo hubo de ser puesto en duda por los escolásticos. En efecto, de acuerdo con la doctrina de Santo Tomás de Aquino, la hermosura de la naturaleza, por más que no pudiera elevarse a las alturas de la eterna, poseía una belleza propia³⁴⁵.

Si Santo Tomás defendió la belleza de la naturaleza, Dante vendría a hacer lo propio con la del arte, sosteniendo que éste viene a representar a la naturaleza, la cual es obra de Dios. En el razonamiento de Dante se diría resuenan las palabras de San Agustín en sus *Confesiones* que más arriba reproducíamos. Para Tatarkiewicz, estaríamos aquí ya ante una tesis moderna, por más que la argumentación fuese todavía medieval³⁴⁶. Esta doctrina de Dante, en la que belleza natural y belleza artísticas se presentan diríamos ontológicamente hermanadas, se encuentra formulada bellamente en un célebre verso de su *Inferno*, XI, 97-105, en el que se considera al arte «casi nieto de Dios»: «*sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote*». He aquí el pasaje completo:

«Filosofia, mi disse, a che la intende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
dal divino intelletto e da sua arte:
e, se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
che l'arte vosta quella, quanto puote,

Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 7ª ed., 1979. El texto original latino reza así: «*Quam innumerabilia variis artibus et opificiis in vestibus, calciamentis, vasis et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis, atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus, addiderunt homines ad illecebras oculorum, foras sequentes quod faciunt, intus relinquentes a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt. At ego, Deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum et sacrificio laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra traiecit per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte.*» *Ibidem*.

³⁴⁴ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. II: *La estética medieval*, pág. 294.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibid.*

segue, come il maestro fa il discente;
sì che vostr' arte a Dio quasi è nipote.³⁴⁷

A juicio de Władysław Tatarkiewicz, estas famosas palabras de Dante sobre el «casi nieto de Dios» constituyeron el argumento más rotundo que cabía esgrimir a favor del arte, y el que con una más general aceptación podía contar. Dante expresó esta idea primero poéticamente, para desarrollarla luego en su libro *De monarchia*. Como ha observado Tatarkiewicz, estamos aquí –y es importante subrayarlo– ante «el mismo concepto que había iniciado la estética medieval de los Padres de la Iglesia, la idea sobre la analogía y relación entre arte y naturaleza, la que también es obra del artista, un artista divino»³⁴⁸.

La idea de Dante, y casi literalmente su misma feliz expresión, será recogida por Leonardo da Vinci (1452-1519) en su *Trattato della Pittura* (1ª edición, de 1651), para aplicarla, no ya al arte en general, sino a un arte particular: el de la pintura, precisamente. Ello no obstante, es claro que el pintor de *La Gioconda* comparte con el poeta de la *Divina Comedia* la misma «idea de la analogía y relación entre arte y naturaleza», en palabras de Tatarkiewicz, como acabamos de ver. Se trata, a nuestro juicio, de una idea en la que conviene insistir, pues nos parece inequívocamente emparentada, por así decirlo, con el posicionamiento zagajewskiano. He aquí el texto de Leonardo a que hemos hecho referencia:

E veramente questa è scientia e legittima figlia di natura, perchè la pittura è partorita d'essa natura; ma per dir più corretto, diremos nipote ni natura, perchè tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, delle quali cose è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipote d'essa natura e parente d'Iddio.³⁴⁹

³⁴⁷ Cf. DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*. Con il commento di Tommaso Casini. Milano, Fratelli Melita Editori, 1993, Canto XI, 97-105, pags. 82-83. Traducción española: «La filosofía –me dijo– muestra a quien la entiende, y no en un solo aspecto, cómo la naturaleza toma su curso del divino intelecto y de su arte; si estudias bien tu Física, encontrarás, tras no muchas páginas, que vuestro arte sigue a aquél otro en cuanto puede, igual que hace el discípulo con el maestro; de modo que vuestro arte es casi nieto de Dios.» Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. II. *La estética medieval*, pág. 297.

³⁴⁸ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. II. *La estética medieval*, pág. 294.

³⁴⁹ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław (1967), *Historia de la estética*, trad. (<pol. *Historia Estetyki*) de Danuta Kurzyca, t. III: *La estética moderna 1400-1700*, trad. de fuentes: latinas: Antonio Moreno; alemanas, francesas, inglesas, italianas y portuguesas: Juan Barja, Madrid, Akal, pág. 168.

Hasta aquí, en alguno de sus representantes más conspicuos, lo que podría tal vez denominarse el concepto clásico –clásico *stricto sensu* y cristiano– de naturaleza bella, con su íntima relación con la belleza artística. En cuanto a la historia posterior, escribe David Estrada Herrero: «El concepto cristiano de naturaleza bella –creación de Dios y reflejo de su sabiduría, gloria y omnipotencia– se ve profundamente alterado por las ideas que surgen en Europa a partir del siglo XVII»³⁵⁰. Todavía para Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) el mundo de la naturaleza, con su convergencia de variadas fuerzas y formas, refleja una finalidad; sus infinitas fuerzas espirituales manifiestan una asombrosa armonía, según el principio estético de la unidad en la variedad³⁵¹. Otros pensadores de ese mismo siglo entienden, empero, que la naturaleza bella es la naturaleza «humanizada», es decir, aquella en la que la civilización ha dejado impreso su sello; en otras palabras, la naturaleza dominada y conformada por el hombre, de la que puede aducirse como modelo el parque de Versalles³⁵². Frente a esta concepción, muy del gusto del clasicismo de la Ilustración, se alza la concepción romántica, la que hace oír su voz por ejemplo en el poema *The enthusiast*, debido a la autoría del inglés Joseph Warton (1722-1800). Este poema –significativamente subtítulo *The lover of nature*– constituye una reivindicación de la superioridad de la naturaleza sobre el arte, amén de una condena de los intentos «domesticadores» del arte neoclásico³⁵³.

Para el filósofo, crítico e historiador francés Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), «el arte lleva a feliz término lo que la naturaleza no ha podido desarrollar plenamente»³⁵⁴; para él, «la obra de arte tiene por finalidad la plasmación de los caracteres esenciales de la naturaleza»³⁵⁵. Claro está que en la concepción de Taine la belleza artística es superior a la belleza natural³⁵⁶. Karl Wilhelm F. Solger (1780-1819) había considerado ya que la belleza solamente existe en el arte³⁵⁷. Según Emil Utitz (1883-1956), el arte no imita la naturaleza, sino que la sobrepasa, por ser una realidad más hermosa que ella y de contenidos más ricos³⁵⁸. Por su parte, el famoso

³⁵⁰ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 609.

³⁵¹ *Ibidem.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibidem*, pág. 611.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibidem*, pág. 612.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

crítico de arte británico Arthur Clive Heward Bell (1881-1964) cree que la belleza artística tiene el poder de conmovernos más profundamente que la belleza natural. Clive Bell estaba convencido, por otra parte, de que «al ver la forma significativa de las cosas el artista de alguna manera vislumbra la “realidad última”»³⁵⁹.

El «giro copernicano» al que se refiriera Mirabent y Vilaplana, que inaugura una actitud de menosprecio creciente de la belleza de la naturaleza culminaría, ya en pleno siglo XX, en un Jean Paul Sartre (1905-1980), para quien la belleza constituye un valor aplicable en exclusiva a lo imaginario «y que comporta la negación del mundo en su estructura esencial»³⁶⁰; al sentir de Sartre, «lo real nunca es bello»³⁶¹. El posicionamiento sartriano nos remite a la actitud que, como hemos visto, mantenía frente a la naturaleza el pintor holandés Piet Mondrian. Como ya adelantábamos, según Mirabent y Vilaplana, «los estetas responsables de este giro copernicano son Hegel y Croce»³⁶². En efecto, para Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) la belleza natural no es sino una forma imperfecta de la belleza, mientras que «el arte constituye la manifestación *sensible* más perfecta de la idea»³⁶³. Y para Benedetto Croce (1866-1952), en fin, «la naturaleza no tiene absolutamente ningún valor estético»³⁶⁴. No faltan, empero, otros estetas que, en la estela de la concepción clásica y ajenos al giro copernicano al que se refiere Estrada Herrero, aboguen en pleno siglo XX por una concepción que reconozca su propio valor tanto a la belleza natural como a la belleza artística, al tiempo que identifique y ponga de relieve el lazo que las une. Así, el filósofo alemán Nicolai Hartmann (1882-1950) sostiene que el arte ayuda a «descubrir» la naturaleza, en tanto en cuanto «aguza y predispone la mirada en una dirección aprehensiva correcta»³⁶⁵.

Llegados a este punto, conviene recordar lo que Adam Zagajewski escribe: «El mundo se merece un homenaje. El canto del ruiseñor es definitivo y al tiempo que absoluto e incontestable, pero oculta un vago deseo de ser correspondido por otro canto, por ejemplo por un poema de Keats» (Sys 168). Y escribe –recordemos– también:

³⁵⁹ Cf. HARRIES, Richard, *op. cit.*, pág. 113.

³⁶⁰ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 612.

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

Existen dos riquezas, dos fuerzas muy semejantes, aunque del todo distintas. Una es inmanente al mundo y al hombre que actúa, lucha y ama. Su creador es Dios. La otra se expresa mediante pinturas, libros, música o películas, y es un eco de la primera. Su creador es el hombre.» (Sys 169)

A fin de comprenderlas en profundidad y en todo su alcance, estas dos ideas del poeta polaco han de ser consideradas, a nuestro juicio y como ya adelantábamos, también en el contexto de la historia de las relaciones entre genio y creatividad. En lo que al segundo de los textos reproducidos se refiere, y aun respetando la opción de los traductores, no podemos menos de observar que Zagajewski no emplea en él la palabra «creador», sino «autor»: «Su autor es Dios» («*Jej autorem jest Bóg*») y «Sus autores son los hombres» («*Jej autorami są ludzie*»). No creemos que la diferencia resulte aquí demasiado significativa; con todo, por nuestra parte, preferiríamos conservar en la traducción española la palabra exacta elegida en el original polaco por Zagajewski, tanto más cuanto que se trata en ambas lenguas del mismo vocablo: «autor», salvedad hecha de la acentuación: aguda, en el caso del español; llana, en la del polaco.

Dicho lo anterior, conviene exponer, siquiera sea esquemáticamente y en sus hitos fundamentales, la historia de las relaciones entre genio y creatividad, para, acto seguido, situar adecuadamente en ese amplio contexto a nuestro poeta. Lo primero que hay que tener en cuenta es que hasta el Renacimiento el verbo «crear» se empleaba con una marcada connotación teológica, para designar «la actividad sobrenatural en virtud de la cual la realidad había surgido de la nada»³⁶⁶ («*creatio ex nihilo*»). Y claro está que en este sentido la obra de arte no era en modo alguno equiparable a la acción divina, *stricto sensu* la única creadora; el hombre podía ciertamente hacer cosas, pero no podía crearlas. De Casiodoro (ca. 480-ca. 575) son estas palabras: «Entre los “hechos” y las “creaciones” existe una diferencia, si lo estudiamos minuciosamente. En efecto, nosotros podemos “hacer, pero no podemos crear”»³⁶⁷. Aun en las postrimerías del siglo XIII, Duns Escoto (antes de 1270-1308) habría de defender el uso exclusivo del término «creación» para designar el resultado

³⁶⁶ *Ibid.*, pág. 163.

³⁶⁷ Cf. CASIODORO, *Exp. in Ps. CXLVIII* (P. L. 70, p. 1044), citado por TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. II: *La estética medieval*, pág. 93. Original latino: «Facta vero et creata habent aliquam distantiam, si subtilius inquiramus. Facere enim possumus etiam nos, qui creare non possumus.» *Ibidem*.

del obrar de Dios, único creador propiamente dicho, es decir, único creador *ex nihilo*: «La creación propiamente dicha es producto de la nada, es decir, no de algo que forme parte del primer producto y haya recibido la forma causada»³⁶⁸. En el mismo sentido habría de pronunciarse medio siglo después Guillermo de Ockham (antes de 1300-1349 ó 1350)³⁶⁹.

Pero he aquí que en el Renacimiento, y de modo especial en la Academia platónica del humanista y filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499), «la labor poética empieza a identificarse con una actividad creativa de algún modo similar a la divina»³⁷⁰. Como escribiera el humanista italiano Cristoforo Landino (Landini) (1424-1492), en su «Prefacio» a las *Opere di Dante* (Venecia, 1484), «aunque las ficciones del poeta no se originan de una nada absoluta, se apartan, no obstante, del hacer (*ποιεῖν*) y llegan muy cerca del crear divino»³⁷¹. Por este camino más lejos aún llegará el estudioso y filólogo italiano Julio César Escalígero (Giulio Cesar Scaliger) (1484-1558), a cuya autoría se debe una célebre y muy influyente poética: *Poetica libri septem*, 1561. En efecto, Escalígero considerará que el poeta, en tanto en cuanto capaz de «fundar» («*condere*») las cosas, actúa «como si fuera un segundo Dios» («*velut alter Deus*»):

La poesía establece de la forma más bella posible el aspecto de lo que es y de lo que no es: parece realmente que no se limita a exponer las cosas mismas igual que otros, como el comediante, sino que las recrea como si fuera un segundo Dios.³⁷²

Si dejamos Italia y nos trasladamos a Inglaterra, reencontramos allí estas ideas, introducidas por el excelso poeta Sir Philip Sidney (1554-1586), un autor a quien Adam Zagajewski conoce bien y a cuya celeberrima *Defensa de la poesía* (*The Defence of Poesy*, probablemente escrita en 1579, si bien no publicada hasta 1595)

³⁶⁸ Cf. DUNS SCOTO, *Opus Oxoniense*, IV, d. 1, q. 1, n. 33, citado por TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética, t. II: La estética medieval*, pág. 290. Original latino: «Creatio proprie dicta est productio ex nihilo, id est non de aliquo, quod sit pars primi productio et receptivum formae inductae.» *Ibidem*.

³⁶⁹ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 163.

³⁷⁰ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 163.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Cf. ESCALÍGERO, J. C., *Poeticae libri septem*, 1561, I, 1, págs. 2, 6, citado por TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética, t. III: La estética moderna 1400-1700*, pág. 229. Texto latino: «Poetica vero quam et speciosius quae sunt et quae non sunt eorum speciem ponit: videtur sane res ipsas, non ut alii, quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere.» *Ibidem*.

–también conocida con el título de *Apología de la poesía (An Apology for Poetry)*³⁷³– se remite en más de una ocasión, como luego hemos de verlo en su libro de memorias-diario *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*. De la mencionada *Defensa de la poesía* precisamente cabe citar aquí al menos dos o tres pasajes de referencia obligada. En primer lugar, tenemos la idea de Sidney de que no existe arte que no tenga a las obras de la naturaleza por su objeto principal. Así ocurre con la astronomía, la geometría, la filosofía, el derecho, la historia, la gramática, la retórica, la lógica o física, es decir, con «todas las artes en el amplio sentido medieval del término»³⁷⁴:

There is no art delivered to mankind that hath not the works of nature for his principal object, without which they could not consist, and on which they so depend as they become actors and players, as it were, of what nature will have set forth. [...] ³⁷⁵

Para Sidney, pues, las artes están subordinadas a la naturaleza. Ahora bien, enseguida hay que subrayar una segunda idea: sólo el poeta, gracias a su poder de invención, es capaz de hacer las cosas, de hacer que surja «otra naturaleza», una segunda naturaleza, que, en contraste con la primera –un mundo «de bronce»– constituye, según sus propias palabras, un mundo «de oro». La poesía, pues, para Sydney, «es independiente de la naturaleza»³⁷⁶:

³⁷³ Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, 2006, vol. I, pág. 953.

³⁷⁴ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. III: *La estética moderna 1400-1700*, pág. 380.

³⁷⁵ Cf. SIDNEY, Sir Philip (c.1580; printed 1595), *The Defence of Poesy*, en *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, edición, introducción y notas de Gavin Alexander, Col. Penguin Classics, London, Penguin Books, 2004, pág. 8. Traducción española: «No hay ningún arte otorgado a la humanidad que no tenga como objeto principal las obras de la naturaleza, sin las cuales no podrían existir, y de las que dependen en tan gran medida que es como si se convirtieran en actores e intérpretes de aquello que la naturaleza quiere que se desvele.» Cf. SIDNEY, Sir Philip (c.1580; publicada en 1595), *Defensa de la poesía*, trad. (<ingl. *The Defence of Poesy*), Berta Cano Echevarría, M.^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, edición de Berta Cano Echevarría, M.^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, Col. Letras Universales, n.º 355, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 120.

³⁷⁶ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. III: *La estética moderna 1400-1700*, pág. 380.

[...]. Only the poet, disdainful to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better than nature bringeth forth or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demigods, cyclopes, chimeras, furies and such like. So as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts but freely ranging only within the zodiac of his own wit. Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done, neither with so pleasant rivers, fruitful trees, sweet-smelling flowers, nor whatsoever else may make the too-much-loved earth more lovely: her world is brazen, the poets only deliver a golden.³⁷⁷

Y es que, merced al aliento divino que lo inspira, el poeta es capaz, en efecto, de «crear cosas», cosas superiores a la naturaleza misma:

Neither let it be deemed too saucy comparison to balance the highest point of man's wit with the efficacy of nature, but rather give right honour to the heavenly Maker of that maker, who, having made man to His own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature; which in nothing he showeth so much as in poetry, when, with the force of a divine breath, he bringeth things forth surpassing her doings – with no small arguments to the incredulous of that first accursed fall of Adam, since our erected wit maketh us know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it. But these arguments will by few be understood, and by fewer granted. [...]³⁷⁸

³⁷⁷ *Ibidem*, págs. 8-9. Traducción española: « Sólo el poeta, desdeñoso de las ataduras de una sujeción tal, elevado con el vigor de su propia invención, hace surgir realmente otra naturaleza, al hacer las cosas o mejores que como las presenta la naturaleza o nuevas por completo; formas tales que jamás existieron en la naturaleza, como los héroes, los semidioses, los ciclopes, las quimeras, las furias y otras semejantes, y así va codo con codo con la naturaleza, sin constreñirse a los estrechos márgenes de sus dones, sino moviéndose libremente dentro del círculo de su propio ingenio. La naturaleza nunca cubrió la tierra con un tapiz tan rico como lo han hecho una gran variedad de poetas, ni con ríos tan placenteros, árboles tan fructíferos, flores tan fragantes, ni con ninguna otra cosas que haga de esta bien amada tierra un lugar más amable. Su mundo es de bronce, solo los poetas dan origen a un mundo de oro.» *Ibidem*, pág. 121.

³⁷⁸ *Ibid.*, págs. 9-10; Traducción española: «No se considere tampoco una comparación demasiado osada el poner al mismo nivel el ingenio humano en su punto más alto y la eficacia de la naturaleza; más bien al contrario, honrad al Creador celestial de ese creador, quien, habiendo hecho al hombre a su imagen y semejanza, lo puso por delante y por encima de todas las obras de esa segunda naturaleza. En nada es esto más evidente que en la poesía, cuando, con la fuerza del aliento divino, el poeta crea cosas, superando a la naturaleza con argumentos que no son insignificantes para el que cree en el pecado original de Adán, pues nuestro entendimiento elevado nos permite conocer lo que es la perfección y, sin embargo, nuestra voluntad corrompida nos impide alcanzarla. [...]

Ibid., págs. 123.

Sin abandonar Inglaterra, comprobamos igualmente que para el poeta John Donne (1572-1631), el crítico, poeta y dramaturgo John Dennis (1657-1734), el poeta Alexander Pope (1688-1744) y otros escritores neoplatónicos, «el artista, a semejanza de Dios, es creador de una segunda naturaleza». Por su parte, Joseph Addison (1672-1719), el famoso coautor –junto con Richard Steele (1672-1729)– de la revista *The Spectator*, se refiere al mundo poético como una segunda creación, pues la poesía no se limita a la mimesis del mundo de los sentidos: «no sólo el ámbito de esta naturaleza es provincia del poeta, sino que éste también hace mundos nuevos, poblados de sus propios personajes»³⁷⁹.

No faltan en otros países autores en que hallemos ideas semejantes. Así, por ejemplo, en Polonia, Maciej Kazimierz Sarbierwski (Sarbievius) (1595-1640). Sacerdote jesuita y predicador de la corte del rey Ladislao IV Vasa (Władysław IV Waza), Sarbierski es el poeta neolatino más sobresaliente del siglo XVII polaco. Como teórico, fue grande su influencia gracias a su obra titulada *De perfecta poesi, seu Vergilius et Homerus* (h. 1623), que, a juicio de Czesław Miłosz, resulta muy útil para todo el que desee familiarizarse con la poética aristotélica de la época³⁸⁰. En un pasaje del capítulo primero, «*De natura poeseos*», se lee lo siguiente:

La poesía inventa o bien imita de tal manera que construye lo que imita y casi lo recrea, no como las demás artes que sólo imitan y representan, pero no crean, pues presuponen la materia, el argumento o al menos lo que imitan. El poeta es el único que, a su manera, a semejanza de Dios, mediante la expresión y la narración, al hacer que algo, por así decir, exista, consigue que aquello mismo cuanto es a partir de él mismo exista enteramente y sea creado casi como por primera vez.³⁸¹

³⁷⁹ Cf. ADDISON, Joseph, *The Spectator*, núm. 419, citado por ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 164.

³⁸⁰ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature*, pág. 119.

³⁸¹ Cf. SARBIEWSKI, Maciej Kazimierz (ca. 1626), *De perfecta poesi*, citado por TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. III: *La estética moderna 1400-1700*, pág. 403. Texto original latino: «Ita enim fingit poetica seu imitatur, ut id faciat, quod imitatur, et quasi de novo condit, non ut ceterae artes, quae imitantur tantum et fingunt, non vero faciunt, praesupponunt enim vel materiam, vel argumentum, vel saltem hoc, quo iritantur. Solus poeta est, qui suo quodam modo instar Dei dicendo seu narrando quidpiam tamquam existens facit illud idem penitus, quantum est ex se, ex toto existere et quasi de novo creari. Eo enim ipso, quod imitatur rem, non iuxta illud, iuxta quod est vel fuit, sed, ut Aristoteles docet, iuxta illud, iuxta quod potuit esse vel debuit esse, extrahit illam ex puro potentiae statu in purum quendam statum actus, hoc est in statum existendi ex statu posse existere.» Cf. SARBIEWSKI, Maciej Kazimierz (ca. 1626), *De perfecta poesi, seu Vergilius et Homerus*, caput I, «De natura poeseos», en *Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej*, en [<http://literat.ug.edu.pl/srbwski/0001.htm>].

En España, bien puede aducirse el testimonio del también jesuita Baltasar Gracián y Morales (1601-1658), escritor y moralista egregio de nuestro siglo áureo. A juicio de Władysław Tatarkiewicz, «en el pasado, ningún escritor había mostrado tanta estima por el arte como lo hiciera Gracián»³⁸². Escribe el gran aragonés en *El Criticón*:

[...] Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. Préciease de haber añadido un otro mundo artificial al primero; suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perficionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera. Este fue, sin duda, el empleo del hombre en el paraíso, cuando le revistió el Criador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquél para que lo cultivasse: esto es, que con el arte lo aliñasse y puliesse. De suerte que es el artificio gala de lo natural, realçe de su llaneza; obra siempre milagrosa. Y si de un páramo puede hacer un paraíso, ¿qué no obrará en el ánimo cuando las buenas artes emprenden su cultura. [...] ³⁸³

Ya en pleno siglo XVIII, en las ideas de Addison se inspiraría para la elaboración de su propio pensamiento estético el suizo Johann J. Breitinger (1701-1776), que habría de firmar que el poeta, merced al poder de su imaginación es capaz de crear seres enteramente nuevos y, emulando el mismo poder creador de Dios, puede proyectar «una especie de creación»³⁸⁴. De las ideas estéticas de Joseph Addison parte asimismo su compatriota Mark Akenside (1721-1770), autor del poema *Los placeres de la imaginación* (*The pleasures of imagination*, 1744), título idéntico al número 411 de *The Spectator*. Para Akenside, «la imaginación es una facultad creadora que imita el obrar de Dios; bajo su poder e influencia integradora, lo bello, lo bueno, lo verdadero, lo filosófico, lo artístico y lo religioso se revisten de una armonía cósmica»³⁸⁵. Y gracias precisamente a ese poder y esa influencia puede la imaginación desempeñar el papel de mediador entre lo espiritual y lo sensible, hasta

³⁸² Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. III. *La estética moderna 1400-1700*, pág. 497.

³⁸³ Cf. GRACIÁN, Baltasar (1651, 11653, 1657), *El criticón*, primera parte, «Crisi octava: *Las maravillas de Artemia*», ed. de Santos Alonso, col. Letras Hispánicas, nº 122, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 171.

³⁸⁴ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 164.

³⁸⁵ Citado por ESTRADA HERRERA, David, *op. cit.*, pág. 181.

el punto de llegar a ejercer una acción *humanizadora* de la naturaleza³⁸⁶. Resultaría, pues, que, tal y como la concibe Akenside, la imaginación es –también ella– un *metaxý*, la condición por antonomasia de Eros en el *Banquete* platónico. Y, como hemos visto ya y hemos de ver todavía con más detalle, la idea de la mediación y aun el concepto mismo de *metaxý* desempeñan un papel de relevancia singular en el pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski.

Escribe Adam Zagajewski que la belleza del mundo creado merece que se le rinda homenaje, y que existen dos «riquezas»: una, creada por Dios; y otra, cuyo autor es el hombre, y que es un «eco» de la primera. Pues bien, en estas palabras del poeta polaco no podemos menos de percibir también el eco de la célebre idea goethiana de la obra de arte como una segunda naturaleza. En efecto, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), según escribe en *Sobre la verdad y la verosimilitud de la obra de arte* (*Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, 1797), considera que el artista, agradecido a la naturaleza que lo ha producido, le devuelve a ella una segunda naturaleza, naturaleza ésta que ha sido, empero, sentida, pensada y realizada humanamente³⁸⁷.

Nos parece claro, repetimos, que en el pensamiento estético de Adam Zagajewski son bien audibles ecos de estas ideas goethianas. Más en consonancia aún con el pensamiento de Zagajewski nos parece, sin embargo, el del teólogo alemán de origen italiano Romano Guardini (1885-1968), tal como queda expresado en su librito –a nuestro juicio, imprescindible, también a la hora de estudiar a nuestro poeta– *Sobre la esencia de la obra de arte* (*Über das Wesen des Kunstwerkes*), que recoge una conferencia que, con el mismo título, había dictado el autor en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart (*Stuttgarter Akademie der bildenden Künste*). Leemos ahí que el artista, «llevado por las formas y a la vez dominándolas, las simplifica, las condensa, las ordena, y hace cuanto sea preciso para elevar su potencia expresiva, haciendo evidente su autenticidad»³⁸⁸. Es, anota Guardini, lo que los antiguos llamaban «mímesis», la «imitación de la naturaleza», pero la expresión no le parece muy feliz, ya que puede llevar a pensar involuntariamente en el realismo y el

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ibid.*, pág. 164.

³⁸⁸ Cf. GUARDINI, Romano (1947), *Sobre la esencia de la obra de arte*, trad. (<al. *Über das Wesen des Kunstwerkes*) de José María Valverde, en *Obras de Romano Guardini*, vol. I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981, págs. 311.

«verismo» o «naturalismo». La expresión es susceptible, empero, de entenderse de un modo más profundo, y entonces significa

ese acto en que el artista pone a disposición de lo esencial, para darle cuerpo, su capacidad de ver y producir formas, su viva naturaleza configuradora: tal como lo hace la naturaleza en la cosa misma, pero mejor que la naturaleza, tanto más cuanto que el hombre, merced a su espíritu, está por encima de la naturaleza.³⁸⁹

Añade aún Guardini: «Al percibir el contacto esencial de la cosa, algo despierta en su propio ser»³⁹⁰. Y a continuación escribe lo siguiente:

[...] Pensemos, por ejemplo, en la poesía de Mörike «La hermosa haya», cómo ante ese noble árbol el poeta percibe las posibilidades de forma clara, llena de vida, que residen en él mismo, pero quedando cubiertas por la lamentable vulgaridad de su modo cotidiano de manifestarse. Eso, en efecto, es lo que significa en general «encuentro», a diferencia del mero «ir a parar ahí». Vemos una cosa, percibimos su modo peculiar de ser, su grandeza, su hermosura, su menesterosidad, y así sucesivamente; y en seguida, como un eco vivo, algo responde a ello en nosotros mismos, algo se pone alerta, se levanta, se despliega. Incluso se puede decir del hombre que es el ser capaz de responder con su ser interior a las cosas del mundo, realizándose a sí mismo precisamente en ello. Cuanto más importante es el hombre, más fuerte, más rica, más honda, más sutil es su capacidad de encuentro y de respuesta, llegando “a encontrarse a sí mismo”. Ahora, en el artista, ese proceso de la respuesta tiene una fuerza especial.³⁹¹

Si lo hemos interpretado bien, tenemos, entonces, que Guardini plantea el problema de la relación entre el arte –propiamente, entre el artista– y la naturaleza en términos de «encuentro», de «respuesta» y de «realización personal». «Encuentro» que no es un fortuito, un «mero “ir a parar ahí”», que no se limita, diríamos, a la mera coexistencia, sino que se trata de un encuentro auténtico, efectivo, y, por ende, interpelante. Encuentro interpelante con la belleza de la naturaleza, con un algo que expresa, en efecto, «un vago deseo de ser correspondido», en palabras de

³⁸⁹ *Ibidem.*

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, págs. 311-312.

Zagajewski. Y al que, desde luego, responde el artista, tanto más artista –según Guardini– cuanto más capaz de encuentro y más capaz de respuesta, precisamente; encuentro y respuesta en que el artista llega «a encontrarse a sí mismo»; más aún: a «realizarse».

La idea de «respuesta» –«respuesta agradecida», exactamente– parece ser también fundamental en el planteamiento del teólogo e historiador del arte Jesús Casas Otero, quien, en su libro titulado *Estética y culto iconográfico*, afirma: «El alma humana, al percibir la armonía, o las tensiones de una obra bella, responde agradecida con una conmoción espiritual, que la sitúa en un trasmundo de emociones y experiencias inefables»³⁹². Y añade, a renglón seguido, Casas Otero:

Esta cualidad de *inefable* justificaría a la emoción estética como verdadero ejercicio del espíritu que nos transporta hasta la cumbre del misterio religioso. El sentido estético nos introduce en ese mundo de ternura y de gratuidad en cuya cima el espíritu del hombre se sumerge en el abundante caudal de las analogías y de los fenómenos de belleza y transparencia divina.³⁹³

En el siglo XX destaca asimismo poderosamente el pensamiento estético del filósofo personalista francés Jacques Maritain (1882-1973), que, si bien desde presupuestos filosóficos y en un contexto teórico muy distintos, incide y profundiza en la idea central de Akenside cuando, en su libro *Arte y escolástica (Art et scolastique, 1919)*, afirma: «La creación artística no copia la de Dios, la continúa» («*La création artistique ne copie pas celle de Dieu, elle la continue.*»³⁹⁴) A juicio de Maritain, en efecto, si el artista estudia y ama la naturaleza, tanto y más que las obras de los maestros de su propio arte, no es con el ánimo de copiarla, sino de «fundarse sobre ella» («*pour se fonder sur elle*»³⁹⁵). Cabe recordar a propósito de esto lo nos decía San Agustín acerca del objetivo del artista, objetivo que consiste en ir «coleccionando los rastros de la belleza». Y parece inexcusable recordar asimismo la idea del arte formulada por Dante y aplicada por Leonardo a la pintura, es decir, la

³⁹² Cf. CASAS OTERO, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, col. Estudios y Ensayos. Teología, nº 48, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 2033, pág. 4. El subrayado es nuestro.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ Cf. MARITAIN, Jacques, *Art et scolastique*, troisième édition revue et corrigée, Paris, Louis Rouart et Fils, Éditeurs, 1935, págs. 104.

³⁹⁵ *Ibidem*, pág. 105.

idea de la analogía y relación entre arte y naturaleza, que, como ha observaba Tatarkiewicz, sigue la estela, por así decirlo, de la estética medieval de los Padres de la Iglesia; estética en la que, por más que enlace directamente con la escolástica, está radicada sin duda también, en último término, la propuesta de Jacques Maritain. Pero sigue diciendo este autor: «El arte, en el fondo, es «esencialmente fabricante y creador» (*«L'art, dans son fond, demeure donc essentiellement fabricant et créateur.»*³⁹⁶) El artista, ni que decir tiene, no puede crear *ex nihilo*, pero sí es capaz de producir, de una materia preexistente, «una creatura nueva», un ser original, capaz de conmover a su vez a un alma humana; esta nueva creatura es «fruto de un matrimonio espiritual, que une la actividad del artista con la pasividad de una materia dada» (*«Cette créature nouvelle est le fruit d'un mariage spirituel, qui unit l'activité de l'artiste à la passivité d'une matière donnée.»*³⁹⁷) En la concepción maritainiana el arte, en suma, viene, de algún modo, a continuar la obra de la naturaleza, al tiempo que al artista recibe la consideración de un asociado de Dios mismo en la producción de obras bellas. En efecto, el artista

[...] est comme un associé de Dieu dans la facture des belles œuvres; en développant les puissances mises en lui par le Créateur, — car «tout don parfait vient d'en haut, et descend du Père des lumières», — et en usant de la matière créée, il crée pour ainsi dire au second degré. *Operatio artis fundatur super operationem naturae, et haec super creationem* [Santo Tomás de Aquino, *Sum. theol.*, I., q. 45, a. 8³⁹⁸]

La creación artística no copia pas celle de Dieu, elle la continue. Et de même que le vestige et l'image de Dieu apparaissent dans ses créatures, de même la marque humaine est imprimée sur l'œuvre d'art, la marque pleine, sensible et spirituelle, non seulement celle des mains, mais de toute l'âme. [...] ³⁹⁹

Dentro de la misma tradición en que se halla inserto Jacques Maritain se manifiesta posicionado asimismo, más recientemente, el diplomático, político y pensador alemán conde Hans Graf Huyn (1930-2011), que en su libro *Seréis como dioses. Vicios del pensamiento político y cultural del hombre de hoy* (original

³⁹⁶ *Ibid.*, pág. 104.

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ *Ibidem*, págs. 104-105.

³⁹⁹ *Ibid.*, págs. 82-83

alemán, *Ihr werdet sein wie Gott. Der Irrtum des modernen Menschen von der Französischen Revolution bis heute*, 1988) afirma: «El arte es un reflejo de la gloria de Dios. En cuanto creador y por llevar en sí la imagen divina, participa el artista en la obra del Hacedor. Como dijera Dante, el arte es “nieto” de Dios»⁴⁰⁰.

Volviendo a Maritain, en el transcurso de una entrevista que tuvo a bien conceder al autor de la presente tesis doctoral, Adam Zagajewski declaró de buen grado su sintonía con el posicionamiento del ilustre pensador francés. He aquí el pasaje completo de dicha entrevista:

P. *En Solidaridad y Soledad* ha escrito usted: «El mundo se merece un homenaje. El canto del ruiseñor es definitivo al tiempo que absoluto e incontestable, pero oculta un vago deseo de ser correspondido por otro canto, por ejemplo por un poema de Keats.» Esto me recuerda una afirmación de Jacques Maritain, de su libro *Art et scolastique: «La création artistique ne copie pas celle de Dieu, elle la continue»*.

R. Pienso que es una observación acertada. Aunque no soy neotomista, ni mucho menos.⁴⁰¹

«*La creación artística ne copie pas celle de Dieu, elle la continue*», escribe Jacques Maritain, palabras en que se expresa, en fórmula sin duda feliz, un modo determinado de entender las relaciones entre belleza de la naturaleza y belleza artística: en términos de analogía, precisamente. Con posterioridad se han expresado otras voces, desde luego, que parecen entender de modo distinto dichas relaciones. A título de ejemplo significativo podría quizá aducirse el posicionamiento del novelista peruano, hoy de fama universal, Mario Vargas Llosa (nacido en 1936), con su teoría del «realismo total», que, referido directamente al arte de la novela, consistiría, más

⁴⁰⁰ Cf. GRAF HUYN, Hans (1988), *Seréis como dioses. Vicios del pensamiento político y cultural del hombre de hoy*, trad. (<al. *Ihr werdet sein wie Gott. Der Irrtum des modernen Menschen von der Französischen Revolution bis heute*) de José Zafra Valverde, Madrid, El buey mudo, 2010, pág. 79.

⁴⁰¹ «A. E. D.-P.: W *Solidarności i samotności* napisał Pan: „Światu należy się hołd. Śpiew słowika jest zarazem ostateczny i bezwzględny, i niepodważalny, lecz kryje się w nim też niejasne pragnienie, by odpowiedział mu inny śpiew, na przykład wiersz Keatsa”. To przypomina mi stwierdzenie Jacques Maritaina, z jego książki *Art et scolastique*: “La création artistique ne copie pas celle de Dieu, elle la continue.”

»A. Z.: Myślę, że to dobre skojarzenie. Chociaż nie jestem neotomistą, daleko mi do tego.»
Traducción nuestra.

que en una continuación de la creación divina, en una «suplantación de Dios»⁴⁰². Esta idea hallaría luego aún más extremada plasmación en el mismo título del ensayo dedicado por Vargas Llosa a la novelística de Gabriel García Márquez: *García Márquez: historia de un deicidio* (1971). En el capítulo II –«El novelista y sus demonios»– de la primera parte –«La realidad real»– de dicho ensayo, Vargas Llosa escribe lo siguiente:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.⁴⁰³

Como observa David Jiménez en su artículo titulado «Mario Vargas Llosa: Deicidio y Reconciliación», no parece probable que muchos novelistas actuales, incluido el mismo Vargas Llosa, compartan aún estos postulados; ni se sentiría cómodo ninguno de ellos «con el tono exaltado y las expresiones visionarias del escritor»⁴⁰⁴. Este lenguaje y estos planteamientos en relación con la literatura equivalían a la sazón –estamos, recordemos, en el año 1971– «a un manifiesto político, cuya sustancia se condensa en palabras como rebelión, disidente, deicidio»⁴⁰⁵. Lo que es más: «Escribir una novela era, en sí mismo, un acto de disidencia política, de subversión del orden social, una actitud permanente de rechazo a la moral convencional, a la religión, a la familia y a la propia clase»⁴⁰⁶. En

⁴⁰² Cf. VARGAS LLOSA, Mario (1969), *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, en el vol. VI –*Ensayos Literarios I*– de las *Obras completas* del autor, edición del autor al cuidado de Antoni Munné, prólogo de Joaquín Marco, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2005, pág. 49.

⁴⁰³ Cf. VARGAS LLOSA, Mario (1971), *García Márquez: historia de un deicidio*, en el vol. VI –*Ensayos Literarios I*– de las *Obras completas* del autor, edición del autor al cuidado de Antoni Munné, prólogo de Joaquín Marco, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2005, pág. 182.

⁴⁰⁴ Cf. JIMÉNEZ, David, «Mario Vargas Llosa: Deicidio y Reconciliación», *razonpublica.com*, sección «*Artes y Libros*», Domingo, 10 de Octubre de 2010 22:08, en [http://www.razonpublica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1457:mario-vargas-llosa-deicidio-y-reconciliacion&catid=24:artes-y-libros&Itemid=33].

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

suma, «estas frases sintetizan, en lo esencial, la ideología predominante en la época del boom [sic] acerca de la relación entre política y novela»⁴⁰⁷.

No hemos de insistir aquí en la idea vargallosiana, del todo ajena, desde luego, al poeta polaco. Nuestro autor se nos revela en este punto, como en tantos otros y como tantas veces, gozosamente instalado en la gran tradición occidental, la que, remontándose al *Fedro*, como apuntara Mora Fandos, y a la tradición clásica *sensu stricto*, por un lado, se inserta, por otro, en lo que tal vez podríamos denominar sintéticamente la «cosmovisión cristiana». Dentro de la que muy bien podría denominarse la gran tradición occidental, pues, donde se subraya enérgicamente esa analogía y relación entre belleza de la naturaleza y belleza artística, precisamente, a la que nos hemos venido refiriendo, y del todo opuesto a todo posicionamiento rupturista respecto a ella. A propósito de lo que decimos, resulta inexcusable reproducir aquí un texto zagajewskiano incluido en su libro de memorias-diario *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* que contiene una acerba crítica a las ideas estéticas de las vanguardias, de la que pueden considerarse portavoces artistas ciertamente geniales «pertenecientes –como escribe nuestro poeta– a la generación de mi abuelo más que a la generación de mi padre»:

También en el arte veía más escepticismo que coraje, más ironía y narcisista, enfermiza fascinación por la forma que interés por lo que es más digno de estudio: el mundo, grande, severo, insondable. Los poetas no le quitaban ojo a la poesía, a los problemas de la lengua, los absorbía la investigación de un solo milagro: el que la poesía exista en absoluto (¡y, sin embargo, el que el mundo exista es un milagro aún mayor!). Los geniales artistas de mi época –a decir verdad, pertenecientes a la generación de mi abuelo más que a la generación de mi padre– se condujeron de modo tal como si quisieran destruir los géneros artísticos por ellos cultivados. Picasso intentaba destruir la pintura; Stravinski, la música; Joyce, la novela; se comportaban como si la historia hubiera llegado a su fin, como si las siguientes generaciones hubieran de ser aniquiladas, como si quisieran privar a las generaciones futuras de la alegría de pintar, de componer, de pensar y de escribir.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

La «totalidad», ¡quién quería aún hablar de ella! ¿Quién pensaba en la comunidad humana, que quizás estaba esperando una palabra nueva? (Elba 87-88)⁴⁰⁸

El ya mencionado autor alemán Hans Graf Huyn, en su también mencionado en su libro *Seréis como dioses*, ha dedicado sendos capítulos a la situación de las diferentes artes en el mundo contemporáneo: el capítulo III –«La torre de Babel»–, a la situación de la arquitectura⁴⁰⁹; el IV –«La descomposición de la armonía»–, a la de la música⁴¹⁰; el V, en fin, titulado «La ausencia de la forma», a la de la pintura⁴¹¹. Traemos aquí a colación de nuevo este libro, y en concreto esos tres capítulos, porque el diagnóstico que hace Von Huyn de la situación del arte en nuestro tiempo, si bien mucho más pormenorizado y aún más demoledor, si cabe, viene a ser en el fondo ampliamente coincidente con el diagnóstico de Zagajewski. Como viene a coincidir con Von Huyn y Zagajewski un escritor español con el que el polaco comparte, como hemos de ver en el transcurso de nuestra investigación, amén de muchos gustos personales en materia de arte, un fondo común de creencias y muchos elementos comunes de cosmovisión, por decirlo con una sola palabra. A título de ejemplo, véase lo que, citando a Enrique Andrés, escribe el poeta, novelista y ensayista español José Jiménez Lozano (nacido en 1930) en un pasaje de *Los cuadernos de Rembrandt*, el último de sus «cuadernos de notas» hasta ahora publicado:

Las vanguardias artísticas “quisieron destruir, no ver más lejos en la misma dirección, sino revolucionar la dirección de las cosas”. Todos estos vanguardistas y modernos no han pretendido otra cosa, efectivamente, desde su autoconciencia de demiurgos, que liquidar “el viejo arte obscuro”, que decían los surrealistas, y

⁴⁰⁸ «Także w sztuce znajdowałem więcej sceptycyzmu niż odwagi, więcej ironii i narcystycznej, chorobliwej fascynacji formą niż zainteresowania tym, co najbardziej godne jest studiów: wielkim, surowym, niezbadanym światem. Poeci nie odrywali oczu od poezji, od zagadek języka, pochłaniało ich badanie jednego tylko cudu: tego, że poezja w ogóle istnieje (a przecież to, że świat istnieje, jest jeszcze większym cudem!). Genialni artyści mojej epoki – co prawda należący do pokolenia mojego dziadka raczej niż do pokolenia mojego ojca – zachowywali się tak, jakby chcieli zniszczyć uprawiane przez siebie gatunki sztuki. Picasso próbował zniszczyć malarstwo, Strawiński muzykę, Joyce – powieść; postępowali tak, jakby historia dobiegła końca, jakby następne pokolenia miały być unicestwione, jakby chcieli odebrać przyszłym pokoleniom radość malowania, komponowania, myślenia i pisania. Całość, kto jeszcze chciał mówić o „całości”?! Kto myślał o o wspólnocie ludzkiej, może jednak czekającej na nowe słowo?» (Wcp 74)

⁴⁰⁹ Cf. GRAF HUYN, Hans, *op. cit.*, págs. 79-98.

⁴¹⁰ *Ibidem*, págs. 99-134.

⁴¹¹ *Ibid.*, págs. 135-159.

haciendo tablarrasa de éste, volver a crear el arte y el mundo. Pero, detrás de Picasso y los otros, tampoco habría mundo, ni hombres ni animales ni plantas ni sol ni estrellas ni nada. Son ellos los dioses y ellos llenan el mundo; así que ninguna conciencia de eslabón o secundariedad con respecto a nada.⁴¹²

Dicho esto, es menester tornar al pasaje zagajewskiano antes reproducido, pues constituye, a nuestro entender, un texto clave e imprescindible a la hora de estudiar el pensamiento estético –y aun la ética– del autor polaco. Ante todo, observaremos que en dicho texto el tema general del posicionamiento crítico frente al fenómeno de las vanguardias aparece sometido, como no podía ser de otro modo, a variaciones y modulaciones muy personales, muy reveladoras de la estética personal de nuestro poeta. Ahí está su crítica, no de la forma –defendida enérgicamente por él, como hemos visto y hemos de ver aún con más pormenor–, sino del formalismo, de la obsesión por la forma, y de las interminables y estériles discusiones acerca de ella; y en el caso concreto de la poesía, su crítica de la preocupación excesiva por los problemas relacionados con la lengua poética. Ahí está también, siquiera *in nuce*, su idea del asombro, de la admiración –en la estela platónica y aristotélica–, como origen, no sólo del filosofar, sino también del hacer poesía y arte; su asombro y su admiración ante el «milagro» –así lo dice, exactamente– de la existencia del mundo; dicho, si se nos permite, heiddegerianamente, el asombro y la admiración por el hecho de que el ser sea. Queda ahí patente asimismo lo que podría muy bien denominarse la virtud de la *pietas* con respecto a «sus mayores», sus maestros, los poetas y artistas del pasado; en otras palabras, su conciencia de pertenecer, a la vez inevitable y voluntariamente –y gozosamente– a una tradición, tradición total que, en su caso, se articula concéntricamente en la triple tradición polaca, europea y occidental. Y es que –puede aseverarse sin asomo de duda– a nuestro poeta le es por completo ajena toda tentación de adanismo. Con esta fidelidad creadora a la tradición se revela en íntima relación el concepto –muy de Zagajewski también– de «totalidad» –«calość»–, que, en su pensamiento, y si lo interpretamos bien, no constituye sino un sinónimo de «cosmos», y ello en dos sentidos: la concepción del mundo como «cosmos», y la concepción como «cosmos» de la tradición misma. Y en ese texto está muy presente, en fin, junto a su condición «solitaria», es decir, su

⁴¹² Cf. JIMÉNEZ LOZANO, José, *Los cuadernos de Rembrandt*, col. Narrativa Contemporánea, nº 85, Valencia, Pre-Textos, 2010, págs. 84-85.

condición de poeta, de artista concentrado en su obra, su condición «solidaria», y aun fraterna, diríamos, por su indeclinable preocupación por la comunidad humana, que, amén de sus contemporáneos, incluye, abraza por igual a las generaciones venideras. Ni que decir tiene, son éstas ideas fundamentales de Adam Zagajewski en las que habremos aún de ocuparnos, profundizando en ellas, en el transcurso de nuestra investigación.

Recordemos por última vez lo escrito por Adam Zagajewski en textos suyos esenciales: «El mundo se merece un homenaje. El canto del ruiseñor es definitivo y al tiempo que absoluto e incontestable, pero oculta un vago deseo de ser correspondido por otro canto, por ejemplo por un poema de Keats» (Sy 168). Y también:

[...] Existen dos riquezas, dos fuerzas muy semejantes, aunque del todo distintas. Una es inmanente al mundo y al hombre que actúa, lucha y ama. Su creador es Dios. La otra se expresa mediante pinturas, libros, música o películas, y es un eco de la primera. Su creador es el hombre. La soledad es la zona de silencio que hay entre estos dos bullicios. (Sys 168-169)⁴¹³

Como ya hemos tenido oportunidad de ver en el apartado que consagrábamos al estudio de «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»), este silencio de Zagajewski corresponde propiamente al polo de la «soledad», mas, tratándose no de un silencio sordo a la realidad circundante, sino de un silencio a la escucha, comporta siempre la «solidaridad», tanto con el mundo visible –ya lo decíamos– como con el mundo invisible que en el primero ha dejado su impronta, su huella, su «eco», o, en terminología agustiniana, sus «vestigios» («*vestigia*»). La idea platónica de *metaxý* –tan relevante, insistamos una vez más, en pensamiento estético de Adam Zagajewski– es aquí, bien que implícitamente, del todo perceptible. A nuestro juicio, y es lo que más nos importa destacar ahora, a lo que aquí apunta más o menos explícitamente Zagajewski es a la existencia, para él indubitable, de una auténtica *via pulchritudinis*, vía que puede y debe recorrerse, transitarse, en un *va-et-vient* inacabable. En este sentido, las palabras de nuestro autor concuerdan profundamente,

⁴¹³ «[...] Istnieją przecież dwa bogactwa, dwie siły, bardzo do siebie podobne i jednocześnie zupełnie inne. Jedna tkwi w samym świecie, w ludziach, którzy działają, walczą, kochają. Jej autorem jest Bóg. Druga natomiast wypowiada się w obrazach, książkach, w muzyce, w filmach — i jest echem pierwszej. Jej autorami są ludzie. Samotność to cicha strefa między dwoma zgiełkami.» (Sis 127-128)

a nuestro entender, con lo declarado en su momento por el «Pontificio Consejo de la Cultura»:

Si la naturaleza y el cosmos son expresión de la belleza del Creador e introducen en el umbral de un silencio contemplativo, la creación artística posee la capacidad de evocar lo inefable del misterio de Dios. La obra de arte no es «la belleza», pero sí su expresión y, si bien obedece a cánones fluctuantes, posee un carácter intrínseco de universalidad. La belleza artística suscita emoción interior, provoca en el silencio un arrebatamiento que lleva a salir de sí, al «éx-taxis»⁴¹⁴.

Extraído de un documento oficial de la Iglesia católica romana, el texto precedente posee, a nuestro juicio, un incuestionable interés también desde el punto de vista de las ideas estéticas, y muy especialmente en lo que toca a lo que hemos llamado aquí la historia de las relaciones entre belleza de la naturaleza y belleza artística. De hecho, en este texto viene a recogerse, en apretada síntesis, toda una corriente de pensamiento que atraviesa, como hemos comprobado, la historia toda de la reflexión estética en Occidente. Desde este punto de vista, precisamente, hemos querido reproducirlo aquí, por constituir, a nuestro entender, una excelente exposición sucinta de la idea de la relación y analogía entre los dos órdenes de belleza, la creada por Dios y la artísticamente producida por el hombre. Por ello hemos estimado oportuno incluirlo en estas páginas. Amén, claro está, de que la estética Zagajewskiana se halla, como estamos viendo, en evidente consonancia profunda con las ideas en dicho texto expresadas.

Por otra parte, teniendo muy presentes los mismos textos zagajewskianos, y no menos la crítica de las vanguardias que, como acabamos de ver, hace el poeta polaco, pensamos que Adam Zagajewski se alinea con otros grandes pensadores europeos contemporáneos que, como el alemán –ya mencionado– Hans Graf Huyn (1930-2011), el italiano Massimo Borghesi o la española María Zambrano (1904-1991) han postulado, en cada caso con sus modulaciones personales correspondientes, la necesidad de que Europa vuelva efectivamente a los clásicos, a la cultura clásica; en otras palabras, la necesidad de que Europa no eche en olvido sus raíces grecolatinas y cristianas. Para Joaquín Pallás, que ha estudiado el pensamiento convergente de estos

⁴¹⁴ Cf. PONTIFICIO CONSEJO DE LA CULTURA, *Via Pulchritudinis. Camino de evangelización y de diálogo*, BAC-documentos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C), 2008, págs. 57-58.

tres autores, los tres coinciden en esta afirmación básica: «Europa fue engendrada por los griegos, tuvo un parto romano y una educación, crecimiento y madurez cristianas»⁴¹⁵. Con las ideas de Graf Huyn ya hemos podido familiarizarnos siquiera un tanto en las páginas precedentes de nuestra investigación. En cuanto a Máximo Borghesi, a su autoría se debe el libro *El sujeto ausente*, muy significativamente titulado «*La educación y la escuela entre el nihilismo y la memoria*» (*Il soggetto assente. Educazione e scuola tra memoria e nichilismo*, 2005). El pensador italiano indaga ahí en la crisis de Europa, cuya causa consiste, a su entender, precisamente «en la destrucción de la tradición, en la eliminación de la figura del maestro como punto de referencia, en la eliminación de los adultos»⁴¹⁶. En lo que a María Zambrano se refiere, en fin, Joaquín Pallás destaca en especial la reivindicación que la autora de *La agonía de Europa* (1945) hace del «sentido místico de la música, la armonía de las formas en el arte, la elegancia en la literatura, y volver a los clásicos porque tienen algo que decir; escribían pensando y pensaban escribiendo»⁴¹⁷. Junto a estas ideas, pone relieve Pallás, basándose en los autores antedichos, aún otra: la de la necesidad de leer, y de leer bien, los grandes libros de occidente, un medio asimismo indispensable de enlazar voluntaria, ejecutivamente con la tradición a la que por nacimiento se pertenece. Son ideas éstas, prácticamente todas, que, como hemos comprobado y todavía en el transcurso de nuestro trabajo hemos de comprobar, Adam Zagajewski comparte y expresa públicamente en sus poemas y en sus ensayos, amén de en sus entrevistas. También Zagajewski, entonces, se muestra a cada paso como paladín de los clásicos y de la necesidad de una pronta y efectiva vuelta a ellos. Y así se nos muestra también al optar, frente a Hegel, por Keats y su inmortal «Oda a un ruiseñor».

⁴¹⁵ Cf. PALLÁS, Joaquín, «Borghesi, Graf Huyn, Zambrano: Europa necesita volver a los clásicos», *Forum Libertas.Com Diario Digital*, 09 de Abril de 2008, pág. 1, en [http://www.forumlibertas.com/frontend/forumlibertas/imprimir.php?id_noticia=10686].

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Ibid.*, pág. 2.

3. «El flamenco» («Flamenco»)

Como no es infrecuente –hemos de comprobarlo en el transcurso de nuestra investigación– en los de Zagajewski, el último de los ensayos que componen *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986), con el título de «El flamenco» («Flamenco»), principia con la narración de una anécdota personal del poeta: encontrándose éste en Nueva York, y habiendo tenido un día especialmente pesado y difícil, en que se ha sentido «como un prisionero» (Sys 171), presa de sus propias tribulaciones e inquietudes, acude, como quien se acoge a un cálido refugio, a un cine (Sys 171)⁴¹⁸; según sus propias palabras, entra allí con la esperanza de que le salga bien «una maniobra bastante complicada», que ya le había salido bien en otras ocasiones (Sys 171)⁴¹⁹, maniobra cuya naturaleza, empero, se abstiene por el momento de desvelarnos. En la sala de proyecciones, a partir del momento en que se apagan las luces, diríase que la realidad deja de existir o casi no existe. Ciertamente, con el comienzo de la proyección, la realidad regresa, pero, tal y como aparece en la gran pantalla, es una realidad transformada, metamorfoseada, artísticamente transfigurada, «desprovista de peso, sabor, olor, inercia, lado oscuro, densidad, viscosidad y sombras». Es inevitable recordar en este punto lo que el mismo Zagajewski, en su libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998), nos cuenta en cierto pasaje acerca de sus años de estudiante en Cracovia:

[...] iba al teatro y al cine (con más frecuencia al cine, pues los cines eran entonces extraterritoriales y acogedoras cavernas de Platón y, al mismo tiempo, las

⁴¹⁸ «Był to ciężki, zły dzień, czułem się jak więzień, więzień moich własnych zmartwień i niepokoików. Schroniłem się w kinie, [...]» (Sis 129)

⁴¹⁹ «[...]», ponieważ liczyłem na to, że, być może, uda mi się — jak to się już czasem zdarzało — pewna operacja, dosyć skomplikowana.» (Sis 129)

agencias de viajes más baratas, ya que permitían viajar casi gratis por todo el mundo) [...]. (Elba 27)⁴²⁰

«Los cines eran entonces extraterritoriales y acogedoras cavernas de Platón», escribe Adam Zagajewski en este pasaje de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1988)*. Para la madre de la que se nos habla en las primeras líneas de la novela zagajewskiana *Calor, frío (Ciepło, zimno, 1975)*, el cine constituía, en cambio, el lugar privilegiado en que «se nos muestra la verdadera naturaleza», la verdadera realidad. Resulta inevitable también recordar las líneas a que nos referimos, como merece la pena asimismo reproducirlas aquí, a propósito de lo que Zagajewski escribe en su ensayo «El flamenco» («Flamenco»):

Madre creyente. Tenía los ojos grandes, almendrados. De mediana estatura. Vestía abrigos gris ceniza. Krzysztof explicaba a los conocidos que ella creía precisamente por ser tan bella. Estaba convencida de que ello debía ser de alguna utilidad. Desde el momento en que, lentamente, empezó a envejecer, su fe creció. En templos de esa fe se convirtieron los cines. Donde mejor se sentía era en las sesiones matinales, cuando en la sala no había mucha gente, parejas de novios y alumnos de instituto, que durante las escenas eróticas se reían ruidosamente y de modo vulgar. La luminosidad de la pantalla escondía más misterios que los oficios divinos en las frías iglesias neogóticas, con su cura viejo junto al altar. Iba sólo a las películas en color. Se cercioraba en la taquilla de que se trataba de una buena película, a lo que el taquillero le respondía: –Sí, señora, es un drama psicológico, en color, de producción francesa. – Cuando los protagonistas de la película se besaban, cerraba los ojos, igual que en su niñez en la iglesia durante la Elevación. Se aburría en todas partes fuera del cine, dejó de salir a pasear al parque y por las inmediaciones de la ciudad. – La verdadera naturaleza –decía– se nos muestra en el cine. [...]⁴²¹

⁴²⁰ «[...] chodziłem do teatro i do kina (częściej do kina – kina były wtedy eksterytorialnymi, przytulnymi jaskiniami Platona i zarazem najtańszymi biurami podróży, pozwalały bowiem na prawie bezpłatne podróżowanie po całym świecie) [...]» (Wcp 20)

⁴²¹ «Matka wierząca. Miała duże, migdałowe oczy. Wzrostu średniego. Ubierała się w popielate płaszcze. Krzysztof tłumaczył znanym, że wierzyła, ponieważ była taka piękna. Była przekonana, że to musi być jakoś użyte. Od czasu gdy powoli zaczęła się starzeć, jej wiara rosła. Świątyniami tej wiary stały się kina. Najlepiej czuła się w porankach filmowych, kiedy na sali było niewiele osób, pary kochanków i uczniowie gimnazjalni, którzy podczas scen erotycznych śmiali się głośno i wulgarnie. Świetlistość ekranu kryła w sobie więcej tajemnic niż nabożeństwa w zimnych neogotyckich kościołach, ze starym księdzem przy ołtarzu. Chodziła tylko na kolorowe filmy. Upewniała się u biletera, czy to jest dobry film, na co ten zwykle odpowiadał: — Tak, proszę pani,

Y citaremos aún un tercer texto de Zagajewski, igualmente ilustrativo de la afición al cine de nuestro poeta. Se trata de su poema titulado «El cine “Potencia”» («Kino „Potęga”»), uno de los que componen el libro *Regreso (Powrót, 2003)*. Traemos aquí a colación este poema porque, como los textos antes reproducidos, nos brinda, a nuestro juicio, una introducción excelente a la lectura y estudio del ensayo «El flamenco» («Flamenco»); y, más exactamente, porque nos sirve para anticipar uno de los grandes temas del pensamiento poético y de las ideas estéticas en general del escritor polaco: la obra de arte –también la obra cinematográfica– como lugar de epifanías, cuando no, propiamente, de teofanías. He aquí, en su integridad, el hermoso poema zagajewskiano «El cine “Potencia”» («Kino „Potęga”»):

Algunos domingos eran blancos
como la arena de las playas bálticas.
Por la mañana se oían pasos
de algunos caminantes.
Las hojas de nuestros árboles callaban atentas.
Un cura gordo rezaba por aquellos
que no podían ir a la escuela⁴²².
El proyector traqueteaba embriagador en los cines,
y el polvo circulaba por la luz en diagonal.
Mientras, un cura delgado condenaba nuestra época
y apelaba a estrictos ejercicios místicos.
Algunas mujeres tenían pequeños vahídos.
La pantalla del cine Potencia podía acoger
cualquier película y cualquier imagen;
los indios se encontraban aquí como en casa,
pero los héroes soviéticos
tampoco podían quejarse.
Al acabar la sesión se hacía un silencio
tan profundo que la policía se inquietaba.

dramat psychologiczny, kolorowy, produkcji francuskiej. — Gdy bohaterowie filmu całowali się, zamykała oczy, tak jak w dzieciństwie w kościele, podczas Podniesienia. Nudziła się wszędzie poza kinem, przestała chodzić na spacer do parku i za miasto. — Prawdziwa natura — mówiła — ukazuje nam się w kinie. [...]» (Cz 5) Traducción nuestra.

⁴²² En el original zagajewskiano este verso reza así: «que no podían venir a la iglesia» («*co nie mogli przyjść do kościoła*»). Por razones que ignoramos, en la traducción española se lee «que no podían ir a la escuela».

Pero por la tarde la ciudad dormía con la boca
abierta, como un niño en el cochecito.
Al atardecer a veces se levantaba viento
y en el crepúsculo la tormenta centelleaba
con un resplandor irreal, violeta.
A medianoche en el límpido cielo
volvía la frágil luna.
Parece que algunos domingos
Dios estaba cerca.

(R 137-138)⁴²³

Pero volvamos al cine neoyorkino donde nuestro poeta se dispone a ver una película. En comparación con la realidad verdadera, la realidad del cinematógrafo le parece, desde luego, pobre; y, sin embargo –confiesa Zagajewski–, «aquel mundo esquemático atrapa mi atención, como si me apeteciera tomarme un descanso de la realidad corriente» (Sys 171)⁴²⁴.

Se proyecta la película *Carmen* (1983), de Carlos Saura. Al principio, Antonio, un bailar y coreógrafo que está preparando un ballet basado en motivos de la celeberrima ópera del mismo título, busca afanosamente una joven que encarne adecuadamente el papel de la cigarrera sevillana. Al fin la encuentra: una hermosa muchacha que desde hace poco está recibiendo clases de flamenco. Enseguida empiezan los ensayos, en una sala recubierta de espejos, con un magnetófono del que fluyen las inspiradísimas, apasionadas melodías de Bizet. El espectador se da cuenta al punto de que «la pasión será uno de los protagonistas de la película» (Sys 172)⁴²⁵.

⁴²³ «Niektóre niedziele były białe / jak piasek bałtyckiej plaży. / Rano słyhać było kroki / nielicznych przechodniów. / Liście naszych drzew milczały uważnie. / Gruby ksiądz modlił się za tych, / co nie mogli przyjść do kościoła. / W kinach upajająco terkotał projektor, / a kurz ukośnie wędrował przez światło. / Natomiast chudy ksiądz potępiał epokę / i wzywał do surowych ćwiczeń mistycznych. / Niektóre damy trochę mdlały. / Ekran w kinie „Potęga” gotów był przyjąć / każdy film i każdy obraz – / Indianie czuli się tu jak u siebie w domu, / lecz sowieccy bohaterowie / także nie mogli narzekać. / Po skończonym seansie zapadał cisza / tak głęboka, że policja niepokoila się. / Ale po południu miasto spało / z otwartymi ustami, jak dziecko w wózku. / Wieczorem niekiedy zrywał się wiatr / i o zmierzchu burza migotała / nierealnym, fioletowym blaskiem. / O północy na umyte niebo / wracał kruchy księżyc. / Wydaje się, że w niektóre niedziele / Bóg był blisko.» (Po 29-30)

⁴²⁴ «[...] A jednak ten schemat przykuwa moją uwagę, tak jakbym chciał odpocząć od zwyczajnej rzeczywistości.» (Sis 129)

⁴²⁵ «Zaczynam rozumieć, że właśnie namiętność będzie jednym z głównych bohaterów tego filmu.» (Sis 130)

Antonio se enamora perdidamente de la bailaora, de la que llegará a sentir unos celos devoradores; de este modo, «las emociones del libreto y de los personajes de la película se superponen» (Sys 172)⁴²⁶, como observa Zagajewski, quien acto seguido exclama:

¡Cuánta pasión en esta película! Y eso que casi no la hay, porque inmediatamente se convierte en danza, en ritmo, en flamenco. Una pasión ciega y salvaje, de las que suelen acabar en catástrofe, una pasión destructora. Y, de repente, la pasión empieza a bailar y se transforma en flamenco.

[...]

[...] El flamenco hace milagros, convierte en ritmo una pasión muda y peligrosa que no puede conducir a nada bueno y que, en el mejor de los casos, encontraría satisfacción, es decir, dejaría de existir. Una pasión deforme se transforma en danza, es decir, casi en una forma. Y la forma necesita de la pasión, porque sin ella seguiría siendo impotente, estaría muerta, descansaría como un triste cartabón o una regla que alguien ha dejado olvidada sobre la mesa. [...]

El flamenco se convierte en el escenario de un extraño encuentro entre la pasión deforme y la forma desapasionada. [...] (Sys 172-173)⁴²⁷

Como advierte Adam Zagajewski, tanto para la una como para la otra es ésta «una unión contra natura» (Sys 173)⁴²⁸; unión, o –como dice también Zagajewski– «boda» («wesele»), no por ello, sin embargo, menos real e incluso feliz, pues es un hecho comprobable que «el encuentro entre la pasión y la forma desencadena un gran júbilo» (Sys 173)⁴²⁹. Sigue escribiendo el poeta polaco:

⁴²⁶ «Dodają się do siebie namietności operowego libretta i uczucia postaci filmu.» (Sis 130)

⁴²⁷ «Tyle pasji jest w tym filmie. I prawie wcale jej nie ma, bo natychmiast przeradza się w taniec, w rytm, we flamenco. Ślepa, dzika namietność, która zazwyczaj prowadzi do katastrofy, do zniszczenia, zaczyna nagle tańczyć, zamienia się we flamenco.

»[...]

»[...]. Flamenco czyni cuda; niema, niebezpieczną pasję, która do niczego dobrego nie może doprowadzić, w najlepszym razie zostałaby zaspokojona, czyli przestałaby istnieć, przekuwa w rytm. Bezkształtna namietność staje się tańcem, czyli prawie kształtem. Kształt bardzo jej potrzebuje, sam bowiem byłby bezradny, martwy, leżałby na stole jak smutna ekierka, zapomniana linijka. [...]

»Flamenco staje się miejscem dziwnego spotkania bezkształtnej namietności z beznamietnym kształtem. [...]» (Sis 130-131)

⁴²⁸ «Oczywiście, to mezalians, dla obu stron.» (Sis 131)

⁴²⁹ «Nie bez powodu mówię o weselu: spotkanie namietności z kształtem wyzwala bowiem wielką radość.» (Sis 131)

[...] La pasión dotada de forma, es decir, la danza, se caracteriza por su despreocupación y altruismo. La misma pasión que hace apenas un instante era capaz de matar, secuestrar o provocar mal de amores, de pronto se olvida de todo, se libra de la malicia, rebosa de buen humor, y sólo desearía retozar. De su composición química inicial sólo quedan la energía y el ímpetu. Los instintos asesinos y las malas intenciones desaparecen felizmente, cediendo el paso al alivio y al júbilo. [...]

[...] ¡Fijaos en la escena del duelo entre Antonio y el marido de Carmen, recién liberado de la cárcel! Sí, es una lucha, pero los adversarios están a salvo, porque los une el ritmo. Juegan a luchar y se divierten con el juego.

He aquí la forma. [...] (Sys 174)⁴³⁰

«He aquí la forma» (Sys 174), en efecto. «Una pasión deforme se transforma en danza, es decir, casi en una forma» (Sys 173), nos ha dicho antes Adam Zagajewski. La forma, digámoslo así, embrida la pasión; la pasión necesita de la forma para no acabar desbocada, pero, al mismo tiempo, la forma necesita a su vez de la pasión, porque sin ella sería impotente, sería una forma muerta. El arte —el arte de la danza, en este caso— surge precisamente del encuentro entre la pasión y la forma, que, como ya ha quedado dicho, se necesitan mutuamente. Ese maridaje, que se diría en principio *contra naturam*, no puede resultar, empero, más logrado; y lo cierto es que, como observa Adam Zagajewski, «el encuentro entre la pasión y la forma desencadena un gran júbilo» (Sys 173).

Hasta aquí, pues, Adam Zagajewski nos está hablando fundamentalmente de la forma: éste es su tema, sin duda, en las páginas iniciales del ensayo que nos ocupa. Ahora bien, para comprender rectamente el pensamiento zagajewskiano sobre la forma, creemos conveniente encuadrarlo en el contexto histórico de las ideas estéticas en Occidente, para poder descubrir lo que en el personal concepto de forma del poeta polaco haya de tradición y lo que haya de innovación.

⁴³⁰ «[...] Kształtna namiętność — czyli taniec — odznacza się beztroską, bezinteresownością. Ta sama namiętność, która jeszcze przed chwilą chętnie by zabiła, porwała lub zadała miłosne cierpienie, teraz zapomina o wszystkim, złość wywietrzała jej z głowy, teraz chciałaby się tylko bawić, nagle ma szampański humor. Z pierwotnego składu chemicznego namiętności pozostaje energia, pęd, ale znikają gdzieś, szczęśliwie, mordercze motywy i zamiary, pojawiają się ulga, radość. [...]

»Oglądajcie scenę, przedstawiającą pojedynek Antonia z wypuszczonym z więzienia mężem Carmen. Walka, walka — lecz przeciwnikom nic nie grozi, jedna ich rytm. Bawią się walką, cieszą się zabawą.

»Oto kształt. [...]» (Sis 131)

Según constata Władysław Tatarkiewicz en su célebre *Historia de seis ideas* (*Historia sześciu pojęć*, 1975), en el término latino de «*forma*» –adoptado, por cierto, tal cual por el idioma polaco: «*forma*»– vinieron a converger los respectivos significados de dos palabras griegas: *μορφή*, que se aplicaba principalmente a las formas visibles, y *εἶδος*, aplicada a las formas conceptuales⁴³¹. Pues bien, son cinco al menos, identificados por Tatarkiewicz en la historia del pensamiento estético en Occidente, los significados fundamentales de «*forma*», todos ellos relevantes para una adecuada comprensión del arte⁴³². En esquema, son los siguientes:

- 1) La forma es la disposición de las partes. Es la denominada por Tatarkiewicz como «*forma A*». Lo opuesto o correlativo a la forma son, en este caso, «los elementos, componentes o partes que la *forma A* une o incluye en un todo».⁴³³
- 2) La forma es lo que se da *directamente a los sentidos*. Es la *forma B*. En este caso, «lo opuesto y correlativo es el contenido»⁴³⁴.
- 3) La forma es el límite o *contorno* de un objeto. *Forma C*. Aquí, «lo opuesto y correlativo es la materia o lo material»⁴³⁵.

Estos tres conceptos de forma –A, B y C– constituyen creaciones de la estética misma, mientras que los conceptos 4º y 5º –es decir, las Formas D y E, según la denominación tatarkiewicziana– tienen su origen en la filosofía general y sólo *a posteriori* pasaron a la estética propiamente dicha⁴³⁶.

- 4) Este concepto de forma fue inventado por Aristóteles. *Forma D*. Aquí, forma significa la *esencia conceptual* de un objeto, y equivale a otro término aristotélico que también se entiende así: el de «entelequia». Los opuestos y correlatos de este concepto de forma los constituyen los rasgos accidentales de los objetos.⁴³⁷

⁴³¹ TATARKIEWICZ, Władysław (1976), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. (<pol. *Historia sześciu pojęć*) de Francisco Rodríguez Martín, presentación de Bohdan Dziemidok, col. Neometrópolis, nº 8, Tecnos/Alianza Editorial, 7ª ed., 2002, pág. 253.

⁴³² *Ibidem*, págs. 253-254.

⁴³³ *Ibidem*, pág. 254.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*

5) El quinto concepto de forma –*Forma D*–, utilizado por Kant y sus seguidores. Aquí, la forma es «la contribución de la mente al objeto percibido»⁴³⁸. En cuanto al opuesto y correlato de la forma kantiana, lo constituye «aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia»⁴³⁹.

A la vista de estos significados de forma, consideramos que la que denominaremos «forma zagajewskiana» viene a coincidir, tal y como se desprende de lo que nuestro poeta nos lleva dicho hasta ahora, esencialmente con el segundo de los significados recogidos por Władysław Tatarkiewicz: «La forma es lo que se da *directamente a los sentidos*. Es la *forma B*. En este caso, «lo opuesto y correlativo es el contenido»⁴⁴⁰, definición ésta que es también la que se halla en correspondencia más evidente con la típica de la retórica clásica. Ello no obstante, hay que tener presente que el mismo Tatarkiewicz, junto a los cinco significados fundamentales de forma, recoge otros secundarios que, aquí y allá, pueden espigarse en la historia de las ideas estéticas. Entre estos últimos significados de forma, hay uno que, recogido por David Estrada Herrero, estimamos necesario consignar aquí, por resultar, a nuestro juicio, concordante con el significado zagajewskiano tal como se deduce de su ensayo «El flamenco»: nos referimos a la idea de forma propuesta por el gran poeta, dramaturgo y teórico romántico alemán Friedrich Schiller (1759-1805). Schiller parte claramente del significado segundo de forma identificado por Tatarkiewicz –recordemos: la *forma B*–, pero introduce precisiones que, a propósito de lo que dice al respecto Adam Zagajewski, resultan del mayor interés. Escribe Estrada Herrero:

El hombre se sirve de la forma, mantiene Schiller, para transmutar la efervescencia animal de la vida convirtiéndola en producto ordenado y en unidad clarificada. Así, pues, la forma pasa a ser el elemento estético por excelencia, la esencia estética por definición.⁴⁴¹

⁴³⁸ *Ibid.*, págs. 254-255.

⁴³⁹ *Ibid.*, pág. 255.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pág. 254.

⁴⁴¹ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *Estética*, Barcelona, Herder, pág. 369.

Nos parece claro que con esta idea del autor de *Los bandidos* se revela en consonancia la idea zagajewskiana de la forma como embridadora de la pasión. Es más, si Schiller afirma que la forma constituye el elemento estético por excelencia, Adam Zagajewski afirma que la forma equivale al arte. Escribe, en efecto, Zagajewski en su ensayo «El flamenco»:

La forma—que equivale al arte tanto en el flamenco como en una sinfonía, tanto en un dibujo infantil como en el cuadro de un gran maestro—agarra a la pasión por el brazo, y la introduce en una sala forrada de espejos para que contemple su imagen reflejada innumerables veces. Gracias a la forma, se añaden unos cuantos cristales de ironía a la materia opaca de las emociones y, de aquí en adelante, la seriedad y el juego formarán una mezcla como en el lamento del rey Lear. Las palabras de Lear son capaces de hacernos saltar las lágrimas, pero se trata de lágrimas—por así decirlo—inmóviles, porque no nos levantamos de un salto de la butaca para correr hacia el escenario en socorro del desdichado anciano. ¡No! Experimentamos dolor y alegría al mismo tiempo, una excitación alegre evocada por la poesía de Shakespeare. (Sys 174-175)⁴⁴²

Escribe el poeta polaco «Experimentamos dolor y alegría al mismo tiempo, una excitación alegre evocada por la poesía de Shakespeare» (Sys 175). Más adelante, añade: «La pasión se convierte en ritmo. ¡He aquí una metamorfosis que me impone! Estoy en el cine, transformado en espectador y oyente, y hace mucho que he olvidado la realidad que he dejado atrás al cruzar la puerta de la sala de proyección, la realidad de la calle» (Sys 175). Y, luego, aún esto otro: «[...] las tribulaciones y fuerzas deformes que suelen asediarme se rindieron ante el rito flamenco y me hicieron sentir libre y alegre. Mi ego pesado, malvado y deforme había cedido ante un ego ligero y benévolo con el mundo y con los hombres» (Sys 175). Para referirse, en fin, a «una libertad alegre, es decir, de la forma, es decir, del arte» (Sys 75). La identificación, pura y simplemente, de la forma con el arte que hallamos en

⁴⁴² «Kształt — ten, który tożsamy jest ze sztuką, od flamenco do symfonii, od dzieciennego rysunku po obrazy mistrzów — chwyta namiętność za łokieć i wprowadza ją do lustrzanej sali, żeby się przejrzała w niezliczonych zwierciadłach. Dzięki kształtowi kilka kryształów ironii wpuszczonych zostaje do nieprzejrzystego żywiołu namiętności i odtąd powaga miesza się tu z grą, podobnie jak w skardze króla Leara. Słowa Leara mogą wycisnąć nam łzy z oczu, lecz są to przecież, by tak rzec, łzy nieruchome, bo nie zrywamy się wcale z teatralnego fotela i nie biegniemy na scenę, żeby udzielić pomocy nieszczęsnemu starcowi, nie, odczuwamy jednocześnie i ból, i radość, radosne podniecenie, wywołane przez poezję Szekspira.» (Sis 132). El subrayado es nuestro.

Zagajewski, en consonancia con Schiller, resulta aquí patente. Pero lo que ahora nos interesa destacar es el efecto propiamente catártico que, como parece desprenderse de las citas que acabamos de aducir, diríamos produce en el espectador Adam Zagajewski la visión de la danza de Carmen que tiene lugar en la gran pantalla. Antes, empero, de ocuparnos de esta importante idea, conviene releer en su contexto las citas zagajewskianas antes extraídas del mismo:

La pasión se convierte en ritmo. ¡He aquí una metamorfosis que me impone! Estoy en el cine, transformado en espectador y oyente, y hace mucho que he olvidado la realidad que he dejado atrás al cruzar la puerta de la sala de proyección, la realidad de la calle. No sé en qué estación del año estamos. No recuerdo si llueve, nieva o hace sol. No me preguntéis en qué ciudad se halla el cine—¿Cracovia?, ¿París?, ¿Lvov?—, no sé dónde se han apagado las luces para dar paso a la película. Me he convertido en el testigo de una lucha que podría tener lugar en cualquier sitio. ¿Testigo? ¿Acaso no participo en el combate? Incluso ahora que soy un observador sometido a la narcosis de la oscuridad, no me limito a contemplar la lucha encarnizada entre lo deforme y la forma, sino que tomo parte activa en ella.

He olvidado mencionar que las tribulaciones y fuerzas deformes que suelen asediarme se rindieron ante el rito flamenco y me hicieron sentir libre y alegre. Mi ego pesado, malvado y deforme había cedido ante un ego ligero y benévolo con el mundo y con los hombres. No, no había borrado por completo de la memoria la existencia de la calle, de la lluvia, de mi ego pesado ni de la historia del siglo XX, pero sabía que en la sala oscura del cine se estaba librando la batalla decisiva, una batalla contra la barbarie, los celos, las turbias pasiones y las emociones perversas en nombre de una libertad alegre, es decir, de la forma, es decir, del arte. No necesito el Museo del Louvre, el Metropolitan Opera House, La Scala de Milán, ni siquiera la Biblioteca Jagellona de Cracovia. Basta un modesto cine de alguna ciudad o de algún pueblo para que la misma batalla se libere en mis adentros. (Ss 175-176)⁴⁴³

⁴⁴³ «Namiętność zamienia się w rytm. Oto metamorfoza, która mi imponuje. Jestem w kinie, stałem się widzem i słuchaczem, już dawno zapomniałem o tej rzeczywistości, która została za drzwiami kina, na ulicy. Nie wiem, jaka jest pora roku. Nie pamiętam, czy pada deszcz, czy śnieg, czy może świeci słońce. Nie zdaję sobie sprawy, w jakim mieście znajduje się to kino (Kraków? Paryż? Lwów?), to znaczy, nie wiem, w którym mieście zgaszono światło, żeby móc wyświetlić ten film. Stałem się świadkiem pewnej walki, która mogłaby się toczyć w każdym z tych miast. Świadkiem? Czyżbym nie brał w tej walce udziału? Nawet teraz, jako obserwator znajdujący się pod narkozą

Sabido es que Aristóteles estudia en su *Poética* de manera preferente la tragedia y que su teoría del arte la desarrolla precisamente en relación con ella⁴⁴⁴. En *Po.* 6, 1449b, escribe el Estagirita en un pasaje célebre y múltiples veces citado:

Es, pues, la tragedia la imitación [*μίμησις*] de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones [*τῆν τῶν ποιούτων παθημάτων κάθαρσιν*].⁴⁴⁵

Aristóteles habla, después, de «*κάθαρσιν τῶν παθημάτων*». Según nos informa Giovanni Reale, es algo que no deja de resultar bastante ambiguo y que, en consecuencia, ha sido objeto de diferentes interpretaciones. Ha habido quien ha considerado que Aristóteles habla de purificación de las pasiones en sentido moral, «como de su sublimación obtenida mediante la eliminación de lo que tienen de peor»⁴⁴⁶. Ha habido, en cambio, otros que han entendido la catarsis de las pasiones «en el sentido de remover o eliminar provisionalmente las pasiones, en sentido casi fisiológico y, por tanto, en el sentido de liberar *de las pasiones*»⁴⁴⁷. Por su parte, el médico, humanista y pianista polaco Andrzej Szczeklik (nacido 1938), remitiéndose, a su vez, a Władysław Tatarkiewicz y su *Historia de la estética*, plantea la cuestión en estos términos:

kinowej ciemności, nie tylko przyglądam się zacieklej walce bezkształtu z kształtem, ale i biorę w niej udział, bardzo aktywnie. Zapomniałem powiedzieć, że władające mną bezkształtne troski i moce skapitulowały przed rytmem flamenco, poczułem wyzwolenie i radość; moje ciężkie, złe, bezwładne Ego ustąpiło miejsca lekkiemu, przyjaznemu światu i ludziom Ego.

»Nie, nie całkiem zapomniałem o istnieniu ulicy i deszczu, i mojego ciężkiego Ego, i historii dwudziestego wieku. Lecz wiedziałem, że w ciemnej sali kina toczy się zasadnicza walka, podstawowa walka przeciwko barbarzyństwu, zazdrości, ciemnym pasjom, złym emocjom, w imię radosnej swobody, czyli kształtu, czyli sztuki. I nie musi to być muzeum Luwru ani nowojorska Metropolitan Opera, ani La Scala w Mediolanie, ani nawet Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, wystarczy zwykłe kino w jakimś mieście czy wsi. I wystarczy, żeby we mnie toczyła się ta walka.» (Sis 132-133)

⁴⁴⁴ Cf. REALE, Giovanni (1982), *Introducción a Aristóteles*, trad. (< it. Introduzione a Aristotele) de Víctor Bazterrica, Barcelona, Herder, 3ª ed., 2003, pág. 131.

⁴⁴⁵ Para las citas de la *Poética*, utilizamos siempre la siguiente edición: ARISTÓTELES, *Poética*, edición bilingüe, prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire, epílogo de James J. Murphy, col. Ágora de Ideas, nº 201, Madrid, Istmo, 2002.

⁴⁴⁶ Cf. REALE, Giovanni, *op. cit.*, pág. 131.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

[...] La pregunta es si [Aristóteles] se refería a purgar los sentimientos o a purgar la mente de sentimientos. «En otras palabras: ¿a una sublimación de las emociones o a su descarga? ¿A perfeccionarlas o a librarnos de ellas». ¿A la mejora y a la exaltación de los sentimientos o a la expulsión del exceso de sentimientos inquietantes y destructivos para conseguir la paz interior? Durante mucho tiempo prevaleció la primera interpretación. Hoy más bien nos inclinamos por la segunda.⁴⁴⁸

Según la entiende Giovanni Reale, la «catarsis poética» no es desde luego una purificación de carácter moral (dado que se distingue explícitamente de la misma), pero en modo alguno puede reducirse tampoco a un hecho *puramente fisiológico*⁴⁴⁹. A juicio de Reale, «es probable, o en todo caso posible, que, con fluctuaciones e incertezas, Aristóteles entreviera en aquella liberación agradable producida por el arte algo análogo a lo que hoy llamamos placer estético»⁴⁵⁰. Sea como sea, parece claro que, tal como lo concibe Aristóteles, y a diferencia de la concepción platónica, «el arte no nos impone un peso, sino que nos descarga de la emotividad, y el tipo de emoción que nos proporciona no sólo no nos perjudica, sino que de alguna forma nos devuelve la salud»⁴⁵¹. Y si es así, lo que en «El flamenco» escribe Adam Zagajewski a propósito de la danza de Carmen y sus efectos sobre el espectador-oyente parece remitirnos, desde luego, a la catarsis aristotélica.

En el escrito de Adam Zagajewski que nos ocupa, el tema de la catarsis constituye, como acontece musicalmente en la forma sonata, un segundo tema, contrastante pero en íntima relación con el primero, que, como ya se ha visto, no es otro que el de la forma. Avanzando en la lectura de «El flamenco», nos salen al paso nuevas precisiones por parte de su autor acerca de la forma. Escribe Zagajewski: «Pienso en la forma: es liberación, no cárcel; es liberación y alegría. No entiendo la aversión que Gombrowicz sentía por la forma, una forma que, en su opinión, deforma, miente y distorsiona» (Sys 179)⁴⁵². Como es sabido, el novelista, dramaturgo, diarista y ensayista polaco Witold Gombrowicz (1904-1969), autor de

⁴⁴⁸ Cf. SZCZEKLIK, Andrzej (2002), *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*, trad. (<pol. *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*) de Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, prólogo de Czesław Miłosz, Barcelona, Acantilado, 2010, pág. 111.

⁴⁴⁹ Cf. REALE, Giovanni, *Introducción a Aristóteles*, pág. 131.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, pág. 133.

⁴⁵² «Myślę o kształcie: jest wyzwoleniem, a nie więzieniem; wyzwoleniem i radością. Nie rozumiem niechęci Gombrowicza do Formy, która, jego zdaniem, deformuje, kłamie, zniekształca.» (Sis 135)

Ferdydurke –novela hoy de renombre mundial y cuya primera edición data de 1938– sentía fascinación por la etapa de maduración del individuo. Witold Gombrowicz ve al hombre joven como un conjunto de fuerzas encontradas que son otras tantas posibilidades, pues el joven puede tomar una forma u otra. Una vez, empero, que entra en el mundo de los adultos, toma una forma que no es la suya propia, sino creada de antemano por las relaciones mutuas entre los adultos. Así, las famosas dicotomías –nunca resueltas por Gombrowicz⁴⁵³– «inmadurez/madurez» y «autenticidad/inautenticidad» se convierten en las coordenadas fundamentales de la antropología gombrowicziana, al tiempo que pueden entenderse también como una contraposición entre «naturaleza» y «cultura». Para Gombrowicz, en efecto, los individuos –«esos eternos actores»– se dan forma unos a otros, según el modo en que cada uno percibe a los demás y es percibido por ellos⁴⁵⁴. El individuo se adapta en cada ocasión a aquello que de él se espera de acuerdo con su papel social. Así, resulta que la verdadera individualidad es inalcanzable, puesto que el individuo siempre se halla en una situación de interdependencia con los demás hombres. Gombrowicz llega a hablar incluso de una «iglesia interhumana» («*międzyludzki kościół*»), expresión con la que quiere decir que todos –en una suerte de «comunidad»– nos creamos unos a otros⁴⁵⁵. Una de las más acabadas formulaciones de este pensamiento nos la ofrece Gombrowicz en la parte final del famoso monólogo de Henryk, en el acto tercero de su drama *El matrimonio* (*Ślub*, 1953):

Rechazo todo orden, toda idea,
 No creo en ninguna abstracción ni doctrina.
 ¡No creo en la Razón! ¡Ni tampoco en Dios!
 ¡Ya está bien de Dios! ¡[Dioses]! ¡Prefiero el Hombre!
 Que sea como yo, perturbado, inacabado,
 Informulado, obscuro y confuso
 ¡Para danzar con él! ¡Quiero divertirme!
 ¡Luchar contra él!
 ¡Estremecerme delante suyo! Concederle gracias
 Y brutalizarle, enamorarme

⁴⁵³ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1969), *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2º ed., 1983, pág. 434

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pág. 433.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

Y forjarme en él,
Forjarme siempre nuevo, convertirme en él
y al mismo tiempo celebrar en mí mi propia
boda en la iglesia de los hombres.⁴⁵⁶

Escribe Gombrowicz, en el «Prólogo a la edición castellana» de su *Ferdydurke*: «*Ferdydurke* sostiene que es justamente nuestro anhelo de madurez lo que nos arrastra hacia la inmadurez número dos, inmadurez artificial –y nuestro anhelo de forma el que nos lleva a una forma mala–»⁴⁵⁷. No es, desde luego, extraño que, a la hora de explicar el pensamiento de Witold Gombrowicz, se remitan los estudiosos a citas de Martin Heidegger y de Jean-Paul Sartre, por más que se trate tan sólo de coincidencias, de afinidades, o, si se quiere, de «parentescos» (baste recordar que los libros de Sartre, por ejemplo, vieron la luz pública con posterioridad a *Ferdydurke*)⁴⁵⁸.

En la primera entrada de la sección correspondiente al año 1957 de sus *Diario (1953-1969) (Dziennik)*, Witold Gombrowicz se hace eco de los artículos que acerca de su novela *Ferdydurke* habían ido apareciendo por entonces en Polonia. La lectura de esos artículos revela, a juicio de Gombrowicz, que sus autores no han comprendido del todo su *Ferdydurke*, en tanto en cuanto tienden a reducir todo el asunto «a una simple rebelión contra las formas sociales de la existencia»⁴⁵⁹. Gombrowicz responde que lo que su novela plantea es algo más profundo, algo de más calado, algo realmente novedoso. Y resume en ocho puntos las características

⁴⁵⁶ Cf. GOMBROWICZ, Witold (1948 y 1966, respectivamente), *El matrimonio. Opereta*, trad. (<pol. *Ślub. Operetka*) de Javier Fernández de Castro, col. Breve Biblioteca de las Literaturas, nº 66, Barcelona, Barral Editores, 1973, págs. 105-106. Original polaco: «Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę / Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie / Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum! / Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka! / Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały / Nieukończony, ciemny i niejasny / Abym z nim tańczył! Bawił się! Z nim walczył / Przed nim udawał! Do niego się wdzięczył! / I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim / Stwarzał się wciąż na nowo, nim rósł i tak rosnąc / Sam sobie dawał ślub w kościele ludzkim.» Cf. GOMBROWICZ, Witold (1935, 1948 y 1966, respectivamente), *Iwona, księżniczka Burgunda. Ślub. Operetka. Historia*. Słowo wstępne – Jerzy Jarzębski. Esej *Od bosości do nagości* – Konstanty A. Jeleński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996, pág. 214.

⁴⁵⁷ Cf. GOMBROWICZ, Witold (1947), «Prólogo para la primera edición castellana» de *Ferdydurke*, traducción del polaco por el autor, asesorado por un comité de traducción., prólogos de Ernesto Sábato y del autor, epílogo de Rita Gombrowicz. Barcelona, Seix-Barral, 2001, pág. 19.

⁴⁵⁸ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature*, pág. 432.

⁴⁵⁹ Cf. GOMBROWICZ, Witold (1969), *Diario (1953-1969)*, trad. (<pol. *Dziennik 1953-1969*) de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles, col. Biblioteca Gombrowicz, Barcelona, Seix Barral, 2005, pág. 345. Texto original polaco: «Ujmują mnie na ogół jako jedną więcej walkę ze społeczeństwem, krytykę społeczeństwa.» Cf. GOMBROWICZ, Witold (1969), *Dziennik 1953-1958*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009, pág. 343.

fundamentales de «su hombre», es decir, del hombre gombrowicziano –o, si se prefiere, «ferdydurkiano»–, tal y como aparece plasmado en *Ferdydurke*, precisamente:

- 1) Es un hombre que está siendo creado por la forma, en la acepción más profunda y más general de este término.
- 2) Un hombre creador de la forma, su infatigable productor.
- 3) Un hombre degradado por la forma (siempre «incompleto», no acabado de formar, inmaduro).
- 4) Un hombre enamorado de la inmadurez.
- 5) Un hombre creado por lo Inferior y lo joven.
- 6) Un hombre subordinado a lo «interhumano», una fuerza superior, creativa, la única divinidad accesible para nosotros.
- 7) Un hombre hecho «para» el hombre y que desconoce cualquier instancia superior.
- 8) Un hombre «dinamizado» por los hombres, exaltado y reforzado por ellos.⁴⁶⁰

Władysław Tatarkiewicz, a la hora de precisar el concepto gombrowicziano de «forma», trae a colación estas otras citas igualmente extraídas del *Diario*: «La realidad no es algo que pueda encerrarse perfectamente dentro de la forma»⁴⁶¹. Más aún: «La discusión más importante, más drástica e incurable es la que nos inquieta a causa de dos tendencias fundamentales: una, que desea la forma, la figura y la definición; y otra, que se defiende contra la figura, rechazando la forma»⁴⁶². A la vista de estos textos, Tatarkiewicz concluye que Gombrowicz entendió la forma como «un tipo de *regla* obligatoria, como una ley que guía al hombre, pero que

⁴⁶⁰ *Ibidem*. Texto original polaco:

«1) Człowiek stwarzany przez formę, w najgłębszym, najogólniejszym znaczeniu.

»2) Człowiek jako wytwórca formy, jej niezmierny producent.

»3) Człowiek zdegradowany formą (będący zawsze „niedo” –niedokształcony, niedojrzały).

»4) Człowiek zakochany w niedojrzałości.

»5) Człowiek stwarzany przez Niższość i Młodszość.

»6) Człowiek poddany „międzyludzkiemu”, jako sile nadrzędnej, twórczej, jedynej dostępnej nam boskości.

»7) Człowiek „dla” człowieka, nie znający żadnej wyższej instancji.

»8) Człowiek dynamizowany ludźmi, nimi wywyższony, spotęgowany.»

Cf. GOMBROWICZ, Witold, *Dziennik 1953-1958*, ed. cit., pág. 343.

⁴⁶¹ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de seis ideas*, pág. 275.

⁴⁶² *Ibidem*.

también le abruma»⁴⁶³. Lo contrario a la forma así entendida sería «la libertad, la individualidad, la vida, la contingencia, la creatividad»⁴⁶⁴. Muy otro, desde luego, es el posicionamiento de Adam Zagajewski:

[...] En mi opinión, la forma da forma y libera. Pero hay que confrontarla todo el tiempo con lo deforme, con la pasión, con la inquietud y el temor, que son los nombres del caos, es decir, de la nada. Porque las apariencias engañan, y la nada, por lo menos la que conocemos, es mucho más que nada: rebosa de vida, de sustancia, y a la pobrecilla sólo le falta forma. Se precipita como una tromba de aire a través del mundo en busca de una forma. Al igual que la vela anhela el viento, desea en el fondo encontrar una forma, pero no se contenta con cualquier cosa, tiene muchas exigencias. Busca una forma a su medida, una forma gallarda y juvenil, un ritmo que la embride al tiempo que salvaguarde algo de su ímpetu para no sentirse obligada a canjear dócilmente y con la cabeza gacha el campo abierto de las estepas por un museo. No, ella quiere retener un poco de violencia—como en *Carmen* o en *El rey Lear*—, una violencia hermosa por más desbravada y amansada que parezca. Todavía quiere agradar y tiene miedo de perder su encanto asiático. Está dispuesta a rendirse, pero pone condiciones. No aceptará todo lo que se le proponga ni por pienso. No en vano es una gran potencia—¡qué más da que sea una gran potencia nómada!—. Sus demandas tienen que tomarse muy en serio. Nos rodea y nos ataca sin cesar, ejerce una presión continua, como los bárbaros que amenazaban a Roma durante siglos. Nuestra única salvación es una política enérgica y una buena disposición para llegar a un compromiso razonable. Este compromiso serán formas cada vez más nuevas. Mientras viva, crearé formas. Mis pensamientos también son formas. Y mis poemas. (Sys 179-180)⁴⁶⁵

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ «[...] Moim zdaniem, kształt kształci i wyzwala. Tyle że trzeba go wciąż konfrontować z bezkształtem, namiętnością, niepokojem, lękiem; są to różne imiona chaosu, czyli nicości. Nicość bowiem, przynajmniej ta, którą znamy, nie jest wcale, wbrew pozorom, niczym, przeciwnie, pęka aż od nadmiaru bytu, substancji, tylko brak jej, biedacze, kształtu. Pędzi po świecie jak trąba powietrzna i, w gruncie rzeczy, szuka kształtu, chciałaby się spotkać z kształtem – jak wiatr z żaglem. Ale ma wielkie wymagania: szuka kształtu na swoją miarę, dziarskiego, młodzieńczego, rytmu, który by ją ujarzmił, lecz i zachował coś z jej rozpędu, tak, żeby nie musiała prosto z pola, ze stepu wchodzić do muzeum, spokorniała, uszy po sobie. Nie, ona chce, tak jak w *Carmen*, albo w *Królu Learze*, zatrzymać coś ze swojej gwałtowności, owszem, ujarznionej już i niegroźnej, lecz ciągle ładnej, ona chce się jeszcze podobać, boi się, że straci swój azjatycki wdzięk. Gotowa jest skapitulować, ale stawia swoje warunki, nie ma mowy, żeby zgodziła się na wszystko, co się jej proponuje. Przecież jest mocarstwem — co prawda ruchomym mocarstwem — trzeba bardzo serio podchodzić do jej żądań. Otacza nas, atakuje nas bez przerwy, wywiera na nas stałą presję, tak jak barbarzyńcy, którzy przez całe stulecia zagrażali Rzymowi. Tylko energiczna polityka i gotowość do mądrego kompromisu

Escribe Zagajewski: «En mi opinión, la forma da forma y libera. Pero hay que confrontarla todo el tiempo con lo deforme, con la pasión, con la inquietud y el temor, que son los nombres del caos, es decir, de la nada» (Sys 179). En otras palabras, si lo hemos interpretado bien, la forma es necesaria para embridar la pasión, pero no menos necesaria es la pasión, porque sin ella la forma no tendría nada que embridar. Como cabía esperar, Zagajewski opta por una nueva polaridad, por dos polos que, en tensión, mutuamente se implican. El poeta polaco, fiel siempre en lo posible a la realidad, evita aquí, como hace de solito, decantarse en demasía por uno de los platillos de la balanza.

En Adam Zagajewski, como estamos comprobando, la forma se contrapone a la pasión desbocada, propiamente a lo deforme, más aún, a la nada. Escribe nuestro poeta: «[...] la nada, por lo menos la que conocemos, es mucho más que nada: rebosa de vida, de sustancia, y a la pobrecilla sólo le falta forma» (Sys 179). Y luego: «[La nada] nos rodea y nos ataca sin cesar, ejerce una presión continua, como los bárbaros que amenazaban a Roma durante siglos. Nuestra única salvación es una política enérgica y una buena disposición para llegar a un compromiso razonable» (Sys 180). Y, en fin: «Este compromiso serán formas cada vez más nuevas. Mientras viva, crearé formas. Mis pensamientos también son formas. Y mis poemas» (Sys 180). Aquí vale la pena, a nuestro entender, destacar sobre todo el símil que nos brinda Zagajewski: la nada nos ataca como los bárbaros amenazaban a Roma... Y, entonces, claro está, siguiendo el símil zagajewskiano, Roma equivale a forma. Sigue escribiendo Zagajewski:

Me declaro a favor de Roma y en contra de los bárbaros, aunque los antiguos pobladores de mi país lo eran. Me gustaría que Roma supiera renovarse, que no se petrificara en un mismo gesto defensivo para luego verse obligada a ceder el trono a los bárbaros. Mi Roma son sólo los poemas y los pensamientos. Mis aliadas—que tan a menudo me fallan—son las formas preexistentes que dormitan en los poemas, en los cuadros y en las novelas de otros. (Sys 180)⁴⁶⁶

mogaą nas ocalić. Kompromisem będą wciąż nowe kształty. Póki żyję, tworzę kształty. Moje myśli są kształtem. Moje wiersze to kształt.» (Sis 135-136)

⁴⁶⁶ «Jestem po stronie Rzymu, przeciwko barbarzyńcom — chociaż niegdyś w moim kraju mieszkali barbarzyńcy. Chciałbym, żeby Rzym umiał się odnawiać, żeby nie kamieniał w tym samym wciąż geście obrony i żeby nie musiał potem oddawać barbarzyńcom cesarskiego tronu. Moim Rzymem są tylko wiersze i myśli. Moimi sojusznikami — sprzymierzeńcami, którzy tak często mnie zawodzą — są kształty już istniejące, drzemiące w cudzych wierszach, obrazach, powieściach.» (Sis 136).

Zagajewski pasa del símil a la metáfora, cuando no a la alegoría, siquiera una alegoría en miniatura. Y pensamos que cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿estamos aquí, tan sólo, ante el uso de figuras retóricas por parte de Zagajewski con objeto de expresar de otro modo y clarificar su personal idea de la forma artística o, más bien, ante un nuevo concepto, más amplio, más abarcador, de forma, equivalente ahora a «civilización» –«civilización» contra «barbarie», queremos decir, al modo del argentino Domingo Faustino Sarmiento–, y, en un sentido más restringido, a «tradición», tradición artística y cultural en general? En el apartado anterior –el dedicado a «El pequeño Larousse» («Mały Larousse») y, concretamente, a «Hegel y Keats» («Hegel i Keats»)– de este mismo capítulo hemos prestado la debida atención a la crítica zagajewskiana de las vanguardias de principios del siglo XX, a su despapego, cuando no su actitud hostil y destructiva, con respecto precisamente a las formas artísticas heredadas de la tradición. Creemos que el texto de «El Flamenco» («Flamenco») que acabamos de reproducir puede muy bien ponerse en relación con esa crítica de Zagajewski a las vanguardias. Zagajewski se declara, desde luego, a favor de Roma, pero de una Roma que, firmemente radicada en su tradición, sepa, empero, renovarse. En este sentido, «tradición» e «innovación» puede muy bien ser considerada otra de las polaridades zagajewskianas.

«Mientras viva, crearé formas. Mis pensamientos también son formas. Y mis poemas» (Sys 180), nos decía antes Adam Zagajewski. Ahora nos dice que, en su lucha contra los bárbaros, sus aliadas «son las formas preexistentes que dormitan en los poemas, en los cuadros y en las novelas de otros» (Sys 180). Estamos, claro está, ante una nueva profesión de fe, por así decirlo, en la tradición por parte de nuestro poeta, pero formulada en términos muy suyos: «en los poemas, en los cuadros y en las novelas de otros» (Sys 180). A cualquier lector familiarizado con la obra y el pensamiento de Adam Zagajewski estas palabras le remiten de modo inequívoco a una de las ideas claves –como ya hemos comprobado y hemos de estudiar a fondo en su momento– de la estética zagajewskiana: la idea de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»). Como ya sabemos, esta expresión da título al libro de memorias-diario publicado por Zagajewski en 1998: *En la belleza ajena (W cudzym pięknie)*, en efecto. Zagajewski había empleado con anterioridad, empero, esta expresión como título de un poema incluido en su libro *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*. Se trata de un poema que las antologías del autor recogen a

menudo y que, dentro de su voluntaria brevedad, viene a constituir todo un «manifiesto», un texto de todo punto imprescindible a la hora de estudiar las ideas estéticas zagajewskianas; buena prueba de ello es la amplitud de los comentarios que Anna Czabanowska-Wróbel le dedica en su ensayo *Búsqueda del resplandor. Sobre la poesía de Adam Zagajewski (Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego, 2005)*⁴⁶⁷. He aquí –otra vez– en su integridad el poema en cuestión: «En la belleza ajena» («W cudzym pięknie»):

Sólo en la belleza ajena
hay consuelo, en la música
ajena y en los poemas ajenos.
Sólo en los otros hay salvación,
aunque la soledad sepa como
el opio. No son el infierno los otros,
si se los ve por la mañana, cuando
limpia tienen la frente, lavada por los sueños.
Por eso pienso mucho qué
palabra emplear, «él» o «tú». Cada «él»
es una traición a cierto «tú», más,
a cambio, en un poema ajeno fiel
aguarda un sereno diálogo.⁴⁶⁸

Estimando que arroja no poca luz sobre los últimos textos reproducidos del ensayo «El flamenco» («Flamenco»), hemos reproducido aquí también este poema, al que, huelga decirlo, hemos de volver al ocuparnos de la belleza ajena, precisamente, como una de las ideas claves del pensamiento estético de Adam Zagajewski. Ahora tenemos que retomar el hilo narrativo de «El flamenco» («Flamenco») en el punto en que lo habíamos dejado.

Acabada la película, disipada la acogedora oscuridad de la sala de proyección –«cueva» o «caverna de Platón»–, el poeta sale a la calle, pasa del ámbito de la obra

⁴⁶⁷ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, especialmente las págs. 49-54 y 68-80.

⁴⁶⁸ «Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, / choćby samotność smakowała jak / opium. Ni są piekłem inni, / jeśli ujrzyć ich rano, kiedy / czyste mają czoło, umyte przez sny. / Dlatego długo myślę jakiego / użyć słowa, on czy ty. Każde on / jest zdradą jakiegoś ty, lecz / za to w cudzym wierszy wiernie / czeka chłodna rozmowa.» (L.Odw.P 25) Traducción nuestra.

de arte al mundo real, al tráfigo de las calles neoyorkinas. El poeta sigue enfrascado, suscitadas por el film de Saura, en esas reflexiones acerca de la forma que hemos reproducido y considerado. Pero es entonces también cuando tiene que enfrentarse de nuevo a las mil y una sollicitaciones —cuando no invasiones— de que, como les acontece a todos y cada uno de sus semejantes, es objeto por parte de la varia, múltiple realidad. Escribe Adam Zagajewski:

Estoy en la calle. Se cierne un temprano anochecer de otoño. Mi vista—desorientada y desvalida momentos después de haber abandonado la cueva—se acomoda gradualmente a la luz del día. Me pregunto qué ocurriría si realmente abriéramos de par en par—como pretendía Blake—las puertas de la percepción. (Sys 179)⁴⁶⁹

Se trata de «las puertas de la percepción» («*the doors of perception*») de que habla el poeta inglés William Blake (1757-1827) en uno de los poemas que integran su *Matrimonio del cielo y del infierno* (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790), breve poema en prosa cuyas últimas líneas, en efecto, rezan:

[...]

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.⁴⁷⁰

Pues bien, a renglón seguido añade el poeta polaco:

Si abrimos de par en par las puertas de la percepción de Blake, aparecerá delante nuestros ojos un caos fabulosamente rico, una guerra sin tregua entre mundos distintos: las relucientes hojas del aliso, las nubes en lo alto del cielo, los trenes parados en pequeñas estaciones, las fortalezas árabes del Yemen reducidas a

⁴⁶⁹ «Jestem na ulicy. Zaczyna się wczesny jesienny zmierzch. Mój wzrok powoli przyzwyczaja się do dziennego światła — po wyjściu z jaskini jest się przez dłuższą chwilę nieco bezradnym, zagubionym. Zastanawiam się, co by się stało, gdyby naprawdę szeroko otworzyć drzwi percepcji, tak jak tego chciał Blake.» (Sis 135)

⁴⁷⁰ Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, 2006, vol. II, pág. 116.

escombros, el silencio de la Antártida, los sueños de una muchacha china de Shanghái, el odio y la astucia del hombre, los ardides de los gobernantes, la lozanía de la vegetación en el mes de junio, los bergantines naufragados que yacen en el fondo del mar, las reyertas y los asesinatos nocturnos en las grandes metrópolis, el llanto de los desamparados, los aviones que sobrevuelan el Atlántico, el revoloteo de las alondras, los laboratorios de genética, los gorriones impasibles ante el avance de la historia y nuestro ego cruel y rebosante de soberbia. Si abriéramos las puertas de la percepción y las dejáramos abiertas de par en par, tendríamos que enmudecer y permanecer en un estado de deslumbramiento tácito. Por suerte, disponemos de prejuicios, ideas, ideologías y religiones que nos permiten simplificar este potosí y hacen más soportable la visión de esta guerra constante entre todo lo que existe, una guerra salvaje y sin cuartel que sólo se presta a ser contemplada por un ojo pacífico e imperturbable.

Los prejuicios, las jerarquías y las ideas nos permiten trocear la realidad y ordenarla, es decir, quitarle el esplendor de sus miles de matices y el lustre de su majestuosidad. (Sys 181)⁴⁷¹

Es consciente, pues, Adam Zagajewski de que, si, como quería Blake, se abren de par en par las puertas de la percepción, entra en tromba toda la multiforme y compleja realidad; en otras palabras, se hace patente el caos. Realidad caótica, pues; realidad estrictamente innumerable, que nuestro poeta, empero, no puede menos de enumerar, echando mano, como ocurre en no pocas ocasiones en su poesía y en su prosa, a la *enumeratio*, precisamente; *enumeratio zagajewskiana* que, vale la pena anotar lo siquiera al margen, no deja de recordarnos a la empleada a menudo asimismo por Jorge Luis Borges. El poeta, ensayista, crítico e investigador literario polaco Jarosław Klejnocki –referencia bibliográfica, como decíamos, del todo

⁴⁷¹ «Jeśli otworzyć szeroko Blake’owskie drzwi percepcji, naszym oczom ukaże się bajecznie bogaty chaos, nieustająca wojna światów, lśniące liście olch, obłoki na wysokim niebie, pociągi stojące na małej stacji, zrujnowane fortece arabskie w Jemenie, cisza Antarktydy, marzenia pewnej młodej Chinki z Szanghaju, nienawiść i chytrość ludzi, podstępny władcy, przepych roślin w czerwcu, szczątki okrętów żaglowych, spoczywające na dnie morza, bójki i zabójstwa wielkomiejskich nocy, płacz pokrzywdzonych, samoloty nad Atlantykiem, lot skowronka, laboratoria genetyczne, wróble obojętne na postępy historii, nasze Ego, okrutne i pełne przepychu, Gdyby szeroko otworzyć drzwi percepcji, i zostawić je tak, otwarte, musielibyśmy zaniemówić i trwać w nieustającym, niemych zdziwieniu. Na szczęście dysponujemy uprzedzeniami, ideami, ideologiami, religiami, które pozwalają nam uprościć to królewskie bogactwo. Pozwalają nam znieść widok wiecznej wojny istnienia, zacieklej i dzikiej, wojny, która odsłania się tylko przed najbardziej pokojowym, spokojnym okiem kontemplacji.

»Uprzedzenia, hierarchie, idee pozwalają nam pociąć rzeczywistość, uporządkować ją, to znaczy, pozbawić ją blasku, tysiąca odcieni, majestatycznej wspaniałości. [...] (Sis 136-137)

imprescindible a la hora de estudiar a Zagajewski— se ha ocupado de clarificar el papel que esta figura de la *enumeratio* desempeña en la escritura de nuestro autor. La técnica de la *enumeratio* —nos dice Klejnocki— constituye en Zagajewski un medio muy característico de plasmación lírica de la realidad desde mediados de los años ochenta⁴⁷²; es muy usada en el libro *Ir a Lvov (Jechać do Lwowa, 1985)* y está presente asimismo en sus libros de poesía posteriores⁴⁷³. Toma la forma de letanía, cuando no, incluso, de plegaria, como ha visto Jan Błoński⁴⁷⁴. Para Jarosław Klejnocki, el empleo por parte de Adam Zagajewski de esta figura hay que situarlo dentro de la «poética» de la «deshabitación» («*uniezwyklenia*») en la recepción de la realidad⁴⁷⁵; es decir —si hemos entendido bien a Klejnocki— de posicionarse ante la realidad con el extrañamiento y el asombro —y la admiración— primigenios, que han sido amortiguados, cuando no del todo silenciados, digamos que por el «uso», esto es, por la familiaridad de trato, por la cotidianidad, por el hábito. Siempre a juicio de Klejnocki, en la *enumeratio* zagajewskiana resulta, en fin, audible el eco de las ideas del filósofo francés Henri Begson (1859-1941) acerca de la fluidez e inaprehensibilidad de la naturaleza de las cosas⁴⁷⁶.

Sea como sea, lo que conviene ante todo destacar en el texto zagajewskiano antes reproducido es la aparición del «caos», precisamente; «caos» que, como hemos tenido oportunidad de ver, en Zagajewski se contrapone de modo explícito a la «forma», en otras palabras, al «arte». Y precisamente las obras de arte constituyen, junto a «las jerarquías y las ideas» (Sys 183), un medio precioso de ordenación del abigarrado mundo, de ordenar, sometiéndola a jerarquías y a ideas, y al arte, la vasta, inabarcable realidad, pero sin desfigurarla. Sigue escribiendo Zagajewski:

No hay manera de vivir con las puertas de la percepción abiertas—el mundo es demasiado rico y abigarrado—. Nadie lo soportaría. [...] Es preciso aceptar jerarquías y no es indiferente cuál de ellas aceptamos: algunas, las jerarquías falsas, mutilan mucho la realidad, otras, las verdaderas, le son más fieles. Y, al mismo tiempo, hay que volver de vez en cuando a la plenitud que hace reventar las

⁴⁷² Cf. JAROSŁAW KLEJNOWCKI, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002, pág. 54.

⁴⁷³ *Ibidem*, pág. 53.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, pág. 54.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

categorías. No podemos dormir tranquilos cuando, justo al lado y en nuestro fuero interno, se esconde el reino inexplorado de la realidad. Por lo tanto, la forma es siempre necesaria y siempre insuficiente.

Las jerarquías y las ideas son necesarias. Y las obras de arte, que ordenan el mundo y tal vez lo hacen de la manera más desinteresada.

Recuerdo mi estancia en Nueva York, uno de los modelos del mundo contemporáneo, una ciudad insondable e inabarcable por ser demasiado rica en matices, aspectos, colores, barrios, razas, posibilidades y energías. Desde la mañana hasta la noche me sentía inquieto al no poder asimilar la superabundancia de aquella ciudad, me hacía falta un método, un resumen, y ninguno de los que poseía—la sociología, la economía o la historia—me bastaba. No sabía resistirme al alud de impresiones nuevas ni a sus arabescos, estaba a la merced de un conocimiento libre y abierto que se niega a ordenar nada, un conocimiento ávido, insaciable e infinito que sólo recoge y acopia. Hay percepciones que abundan en imágenes asociadas a emociones y arrebatos y que, ajenas a cualquier categoría racional, no conforman ningún patrón. A la larga, este estado resulta insoportable, porque pronto se le suma el miedo, como si la mente—un filósofo ora bondadoso, ora cruel—temiera la locura. (Sys 183-184)⁴⁷⁷

Imaginemos, pues, la situación en que se encuentra Zagajewski, que, espectador de *Carmen*, de Saura, nos había dicho mientras estaba sentado en la sala de proyección: «Estoy en el cine, transformado en espectador y oyente, y hace mucho que he olvidado la realidad que he dejado atrás al cruzar la puerta de la sala de

⁴⁷⁷ «Nie da się żyć w otwartych drzwiach percepcji, zbyt bogaty i jaskrawy jest świat, nie do zniesienia; [...] Trzeba przyjąć hierarchię, i nie jest obojętne, jaką; jedne, fałszywe, kaleczą bardziej rzeczywistość, inne są wierniejsze wobec niej, są prawdziwe. A jednocześnie trzeba czasem powrócić do pełni rozsadzającej kategorii. Nie można spać spojornie, gdy tuż obok nas, i w nas samych, kryje się niezbadane królestwo rzeczywistości. Dlatego wciąż potrzebny jest kształt i wciąż staje się niewystarczający.

»Potrzebny są hierarchie i idee. I dzieła sztuki, które porządkują chaos świata w sposób może najbardziej bezinteresowny.

»Pamiętam mój pobyt w Nowym Jorku, mieście będącym jednym ze współczesnych modeli świata, niezwykle trudnym do poznania, do ujęcia, zbyt bogatym w odcienie, aspekty, kolory, dzielnice, razy, możliwości, energie. Przez cały dzień czułem niepokój, ponieważ nie potrafiłem w żaden sposób poradzić sobie z nadmiarem tego miasta, nie miałem metody, skrótu, żadna teoria nie wystarczała, żadna socjologia ani ekonomia, ani historia; byłem zdany na coraz to nowe wrażenia z ich arabeskowym przepływaniem, byłem zdany na łaskę swobodnego, otwartego poznania, które niczego nie che porządkować, tylko zbiera i gromadzi, chciwe i nienasycone, nieskończone. Jest taki rodzaj percepcji, pęczniającej od obrazów, do których doklejone są też emocje, namiętności, i nie układającej się w żaden wzór, pozbawionej racjonalnych kategorii. Nie można zbyt długo znieść tego stanu, gdyż po jakimś czasie dołącza się do niego także i lęk, tak jakby umysł, który także jest na zmianę poczciwym i okrutnym filozofem, obawiał się obłądu.» (Sys 138)

proyección, la realidad de la calle» (Sys 175). Y, luego, aún esto otro: «[...] las tribulaciones y fuerzas deformes que suelen asediarme se rindieron ante el rito flamenco y me hicieron sentir libre y alegre. Mi ego pesado, malvado y deforme había cedido ante un ego ligero y benévolo con el mundo y con los hombres» (Sys 175). Hagámonos, sí, la siguiente composición de lugar: del ámbito cálido, acogedor, amparador, de la sala de cine, del reino autosuficiente del arte, sujeto a forma, baluarte de la forma, fortaleza inexpugnable contra el caos, el poeta ha pasado, sin solución de continuidad, al ámbito del mundo real, abigarrado y caótico, donde la forma no rige. Al espectador de *Carmen* le ha bastado salir a la calle –y a una calle neoyorquina– para sentirse de inmediato «extraño», «ajeno»; es como si se hubiera visto «arrojado», propiamente, de la acogedora «caverna» platónica a la inmisericorde, nuda realidad, irreductible a unidad armónica, que lo rodea, interpela y solicita, y lo invade, por todos y cada uno de sus sentidos. A este respecto, nos parece muy bien traída a cuento por parte de Klejnocki la cita de Michał Schulter y David Lee, autores del libro *The R factor* (1993): «Extraños» somos todos y cada uno de nosotros en cuanto salimos a la calle»⁴⁷⁸. ¿Qué puede hacer entonces el poeta? Ingresar de nuevo, cual desterrado que llega pidiendo asilo, en el reino del arte. Y así, en efecto, necesitado de un lugar acogedor, en busca de amparo, entra Zagajewski en un museo de pintura:

Y entonces me dejé caer por la Frick Collection y, una vez allí, delante del cuadro de Vermeer *La lección de música*⁴⁷⁹, sentí que por un instante la realidad se había detenido, se había petrificado presa de una inercia armoniosa. Aquel pintor que había vivido hacía varios siglos había tranquilizado la ciudad de Nueva York, había frenado su temblor y su cabrilleo. De pronto, el mantel azul que cubría la mesa y, justo al lado, la muchacha sentada ante la espineta con el profesor de música se volvieron más reales que aquella ciudad irreal por excesivamente real que se ahogaba en el exceso de puntos de vista y en su anchura y su altura exageradas. Me detuve a contemplar las sillas pintadas por Vermeer, unas sillas

⁴⁷⁸ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *op. cit.*, pág. 88. Texto original polaco: «Obcym jest każdy z nas, gdy wychozi na ulicę». Traducción nuestra.

⁴⁷⁹ En las monografías en español dedicadas a Johannes Vermeer, el cuadro de la Frick Collection neoyorquina del que habla Adam Zagajewski en este texto figura de solito con el título de «La lección de música interrumpida» (cf., por ejemplo, BOZAL, Valeriano, *Johannes Vermeer*, col. El arte y sus creadores, n° 24, Madrid, Historia 16, 1993, pág. 10). No obstante, nosotros nos referiremos siempre a él con el título que aparece en Zagajewski: «Lección de música».

soñolientas iluminadas por los suaves rayos de aquella luz que sólo él supo pintar, y experimenté la alegría y el placer de existir—un placer celestial—. El cuadro de Vermeer simplificó el cosmos o, mejor dicho, lo disminuyó sin cercenarlo. A partir de entonces todo me pareció fácil y posible, la vida podía comenzar de nuevo y ser esta vez más alegre y sencilla, mucho más llevadera que la obtusa vida de dimensiones naturales.

Algo se había cerrado de un portazo. Dicho de otra manera, el mundo se había puesto un traje—un traje azul—. Antes andaba desnudo, desafiante, intranquilo, y cualquier cosa era posible, todas las preguntas seguían abiertas y nada era seguro ni evidente, nada era hermoso ni feo. Hacía apenas unos instantes el mundo era simplemente enorme, creciente y desordenado, y Nueva York sólo era tan nueva, tan recién hecha, tan abultada, tan anónima y tan peligrosa como los pasillos de su metro. Delante de mí, la muchacha envuelta en una tenue luz azulina, talmente en la inmensidad del océano, estaba recibiendo una clase de música. De golpe, la paz reinaba en mí y en toda Nueva York. Me sentía tan feliz como si fuera a mudarme para siempre al interior del cuadro de Vermeer, como si el miedo, el peso de las preguntas sin respuesta y la avalancha de contradicciones e incertidumbres se hubieran acabado de una vez por todas. Enfrente se extendía un paisaje, una vereda llana a través de enseres familiares y cálidos, un mundo distinto: los muebles que reposaban sobre el pavimento de piedra, tranquilos y confiados como un gato, estaban dotados de una inteligencia dulce y benigna. Incluso la luz era comprensiva. No era la luz corriente que se detiene en el límite de los objetos, rebota y retrocede de acuerdo con las leyes de la física. No, aquella luz parecía verterse de todas partes sin delimitar las cosas, sin aislarlas; al contrario, era fraternal y juiciosa. (Sys 184-185)⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ «Trafiłem wtedy do muzeum, Frick Collection, i tam, przed obrazem Vermeera, *Lekcja muzyki*, poczułem, jak rzeczywistość, nagle w jednym momencie, zatrzymała się, zastygła w harmonijnym bezruchu. Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falowanie. Niebieski obrus, przykrywający stół — tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpince, i nauczyciel muzyki — stał się naraz bardziej realny niż nazbyt realne, nierealne miasto, które dusiło się od nadmiaru właściwości i punktów widzenia, od szerokości i wysokości. Patrzyłem na krzesła, namalowane przez Vermeera, senne krzesła, oświetlone miękkimi promieniami tego światła, które pojawia się tylko w jego obrazach, i czułem radość, przyjemność istnienia — niebieską przyjemność istnienia. Obraz Vermeera także uprościł kosmos, ale inaczej: pomniejszył go, lecz go nie przekroił. Teraz wszystko wydawało się łatwe i możliwe, życie mogło rozpocząć się od nowa, weselsze i prostsze niż dotąd, o tyle łatwiejsze do zniesienia niż niezgrabne życie w naturalnych rozmiarach.

»Coś się zatrasnęło, zamknęło. Inaczej mówiąc: świat został ubrany, nałożył suknię — niebieską. Przedtem był nagi, wyzywający, niespokojny, wszystko było możliwe, wszystkie pytania były otwarte, nic nie było oczywiste ani pewne; ani ładne, ani brzydkie, tylko ogromne, rosnące, ruchome, bez ładu, Nowy Jork był, jeszcze przed chwilą, taki nowy, świeży, spuchnięty, nienazwany i niebezpieczny, jak korytarze jego kolejki podziemnej. I nagle jest zupełnie inaczej, nastąpił przełom. Przede mną dziewczynka bierze lekcję muzyki, spowita w niebieskie światło, miękkie światło, jak we

Para la cabal comprensión de este importante texto zagajewskiano conviene mucho tener en cuenta algunos datos. En primer lugar, el hecho de que Adam Zagajewski, al igual que su compatriota, amigo y maestro Zbigniew Herbert (1924-1998), es un gran viajero, y para uno y otro los viajes pueden convertirse en auténticas «epifanías». El viaje como experiencia o vivencia «epifánica» ha sido muy finamente estudiado por Bożena Shallcross, profesora de Lenguas y Literaturas Eslavas en la Universidad de Chicago, en su estudio titulado *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*⁴⁸¹. En efecto, la profesora Shallcross ha puesto de relieve el carácter propiamente metafísico, más que estrictamente religioso, de esas experiencias de viajes, sin que quepa en modo alguno, empero, descartar de antemano lo que puedan tener de experiencia religiosa, pues, como advierte la autora, la frontera entre «epifanías» y «teofanías» no siempre es clara, ni mucho menos⁴⁸². De los viajes «epifánicos», exactamente, de nuestro poeta nos ocuparemos por extenso en el capítulo siguiente del presente trabajo, el dedicado al libro de memorias-diario de Adam Zagajewski titulado *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*. Ahora, otro dato que hemos de tener en cuenta es la afición de Adam Zagajewski a la pintura en general, y en particular a la pintura holandesa del siglo XVII; y, entre los pintores holandeses de la edad de oro, hay aún que recordar su predilección por Johannes Vermeer de Delf (1632-1775), algunos de cuyos cuadros –hemos de verlo– han dado pie al poeta polaco para escribir algunas écfrasis inolvidables. Del gusto de Zagajewski por los pintores de Holanda en su siglo áureo nos ocuparemos por extenso en la parte de nuestra investigación dedicada al libro de ensayos *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, concretamente con ocasión del ensayo que lleva por título «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»).

wnętrzu niebieskiego oceanu. Nagle zapanował spokój, we mnie i w całym Nowym Jorku. Byłem szczęśliwy, tak jakbym miał wprowadzić się do Vermeerowskiego obrazu i zamieszkać w nim na zawsze, i nie odczuwać już nigdy ani lęku, ani ciężaru pytań bez odpowiedzi, nie przeżywać sztormu sprzeczności i niepewności. Pejzaż otwierał się przede mną, gładka ścieżka pośród oswojonych, ciepłych sprzętów. Miałem przed sobą inny świat: meble leżały na kamiennej posadzce spokojnie i ufnie jak kot, obdarzone były słodką, dobroduszną inteligencją. Nawet światło rozumiało. To nie było zwykle, zewnętrzne światło, które zatrzymuje się na granicach przedmiotów, odbija się od nich i wraca, zgodnie z prawami fizyki, nie, to światło zdawało się płynąć zewsząd, nie dzieląc, nie izolując rzeczy, przeciwnie, było braterskie i rozumne.» (Sis 138-139)

⁴⁸¹ Cf. SHALLCROSS, Bożena, *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2002. Primera parte del libro, dedicada a Adam Zagajewski: págs. 3-40; segunda parte, dedicada a Zbigniew Herbert: págs. 41-100.

⁴⁸² *Ibidem*, pág. xvii.

Pues bien, atendamos ahora nuevamente a lo que escribía Adam Zagajewski en el texto referido a su visita a la Frick Collection, que antes reproducíamos. Escribe, en efecto, ahí el poeta polaco, primero espectador de la película *Carmen*, luego paseante por las calles de Nueva York oprimido por el tráfico de la metrópolis y ahora contemplador de un lienzo de Vermeer: «[...] delante del cuadro de Vermeer *La lección de música*, sentí que por un instante la realidad se había detenido, se había petrificado presa de una inercia armoniosa. Aquel pintor que había vivido hacía varios siglos había tranquilizado la ciudad de Nueva York, había frenado su temblor y su cabrilleo» (Sys 184). Y, más adelante: «El cuadro de Vermeer simplificó el cosmos o, mejor dicho, lo disminuyó sin cercenarlo. A partir de entonces todo me pareció fácil y posible, la vida podía comenzar de nuevo y ser esta vez más alegre y sencilla, mucho más llevadera que la obtusa vida de dimensiones naturales» (Sys 184). Y, luego: «Hacia apenas unos instantes el mundo era simplemente enorme, creciente y desordenado, y Nueva York sólo era tan nueva, tan recién hecha, tan abultada, tan anónima y tan peligrosa como los pasillos de su metro» (Sys 184). Y, en fin: «[...] De golpe, la paz reinaba en mí y en toda Nueva York. Me sentía tan feliz como si fuera a mudarme para siempre al interior del cuadro de Vermeer, como si el miedo, el peso de las preguntas sin respuesta y la avalancha de contradicciones e incertidumbres se hubieran acabado de una vez por todas» (Sys 185). Se comprueba una vez más, pues, ese poder «ordenador» del mundo —poder «cosmificante», propiamente, si se nos permite el neologismo— del mundo que para Zagajewski, como hemos visto ya, posee la obra de arte; dicho de otra manera, de nuevo se efectúa esa «transfiguración», de nuevo se opera ese «milagro». Y de nuevo se justifica el título del médico, humanista y pianista polaco Andrzej Szczeklik: *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte (Katharsis: O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, 2002). ¿No afirma Zagajewski que, ante la tela de Vermeer, «la paz reinaba en él» (Sys 185), y no sólo en él, sino también en toda la enorme ciudad de Nueva York? No nos sorprende, entonces, el deseo profundo que ante ese cuadro formula nuestro poeta:

¡Ojalá pudiera quedarme a vivir en aquel cuadro! ¡Detenerme en aquella forma!
Aquel cuadro era la consumación de la historia—tal vez no de toda, pero sí de una
de sus tramas—. ¿De cuál? ¿Cómo que de cuál? ¡De ésta! La muchacha junto a la

espineta, la luz tenue, el profesor de música, el aposento. Aquello ya no volverá nunca, no se repetirá ni tendrá continuación alguna. Las preguntas sobran, todo resulta palmario. Y la fuerza de aquella pintura inmóvil es tan enorme que frena por unos instantes el ímpetu de la gran metrópolis en crecimiento.

¡Vivir allí costara lo que costara! ¡Contemplar el cuadro todo el tiempo que fuera posible! El portero empezaba a mirarme con recelo. ¡Cómo me hubiese gustado ser invisible y colarme en el aposento azulino con el tique de entrada en mi invisible mano! (Sys 185)⁴⁸³

Escribe Adam Zagajewski: «¡Ojalá pudiera quedarme a vivir en aquel cuadro!» (Sys 185). No, no tiene nada de sorprendente este deseo, compartido en más de una ocasión, ante tal o cual lienzo, por todos los amantes de la pintura. Como reza uno de los *Escolios a un texto implícito* de don Nicolás Gómez Dávila: «Quisiéramos que ciertas pinturas nos invitaran dentro del cuadro para participar de su manera de ser»⁴⁸⁴. Pero, por más espontáneo que sea dicho deseo en Zagajewski y por más que resulte espontánea e inmediatamente comprensible –y compartible– para todo amante de la pintura, debemos tratar de situarlo, en lo posible, en el contexto de la historia de las ideas estéticas, tal como venimos haciendo y hemos aún de hacer en el presente trabajo con las personales ideas estéticas de nuestro autor. Pues bien, tres son las doctrinas estéticas a que, siquiera implícitamente, nos remiten las ideas que sobre el arte expresa Adam Zagajewski en su ensayo «El flamenco» («Flamenco»). Las dos primeras se deben a autores –Clive Bell y Romano Guardini– nunca mencionados, hasta donde nosotros sabemos, por Zagajewski ni por ninguno de los investigadores de la obra zagajewskiana; no las traemos a colación aquí, por tanto, en calidad de posibles fuentes, sino, más bien, por los paralelismos o coincidencias que, a nuestro entender, presentan claramente con el pensamiento del poeta polaco. La tercera doctrina estética es la del filósofo Arturo Schopenhauer, nombre éste que sí aparece

⁴⁸³ «Jak bardzo chciałbym zostać w tym obrazie. Zatrzymać się w kształcie. Ten obraz kończył w pewnym sensie historię — nie całą, ale jeden jej wątek. Który? Jak to, który, ten właśnie: dziewczynka przy szpincie, łagodne światło, nauczyciel muzyki, komnata. Tego już nigdy nie będzie, to się nie powtórzy ani nie rozwinie. Nie ma o co pytać, wszystko jest widoczne jak na dłoni. I siła tego nieruchomego obrazu jest tak wielka, że na chwilę zatrzymuje rozpęd wielkiego miasta, które rośnie.

»Zamieszkać tu, za wszelką cenę. Stać przed obrazem, jak długo się da. Portier już zaczyna przyglądać mi się podejrzliwie. Powiniennem być niewidzialny i wśliznąć się do niebieskiej komnaty, trzymając w niewidzialnej dłoni bilet wstępu do Frick Collection. (Sis 139-140)

⁴⁸⁴ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, prólogo de Franco Volpi. Girona, Atalanta, 2009, pág. 100.

en los escritos de Zagajewski, así como en los correspondientes índices de autores citados de los libros de Tadeusz Nyczek, Jarosław Klejnocki, Bożena Shallcross y Anna Czabanowska-Wróbel, dedicados, como sabemos, a la obra y el pensamiento zagajewskianos.

Al británico Arthur Clive Heward Bell (1881-1964) ya lo hemos mencionado en el apartado anterior –«El pequeño Larousse. Hegel y Keats» («Mały Larousse. Hegel i Keats»)– de este mismo capítulo, a la hora de estudiar, en el contexto de la historia de las ideas estéticas y a propósito de Adam Zagajewski, las relaciones entre belleza natural y belleza artística. Aquí Clive Bell nos interesa ante todo como formulador de la teoría de la *forma significante*, expresión que se ha hecho familiar en estética y que proviene del título mismo de un célebre ensayo publicado por este autor en 1914: *Significant form*, precisamente⁴⁸⁵. Con objeto de fundamentar su teoría, apela Clive Bell al sentimiento peculiar que se experimenta ante una obra de arte. Este sentimiento –o emoción estética– viene suscitado por una cualidad común a todas las obras de arte auténticas⁴⁸⁶. Pues bien, esa cualidad común, de la que participan tanto Santa Sofía como los vitrales de la catedral de Chartres, los tapices chinos no menos que los frescos de Giotto, la cerámica persa y los cuadros de Cézanne, esa cualidad común, decimos, no es otra que la *forma significante*, que constituye «la cualidad común a todas las obras de arte visuales»⁴⁸⁷ (pues es de éstas, específicamente, de las que en el ensayo antedicho se ocupa Clive Bell). Tal y como Bell la concibe, la forma significante no se identifica en modo alguno con la forma meramente descriptiva o representativa; antes bien, al igual que otros estetas de la forma, él insiste en el carácter no referencial de la forma significativa, «para así, de este modo, poder reivindicar la autonomía de la forma artística y su desvinculación de todo contenido objetivo o existencial»⁴⁸⁸. Hay un pasaje del ensayo *Significant form* que queremos reproducir aquí, por encontrarlo ciertamente en consonancia con el sentimiento estético –o emoción estética– que experimenta y describe Adam Zagajewski ante el cuadro *Lección de música*. He aquí el pasaje al que nos referimos:

⁴⁸⁵ Cf. ESTRADA HERRO, David, *op. cit.*, pág. 385.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pág. 386.

[...] to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transports us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation. For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the streams of life.⁴⁸⁹

En efecto –y esto es lo que nos parece más interesante para nuestro propósito del texto de Bell–, «el arte nos transporta del mundo de la actividad del hombre a un mundo de exaltación estética. Por un momento se nos aísla de los intereses humanos; nuestros proyectos y recuerdos quedan suspendidos; somos elevados sobre las corrientes de la vida». Insistimos: la vivencia de la emoción estética experimentada y descrita por Adam Zagajewski ante el cuadro de Vermeer presenta evidentes concomitancias con la emoción estética que, a decir de Clive Bell, se experimenta de sólo ante cualquier obra de arte plástica en general. Por otra parte, y aunque fundamentada en presupuestos filosóficos seguramente muy distintos, la doctrina estética de Clive Bell no puede menos de sonar un tanto familiar a todo lector familiarizado, siquiera someramente, con la doctrina estética schopenhaueriana, que, como ya hemos adelantado y hemos de considerar con algún pormenor enseguida, no parece en absoluto ajena, a su vez, a la estética personal de Adam Zagajewski.

A la hora de estudiar, en el contexto –repetimos– de las ideas estéticas y a propósito de Adam Zagajewski, las relaciones entre genio y creatividad artística, nos ocupamos también, en el apartado antedicho de nuestro trabajo, del pensamiento estético del teólogo alemán de origen italiano Romano Guardini (1885-1968), tal como aparece expuesto en su librito *Sobre la esencia de la obra de arte (Über das Wesen des Kunstwerkes)*, que recoge –ya quedó anotado– la conferencia dictada, con el mismo título, por el autor en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart (*Stuttgarter Akademie der bildenden Künste*). Escribe ahí, entre otras cosas, el egregio teólogo y pensador:

Toda obra de arte auténtica, aun la más pequeña, lleva adherido el mundo; un ámbito conformado, lleno de contenidos de sentido, en que se puede penetrar mirando, oyendo, moviéndose. Ese ámbito está estructurado de otro modo que el de la realidad inmediata. No sólo es más justo, más hermoso, más profundo, más

⁴⁸⁹ Citado por ESTRADA HERRERO, David, *ibidem*.

vivo que el de la vida diaria, sino que tiene una cualidad propia: la cosa y el hombre están abiertos en él. En el ámbito de la existencia diaria el hombre y la cosa están atados y velados. Lo que se puede percibir de ellos expresa su ser, pero también lo oculta. Toda relación va de una cerrazón a otra, a través de lejanía y extrañeza. El acto de intuición y representación del artista ha llevado el ser a expresión más plena. Lo interior está también «fuera», es presencia y puede verse; lo exterior ahora está también «dentro», se siente y se percibe y puede asumirse en la propia experiencia. Pero precisamente por este proceso se ha hecho poderosa la unidad, presente y perceptible la totalidad. Ahora está superada la separación. En el ámbito de la obra están cerca las cosas entre sí y el hombre respecto a las cosas de un modo diverso al del mundo inmediato. Por eso el contemplador, al entrar en ese mundo y percatarse de él, puede vivir él mismo en la totalidad.⁴⁹⁰

Toda obra de arte constituye, pues, a decir de Romano Guardini, «un ámbito conformado, lleno de contenidos de sentido, en que se puede penetrar [...]». Este sería, en terminología zagajewskiana, el ámbito de la forma, contrapuesta al «caos» de la existencia diaria. Por otra parte, mientras que en la existencia diaria «el hombre y la cosa están atados y velados», en el ámbito de la obra de arte lo que se da es una liberación y un desvelamiento, una patentización –*ἀλήθεια*, podríamos, tal vez, decir aquí también–. Es que «el acto de intuición y representación del artista ha llevado el ser a expresión más plena», y «por este proceso se ha hecho poderosa la unidad, presente y perceptible la totalidad»: en otras palabras, si lo hemos entendido bien, se ha conformado un «cosmos» propiamente, un cosmos pleno de sentido e, insistimos, accesible, transitable, habitable. Seguimos, al hilo de lo que dice Romano Guardini, en sintonía, pues, con el pensamiento estético de Adam Zagajewski. Añade, a renglón seguido, el teólogo alemán:

Lo que aquí se requiere al captar la obra de arte no es sólo ver u oír, como ante los demás objetos que nos rodean; ni aun un disfrute y satisfacción, como ante alguna cosa placentera. La obra de arte, más bien, abre un espacio en que el hombre puede entrar, respirar, moverse y tratar con las cosas y personas que se han hecho patentes. Pero para eso tiene que esforzarse; y aquí, en un momento

⁴⁹⁰ Cf. GUARDINI, Romano (1947), *Sobre la esencia de la obra de arte*, trad. (<al. *Über das Wesen des Kunstwerkes*) de José María Valverde, en *Obras de Romano Guardini I*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981, pág. 322.

determinado, se hace evidente ese deber que para los hombres de hoy es tan apremiante como apenas ningún otro: el de la contemplación. Nos hemos vuelto activistas, y estamos orgullosos de ello; en realidad hemos dejado de saber callar, y concentrarnos, y observar, asumiendo en nosotros lo esencial. [...] Pero la auténtica conducta ante la obra de arte [...] consiste en callar, en concentrarse, en penetrar, mirando con sensibilidad alerta y alma abierta, acechando, conviviendo. Entonces se abre el mundo de la obra.⁴⁹¹

Escribe Guardini: «La obra de arte, más bien, abre un espacio en que el hombre puede entrar, respirar, moverse y tratar con las cosas y personas que se han hecho patentes». Pero, advierte el teólogo, para que ello resulte hacedero, el hombre tiene ciertamente que esforzarse: ante el ámbito «habitabile» que la obra de arte gratuitamente le franquea, el hombre tiene que salir del tráfigo de la vida cotidiana en que de sólo está inmerso, tiene que «saber callar», y así, transformado de «activista» en «contemplador», trasponer el umbral de ese mundo –de ese cosmos, diríamos, propiamente– que la obra de arte constituye. Para Guardini, es un deber la contemplación, un deber descuidado por el hombre de hoy, y, por ende, tal vez como nunca hoy necesario. Actitud de escucha, actitud de silencio, actitud contemplativa; contemplación, que es flor que se abre en soledad y silencio; por decirlo en una sola palabra –palabra tan del gusto de Simone Weil–, «atención». Estamos ante actitudes fundamentales defendidas no sólo por Romano Guardini, sino también por Adam Zagajewski en muchos de sus textos, como hemos visto ya y hemos de ver todavía. Como botón de muestra, baste recordar en este punto lo que decía el poeta polaco en «Soledad» («Samotność»), el último artículo de «El pequeño Larousse» («Mały Larousse»), incluido en *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, 1986):

[...] Existen dos riquezas, dos fuerzas muy semejantes, aunque del todo distintas. Una es inmanente al mundo y al hombre que actúa, lucha y ama. Su creador es Dios. La otra se expresa mediante pinturas, libros, música o películas, y es un eco de la primera. Su creador es el hombre. La soledad es la zona de silencio que hay entre estos dos bullicios. (SyS 168-169)⁴⁹²

⁴⁹¹ *Ibidem*, págs. 322-323.

⁴⁹² «[...] Istnieją przecież dwa bogactwa, dwie siły, bardzo do siebie podobne i jednocześnie zupełnie inne. Jedna tkwi w samym świecie, w ludziach, którzy działają, walczą, kochają. Jej autorem jest Bóg.

A renglón seguido del texto suyo que hemos reproducido anteriormente, nos brinda Romano Guardini aún las siguientes consideraciones:

Pero en su ámbito, el que contempla percibe también que ocurre algo con él. Llega a otra situación. Se afloja la cerrazón que rodea su ser; más o menos, en cada ocasión, según la profundidad con que penetre, según la viveza con que la comprenda, la proximidad en que se sitúe respecto a ella. Se hace él mismo más evidente; no reflexionando teóricamente, sino en el sentido de una iluminación inmediata. Se aligera el peso de todo lo que hay en uno que no ha sido penetrado al vivir. Se da uno cuenta más hondamente de la posibilidad de hacerse él mismo auténtico, puro, pleno y configurado.⁴⁹³

Ante estas palabras de Guardini, no podemos menos de recordar las escritas por Adam Zagajewski en «El flamenco» («Flamenco»), cuando lo encontramos en la sala de un cine neoyorquino, espectador de la película *Carmen*, de Carlos Saura: «Estoy en el cine, transformado en espectador y oyente, y hace mucho que he olvidado la realidad que he dejado atrás al cruzar la puerta de la sala de proyección, la realidad de la calle» (Sys 175). Y, luego, aún esto otro: «[...] las tribulaciones y fuerzas deformes que suelen asediarme se rindieron ante el rito flamenco y me hicieron sentir libre y alegre. Mi ego pesado, malvado y deforme había cedido ante un ego ligero y benévolo con el mundo y con los hombres» (Sys 175). Y otro tanto experimenta nuestro poeta ante el cuadro de Vermeer expuesto en la Frick Collection: sintió entonces –recordemos– que «la paz reinaba en él» (Sys 185). Y de nuevo, a propósito de todo esto, nos viene a la mente el título del médico y humanista y pianista polaco Andrzej Szczeklik: *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte* (*Katharsis: O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, 2002). Claro está que la paz que en un momento dado reina dentro de él no es definitiva, sino, ni que decir tiene, transitoria, como transitoria es la curación procurada por el arte; pero de ello hablaremos después, al hilo siempre de la escritura zagajewskiana en el ensayo «El flamenco» («Flamenco»).

Druga natomiast wypowiada się w obrazach, książkach, w muzyce, w filmach — i jest echem pierwszej. Jej autorami są ludzie. Samotność to cicha strefa między dwoma zgiełkami.» (Sis 127-128)
⁴⁹³ Cf. GUARDINI, Romano, *op. cit.*, pág. 323.

Hay todavía unas palabras del ensayo de Romano Guardini que, por parecernos de la mayor relevancia, quisiéramos también, a propósito de lo que nos dice Adam Zagajewski en el suyo, reproducir aquí:

[...] toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso. [...] Entro en el espacio que ahí se establece, y vivo en ese mundo más puro que surge. Al mirar, soy invadido por él. En sí mismo, se convoca «lo mejor», liberándose de la sujeción y opresión en que lo mantiene la existencia cotidiana. Pero precisamente ahí presiento lo que soy propiamente, y siento la promesa de que alguna vez podré alcanzarlo. Mejor dicho, algún día, en el porvenir último, cuando venga al mundo su autenticidad absoluta, también mi autenticidad me saldrá al paso y se hará mía.⁴⁹⁴

Hora es ya de hacer constar que el cuadro de Johannes Vermeer van Delft *Lección de música*, de los fondos de la Frick Collection, en Nueva York, había aparecido ya, algunos años antes de reaparecer en el ensayo «El flamenco» («Flamenco», 1986), en un poema de Adam Zagajewski, poema que, titulado «Nueva York sin hogar» («Bezdomny Nowy Jork»; en inglés, sería «Homeless New York»), pertenece al libro *Ir a Lvov (Jechać do Lwowa, 1985)*. Helo aquí:

Nueva York, como siempre, sin hogar.
Los largos cuellos de las casas.
La bufanda del metro.
En Battery Park, un loco
se dirige a la gente.
Al mismo tiempo, siguen su curso las deliberaciones de la ONU.
La esposa de un diplomático ruso se prueba
unos zapatos en una tienda de la calle 34.
«Con estos zapatos podrá usted
atravesar toda Siberia» –dice
un mulato, arrodillado ante ella
como un trovador.
El cuadro de Vermeer, «Lección de música»,
se convierte en una lente, en un ojo

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pág. 331.

azul que dirige una mirada a la ciudad,
con ternura.
¿Puede Dios mirar de otra manera
a las ciudades, alocadas e imperfectas?⁴⁹⁵

Sostenía Romano Guardini –recordemos– que «toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso». Recuérdese asimismo que Bożena Shallcross, al estudiar la índole de las experiencias de viajes en Adam Zagajewski, si bien subrayaba el carácter más metafísico que estrictamente religioso de tales experiencias, advertía que no siempre es clara, empero, la frontera entre «epifanías» y «teofanías»⁴⁹⁶. Pues bien, en el caso del poema «Nueva York sin hogar» asistimos precisamente a una teofanía. En «El flamenco» («Flamenco»), ante la *Lección de música*, de Vermeer, Zagajewski escribía: «Algo se había cerrado de un portazo. Dicho de otra manera, el mundo se había puesto un traje—un traje azul—» (Sys 184); en «Nueva York sin hogar» el prodigio es aún mayor: el cuadro «se convierte en una lente, en un ojo / azul que dirige una mirada a la ciudad, / con ternura». Como ha visto muy perspicazmente Jarosław Klejnocki, en este poema el caos de la realidad y lo multiforme de las actividades humanas quedan unificados por «la mirada de Dios» («*spojrzenie Boga*»), cuya presentida presencia se revela en una obra maestra del arte: el cuadro *Lección de música*, de Vermeer de Delft, precisamente⁴⁹⁷. Los seres humanos –añade Klejnocki–, prójimos por más que alejados unos de otros, son hijos de Dios que, participando de los tráfigos de la vida, a veces –y aquí el hace su aparición el «argumento schopenhaueriano», o «trama schopenhaueriana» («*wątek Schopenhauerowski*»)– se liberan de su soledad mediante la contemplación del arte, precisamente⁴⁹⁸.

Así, pues, para Jarosław Klejnocki, en el poema de Adam Zagajewski «Nueva York sin hogar» («*Bezdomny Nowy Jork*») resulta evidente la impronta de la

⁴⁹⁵ «Bezdomny jak zawsze Nowy Jork. / Długie szyje domów. / Szalik metra. / W Battery Park pewien szaleniec / przemawia się do ludzkości. / Jednocześnie trwają obrady ONZ. / Żona rosyjskiego dyplomata przymierza / buty w sklepie przy 34-tej ulicy. „W tych butach będzie pani mogła / przejść całą Syberię” –mowi / Mulat, który klęczy się przed nią /jak trubadur. / Obraz Vermeera, „Lekcja muzyki”, / staje się soczewką, niebieskim / okiem, które spogląda na miasto / z czułością. / Czyż Bóg może inaczej patrzeć / na miasta, szalone i niedoskonałe?» (JdL 22) Traducción nuestra.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, pág. xvii.

⁴⁹⁷ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *op. cit.*, pág. 88.

⁴⁹⁸ *Ibidem*. «Oddaleni od siebie bliźni to dzieci Boże uczestniczące w korowodzie życia, czasami (tu wątek Schopenhauerowski) wyzwajające się z osamotnienia przez kontemplację sztuki».

filosofía de Schopenhauer, y, presumiblemente, en concreto de su doctrina estética. Klejnocki no desarrolla, empero, esta idea; no pasa, por decirlo de otra manera, a demostrar esta tesis; se limita a apuntarla. Por ende, nuestra tarea ha de consistir ahora en explicar ese «argumento schopenhaueriano» presente en el poema de Adam Zagajewski.

«No hay manera de vivir con las puertas de la percepción abiertas—el mundo es demasiado rico y abigarrado—. Nadie lo soportaría» (Sys 183), ha escrito —recuérdese— Adam Zagajewski en «El flamenco» («Flamenco»); y, enseguida, esto: «Las jerarquías y las ideas son necesarias. Y las obras de arte, que ordenan el mundo y tal vez lo hacen de la manera más desinteresada» (Sys 183). Y en su libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998), animando al lector a emprender un largo viaje, bien sea por los caminos del mundo, bien sea en su imaginación, esto otro, en fin:

[...] Verás obras de arte tan logradas, tan plenas, que ofrecen al observador algo más que un solo instante de satisfacción: le ofrecen algo que podrá guardar y que formará parte de su pensamiento: formas, encantamientos que parecen configurar de nuevo la realidad. [...] (Elba 232)⁴⁹⁹

El arte, pues, tal como lo concibe Adam Zagajewski —y como lo concibe Romano Guardini, añadiríamos—, posee la facultad de ordenar el mundo; más aún, de «configurar de nuevo la realidad»; facultad ordenante y configurante merced a la cual, sometiendo el caos a la forma, hace de la realidad velada e inconexa un cosmos patente en que nos es dado, en paz, morar. El arte, entonces, para Zagajewski constituye un modo de conocimiento. De ser así, estaría ello en consonancia con la doctrina estética de Schopenhauer, quien sostiene, efectivamente, que el arte es un modo de conocimiento⁵⁰⁰, «*el modo de considerar las cosas independientemente del*

⁴⁹⁹ «[...] Zobaczysz dzieła sztuki tak udane, tak pełne, że ofiarowują obserwatorowi coś więcej niż tylko chwilową satysfakcję – ofiarowują mu coś, co będzie mógł przechować i uczynić nieomal częścią swego umysłu – formy, zaklęcia, które zdają się kształtować od nowa rzeczywistość.» (Wcp 199-200)

⁵⁰⁰ Cf. MORENO CLAROS, Luis Fernando, «Estudio introductorio» a SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación* (<al. *Die Welt als Wille und Vorstellung*), volumen primero, traducción y notas de Rafael-José Díaz-Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción, revisión de Joaquín Chamorro Mielke, en SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (volumen primero). *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, estudio

principio de razón, en oposición a esa otra manera de considerarlas, directamente deudora de tal principio, que es la vida de la experiencia y de la ciencia» (*El mundo como voluntad y representación* I, § 36)⁵⁰¹.

Profundamente enraizada en su metafísica, sin duda admirablemente derivada de ella y consecuente con ella, la teoría estética del filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860) enlaza «la concepción platónica de las ideas con la noción de Kant sobre el placer desinteresado en el arte y la eterna doctrina de la *contemplación* como simple intuición»⁵⁰². Como es sabido, en el sistema filosófico de Schopenhauer, si el mundo, en cuanto fenómeno, es «representación» (al. *Vorstellung*), en su esencia es «voluntad» (al. *Wille*)⁵⁰³. Es «representación», porque, según Schopenhauer, «todo objeto percibido o pensado sólo existe con relación a una “conciencia” que lo percibe o piensa. Las cosas del mundo y la realidad entera son el contenido de la conciencia que se las representa»⁵⁰⁴. Y es «voluntad», que equivale a «voluntad de vivir» («*Wille zum Leben*») y que el mismo Schopenhauer denomina, siguiendo a Kant, «cosa en sí» («*Ding an sich*»)⁵⁰⁵; voluntad universal, ciega e irrefrenable, «que sólo quiere sin saber qué quiere porque únicamente es voluntad y nada más que eso»⁵⁰⁶, que «en sí misma carece de conciencia y de conocimiento [...], de propósito y de límites»⁵⁰⁷, voluntad insondable, que sólo puede ser conocida por el intelecto humano «de manera relativa y modificada»⁵⁰⁸, y que, permanentemente insatisfecha, «se desgarrar entre fuerzas contradictorias»⁵⁰⁹. Sometido precisamente al imperio de esa voluntad insaciable, sujeto a la cadena infinita de las necesidades, sólo cuenta el hombre con dos medios de liberación: el arte y la ascesis⁵¹⁰. En efecto, en la experiencia estética el individuo se libera de las ataduras de la voluntad, se distancia de sus deseos, deja en suspenso sus necesidades;

introdutorio de Luis Fernando Moreno Claros, col. Biblioteca de Grandes Pensadores, Madrid, Gredos, 2010, pág. CIII.

⁵⁰¹ *Ibidem*, pág. 224.

⁵⁰² Cf. URDANOZ, Teófilo, *Siglo XIX: Kant, idealismo y espiritualismo*, t. IV de la *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), nº 371, 2001, pág. 482.

⁵⁰³ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico*, trad. (<it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*) de Juan Andrés Iglesias, tomo III: *Del Romanticismo hasta hoy*, Barcelona, Herder, 3ª ed., 2005, pág. 215.

⁵⁰⁴ Cf. MORENO CLAROS, Luis Fernando, *op. cit.*, pág. LIV.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, pág. LIII.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *op. cit.*, pág. 215.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

ya no contempla en los objetos aquello por lo que pueden resultarle útiles o perjudiciales, sino que, convertido en «puro ojo del mundo», un puro ojo contemplador, propiamente, se sumerge en el objeto y se olvida de sí mismo y de su dolor⁵¹¹. Ese puro ojo del mundo ya no ve objetos en relación con otros objetos, no ve objetos que sean beneficiosos o nocivos para él, sino que «capta ideas, esencias, modelos de las cosas, fuera del espacio, del tiempo y la causalidad»⁵¹². El arte, entonces, al expresar la esencia de las cosas, nos ayuda a separarnos de la voluntad. En suma, en la experiencia estética dejamos de ser conscientes de nosotros mismos y lo somos de los objetos intuitos. La experiencia estética constituye una temporal anulación de la voluntad y, por tanto, del dolor. Dicho de otra manera, en la intuición estética el intelecto rompe su servidumbre con respecto a la voluntad, ya no es el instrumento que le brinda los medios para satisfacerse, sino un puro ojo contemplador. En suma, el arte nos transforma en puros objetos contemplativos que, mientras contemplan, no quieren, y, por lo mismo, no sufren⁵¹³. Como cabía sospechar, esos momentos dichosos de contemplación estética, en que alcanzamos a liberarnos de la voluntad, son, en general, poco frecuentes y breves. Pero, amén del consuelo momentáneo que nos procuran, sirven como indicadores, como vislumbres de una condición humana distinta a la que en la presente existencia padecemos⁵¹⁴: nos indican, en efecto,

[...] lo feliz que será la vida de un hombre cuya voluntad no se haya serenado durante sólo un momento, como sucede en el éxtasis estético, sino que se ha colmado para siempre, o más bien, se ha reducido por completo a la nada, salvo aquella pequeña chispa que continúa animando al cuerpo y que se desvanece junto con la vida.⁵¹⁵

El éxtasis estético se muestra, por lo tanto, incapaz de procurarle al hombre la redención completa, que debe buscarse por otro camino: por el camino de la

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ *Ibid.*, págs. 215-216.

⁵¹⁴ *Ibid.*, pág. 216.

⁵¹⁵ Citado por REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *op. cit.*, pág. 216.

ascesis⁵¹⁶. Pero éste es ya un punto del pensamiento schopenhaueriano que no nos interesa para nuestro propósito.

Hasta aquí, nos hemos esforzado por exponer, siquiera muy sucinta y toscamente, los rasgos esenciales de la doctrina estética de Schopenhauer sobre todo sirviéndonos de resúmenes debidos a la pluma de cuatro historiadores y estudiosos de la filosofía: Teófilo Urdániz, Luis Fernando Moreno Claros, y Giovanni Reale y Dario Antiseri. Ahora parece conveniente, empero, acudir a algunos textos originales del insigne filósofo teutón, espigados de su obra maestra: *El mundo como voluntad y representación* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), y, más concretamente, del libro III de la misma, consagrado a la estética. Escribe Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación* III § 38):

Hemos hallado en el modo de contemplación estético *dos partes constitutivas inseparables*: el conocimiento del objeto no como cosa particular, sino como *idea* platónica, es decir, como forma permanente de toda esa especie de cosas, y la autoconciencia de quien conoce no como individuo, sino como *sujeto puro y sin volición del conocimiento*. [...]

[...]

[...] Esta liberación del conocimiento nos emancipa tan completamente de todo como el adormecimiento y los sueños: felicidad e infelicidad han desaparecido; no somos ya el individuo, éste se ha olvidado y pasamos a ser el sujeto puro del conocimiento; sólo existimos como un ojo *único* del mundo que mira desde todos los seres cognoscentes, pero que únicamente en el hombre puede estar totalmente libre del servicio de la voluntad, por lo que toda diferencia de individualidad desaparece tan completamente que lo mismo da que el ojo que contempla pertenezca a un rey poderoso o a un mendigo afligido. Pues ni la felicidad ni la desgracia franquean esos límites. Continuamente nos hallamos cerca de un territorio en el que nos sustraemos enteramente a toda nuestra miseria, pero ¿quién tiene la fuerza para quedarse en ese lugar largo tiempo? En cuanto alguna relación de ese objeto puramente intuitivo con nuestra voluntad, con nuestra persona, entra de nuevo en la conciencia, la magia se desvanece; retornamos al conocimiento dominado por el principio de razón, ya no reconocemos la idea, sino la cosa

⁵¹⁶ *Ibidem*.

particular, el eslabón de una cadena a la que también nosotros pertenecemos, y así regresamos a toda nuestra miseria. [...]»⁵¹⁷

De estos textos schopenhauerianos creemos inexcusable, a propósito siempre de Adam Zagajewski, destacar tres afirmaciones. En primer lugar, la de que en la experiencia estética «sólo existimos como un ojo *único* del mundo» que, como nos han dicho Giovanni Reale y Dario Antiseri, «capta ideas, esencias, modelos de las cosas, fuera del espacio, del tiempo y la causalidad»⁵¹⁸. Pues bien, cuando Adam Zagajewski, en su poema «Nueva York sin hogar» («Bezdomny Nowy Jork») escribe que el cuadro de Vermeer «Lección de música» «se convierte en una lente, en un ojo / azul que dirige una mirada a la ciudad, / con ternura», resulta difícil desechar la idea de que nos hallamos ahí ante una alusión clarísima al «ojo *único* del mundo», el ojo contemplador schopenhaueriano. Ahora bien, en Zagajewski los papeles están –genialmente– trastocados: «el ojo único del mundo» no es en su poema el sujeto contemplador de la obra de arte, sino la obra de arte misma, el cuadro mismo. Y aún hay más, porque mediante esa lente, mediante ese ojo, quien mira es nada menos que Dios mismo; es Dios, sí, que así dirige su mirada tierna a la ciudad, al mundo, porque –recordemos–: «¿Puede Dios mirar de otra manera las ciudades, alocadas e imperfectas?». Es decir, en terminología zagajewskiana, Dios no puede mirar al «caos» –de las ciudades, del mundo, de la imperfecta realidad que a diario percibimos y en la que estamos inmersos– sino mediante la «forma», mediante una forma artística lograda, exactamente: en este caso, mediante un cuadro de Vermeer. Y, entonces, si en Schopenhauer la experiencia estética, el éxtasis estético, no es sino una liberación momentánea de las cadenas de la voluntad, un poner transitoriamente entre paréntesis el incesante desear, en Zagajewski es, además y más propiamente, diríamos, una experiencia de la trascendencia; en palabras de Bożena Schalcross, una «epifanía»; *sensu estricto*, una «teofanía»; dicho de otro modo aún, un «encuentro» de un contemplador con otro, con el Contemplador, con Dios.

⁵¹⁷ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación* (<al. *Die Welt als Wille und Vorstellung*), volumen primero, traducción y notas de Rafael-José Díaz-Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción, revisión de Joaquín Chamorro Mielke, en SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación (volumen primero). De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, estudio introductorio de Luis Fernando Moreno Claros, col. Biblioteca de Grandes Pensadores, Madrid, Gredos, 2010, págs. 1-594, págs. 236-230.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

Segunda afirmación que nos importa destacar, siguiendo hilo de la argumentación de Schopenhauer: «Continuamente nos hallamos cerca de un territorio en el que nos sustraemos enteramente a toda nuestra miseria». Este territorio no es otro, claro está, que el reino de la «forma» zagajewskiana, ese ámbito, ese mundo ordenado, ese «cosmos» –digámoslo otra vez– constituido por la obra de arte, cosmos cuyos umbrales nos es dado trasponer y en el que podemos, siguiera temporalmente, hacer nuestra morada, habitar, como nos han dicho, amén del mismo Zagajewski, Clive Bell y Romano Guardini.

En cuanto a la tercera afirmación de Schopenhauer a que antes nos referíamos –la de que, ante la obra de arte, «nos hallamos cerca de un territorio en el que nos sustraemos enteramente a toda nuestra miseria»–, la reproduciremos y consideraremos, siempre a propósito de la estética zagajewskiana, más adelante. Con lo dicho hasta ahora confiamos haber demostrado cumplidamente la razón que le asiste a Jarosław Klejnocki al señalar ese «argumento schopenhaueriano», o «trama schopenhaueriana» («*wątek Schopenhauerowski*»), en el poema «Nueva York sin hogar» («*Bezdomny Nowy Jork*»), y también, añadimos nosotros, en el ensayo El flamenco («*Flamenco*»), de Adam Zagajewski.

Llegados a este punto, tornemos al ensayo Zagajewski que lleva por título «El flamenco» («*Flamenco*»). Ante la *Lección de música*, de Veermer de Delft, exhibido en la Frick Collection de Nueva York, sin duda uno de sus cuadros favoritos, Zagajewski –como se recordará– prorrumpía en las exclamaciones siguientes: «¡Ojalá pudiera quedarme a vivir en aquel cuadro! ¡Detenerme en aquella forma! [...] ¡Vivir allí costara lo que costara! ¡Contemplar el cuadro todo el tiempo que fuera posible!» (Sys 185). Un deseo del todo espontáneo, sincerísimo, vehemente... Y, sin embargo:

De repente, me percaté de que no podría quedarme para siempre ni aquí ni allí—ni en aquella ciudad enorme y caótica, ni en aquella pintura—. Cuando estuviera en una, echaría de menos la otra. Tengo que comportarme como un hombre de Estado, como un político de un país pequeño encajonado entre dos grandes potencias: la única solución es aliarme con uno de los dos vecinos para luchar contra el otro, aliarme con el arte contra la realidad inquieta, aliarme con la realidad contra el arte perfecto, aliarme con la forma contra el caos y con el caos contra la forma. Tengo que desplazarme continuamente, tengo que estar en movimiento, viajar en busca de la forma, que será mi liberación, y después ir en

busca de lo deforme, que, a su vez, me libraré de la liberación. Debo buscar formas e intentar crear formas propias, debo reforzar el bando de la forma y considerarme su partidario, pero sin confiar en la tranquilidad pétrea del arte y, aún menos, en el caos, que es artero, hipócrita y malicioso. (Sys 186-187)⁵¹⁹

Nos lo ha dicho Arturo Schopenhauer: «nos hallamos cerca de un territorio en el que nos sustraemos enteramente a toda nuestra miseria, pero ¿quién tiene la fuerza para quedarse en ese lugar largo tiempo?». Si lo hemos entendido bien, para Schopenhauer se trata de algo más bien imposible; para Zagajewski, a la vista del texto que acabamos de reproducir, se trata, además, de algo que no es ni siquiera deseable. La solución propiamente zagajewskiana, que, desde luego, a esta altura de nuestra investigación no ha de sorprendernos, puede formularse con una sola palabra: *metaxy*, una vez más: «tengo que desplazarme continuamente, tengo que estar en movimiento, viajar en busca de la forma, que será mi liberación, y después ir en busca de lo deforme, que, a su vez, me libraré de la liberación» (Sys 187-187); *metaxy*, en efecto, que, según la inmortal doctrina del *Banquete* platónico, es la condición propia de Eros, y es la condición propia del filósofo, y que, a entender de Adam Zagajewski es también –lo estamos viendo y hemos de verlo todavía con mayor detalle– la condición propia del artista, del poeta, y aun del arte y la poesía misma. Pero sigue escribiendo Zagajewski en «El flamenco» («Flamenco»), glosando –muy bellamente– su idea, su intuición fundamental de la «vida en *metaxy*»:

¿Dónde fijar mi residencia? ¿Siempre en un hotel, en una pensión, en un pueblo donde a los pocos días me señalan con el dedo por ser forastero? Todos los pueblos son partidistas, son miembros del partido de la forma o del partido del caos. Los militantes de ambos bandos se muestran muy críticos conmigo, me exigen que

⁵¹⁹ «Nagle spostrzegam, że ani tu, ani tam nie mogę zostać na zawsze, na stałe; ani w chaotycznym wielkim mieście, ani w obrazie. Gdy jestem w jednym, tęsknię do drugiego. Muszę postępować jak mąż stanu, polityk małego kraju, leżącego między dwiema potęgami: jedynym ratunkiem są sojusze z jednym sąsiadem przeciw drugiemu, i z drugim przeciw pierwszemu, ze sztuką przeciw niespokojnej rzeczywistości, i z rzeczywistością przeciw doskonałej sztuce, z kształtem przeciw chaosowi, i z chaosem przeciw kształtowi. Muszę przenosić się z miejsca na miejsce, wciąż być w ruchu, w podróży, szukając kształtu, który jest wyzwoleniem, i potem bezkształtu, uwalniającego mnie także i z tego wyzwolenia. Muszę szukać kształtów, i próbować tworzyć własne, i wzmacniać stronnictwo kształtów, uważać się za jego zwolennika, i jednocześnie nie ufać zanadto kamiennemu spokojowi sztuki, i jeszcze mniej dowierzać chaosowi, który jest taki podstępny i nieszczery, i złośliwy.» (Sis 140-141)

tome partido de una vez por todas, que diga a favor de quién estoy. Celebro con ellos interminables consejos, y a veces el alba nos sorprende en una taberna delante de las copas vacías. Las botellas esbeltas como figuras de El Greco se erigen sobre el mantel o yacen en el suelo. «¿Quién eres?—me preguntan los emisarios de la forma—. Te hemos visto entrar en el templo del caos». «Frecuentas los museos», me reprochan los activistas de lo deforme. Vuelvo a la pensión, hago las maletas y sigo mi camino. Desde el autobús veo al lucero del alba palidecer bajo los rayos del sol matutino. En el horizonte, las colinas verdes de la Toscana o los bosques de las montañas de Santa Cruz. Y otra vez una ciudad, callejuelas, el anochecer y una multitud de personas que giran como enjambres de átomos. Los hombres trajinan sus valiosas carteras con los archivos de la guerra de los Treinta Años, un bocadillo de salchichas, una manzana mordisqueada y una tarjeta postal con una vista de la plaza de San Pedro de Roma.

Por encima de todas las ciudades revolotean golondrinas, trazan en el cielo amplios círculos que el ojo no puede ver—la suya es una geometría verdaderamente invisible y, a no ser por los chillidos, sus vuelos tendrían un no sé qué de irreal—. Empieza a llover, los paraguas florecen como los cerezos en primavera y de nuevo hay más caos que forma, los contornos de la ciudad se borran en el sirimiri, en la niebla y en la nieve; la calle desaparece y sólo muy de vez en cuando emergen las negras siluetas de mujeres enlutadas, porque las mujeres son las únicas en saber qué es el duelo, qué es el nacimiento de una criatura, qué es llorar por la noche cuando nadie las oye y qué es la pena que no conoce consuelo, sólo olvido. Pero entonces hay que olvidarse también de uno mismo, morir un poco para aliviar la memoria demasiado despierta.

Luego, el cielo vuelve a despejarse. Levanto la cabeza y veo las nubes pesadas y lóbregas perseguidas por el viento. Juguetea con ellas, las moldea de mil maneras, cambia sus formas, las destripa, las descuartiza, las deshilacha en cintas largas y relucientes, las frena, las acelera, las empuja, les ordena ponerse en fila como en una excursión escolar y luego las separa como si quisiera hablar con cada una de ellas a solas, las barre y, durante un rato, el cielo está impoluto, pero no por mucho tiempo: una escuadra de cúmulos emerge tímida y va creciendo, el buque insignia se acerca, se oyen el rumor de las velas, los gritos de los marineros y el silbido de las jarcias. Sé que Dios tendría que ser la forma y lo deforme al mismo tiempo. (Sys 187-188)⁵²⁰

⁵²⁰ «Gdzie zamieszkać? Czy ciągle w hotelu, w pensjonacie, w małym mieście, gdzie już po paru dniach pokazuje się mnie palcem jako cudzoziemca? Każde miasteczko jest partyjne, należy albo do

«Sé que Dios tendría que ser la forma y lo deforme al mismo tiempo», escribe Adam Zagajewski. Sí, porque, como ha escrito su bien conocido y admirado don Nicolás Gómez Dávila en uno de sus *Escolios a un texto implícito*: Si lo interpretamos bien, lo que Zagajewski nos está diciendo es que precisamente la existencia en *metaxý* es nuestra condición propia e inexorable en este mundo, *va-et-vient* incesante entre el «caos» y la «forma», entre «la forma» y «lo deforme», entre la vida y el arte; sólo lo que es trascendente –Quien es trascendente– a este mundo puede aunar ambos extremos, ambos polos, exactamente, en síntesis total y definitiva. Ese Quien, que en el poema «Nueva York sin hogar» («Bezdomny Nowy Jork») posaba y pasaba su mirada tierna por la imperfecta realidad, reaparece ahora, como referencia última y absoluta, como instancia suprema, al final del ensayo «El flamenco» («Flamenco»).

Arturo Schopenhauer nos enseña –conviene recordarlo en este punto– que en lo que él, muy significativamente, denomina el «éxtasis estético» vislumbramos

[...] lo feliz que será la vida de un hombre cuya voluntad no se haya serenado durante sólo un momento, como sucede en el éxtasis estético, sino que se ha colmado para siempre, o más bien, se ha reducido por completo a la nada, salvo

partii kształtu, albo do partii chaosu. Aktywiści obu ugrupowań są wobec mnie krytyczni, żądają, żebym się zdecydował nareszcie, zdeklarował, po czyjej jestem stronie. Odbywam z nimi niekończące się narady, niekiedy świt zastaje nas w oberży, nad pustymi szklankami. Butelki po winie, smukłe jak postacie El Greca, wznoszą się nad obrusem lub leżą na podłodze. Kim jesteś, pytają mnie wysłannicy kształtu, Widzieliśmy cię, jak wchodziłeś do świątyni chaosu. Bywasz w muzeach — atakują mnie działacze bezkształtu. Wracam do pensjonatu, pakuję się i jadę dalej. Z autobusu widzę gwiazdę poranną, blednącą w promieniach wschodzącego słońca. Na horyzoncie sine wzgórza Toskanii albo lasy Gór Świętokrzyskich. I znowu miasto, i znowu ulica, zmierzch, i tłum ludzi, którzy krążą jak wielkie gromady atomów. Mężczyźni niosą swoje bezcenne teczki, w których kryją się archiwa wojny trzydziestoletniej i bułka z kielbasą, nadgryzione jabłko i widokówka przedstawiająca plac św. Piotra w Rzymie.

»Nad wszystkimi miastami krążą jaskółki, zataczają wilekie koła, lecz tych kół nie widać na niebie, to jest naprawdę niewidzialna geometria, gdyby nie gwizd jaskółek, byłoby coś zupełnie nierzeczywistego w ich locie. Zaczyna padać deszcz, parasole rozkwitają jak kwiaty wiśni, znowu jest więcej chaosu niż kształtu, kontury miasta zacierają się w mżawce, we mgle, potem w śniegu, ulica znika, tylko czasem wyłaniają się czarne sylwetki kobiet w żałobie, ponieważ tylko kobiety wiedzą, czym jest żałoba i czym są narodziny dziecka, i płacz w nocy, gdy nikt nie słyszy, i wielki żal, którego nic nie ukoj, o którym można tylko zapomnieć. Ale wtedy trzeba zapomnieć także o sobie, trochę umrzeć, żeby ulżyć zbyt czujnej pamięci.

»Potem znowu niebo się przejaśnia. Unoszę głowę i widzę obłoki ścigane przez wiatr. Wiatr bawi się nimi, wciąga je inaczej modeluje, zmienia ich formy, ciężkie i ponure chmury rozrywa, szarpie, wyciąga z nich długie, błyszczące wstążki, zwalnia, przyśpiesza, popycha, nakazuje im płynąć razem, jak na wycieczce szkolnej, potem rozdziela, jakby chciał z każdą z osobna porozmawiać, zmiata je, przez chwilę niebo jest całkiem czyste, ale to nie trwa długo, eskadra cumulusów pokazuje się nieśmiało i rośnie jak statek flagowy, zbliża się, słychać szum żagli, nawoływania marynarzy, świst lin. Wiem, że Bóg musiałby być jednocześnie i kształtem, i bezkształtem.» (Sis 141-142)

aquella pequeña chispa que continúa animando al cuerpo y que se desvanece junto con la vida.⁵²¹

En Schopenhauer, la pasajera liberación de la voluntad que el éxtasis estético nos brinda viene a ser un pregonar la liberación definitiva, que, más allá de la ascesis, consistirá, como es sabido, en una suerte de nirvana, en la nada. Porque lo cierto es que en la filosofía de Schopenhauer el fin de la voluntad no es Dios. Ahora bien, que, como ha observado –con perspicacia suma, a nuestro entender– Nicolás Gómez Dávila, en uno de sus *Escolios a un texto implícito*:

La filosofía de Schopenhauer no excluye necesariamente a Dios. Meramente no lo incluye.

Dios sería allí el fin de la voluntad y el único alimento que la sacia.⁵²²

Pero sí incluye a Dios, desde luego, la estética del teólogo católico Romano Guardini, quien, por lo demás, se muestra sin duda próximo al planteamiento schopenhaueriano: en la experiencia de la obra de arte se pregonar lo que todavía no es pero «algún día, en el porvenir último», será:

[...] toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso. [...] Entro en el espacio que ahí se establece, y vivo en ese mundo más puro que surge. Al mirar, soy invadido por él. En sí mismo, se convoca «lo mejor», liberándose de la sujeción y opresión en que lo mantiene la existencia cotidiana. Pero precisamente ahí presiento lo que soy propiamente, y siento la promesa de que alguna vez podré alcanzarlo. Mejor dicho, algún día, en el porvenir último, cuando venga al mundo su autenticidad absoluta, también mi autenticidad me saldrá al paso y se hará mía.⁵²³

Como hemos visto, también en Adam Zagajewski «el arte desemboca en algo religioso»: desemboca en Dios.

Para terminar este subcapítulo de nuestro trabajo, traeremos a colación aún otro texto zagajewskiano. Se trata del poema titulado «La nube» («Chmura»), uno de los

⁵²¹ Citado por REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *op. cit.*, pág. 216.

⁵²² Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 333.

⁵²³ Cf. GUARDINI, Romano, *op. cit.*, pág. 331.

que componen del libro *La mano invisible* (*Niewidzialna ręka*, 2009), hasta ahora el último poemario dado a la imprenta por Adam Zagajewski. Lo reproducimos aquí porque, como se verá, la idea de la obra del arte y de la poesía como ámbito habitable, lo que es más, como casa, como hogar, aparece en estos versos de modo explícito: «Los poetas construyen una casa para nosotros»; una casa en la que, sin embargo, a ellos mismos no les es dado vivir, de lo que constituyen casos ilustrativos –tristemente ilustrativos– dos poetas universales: el polaco Cyprian Kamil Norwid y el alemán Friedrich Hölderlin. He aquí, en su integridad, el poema «La nube» («Chmura»):

Los poetas construyen una casa para nosotros, pero ellos
mismos no pueden vivir en ella
(Norwid en un asilo, Hölderlin en una torre).

Al alba hay niebla sobre el bosque,
un viaje, la ronca llamada del gallo,
hospitales cerrados, confusas señales.

Al mediodía nos sentamos en un café de la plaza,
observamos el azul del cielo
y la pantalla azul del portátil;

un avión escribe un manifiesto de aviadores
con una letra blanca, clara,
perfectamente legible para los présbitas.

El azul es el color que de buen grado
promete grandes acontecimientos,
y después ya sólo espera, espera.

Se acerca una nube plumiza,
las palomas aterradas alzan el vuelo
torpemente en el aire.

En oscuras calles y plazas

se congregan la tormenta y el granizo,
y no obstante la luz no muere.

Los poetas, invisibles como los mineros,
escondidos en las excavaciones,
construyen una casa para nosotros:

levantan las habitaciones
con ventanas venecianas,
fantásticos palacios,

pero ellos mismos no pueden vivir
en ellas:

Norwid en un asilo, Hölderlin en la torre;
un piloto solitario de avión de reacción
tararea una canción de cuna: «Despiértate, Tierra».

(Mi 87-88)⁵²⁴

Se trata, en efecto, del gran poeta romántico polaco Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), que, en una indigencia total, pasó los últimos años de su vida en un asilo para emigrantes polacos en París, y cuyos restos mortales irían a parar a una fosa común; y de Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843), quien, tras su internamiento en una clínica psiquiátrica de Tubinga y luego de ser declarado enfermo incurable, quedó desde 1807 al cuidado de un lector entusiasta de su *Hiperion*: el ebanista Zimmer, que acomodó al poeta en una parte de su casa, en la hoy famosa torre de Hölderlin (*Hölderlinturm*), reconvertida en la actualidad, junto con el resto de la

⁵²⁴ «Poeci budują dla nas dom – ale oni sami / nie mogą w nim zamieszkać / (Norwid w przytułku, Hölderlin w wieży). // O świecie mgła nad lasem, / podróż, ochryple wołanie koguta, / szpitalne zamknięte, niejasne sygnały. // W południe siedzimy w kawiarni na rynku, / obserwujemy błękitne niebo / i błękitny ekran laptopa; // samolot wypisuje manifest lotników / białym, wyraźnym pismem, / doskonale czytelnym dla dalekowidzów. // Błękit jest kolorem, który chętnie / obiecuje wielkie wydarzenia, / a potem już tylko czeka, czeka. // Nadciąga ołowiana chmura, / przerażone gołębie wzbijają się / niezgrabnie w powietrze. // W ciemnych ulicach i placach / gromadzą się burza i grad, / a jednak światło nie umiera. // Poeci, niewidoczni jak górnicy, / schowani w wykopach, / budują dla nas dom: // wznoszą wysokie pokoje / o weneckich oknach, / wspaniałe pałace, // ale oni sami nie mogą / w nich zamieszkać: // Norwid w przytułku, Hölderlin w wieży; samotny pilot odrzutowca / nuci kołysankę: obudź się, Ziemię.» (Nr 89-90)

antigua vivienda, en museo y sede de la sociedad Hölderlin⁵²⁵. Estamos, como decíamos, ante dos poetas que ilustran, literal y dramáticamente, con su propia biografía la tesis enunciada por Adam Zagajewski en el primer verso de su poema: «Los poetas construyen una casa para nosotros», casa espléndida, incluso; pero ellos mismos no pueden habitarla... Seguramente, por la razón que en su momento nos ha dado Zagajewski mismo, porque

Sólo en la belleza ajena
hay consuelo, en la música
ajena y en los poemas ajenos.
Sólo en los otros hay salvación,
aunque la soledad sepa como
el opio. No son el infierno los otros,
si se los ve por la mañana, cuando
limpia tienen la frente, lavada por los sueños.
Por eso pienso mucho qué
palabra emplear, «él» o «tú». Cada «él»
es una traición a cierto «tú», mas,
a cambio, en un poema ajeno fiel
aguarda un sereno diálogo.⁵²⁶

Así, pues, en el poema «La nube» («Chmura») aparecen íntimamente unidas dos ideas fundamentales del pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski: por un lado, su concepción de la poesía y el arte como casa, como morada, como ámbito acogedor, habitable, transitable, refugio seguro contra los embates de la áspera realidad cotidiana, un tanto –como hemos visto– en la línea de la estética schopenhaueriana; por el otro, su personalísima idea de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), expresión que da título al libro que ha de constituir a continuación el objeto preferente de nuestro estudio.

⁵²⁵ Cf. PAU, Antonio, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Madrid, Trotta, 2008, págs. 331-333.

⁵²⁶ Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, / choćby samotność smakowała jak / opium. Ni są piekłem inni, / jeśli ujrzyć ich rano, kiedy / czyste mają czoła, umyte przez sny. / Dlatego długo myślę jakiego / użyć słowa, on czy ty. Każde on / jest zdradą jakiegoś ty, lecz / za to w cudzym wierszy wiernie / czeka chłodna rozmowa.» (L.Odw.P 25) Traducción nuestra.

CAPÍTULO III

EN LA BELLEZA AJENA
(W CUDZYM PIĘKNIE, 1998)

1. En la belleza ajena

Con el libro titulado *En la belleza ajena (W cudzym pięknie)*, del año 1998, Adam Zagajewski quedó finalista del premio literario Nike, de gran tradición y prestigio en Polonia. Pero ¿qué es *En la belleza ajena*, libro cuyo género literario no se deja definir con facilidad y que, como ha reconocido su mismo autor, ocupa verdaderamente un lugar «muy importante»⁵²⁷ en el conjunto de la obra zagajewskiana? Diríamos que es libro de memorias y diario; defensa de la poesía y meditación de la historia; galería de semblanzas de personas ilustres o anónimas y colección de estampas de ciudades vividas; serie de pequeños ensayos sobre grandes temas y gavilla de aforismos, que pueden irse espigando en el transcurso de la lectura; álbum lírico en que el autor copia y comenta composiciones de poetas queridos; notas al margen de libros leídos en concentrada lectura y apuntes de impresiones suscitadas por la contemplación de cuadros de los grandes pintores –Rembrandt, Velázquez, Vermeer, George de La Tour, Jean Siméon Chardin, entre otros– o por la escucha de obras de los grandes compositores –entre otros, y dejando aparte el canto gregoriano, Juan Sebastián Bach, Beethoven, Schumann, Mahler, Shostakowich–; o por la visita a la iglesia de los Franciscanos, en Cracovia, a la catedral de Chartres, la Sainte-Chapelle parisina o la abadía de Sénanque, también en Francia. Llama la atención, desde luego, el gran número de nombres de persona que desfilan por estas páginas: también en este sentido es éste de Zagajewski un libro profundamente «personal».

En cuanto a sus aspectos formales, el libro sorprende por su auténtica originalidad –espontánea, diríamos, no buscada–, fruto del lúcido ejercicio de la memoria a que su autor se entrega: original es su estructura, con «pasajes», por así llamarlos, de extensión variable –desde una sola línea a varias páginas–, separados por espacios en

⁵²⁷ «Ta książka jest dla mnie bardzo ważna, to prawda.» Cf. «Apéndice II: Conversación con Adam Zagajewski (*Rozmowa z Adamem Zagajewskim*)» a la presente tesis doctoral Traducción nuestra.

blanco; pasajes que pueden ir apareciendo inconexos al principio, pero que luego, poco a poco, van revelándonos en el transcurso de la lectura su trabada armonía interna, su profunda unidad última; original es su mismo género literario, que no parece responder –como apuntábamos arriba– a ninguno de los moldes consagrados por la tradición. El mismo Adam Zagajewski ha dicho al respecto:

Para mí, a la hora de escribir este libro, resultó muy atractivo unir elementos de un diario, de unas memorias, retazos de ensayos. Tenía la impresión de que me estaba sirviendo de diversos géneros de escritura, y me resultó divertido hacer con ellos una trenza.⁵²⁸

En este libro también es original, en fin, lo que podríamos llamar su «tiempo narrativo», obediente más al libre fluir y refluir de las vivencias en la corriente del recuerdo que a la estricta cronología. Y está escrito –a nuestro juicio y al de muchos otros, más autorizados– en una prosa espléndida.

Aquí, el título –*En la belleza ajena (W cudzym pięknie)*– resulta, una vez más, altamente significativo: estamos ante otro de los conceptos-clave del mundo zagajewskiano. Y es que se trata de un canto asombrado y fervoroso a la riqueza inagotable de la realidad, a la belleza del mundo, y, muy en especial, a «la belleza ajena», esto es, a la belleza creada –y regalada a los demás– por otros; a la belleza, en otras palabras, de la que los otros son creadores, portadores y donadores, y que nosotros recibimos como regalo, como don, como «gracia». Y estamos aquí, asimismo, ante otra de las típicas polaridades zagajewskianas: lo «ajeno» y lo «propio», o, tal vez mejor dicho, «lo ajeno» que puede llegar a ser «lo propio», y puede llegar a serlo no tanto por «apropiación» cuanto por «recepción» asombrada, admirativa, y, por qué no decirlo, amorosa. Por lo demás, con lo que llevamos dicho, confiamos en que apenas será necesario advertir que aquí no se trata sólo de estética, es decir, de «mera» estética: aquí tocamos el núcleo de lo que podríamos denominar la «cosmovisión» zagajewskiana. Charlene Caprio ha escrito estas palabras memorables:

⁵²⁸ «Dla mnie atrakcyjne w pisaniu tej książki było właśnie połączenie elementów dziennika, pamiętnika, strzępów eseju. Miałem wrażenie, że posługuję się tu kilkoma rodzajami zapisu i bawiło mnie „zaplątanie” ich w jeden warkocz.» Cf. «Apéndice II: Conversación con Adam Zagajewski (*Rozmowa z Adamem Zagajewskim*)» a la presente tesis doctoral Traducción nuestra. *Ibidem*, pág. Traducción nuestra.

Throughout *Another Beauty*, Zagajewski whispers the advice to absorb all that life has to offer and appreciate the beauty which exists in other people, in other objects, because doing so can bring us closer to universal goodness, to that untouchable God which exists in each of us, to our own centres of beauty.⁵²⁹

Huelga decir que en el transcurso de nuestra investigación habremos de volver, una vez y otra, a estas ideas, de todo punto imprescindibles para comprender en toda su hondura y alcance el pensamiento estético de Adam Zagajewski.

Recuérdese ahora lo que nos ha dicho Zagajewski en el ensayo titulado «Flamenco» («Flamenco»), de *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, 1986):

Me declaro a favor de Roma y en contra de los bárbaros, aunque los antiguos pobladores de mi país lo eran. Me gustaría que Roma supiera renovarse, que no se petrificara en un mismo gesto defensivo para luego verse obligada a ceder el trono a los bárbaros. Mi Roma son sólo los poemas y los pensamientos. Mis aliadas—que tan a menudo me fallan—son las formas preexistentes que dormitan en los poemas, en los cuadros y en las novelas de otros. (Sys 180)⁵³⁰

Si en el capítulo precedente hemos centrado nuestra atención en la «forma», aquí consideramos que hemos de hacerlo en la «otredad». Y es que, según su propio testimonio, en su búsqueda personal de formas, Adam Zagajewski cuenta como «aliadas» con las formas que se hallan «... en los poemas, en los cuadros y en las novelas de otros»; en otras palabras: «en la belleza ajena» («w cudzym pięknie»), precisamente, que no es otra que la que da título a su libro de memorias-diario, que ha de constituir ahora el objeto de nuestra investigación. Sabemos que Zagajewski había empleado ya esta expresión como título de un poema incluido en su libro *Carta. Oda a los muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje*, 1983). Se trata de un poema que las antologías del autor recogen a menudo y que, dentro de su

⁵²⁹ CAPRIO, Charlene (2000), «Divinity in the Everyday», *Central Europe Review*, vol. 2, N° 43, 11 December, pp. 1-5, en [http://www.ce-review.org/00/43/books43_caprio.html], p. 1.

⁵³⁰ «Jestem po stronie Rzymu, przeciwko barbarzyńcom — chociaż niegdyś w moim kraju mieszkali barbarzyńcy. Chciałbym, żeby Rzym umiał się odnawiać, żeby nie kamieniał w tym samym wciąż geście obrony i żeby nie musiał potem oddawać barbarzyńcom cesarskiego tronu. Moim Rzymem są tylko wiersze i myśli. Moimi sojusznikami — sprzymierzeńcami, którzy tak często mnie zawodzą — są kształty już istniejące, drzemiące w cudzych wierszach, obrazach, powieściach.» (Sis 136).

voluntaria brevedad, viene a constituir todo un «manifiesto», un texto de todo punto imprescindible a la hora de estudiar las ideas estéticas zagajewskianas; buena prueba de ello es la amplitud de los comentarios que Anna Czabanowska-Wróbel le dedica en su ensayo *Búsqueda del resplandor. Sobre la poesía de Adam Zagajewski (Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego, 2005)*⁵³¹. He aquí, de nuevo, en su integridad el poema en cuestión: «En la belleza ajena» («W cudzym pięknie»):

Sólo en la belleza ajena
hay consuelo, en la música
ajena y en los poemas ajenos.
Sólo en los otros hay salvación,
aunque la soledad sepa como
el opio. No son el infierno los otros,
si se los ve por la mañana, cuando
limpia tienen la frente, lavada por los sueños.
Por eso pienso mucho qué
palabra emplear, «él» o «tú». Cada «él»
es una traición a cierto «tú», mas,
a cambio, en un poema ajeno fiel
aguarda un sereno diálogo.⁵³²

A propósito de este poema de Adam Zagajewski, y con objeto de arrojar luz sobre él, Anna Czabanowska-Wróbel propone la lectura de otros poemas zagajewskianos. Por ejemplo, el sujeto lírico del poema «El caminante» («Wędrowiec»), procedente del libro *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać do Lwowa i inne wiersze, 1985)* –ya citado, recuérdese, por nosotros a la hora de estudiar el ensayo «Solidaridad y soledad» («Solidarność i samotność»)–, entre otras cosas, dice:

En el bolsillo tengo un libro,
poemas de alguien, huellas de inspiración.⁵³³

⁵³¹ Cf. especialmente las págs. 49-54 y 68-80.

⁵³² «Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, / choćby samotność smakowała jak / opium. Ni są piekłem inni, / jeśli ujrzyć ich rano, kiedy / czyste mają czoło, umyte przez sny. / Dlatego długo myślę jakiego / użyć słowa, on czy ty. Każde on / jest zdradą jakiegoś ty, lecz / za to w cudzym wierszy wiernie / czeka chłodna rozmowa.» (L.Odw.P 25) Traducción nuestra.

Poemas «de alguien», esto es, no importa –en principio, al menos– de quién; lo que importa es, simplemente, que ese alguien pertenece a la gran comunidad de escritores y lectores⁵³⁴. Miembro de esa comunidad, el lector –el receptor de la obra de arte, cualquiera que ésta sea– vive, por así decirlo, en un permanente estado de «intertextualidad», en tanto en cuanto unos poemas le remiten, de algún modo, a otros poemas, unas canciones le remiten a otras, y lo mismo sucede con los cuadros... Lo que es más: unos poemas «fecundan» otros poemas, unas canciones «fecundan» otras canciones, etc. Así, en ese estado precisamente, se nos muestra el sujeto lírico del poema titulado «El río» («Rzeka»), que Zagajewski incluye en su libro *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*:

De poemas, poemas; de canciones,
canciones; de cuadros, cuadros;
continúa sin cesar la amistosa
fecundación. [...] ⁵³⁵

Veamos ahora los versos iniciales de «Leyendo libros» («Czytając książki»), del poemario *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać do Lwowa i inne wiersze, 1985)*.

Leyendo libros, ah, nos olvidábamos
de quién los ha escrito y de qué combate se libraba
en cada página, en cada frase. ⁵³⁶

En fin, el extenso poema de Zagajewski titulado «Lectores de libros en un tren subterráneo» (*Czytelnicy książek w kolejce podziemnej*), de *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*, constituye, a juicio de Czabanowska-Wróbel, un elogio, una apología de la lectura, entendida como toma de contacto con los otros, incluyendo a los muertos. En efecto, en ese poema, gentes muy diferentes entre sí, y que por casualidad han coincidido en un vagón de tren subterráneo, entran,

⁵³³ «W kieszeni mam książkę, / czyjeś wiersze, ślady natchnienia.» (JdL 65)

⁵³⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, pág. 49.

⁵³⁵ «Z wierszy wiersze, z piosenek / piosenki, z obrazów obrazy, / wciąż trwa przyjazne / zapłodnienie.» (L.Odw.P 25)

⁵³⁶ «Czytając książki, ach, zapominaliśmy, / kto je pisze i jaka walka się toczyła / na każdej stronie, w każdym zdaniu.» (JdL 70)

gracias precisamente a la lectura, en comunicación con personas que vivieron en otros tiempos y lugares. Y es que, en el acto mismo de la lectura, se llega a una interiorización de lo que se lee⁵³⁷. Para Anna Czabanowska-Wróbel, el sujeto lírico de este poema de algún modo se funde con los contenidos de la lectura y, a través de él, con la realidad circundante⁵³⁸. En este poema de Zagajewski, se daría, entonces, según Czabanowska-Wróbel, un fenómeno semejante al que se da en el poema de Rilke que lleva por título «El lector» («Der Lesende»)⁵³⁹, perteneciente a *El libro de las imágenes* (*Das Buch der Bilder*, 1902 y 1906), fechado en septiembre de 1901, en Westerwede:

ICH las schon lang. Seit dieser Nachmittag,
mit Regen rauschend, an den Fenstern lag.
Vom Winde draußen hörte ich nichts mehr:
mein Buch war schwer.
Ich sah ihm in die Blätter wie in Mienen,
die dunkel werden von Nachdenklichkeit,
und um mein Lesen staute sich die Zeit. —
Auf einmal sind die Seiten überschienen,
und statt der bangen Wortverworrenheit
steht: Abend, Abend... überall auf ihnen.
Ich schau noch nicht hinaus, und doch zerreißen
die langen Zeilen, und die Worte rollen
von ihren Fäden fort, wohin sie wollen...
Da weiß ich es: über den übervollen
glänzenden Gärten sind die Himmel weit;
die Sonne hat noch einmal kommen sollen. —
Und jetzt wird Sommernacht, soweit man sieht:
zu wenig Gruppen stellt sich das Verstreute,
dunkel, auf langen Wegen, gehn die Leute,
und seltsam weit, als ob es mehr bedeute,
hört man das Wenige, das noch geschieht.
Und wenn ich jetzt vom Buch die Augen hebe,
wird nichts befremdlich sein und alles groß.

⁵³⁷ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, op. cit., págs. 49-50.

⁵³⁸ *Ibidem*, pág. 50.

⁵³⁹ *Ibid.*, pág. 50.

*Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe,
und hier und dort ist alles grenzenlos;
nur daß ich mich noch mehr damit verwebe,
wenn meine Blicke an die Dinge passen
und an die ernste Einfachheit der Massen, —
da wächst die Erde über sich hinaus.
Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen:
der erste Stern ist wie das letzte Haus.⁵⁴⁰*

Claro que el lector hispanohablante de Adam Zagajewski puede muy bien remitirse por su cuenta, a propósito del poema «En la belleza ajena» («W cudzym pięknie»), a otros poemas –a otros «lectores»– de su propia tradición literaria. Cómo no recordar aquí, en efecto, el inmortal soneto de don Francisco de Quevedo (1580-1645) titulado *Desde la Torre* y dirigido a don José González de Salas:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o secundan mis asuntos;
y en músicos, callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,

⁵⁴⁰ Cf. BERMÚDEZ CAÑETE, Federico, *Rilke*, Col. Los Poetas, nº 57, Madrid, Ediciones Júcar, 1984; págs. 150-153. Traducción de Bermúdez Cañete: «HE leído ya mucho. Desde este atardecer, / con su rumor de lluvia rozando la ventana. / Del viento de allá fuera, nada oía: / mi libro era muy denso. / Lo veía en las hojas, como en caras / ensombrecidas por el cavilar, / y en torno a mi lectura se me estancaba el tiempo. / Las páginas, de pronto, se encendieron / y en vez de temerosa confusión de palabras, / «tarde», «tarde», por ellas se veía. / Aún no miro fuera, y se desgarran / las largas líneas, ruedan las palabras / fuera de sus hileras, a capricho... / Entonces sé: ya sobre desbordantes, / bellos parques, el cielo se engrandece; / el sol, una vez más, habrá venido. / Luego se hace de noche, en lejanía; / lo disperso se junta en pocos grupos, / por largas sendas va la gente oscura, / y extrañamente lejos, como significando / más, se escucha lo poco que aún sucede. // Si ahora aparto los ojos de mi libro, / todo será grandioso, y nada hostil. / Fuera está lo que vivo internamente, / y aquí y allí todo es ilimitado; / sólo que me entretejo más en todo / si a las cosas se ajusta mi mirada / y a la sencillez grave de las masas; / entonces crece sobre sí la tierra. / Parece ella abrazar a todo el cielo: / como la última casa es el lucero.» (págs. 151-153). El subrayado –siguiendo en parte a Anna Czabanowka-Wróbel, *op. cit.*, pág. 50–, es nuestro.

de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la imprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.⁵⁴¹

O este no menos memorable poemilla de don Miguel de Unamuno (1864-1936), que, fechado el 12 de julio de 1929, hace el número 1181 de su *Cancionero* (1864-1936):

Leer, leer, leer, vivir la vida
que otros soñaron.
Leer, leer, leer, el alma olvida
los que pasaron.

Se queda las que quedan, las ficciones,
las flores de la pluma,
las solas, las humanas creaciones,
el poso de la espuma.

Leer, leer, leer, ¿seré lectura
mañana también yo?
Seré mi creador, mi criatura,
¿seré lo que pasó?⁵⁴²

Nada mejor, empero, que «completar», por así decirlo, a Zagajewski con Zagajewski mismo, nuevamente. Véase su poema «Una antología» («Antología»), de su libro *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994), que guarda asimismo, a nuestro entender, cierta semejanza, en lo que concierne a idea central, paisaje y ambientación, con el poema de Rilke –«El lector»–, antes reproducido:

⁵⁴¹ Cf. QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 2004; pág. 98.

⁵⁴² Cf. UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero. Poesías sueltas. Traducciones*, vol. V de las *Obras completas* de su autor, edición y prólogo de Ricardo Senabre, Madrid, Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro, 2002, pág. 587.

Por la tarde leía una antología.
Tras la ventana pacían nubes escarlatas.
El día había desaparecido en el museo.

Y tú, ¿quién eres?
No lo sé. No sabía
si había nacido para la felicidad.
O para la tristeza. ¿Para una larga espera?

En el aire puro del crepúsculo
leía una antología.
En mí vivían antiguos poetas, cantaban.

(Tdf 15)⁵⁴³

O este pasaje de su prosa:

A la totalidad pertenecían también, ni que decir tiene, los muertos; los ejércitos de los muertos, y su legado musical, pictórico, literario, arquitectónico o matemático. En ocasiones, un poema de Sep-Szarzynski significaba para mí más que una obra maestra contemporánea. Los trenos de Jan Kochanowski no habían perdido su luctuoso vigor. Los fragmentos de Arquíloco, con su mezcla de trivialidad y sublimidad, me conmovían y fascinaban. Un poema de un poeta chino –Tu Fu, o bien Li Po– atravesaba la cortina de tiempo que nos separaba como un relámpago. Los muertos no desaparecían del todo; había que ejercitar la memoria, a fin de que pudiese dar cabida al mayor número posible de señales del pasado, pero de tal modo que esas señales nos sirvieran de ayuda. Escribimos poemas escuchando a los muertos, pero los escribimos para los vivos. (Elba 89-90)⁵⁴⁴

⁵⁴³ «Wieczorem czytałem antologię. / Za oknem pasły się szkarłatne obłoki. / Miniony dzień znikał w muzeum. // A ty – kim jesteś? / Nie wiem. Nie wiedziałem, / czy byłem urodzony do radości? / Do smutku? Do długiego czekania? // W czystym powietrzu zmierzchu / czytałem antologię. / Dawni poeci żyli we mnie, śpiewali.» (Zo 11)

⁵⁴⁴ «Do całości należeli także umarli, oczywiście; armie umarłych i to, co nam zostawili w muzyce, malarstwie, w poezji, w architekturze, w matematyce. Niekiedy wiersz Sępa-Szarzyńskiego znaczył dla mnie więcej niż współczesne arcydzieło. Treny Jana Kochanowskiego ni straciły swej żalostnej mocy. Fragmenty Archilocha, z ich mieszaną trywialności i wzniosłości poruszały mnie i zachwycały. Wiersz chińskiego poety – Tu Fu czy Li Po – przedzierał się przez zasłonę dzielącego nas czasu z prędkością błyskawicy. Umarli nie znikali całkowicie; trzeba było ćwiczyć pamięć, tak żeby mogła pomieścić jak najwięcej sygnałów z przeszłości. Ale tak, by te sygnały były nam pomocne. Piszemy wiersze słuchając umarłych – ale piszemy je dla żyjących.» (Wcp 75-76)

Escribía don Francisco de Quevedo: «vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos»; y don Miguel de Unamuno: «Leer, leer, leer, ¿seré lectura / mañana también yo?». Escribe Adam Zagajewski: «En mí vivían antiguos poetas, cantaban» (Tdf 15); y también: «Los muertos no desaparecían del todo; había que ejercitar la memoria, a fin de que pudiese dar cabida al mayor número posible de señales del pasado, pero de tal modo que esas señales nos sirvieran de ayuda» (Elba 90). Y es que, como añade el poeta polaco, «escribimos poemas escuchando a los muertos, pero los escribimos para los vivos». No nos parece inoportuno traer aquí a colación uno de los *Escolios a un texto implícito*, del colombiano Nicolás Gómez Dávila: «Alma culta es aquella donde el estruendo de los vivos no ahoga la música de los muertos.»⁵⁴⁵ Parafraseando el título de una película de éxito hace años, diríase, entonces, que existe desde antiguo un club, no exactamente de poetas muertos, sino de poetas muertos –aunque no necesariamente– y de lectores vivos. La experiencia de la lectura –el «escuchar con los ojos a los muertos» quevediano, y unamuniano, y, lo que nos interesa aquí sobre todo, zagajewskiano– se revela como una experiencia de «encuentro», entre un «tú» y un «yo», exactamente. Pero, entonces, ¿no queda aquí patente el hecho de que la poesía, la literatura, y, en un sentido más preciso, la lectura misma, constituye un *metaxý*, un vehículo que nos franquea las fronteras del tiempo y del espacio, que pone en contacto dos individualidades, y posibilita, mediata pero efectivamente, la comunicación –comunicación «solidaria»– de dos «soledades»?

Es más: «A la totalidad pertenecían también, ni que decir tiene, los muertos; los ejércitos de los muertos, y su legado musical, pictórico, literario, arquitectónico o matemático» (Elba 89), escribe Adam Zagajewski. No se trata sólo, por tanto, de que la poesía y la literatura en general constituyan, en el acto de la lectura, un lugar privilegiado de encuentro, más allá de las barreras del tiempo y del espacio, entre dos individuos, sino que se trata también de que, en ese acto, el individuo, por así decirlo, se conecta con y participa de y conscientemente se integra en la entera tradición a la que pertenece. Esta idea nos parece de singular relevancia en el pensamiento del poeta polaco, como ha visto muy bien Anna Czabanowska-Wróbel, al remitirse, a propósito de Adam Zagajewski, al gran escritor húngaro Sándor Márai (1900-1989).

⁵⁴⁵ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, prólogo de Franco Volpi, Girona, Atalanta, 2009, pág. 613.

Márai, con cuyos escritos Zagajewski demuestra en más de una ocasión estar familiarizado, ve, en efecto, la esencia de la cultura europea precisamente en ese diálogo permanente, diálogo creativo, con los antepasados, y, en sus célebres *Confesiones de un burgués (Egy polgár vallomásai, 1934-1935)*, escribe: «seremos europeos mientras produzcamos y expliquemos textos, mientras seamos capaces de expresar y de comprender»⁵⁴⁶. A juicio de Czabanowska-Wróbel –y a nuestro juicio también– esta creencia de Sándor Márai es compartida por Adam Zagajewski⁵⁴⁷.

Pero, como se desprende asimismo del último texto zagajewskiano antes reproducido, no se trata solamente de la poesía, de la literatura –y de la lectura– sino también del arte en general, del pensamiento, de la cultura; en una palabra, de toda una tradición, tradición que constituye, ordenado y habitable, un «cosmos», propiamente: la tradición, el cosmos, de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), exactamente. A juicio de Zagajewski, a esa tradición el poeta, el literato, el artista, el pensador han de adherirse sin cortapisas ni reservas, consciente y gozosamente, pues sólo fuertemente enraizados en ella pueden resultar fecundos sus indagaciones especulativas y sus esfuerzos creativos. Para Zagajewski, el rechazo de la tradición a la que se pertenece y de la que se es heredero, y no digamos ya la tentación de rebelarse contra ella y destruirla, constituyen un pecado, digámoslo así, de *lesa pietas*. Escribe el poeta polaco en un pasaje de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*:

También en el arte veía más escepticismo que coraje, más ironía y narcisista, enfermiza fascinación por la forma que interés por lo que es más digno de estudio: el mundo, grande, severo, insondable. Los poetas no le quitaban ojo a la poesía, a los problemas de la lengua, los absorbía la investigación de un solo milagro: el que la poesía exista en absoluto (¡y, sin embargo, el que el mundo exista es un milagro aún mayor!). Los geniales artistas de mi época –a decir verdad, pertenecientes a la generación de mi abuelo más que a la generación de mi padre– se condujeron de modo tal como si quisieran destruir los géneros artísticos por ellos cultivados. Picasso intentaba destruir la pintura; Stravinski, la música; Joyce, la novela; se comportaban como si la historia hubiera llegado a su fin, como si las siguientes

⁵⁴⁶ Citado por CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 68. Original polaco de la cita: «[...] pozostaniemy Europejczykami dopóki „tworzymy i objaśniamy teksty, dopóki wyrażamy i rozumiemy”».

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

generaciones hubieran de ser aniquiladas, como si quisieran privar a las generaciones futuras de la alegría de pintar, de componer, de pensar y de escribir. La «totalidad», ¡quién quería aún hablar de ella! ¿Quién pensaba en la comunidad humana, que quizás estaba esperando una palabra nueva? (Elba 87-88)⁵⁴⁸

Anhelo de belleza, aspiración a la belleza; la belleza como consuelo, la belleza como salvación...: tratándose de un poeta, nada de esto puede extrañarle a nadie. Pero es evidente que en la expresión usada y repetida por Zagajewski el adjetivo es tan relevante como el sustantivo: «belleza», sí, pero belleza «ajena»: «belleza ajena» («*cudze piękno*»), es decir, de otros, creada por otros, recibida de otros. Queda claro, pues, que la intención del autor es introducirnos de inmediato en el reino de la poesía y el arte. De la mano de Zagajewski hemos entrado, pues, en el ámbito del poema, del cuadro, de la obra musical, del arte en general. Ahí, gracias a sus prójimos creadores, encuentra nuestro poeta «consuelo» («*pocieszenie*») y salvación («*zbawienie*»). «[...] No son el infierno los otros, / si se los ve por la mañana, cuando / limpia tienen la frente, lavada por los sueños» («[...] *Ni są piekłem inni, / jeśli ujrzeć ich rano, kiedy / czyste mają czoło, umyte przez sny.*») «No son el infierno los otros», afirma Adam Zagajewski, enmendándole líricamente la plana a Jean-Paul Sartre (1905-1980): lo dice Garcin –«[...] el infierno son los otros» («[...] *l'enfer c'est les Autres*»)–, al tiempo que acaricia la figura de bronce sobre la chimenea, en presencia de Inés y de Estelle, en la escena V de la pieza dramática en un acto *A puerta cerrada* (*Huis clos*, 1944):

Le bronze... (*Il le caresse.*) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent... (*Il se*

⁵⁴⁸ «También en el arte encontraba más escepticismo que valentía, más ironía y narcisismo, más fascinación morbosa que interés por lo que más merece ser estudiado: el gran mundo, el mundo serio, el mundo desconocido. Los poetas no se desentendían de la poesía, de los enigmas del lenguaje, se dedicaban a estudiar sólo una cosa: eso, que la poesía en general existe (aunque es verdad que el mundo existe, eso es aún más grande!). Los grandes artistas de mi época – eso es verdad – pertenecían a la generación de mi padre – se comportaban así, como si quisieran destruir el arte, Joyce – escribir; procedían así, como si la historia hubiera llegado a su fin, como si las generaciones futuras debieran ser destruidas, como si quisieran quitarle a las generaciones futuras el placer de pintar, de componer, de pensar y de escribir. ¿Quién quería aún hablar de ella? ¿Quién pensaba en la comunidad humana, que quizás estaba esperando una palabra nueva?» (Wep 74)

retourne brusquement.) Ha! Vous n'êtes que deux? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses... (*Il rit.*) Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru... Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le grill... Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de grill: l'enfer, c'est les Autres.⁵⁴⁹

Claro que este texto de Sartre es menester leerlo en un contexto amplio: el contexto de la reflexión, en la historia del pensamiento europeo, acerca de la relación con el otro. Como ha constatado el médico y humanista español don Pedro Laín Entralgo (1908-2001), en su imprescindible ensayo *Teoría y realidad del otro* (1961):

Desde que Hegel descubrió el carácter radical de la relación dialéctica entre el señor y el siervo y Feuerbach afirmó que el verdadero sujeto del vivir y del pensar no es «yo», sino «yo y tú», pero, sobre todo, desde que la crisis de la cultura burguesa obligó a revisar el principio del individualismo, intocable, al parecer, desde Descartes, el tema de la relación con el otro ha sido constante en la literatura filosófica, psicológica, sociológica, ética, médica y teatral de Occidente.⁵⁵⁰

«No son el infierno los otros, / si se los ve por la mañana, cuando / limpia tienen la frente, lavada por los sueños». Escribe a renglón seguido Adam Zagajewski: «Por eso pienso tanto qué / palabra emplear, «él» o «tú». Cada «él» / es una traición a cierto «tú», más, / a cambio, en un poema ajeno fiel / aguarda un sereno diálogo» («Dłatego długo myślę jakiego / użyć słowa, on czy ty. Każde on / jest zdradą jakiegoś ty, lecz / za to w cudzym wierszy wiernie / czeka chłodna rozmowa.») (JdL 65) Y estas palabras diríamos que nos remiten al pensamiento del también filósofo e igualmente de nacionalidad francesa Gabriel Marcel (1889-1973), buena parte de

⁵⁴⁹ Cf. SARTRE, Jean Paul, *Huis clos* suivi de *Les Mouches*, Le Livre de Poche, Paris, Gallimard, 1947, pág. 75. Traducción española: «La estatua... (*La acaricia.*) ¡Pues bien! Este es el momento. La estatua está ahí, la contemplo y comprendo que estoy en el infierno. Os digo que todo estaba previsto. Habían previsto que me quedaría delante de esta chimenea, oprimiendo el bronce con la mano, con todas esas miradas sobre mí. Todas esas miradas que me devoran... (*Se vuelve bruscamente.*) ¡Ah! ¿No sois más que dos? Os creía mucho más numerosas. (*Rie.*) Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los otros.» Cf. SARTRE, Jean Paul (1947), *La puta respetuosa. A puerta cerrada*. Trad. (<fr. *La P... respectueuse. Huis clos*, 1947) de Aurora Bernárdez, revisión de la edición española: Miguel Salabert, Buenos Aires-Madrid, Editorial Losada-El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1989, págs. 134-135

⁵⁵⁰ Cf. LAÍN ENTRALGO, Pedro (1961), *Teoría y realidad del otro*, col. Alianza Universidad, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 13.

cuyo *Diario metafísico* (*Journal Métaphysique*, 1914-1923) abunda precisamente en reflexiones tocantes a la realidad y a la vivencia del tú, «rigurosamente coetáneas a las que en 1923 publicarán Max Scheler y Martin Buber, y coincidentes con ellas en medida no escasa»⁵⁵¹. En efecto, en una página memorable de su *Diario metafísico* escribe Gabriel Marcel:

[...] lorsque je parle de quelqu'un à la troisième personne, je le traite comme indépendant — comme absent — comme séparé; plus exactement je le définis implicitement comme extérieur à un dialogue en cours qui peut être un dialogue avec moi-même. [...]

À quelle condition emploierait-je la deuxième personne? Le postulat est inverse de celui que je mentionnais précédemment. Je ne m'adresse à la deuxième personne qu'à ce qui est regardé par moi comme susceptible de me répondre, de quelque façon que ce soit — même si cette réponse est un «silence intelligent». Là où aucune réponse n'est possible, il n'y a place que pour le «lui».⁵⁵²

Cabe ya, pues, razonablemente, situar este poema zagajewskiano en el contexto de lo que se ha dado en llamar «filosofía del encuentro» —o, también, «pensamiento dialógico» o «personalista»⁵⁵³—, cuyos cultivadores, al lado de Gabriel Marcel, son Martin Buber (1878-1965), Ferdinand Ebner (1882-1931) y Franz Rosenzweig (1886-1929). Al proponer una lectura del poema de Adam Zagajewski a la luz de este «pensamiento dialógico» o «personalista», no pretendemos en absoluto sugerir una posible militancia, por decirlo así, del poeta polaco en las filas de la corriente filosófica del personalismo. Se trata, simplemente, de que la lectura del poema «En la belleza ajena» («W cudzym pięknie») gana, a nuestro entender, en profundidad y alcance si se tienen en cuenta claves que nos proporciona la corriente filosófica mencionada. Y si nos parece justificado recurrir aquí a claves propiamente filosóficas es también por el hecho de que el mismo Zagajewski polemiza, como hemos visto, en este poema con otra corriente poderosa dentro del pensamiento del siglo XX: el existencialismo, y, más concretamente, con el existencialismo sartriano.

⁵⁵¹ *Ibidem*, pág. 264.

⁵⁵² Cf. MARCEL, Gabriel, *Journal Métaphysique*, col. Bibliothèque des Idées, Paris, Librairie Gallimard, 1935, págs. 137-138.

⁵⁵³ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *El poder del diálogo y del encuentro*. Ebner, Haecker, Wust, Przywara, Madrid, nº 575 de la Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 1997.

Dicho esto, reproduciremos todavía lo que, en su libro fundamental *La Palabra y las Realidades Espirituales* escribe Ferdinand Ebner:

Lo que constituye la esencia de la lengua –de la palabra– en su espiritualidad es que se trata de algo que se realiza entre el yo y el tú, entre la primera y la segunda persona, como se dice en la gramática, de algo que por una parte presupone la relación del yo con el tú y que por otra parte la actúa [...].⁵⁵⁴

Por su parte, Martin Buber, en su libro *La vie en dialogue* (París, 1959), pág. 132, considera, desde el pensamiento dialógico precisamente, el caso especial de la obra de arte:

Todo arte es, por su origen, esencialmente dialógico. Toda música se dirige a un oído, que no es el del músico mismo; toda escultura o pintura se dirige a un ojo que no es el del escultor o pintor...; y ellas dicen todas a quien las acoge aquello que no se podría decir sino en ese lenguaje.⁵⁵⁵

A lo que el teólogo y profesor de teología español Emiliano Fernández, dirigiendo el foco de su atención a la poesía, apostilla:

En la poesía se hace patente, en un sentido esclarecedor o señalador de abismos, la multitud de niveles que tiene la realidad que aparece en el mundo y en las relaciones interpersonales. Posiblemente, la forma poética polivalente de lo hablado sea la forma inicial del habla.⁵⁵⁶

Del pensamiento «dialógico» o «personalista» del siglo XX –siempre a propósito de Adam Zagajewski– pasaremos sin solución de continuidad, de la mano del escritor José Manuel Mora Fandos, al diálogo platónico, en el ámbito de la Grecia clásica:

⁵⁵⁴ Cf. EBNER, Ferdinand, *La Palabra y las Realidades Espirituales. Fragmentos pneumatológicos*. Trad. (al. Bd. 1 *Schriften: Fragmente – Aufsätze – Aphorismus*, 1963) de José María Garrido, col. Esprit, nº 17, Madrid, Caparrós Editores, 1995, pág. 27.

⁵⁵⁵ Cf. JIMÉNEZ, Emiliano, *¿Quién soy yo? Preguntas sobre el sentido de la vida*, col. Esprit, nº 8, Madrid, Caparrós Editores, pág. 115.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

Zagajewski pertenece a esa tradición que si no nació a la sombra de un plátano en un camino ateniense del siglo V a. C., al menos ahí conoció un momento de su itinerario fundacional. Cuenta Platón que el joven Fedro atisbó la auténtica belleza en tales circunstancias asistido por Sócrates, que no casualmente era hijo de comadrona. La belleza le sacaba a uno del tedio, la belleza estaba fuera, junto con la salvación, porque de algún modo entusiasmante la belleza era la salvación. Zagajewski nos lo ha recordado en sus poemas y sus prosas, oponiendo un terco romanticismo al dicho sartriano de que el infierno son los otros. El poeta nos viene a decir –coincidiendo con el título de su obra memorialística– que la belleza es ajena, chispea más allá de nosotros y a su encuentro vamos en pos de una misteriosa redención.⁵⁵⁷

Pensamos que las palabras de José Manuel Mora Fandos no pueden ser más acertadas, en tanto en cuanto ubican con toda exactitud al poeta polaco en la tradición a la que pertenece, que no es otra que la tradición grecolatina y europea; en suma, lo que podría tal vez muy bien denominarse «la gran tradición occidental». La importancia del diálogo apenas podrá exagerarse. Y luego está, claro, el magno tema de la belleza, tan relevante en Platón, y tan relevante, como estamos comprobando, en Adam Zagajewski. Escribe Mora Fandos: «La belleza le sacaba a uno del tedio, la belleza estaba fuera, junto con la salvación, porque de algún modo entusiasmante la belleza era la salvación». Y estas palabras nos parecen del todo justificadas, después de haber leído lo que escribe Zagajewski mismo: «Sólo en los otros hay salvación, / aunque la soledad sepa como / el opio». Por más que la soledad pueda actuar como un narcótico de cuya adicción sea difícil liberarse, nuestro poeta se reafirma en su convencimiento de que no puede haber «soledad» sin «solidaridad», sin ese diálogo, precisamente, con los otros, que no son necesariamente el infierno. Acierta plenamente, en nuestra opinión, Mora Fandos cuando caracteriza de «terco romanticismo» la actitud zagajewskiana de oposición al dicho de Sartre; y da igualmente en la diana, en fin, cuando añade: «El poeta nos viene a decir [...] que la belleza es ajena, chispea más allá de nosotros y a su encuentro vamos en pos de una misteriosa redención». Nos parece inevitable recordar, en este punto, lo que Adam Zagajewski mismo escribe en su ensayo «Insistencia y brillantez»

⁵⁵⁷ Cf. MORA FANDOS, José Manuel (2005), «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski»&, en *Poesía digital*, en [<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=8>].

(«Piłowanie i błysk»), el cuarto de los que integran el libro *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*:

[...] El arte conduce al entendimiento; ¿quién sino él crea tantos diálogos íntimos? He aquí a alguien que sonríe mientras lee un libro sentado en un banco del parque. Otro experimenta una profunda conmoción delante del cuadro *En la sombrerería* de Degas. Alguien se siente alegre y animado al escuchar la primera parte de la *Sonata para piano, K 310* de Mozart, aquella música increíblemente enérgica, un canto a la vida (a pesar de que Mozart compuso esta sonata durante su segunda estancia en París, tan triste, cuando su madre acababa de morir y los críticos franceses, que no veían más que a los genios locales, ignoraban al compositor austriaco). (Eddf 104)⁵⁵⁸

José Manuel Mora Fandos nos habla, a propósito de la concepción de la belleza en el pensamiento poético de Adam Zagajewski, de «una misteriosa redención». Estas palabras no pueden resultar más atinadas, y oportunas, por cuanto nos dan pie a considerar otra faceta –imprescindible– de la concepción zagajewskiana de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»). En efecto, en un memorable artículo, imprescindible en toda bibliografía zagajewskiana, Anna Czabanowska-Wróbel y el padre jesuita Jacek Bolewski llegan a hablar, siguiendo al pensador y teólogo ruso Pável Evdokímov (1901-1970), uno de los más grandes cultivadores de la teología ortodoxa del siglo XX, y su célebre ensayo titulado *El arte del icono. Teología de la belleza (L'Art de l'icône, théologie de la beauté, 1970)*, incluso de una «teología de la belleza ajena» («*teologia cudzego piękna*»). En efecto, escriben Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski:

Siguiendo el ejemplo de Evdokímov, quien, refiriéndose al icono, habla de la «teología de la belleza», puede hablarse de una teología de la belleza –y, propiamente, de la «belleza ajena»– en Zagajewski, cuya obra ensayística titulada

⁵⁵⁸ «Sztuka prowadzi do porozumienia; któ inny wytwarza tyle intymnych dialogów. Oto na ławce w parku ktoś się uśmiecha czytając książkę. Ktoś inny przeżywa głębokie wzruszenie przed obrazem Degas *Pracownia kapelusznicza*. Ktoś czuje radośne ożywienie słuchając pierwszej części sonaty fortepianowej Mozarta K 310, tej niewiarygodnie energicznej, pogodnej muzyki, wzywającej do życia (mimo że Mozart napisał tę sonatę podczas smutnego drugiego pobytu w Paryżu, gdy umarła jego matka a zapatrzeni w miejscowych geniuszy francuscy krytycy nie zwrócili uwagi na austriackiego kompozytora).» (Oż 89)

precisamente *En la belleza ajena* desarrolla la idea expresada de manera lapidaria ya en su poema de juventud:

Sólo en la belleza ajena
hay consuelo, en la música
ajena y en los poemas ajenos.
Sólo en los otros hay salvación,
[...] ⁵⁵⁹

A juicio de Anna Czabanowska-Wróbel y el padre Jacek Bolewski, son éstas de Zagajewski palabras extraordinariamente importantes, y no sólo por polemizar con Sartre y su afirmación de que «el infierno son los otros», sino también, y sobre todo, porque en ellas «reencuentramos la idea, procedente tanto de Atenas como de Jerusalén, de la salvación por el arte, mas no por un frío esteticismo, sino, propiamente, por la coparticipación, por la comunidad con los vivos y los muertos»⁵⁶⁰. El título del perspicaz artículo de Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski hace referencia al de un poema del mismo Zagajewski: «Mística para principiantes» («Mistyka dla początkujących»), inserto en su libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*, poema del que habremos de ocuparnos con cierto pormenor en el capítulo IV del presente trabajo, el dedicado al estudio del libro zagajewskiano *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*. Lo que interesa remachar aquí es la insoslayable dimensión propiamente religiosa que posee la «belleza ajena» zagajewskiana. Y es que, en sintonía con el planteamiento de Czabanowska-Wróbel y Bolewski, como escribe el teólogo e historiador del arte Jesús Casas Otero: «La

⁵⁵⁹ Cf. CABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI, Jacek SJ (2000), «Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego», en [<http://www.mateusz.pl/zd/24/z24-12.htm>], pág. 4. Texto original: «Za Ewdokimovem, który mówi o „teologii piękna” odwołując się do ikon, można mówić o teologii piękna, i to „cudzego piękna”, u Zagajewskiego, który w eseistycznym tomie ztytułowanym właśnie *W cudzym pięknie* rozwija myśl wyrażoną lapidarnie we wcześniejszym wierszu:

Tylko w cudzym pięknie /
jest pocieszenie, w cudzej /
muzyce i w obcych wierszach. /
Tylko u innych jest zbawienie,
[...]»

Traducción nuestra.

⁵⁶⁰ «Odnajdujemy tu pochodzącą zarazem z Aten i Jerozolimy ideę zbawienia poprzez piękno, ale nie przez zimny estetyzm, bo także przez współuczestnictwo, wspólnotę z żywymi i umarłymi.» Ibidem. Traducción nuestra.

experiencia estética se convierte así en *via quaedam ad Deum*, y la teología puede descubrir en ella otra cara de la experiencia religiosa»⁵⁶¹. Como estamos comprobando y hemos de comprobar todavía con más detalle, la obra literaria de Adam Zagajewski corrobora e ilustra maravillosamente esta idea.

Insistimos: en el transcurso de nuestra investigación hemos de irle descubriendo, cual si de una piedra preciosa se tratase, nuevas facetas a esta idea zagajewskiana de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»). Ahora, en íntima relación con ella, hemos de ocuparnos de otra idea muy subrayable, si no nos equivocamos, de nuestro poeta: la que podríamos tal vez denominar idea del «dolor ajeno» (en polaco, sería «*cudzy ból*») y, ligada a ella indisolublemente, la idea del poder, si no curativo, cuando menos «balsámico» del arte. Considérese, en efecto, el poema de Adam Zagajewski que lleva por título «Viernes Santo en los pasillos del metro» («*Wielki Piątek w korytarzach metra*»), del libro *Ir a Lvov* (*Jechać de Lwowa*, 1985):

Judíos de varias religiones se hallan
en los pasillos del metro, rosario
esparcido por los tiernos dedos de alguien.

Sobre ellos duermen los curas tras la cena de vigilia,
sobre ellos las pirámides de iglesias y sinagogas
se alzan como rocas que arrastró un glaciar.

Yo escuchaba la pasión según san Mateo,
que transforma el dolor en belleza.
Leía la Fuga de la muerte⁵⁶², de Celan,
que transforma el dolor en belleza.
En los pasillos del metro el dolor no se transforma,
tan sólo dura, duele sin cesar.⁵⁶³

⁵⁶¹ Cf. CASAS OTERO, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, col. Estudios y Ensayos, nº 48, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 2003, pág. 5.

⁵⁶² Se trata, evidentemente, de títulos de obras, pero en el original zagajewskiano aparecen sin cursiva, y así los mantenemos nosotros en nuestra traducción.

⁵⁶³ «Żydzi różnych religii spotykają się / w korytarzach metra, różaniec / rozsypany przez czyjeś czułe palce. // Nad nimi śpią księża po postnej kolacji, / nad nimi piramidy kościołów i synagog / stoją jak skały, które niósł lodowiec. // Słuchałem pasji świętego Mateusza, / która przemienia ból w piękno. / Czytałem Fugę śmierci Celana, / przemieniającą ból w piękno. // W korytarzach metra ból się przemienia, / tylko trwa, boli bez wytchnienia.» (JdL 40) Traducción nuestra.

En el apartado siguiente de este mismo capítulo de nuestro trabajo, el que lleva por título «Defensa de la poesía, defensa de la imaginación», al ocuparnos de *A Defence of Poetry*, la clásica obra apologética de Percy Bysshe Shelley, muy bien conocida y admirada por Adam Zagajewski, veremos que para el gran poeta romántico inglés –«con un platonismo muy suyo»⁵⁶⁴, anota Estrada Herrera– la poesía posee la facultad de hermohear todas las cosas, y así como está en su mano el poder realzar la belleza de lo más bello, también lo está el de conferir belleza a lo más deforme, e incluso, como quiere Zagajewski, de transformar «el dolor en belleza». Por otra parte, en estos versos zagajewskianos se ve con toda claridad cómo la fruición en soledad del arte –ya sea de una composición musical, ya sea de una obra literaria–, lejos de constituir una vivencia cerrada en sí misma, aislante, egoísta, «solitaria», constituye, bien al contrario, una vivencia abierta, intencionalmente abierta a «los otros», «solidaria». El contraste entre el ámbito acogedor –ese cosmos donde, siquiera por un tiempo, se puede morar– de las obras de arte y la hostil realidad circundante, típica de una gran metrópolis moderna, está aquí –una vez más– expresado con singular crudeza y acierto, pero, insistimos, el sujeto lírico, aun cuando se halla bajo el amparo de la escucha o la lectura, no deja de pensar en sus semejantes que, en ese mismo momento, viven desamparados, a la intemperie, en la realidad cotidiana, en los pasillos del metro, por ejemplo. Queda patente una vez más: la «belleza ajena» («*cudze piękno*») abre sus flores magníficas en un ámbito de «soledad» que, empero, no excluye la «solidaridad», sino que, antes bien, cuenta necesariamente con ella, o, por mejor decir, la presupone.

Lo que es más: la actitud «solidaria» no tiene por qué traducirse siempre y necesariamente en una acción, menos aún en un activismo; puede consistir también digamos en una «pasividad contemplativa», a su modo, empero, no menos activa. Así, en Adam Zagajewski late en todo momento una preocupación por el mundo, por el «cuidado» del mundo. Y ¿cómo cuida el poeta del mundo? Escribe Zagajewski en una página de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998):

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

Recuerdo cómo me gustó en *La montaña mágica* la definición de las tareas vespertinas de Hans Castorp (lectura, meditación, ensoñaciones) como «gobierno»⁵⁶⁵. Se trata de velar por el mundo. (Elba 72)⁵⁶⁶

Y en otro lugar del mismo libro:

Cuidar del mundo: leer un poco, escuchar algo de música. (Elba 233)⁵⁶⁷

El lector de Adam Zagajewski que lo sea asimismo de Jorge Luis Borges (1899-1986), no podrá menos de recordar, a propósito de lo que dice aquí el escritor polaco, lo que escribió el argentino en su poema «Los justos», uno de los que componen su libro titulado *La cifra* (1981):

Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.
El que agradece que en la tierra haya música.
El que descubre con placer una etimología.
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.
El ceramista que premedita un color y una forma.
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.
El que acaricia a un animal dormido.
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
El que prefiere que los otros tengan razón.
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.⁵⁶⁸

Se diría que en Adam Zagajewski, como también en el poema Jorge Luis Borges, se da una valoración particular de las cosas pequeñas, de lo pequeño; de lo pequeño individual y solitario, sí, que revela, empero, una misteriosa eficacia social y solidaria. No hay duda: en la «belleza ajena» zagajewskiana se dan cita, no

⁵⁶⁵ O –literalmente– «reinado».

⁵⁶⁶ «Pamiętam, jak podobało mi się w *Czarodziejskiej górze* określenie wieczornych zajęć Hansa Castorpa (czytania, rozmyślań, marzeń) jako „królowania”. Chodzi o to, żeby pilnować świata.» (Wcp 61)

⁵⁶⁷ «Pilnować świata – trochę czytać, trochę słuchać muzyki.» (Wcp 201)

⁵⁶⁸ Cf. BORGES, Jorge Luis (1981), *La cifra*, en *Obras completas 1975-1985* del autor, Barcelona, Emecé Editores, 1989, pág. 326.

confundidas pero hermanadas, la «solidaridad» y la «soledad». Tanto más cuanto que Adam Zagajewski le reconoce a la poesía y al arte no ya sólo la facultad de convertir en belleza el dolor, sino también, incluso, la de hacernos mejores personas. Un poema muy hermoso de Zagajewski viene a ilustrar a la perfección lo que decimos: «Kathleen Ferrier (1912-1953)» («Katheleen Ferrier (1912-1953)»), de *Antenas* (Anteny, 2005):

Es sólo una voz.

Es sólo una voz de la que no sabemos
si sigue perteneciendo al cuerpo,
o quizás ya al aire.

La voz de una mujer joven, que va
a Carlisle con un Morris usado.

Piensa: tantas otras voces
en la época breve de su vida.
El grito histérico de Goebbels.
Y los sollozos de los heridos,
los susurros de los encarcelados.

Un recital de poemas en un aula escolar
(poemas alabando al tirano).
Tanta mentira en nuestras gargantas.

Murió de cáncer,
No de hambre como Simone Weil,
y no, como Mandelshtam,
en un campo de concentración.

Nunca fue al conservatorio
pero la música más pura
habla en ella.

Le gustaban los *lieder* de Schubert y Mahler,

Bruno Walter le dio consejos.

La voz de una mujer joven
que con candor cantaba las arias de Händel.

Escuchándola piensas:
apareció
la posibilidad de una humanidad mejor,

pero cuando termina el disco
vuelves a tu habitual desconfianza,

como si el canto prometiera demasiado,
más que el silencio, más que el cansancio.

(An 101-102)⁵⁶⁹

Hay un capítulo, por decirlo así, de la historia de la belleza que a Adam Zagajewski le atrae de modo singular: el de la situación de la belleza en el totalitarismo. Pues bien, he aquí que en un siglo como el XX, en el que tantas voces diversas se han dejado oír, voces históricas de la más inicua propaganda, como la de Goebbels, y voces de poetas de renombre universal que, sin pudor alguno, entonaron en su día fervorosas odas a Stalin, en ese siglo XX, decimos, se han oído también voces como la de la contralto británica Kathleen Ferrier, a decir de los entendidos en la materia, precisamente una de las voces más hermosas, expresivas y conmovedoras, amén de sinceras, de que guarda memoria el género humano. Se diría que son voces como esa, por pocas que sean, esas voces justas, las que, como quería Abraham, justifican y salvan una ciudad, una civilización, un siglo. En cualquier

⁵⁶⁹ « To tylko głos. / To tylko głos, o którym nie wiemy, / czy jeszcze należy do ciała, / czy może już do powietrza. // Głos młodej kobiety, dojeżdżającej / do Carlisle używanym morrisem. // Pomyśl, tyle innych głosów / w krótkiej epoce jej życia. / Hysteryczny krzyk Goebbelsa. / I jęki rannych, szepty uwięzionych. // Recytacje wierszy w szkolnej auli / (poematów chwalących tyrana). / Tyle kłamstwa w naszych gardłach. // Umarła na raka, / nie z głodu jak Simone Weil / i nie w obozie, jak Mandelsztam. // Nigdy nie była w konserwatorium / a jednak przemawia przez nią / najczystsza muzyka. // Lubiła pieśni Schuberta i Mahlera, / Bruno Walter udzielał jej rad. / Głos młodej kobiety / niewinnie śpiewającej arie Händla. // Słuchając jej myślisz, / oto pojawiła się / możliwość lepszego człowieczeństwa, // lecz gdy kończy się płyta / wracasz do swojej zwykłej nieufności – // tak jakby śpiew zbyt wiele obiecywał / więcej niż cisza, więcej niż zmęczenie.» (A 77-78)

caso, escuchando esa voz, el sujeto lírico del poema de Zagajewski piensa: he aquí «la posibilidad de una humanidad mejor». Se trata, como nos dirá más de una vez el poeta polaco, de unos pocos instantes de deslumbramiento, de revelación, de éxtasis, que se extinguen en cuanto acaba el disco, sí, pero cuya luz, como la procedente de estrellas hace tiempo extinguidas, nos sigue llegando y nos ayuda a vivir y nos ayuda a creer, y a creer.

Tenemos, pues, que la belleza ajena zagajewskiana incluye, siempre en polaridad dinámica, la «solidaridad» y la «soledad», e incluye asimismo –lo acabamos de ver en el poema dedicado a Katheleen Ferrier–, junto a la belleza, el bien, en íntima unión. Don Nicolás Gómez Dávila, escritor tan frecuentado por nuestro poeta, nos dejó escrito en uno de sus *Escolios a un texto implícito*: «Tratemos de conducir nuevamente las nociones de bien y de belleza al sitio donde el griego las vio coincidir»⁵⁷⁰. Así trató de hacerlo el mismo Gómez Dávila, y así trata de hacerlo Adam Zagajewski. Pero del gran tema griego –y zagajewskiano, por más que él nunca emplee el término– de la *kalo-kagathía* nos ocuparemos por extenso en el capítulo IV del presente trabajo, a la hora de estudiar *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*.

Sin duda, uno de los aspectos más fascinantes de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1999)* es el modo en que Adam Zagajewski logra que se den la mano en sus páginas el pasado y el presente, la historia y la autobiografía, lo colectivo y lo individual, el arte y la vida; en una palabra, la «solidaridad» con «la soledad», con su apertura a los «otros» y, más allá aún, al «Otro», con mayúscula, al que la experiencia estética –la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente– en último término nos remite. Hemos de verlo con más amplitud y aun más claridad, si cabe, en el tercer apartado del presente capítulo, el titulado «Viajes y epifanías».

⁵⁷⁰ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 1113.

2. Defensa de la poesía, defensa de la imaginación

En 1951, en el nº 10 de la revista *Kultura* (*Cultura*), editada en París por Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz arremetió no contra la poesía, sino, exactamente, *Contra los poetas* (*Przeciwko poetom*), un texto que –en 1955– aparecería impreso asimismo en la revista *Ciclón*, de La Habana, y para el que, en fin, hallaría acomodo el autor en su estupendo y hoy mundialmente conocido *Diario* (1953-1969) (*Dziennik* (1953-1969), 1969). Lo publicado por Gombrowicz en *Kultura* constituía una versión ampliada de la conferencia que, titulada –entonces sí– *Contra la poesía*, había dictado el autor de *Ferdydurke* el 28 de agosto de 1947 en el centro cultural Fray Mocho, de Buenos Aires, durante su prolongada estancia en la Argentina (1939-1963). Ante la andanada de Gombrowicz contra los poetas, contraatacó de inmediato Czesław Miłosz, en el mismo año de 1951 y en el número siguiente –el 11– de la misma publicación parisina, con una *Carta a Gombrowicz* (*List do Gombrowicza*), de la que el destinatario acusó, a su vez, recibo –ya 1952 y en el número 7-8 de *Kultura* también– con «El maldito empequeñecimiento (En respuesta a los defensores de los poetas)» («„Przekłete zdrobnienie znowu dało mi się we znaki”. (Obrońcom poetów w odpowiedzi)»⁵⁷¹. Fue ésta una polémica pública que hubo de alcanzar cierta resonancia en los círculos literarios polacos, tanto en Polonia como en la emigración. Miłosz recoge los tres textos –el suyo y los dos de Gombrowicz– en el tomo colectivo *Zaczynając od moich ulic*, de 1985. Y hay que dejar constancia, en fin, de que en dicha polémica, al lado de Czesław Miłosz, la poesía contó con varios paladines más: el también poeta Józef Łobodowski (1909-1988), la escritora Natalia Zarembina (1895-1973) y el crítico Wit Tarnawski (1894-1988). Pero ¿qué tiene que reprocharle a los poetas Witold Gombrowicz? Escribe en *Contra los poetas*:

⁵⁷¹ En su original polaco, este título reza así: «El maldito empequeñecimiento [o “diminutivo”] se me ha hecho sentir de nuevo (En respuesta a los defensores de los poetas.)»

Mi tesis –que nadie (o casi nadie), en verdad, ama los versos y que el universo de la poesía en versos no es sino ficción y afectación– se antojará, lo sé, temeraria al mismo tiempo que frívola. Y, sin embargo, heme aquí afirmando que las poesías no me producen ningún entusiasmo... es más, me aburren. Dirán, acaso, que soy un lamentable ignorante, y, sin embargo..., y sin embargo, trabajo en el ámbito del arte desde años y su lenguaje no me es del todo ajeno. Y tampoco podrán acudir a su argumento favorito y sostener que carezco de sensibilidad poética, ya que ésta no me falta, hasta puedo decir que me sobra. Como cualquier mortal me conmuevo cuando la Poesía aparece no como verso sino mezclada con otros elementos más prosaicos –por ejemplo, en los dramas de Shakespeare, en la prosa de Dostoievsky o Pascal o, simplemente al contemplar una puesta de sol. ¿Por qué me aburre tanto esa receta farmacéutica llamada «poesía pura», más aún si se me presenta en verso? ¿Por qué no soporto esa melopea, monótona y siempre sublime? ¿Por qué me adormecen esos refranes basados en la repetición (rima y ritmo)? ¿Por qué el lenguaje de los poetas me resulta el menos interesante de los existentes? ¿Por qué me fascina tan poco esa Belleza? ¿Por qué no conozco nada peor en materia de estilo ni nada más ridículo que ese modo con que los Poetas hablan de sí mismos y de su Poesía?

[...]

[...] millares de personas componen versos y centenares de millares los admiran; más aún, grandes genios se expresaron en verso y desde tiempo inmemorial se venera al Poeta. Y heme aquí, ante esta montaña de gloria, con la sospecha que el rito de la Misa poética procede por entre el vacío más absoluto. ¡Ah! De no ser porque logro divertirme ante esta situación, debería estar más bien aterrorizado.

Sea como fuere, mis experimentos reavivaron mi coraje y así, con determinación, pude encarar la misteriosa pregunta: ¿Por qué no me gusta la Poesía? Sí, ¿por qué? ¡Pues por la misma y sencilla razón que no me gusta el azúcar en estado puro! El azúcar sirve para endulzar el café y no conviene comerlo a cucharadas como si de una sopa se tratara. Lo que cansa de la Poesía pura es el exceso de poesía, la ristra de palabras poéticas, de metáforas, de sublimaciones, en suma, ese exceso de condensación que limpia esos textos de cualquier elemento apoético y acaba asemejándolos a productos químicos.⁵⁷²

⁵⁷² Cf. GOMBROWICZ, Witold (1951), «Contra los poetas», en GOMBROWICZ, Witold, *Contra los poetas*, trad. (<pol. «Przeciwko poetom») de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Ediciones sequitur, 2006, págs. 25-28. Original polaco:

En su respuesta, para estupor de Gombrowicz, Miłosz le da de buen grado la razón al autor de *Ferdydurke*:

¡Señor Gombrowicz!

Usted se ha atrevido a agredir brutalmente a la poesía y a los poetas. Usted ofende los sentimientos de miles de personas que escriben versos y que con ansiedad esperan una respuesta de algún editor. Usted pretende socavar las bases mismas de la existencia de los operadores culturales, que sacan sus réditos de la adoración de los votos [*sic*; debe decir: «vates»]. Y me ataca a mí también, que de vez en cuando me expreso con el lenguaje de la rima. Todo esto se le podría acaso perdonar, si no fuera porque usted tiene razón. Es más, tiene perfecta razón cuando afirma que «casi nadie ama los versos y que el mundo de la poesía en verso es un mundo ficticio y afectado». [...] ¿Cómo estar en desacuerdo con usted, cuando usted piensa con sensatez y se expresa correctamente?⁵⁷³

«Teza niniejszego szkicu: iż nikt prawie nie lubi wierszy i że świat poezji wierszowanej jest światem fikcyjnym oraz sfalszowanym wyda się, przypuszczam, równie śmiała, jak niepoważna. A jednak ja tu stoję przed wami i oświadczam, że mnie wiersze wcale się nie podobają, a nawet mnie nudzą. Powiecie może, iż jestem nędznym ignorantem? Ale pracuję przecież w sztuce od dawna i język jej nie jest mi tak zupełnie obcy. A również nie możecie użyć przeciwko mnie waszego ulubionego argumentu, twierdząc, że nie posiadam wrażliwości poetyckiej, albowiem właśnie posiadam ją i w dużej mierze — a gdy poezja objawia mi się nie w wierszach lecz zmieszana z innymi bardziej prozaicznymi elementami, na przykład w dramatach Szekspira, w prozie Dostojewskiego i Pascala, lub po prostu przy okazji zwykłego zachodu słońca, drzę jak inni śmiertelnicy. Dlaczegoż tedy nudzi mnie i męczy ten farmaceutyczny ekstrakt zwany „czystą poezją”, zwłaszcza gdy ukazuje się w formie wierszowanej? Dlaczego nie mogę znieść tego monotonnego śpiewu, bez przerwy wzniosłego, dlaczego usypia mnie rytm i rym, dlaczego język poetów wydaje mi się najmniej ciekawy ze wszystkich możliwych języków, dlaczego ta Piękność jest dla mnie tak mało powabna i dlaczego nie znam nic, jako styl, gorszego, nic bardziej śmiesznego niż sposób w jaki Poeci mówią o sobie i swojej Poezji?

»[...]

» [...] tysiące ludzi pisze wiersze; setki tysięcy wielbią tę Poezję; znakomici geniusze wypowiadali się wierszem; od niepamiętnych czasów Poeta jest czczony — a wobec tej góry chwały ja, z moim podejrzeniem, że msza poetycka odbywa się w zupełnej próżni. O, gdybym nie umiał bawić się tą sytuacją, na pewno bardzo byłbym przeżarony!

»Pomimo to jednak moje doświadczenia ogromnie wzmocniły mnie na duchu i już śmielej zacząłem szukać odpowiedzi na to męczące pytanie: dlaczego nie smakuje mi czysta poezja? Dlaczego? Czyż nie dla tych samych przyczyn, dla których nie smakuje mi cukier w stanie czystym? Cukier nadaje się do osładzania kawy ale nie do tego aby go jeść łyżką z talerza, jak kaszkę. W poezji czystej, wierszowanej, n a d m i a r męczy; nadmiar poezji, nadmiar poetycznych słów, nadmiar metafor, nadmiar sublimacji, nadmiar, wreszcie, kondensacji i oczyszczenia ze wszelkiego elementu antypoetyckiego, co upodabnia wiersze do chemicznego produktu.» Cf. GOMBROWICZ, Witold (1951), «Przeciw poetom», en MIŁOSZ, Czesław, *Zaczynając od moich ulic*, t. XII de las *Dziela zbiorowe* del autor, Paryż, Instytut Literacki, 1985, págs. 91-93.

⁵⁷³ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «Carta a Gombrowicz», en GOMBROWICZ, Witold (1951), *Contra los poetas*, ed. cit., págs. 43-44. Original polaco:

«Panie Gombrowicz!

Le da la razón, mas no sin condiciones; exactamente, tres: 1ª) Que lo que constituye una defensa de la poesía frente a la estupidez y a la falsificación no se entienda como un ataque a la poesía misma. 2ª) Que quede claramente diferenciada la «poesía pura» de la «poesía en verso». Y es que –observa Czesław Miłosz– no toda «poesía en verso» es «poesía pura» en la acepción que el siglo XX dio a la palabra «pureza», es decir, «en cuanto manjar condimentado sólo con azúcar y, como mucho, con una punta de miel». La «”poesía pura” es una de las aberraciones de la mente»⁵⁷⁴. En efecto, no toda «poesía en verso» es «poesía pura», y ahí están para demostrarlo –aduce Miłosz– el poema cumbre del romanticismo polaco, el *Pan Tadeusz*, de Adam Mickiewicz, los dramas de Shakespeare y el *Fausto*, de Goethe: obras todas ellas ciertamente escritas en verso pero que no pertenecen en absoluto a la denominada «poesía pura». Otra cosa muy distinta, como advierte Miłosz, es la «pureza del tono»⁵⁷⁵ («czystość tonu»⁵⁷⁶), gracias a la que lo cotidiano y hasta lo trivial es susceptible de elevarse a la condición de lo duradero. La verdadera «magia» de la poesía se hace patente al lector cuando éste siente que el poeta se sirve del ritmo, la rima y las imágenes, no como fines en sí mismos, sino como medios de expresión de algo. 3) Que Gombrowicz tenga en cuenta los cambios acaecidos en la poesía de algunos países, entre ellos Polonia. En ciertos ambientes literarios de Varsovia durante la guerra ya se atacaba a la «poesía pura», ataque que continuó después de la guerra. A juicio de Miłosz, se trataba, en este caso, de un ataque justo y saludable. Las nuevas autoridades establecidas, al apoyar dicha tendencia, tenían ya,

»Pan ośmieliłeś się napaść w brutalny sposób na poezję i poetów. Pan obrażasz uczucia tysięcy ludzi, którzy piszą wiersze i z drżeniem serca czekają na odpowiedź z redakcji. Pan podgryzasz fundamenty bytu działaczy na niwie kultury, którzy czerpią dochód z kultu wieszczów. Pan niszczy i mnie, który wypowiadam się niekiedy mową wiążaną. To wszystko można byłoby Panu wybaczyć, gdyby Pan nie miał racji. Ale Pan, mówiąc, „iż nikt prawie nie lubi wierszy i że świat poezji wierszowanej jest światem fikcyjnym oraz sfalszowanym”, ma całkowitą słuszość. [...] Jakże mógłbym z Panem się nie zgodzić, kiedy Pan myśli mądrze i dobrze pisze?» Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «List do Gombrowicza», en *Zaczynając od moich ulic*, ed. cit., págs. 101-102.

⁵⁷⁴ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «Carta a Gombrowicz», en GOMBROWICZ, Witold (1951), *Contra los poetas*, ed. cit., págs. 45. Original polaco: «[...] w znaczeniu potraw przyrządzanych z samego cukru, najwyżej z dodatkiem miodu. „Poezja czysta” jest jedną z aberracji umysłowych.» Cf. MIŁOSZ, Czesław, «List do Gombrowicza», en *Zaczynając od moich ulic*, ed. cit., pág. 102.

⁵⁷⁵ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «Carta a Gombrowicz», en GOMBROWICZ, Witold (1951), *Contra los poetas*, ed. cit., págs. 46.

⁵⁷⁶ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «List do Gombrowicza», en *Zaczynając od moich ulic*, ed. cit., pág. 103.

empero, en mente la «etapa sucesiva»⁵⁷⁷: aquella en que la poesía habría de quedar sometida al Estado. Y si la poesía fuera algo de escasa revelancia, un mero pasatiempo, una afición como la filatelia o el ajedrez, entonces –concluye lógicamente Miłosz– no pondría tanto empeño el poder totalitario en mantenerla bajo control para sus fines propagandísticos⁵⁷⁸.

En su acuse de recibo a la carta de Czesław Miłosz, y tras su estupefacción inicial, Gombrowicz lo acusa de incoherencia⁵⁷⁹, por las tres condiciones con que, según hemos visto, el autor de *El valle del Issa* matizaba su acuerdo de fondo con la tesis del autor de *Ferdydurke*. En cuanto a las respectivas respuestas de Józef Łobodowski, Natalia Zarembina y Wit Tarnawski, Gombrowicz estimó que estos autores no habían comprendido en absoluto su artículo contra los poetas. Incomprensión tanto más extraña para Gombrowicz cuanto que en dicho artículo no hacía, en su ataque a los poetas, sino servirse de categorías e ideas muy suyas y ya por entonces de dominio público en el mundo literario, como son su rechazo del mito de la Madurez y su consecuente elogio de la Inmadurez, su rechazo de la Forma y su elogio de lo Informe, amén de su actitud desdeñosa con respecto a la Nación precisamente en cuanto «forma» dada omniobligante. Por otra parte, en el mismo hecho de que sólo poetas y escritores hubieran recogido el guante de su desafío, veía un triunfante Gombrowicz la confirmación de su tesis, a saber: que, en verdad, a nadie, o casi a nadie, le interesa la poesía, a excepción de a aquellos que se dedican profesionalmente a ella. Escribe Gombrowicz:

¿Quién respondió a mi artículo? ¿Acaso ingenieros, médicos o abogados? No. Respondieron los poetas: Miłosz, Łobodowski. La escritora Zarembina; el crítico Wit Tarnawski. No sorprende que los leones a los que se les pisa la cola se pongan a rugir. Sólo la respuesta de Miłosz, por su contenido, fue para mí una sorpresa. [...]

⁵⁷⁷ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «Carta a Gombrowicz», en GOMBROWICZ, Witold (1951), *Contra los poetas*, ed. cit., págs. 47, y Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «List do Gombrowicza», en *Zaczynając od moich ulic*, ed. cit., pág. 105.

⁵⁷⁸ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «Carta a Gombrowicz», en GOMBROWICZ, Witold (1951), *Contra los poetas*, ed. cit., págs. 48, y Cf. MIŁOSZ, Czesław (1951), «List do Gombrowicza», en *Zaczynając od moich ulic*, ed. cit., págs. 105-106.

⁵⁷⁹ Cf. GOMBROWICZ, Witold (1952), «El maldito empequeñecimiento. (En respuesta a los defensores de los poetas)», en GOMBROWICZ, Witold (1951), *Contra los poetas*, ed. cit., pág. 54, y GOMBROWICZ, Witold (1952), «„Przekłete zdrobnienie znowu dało mi się we znaki”. (Obrońcom poetów w odpowiedzi)», en MIŁOSZ, Czesław, *Zaczynając od moich ulic*, ed. cit., pág. 108.

[...]

[...] Ataco la Poesía por la misma razón que ataco la Nación o, en *Ferdydurke*, ataco el mito de la Madurez: en nombre de la percepción inmediata de las cosas, en nombre de la espontánea humanidad. Ataco todas esas Formas que dejan de ser para el hombre un cómodo abrigo y se convierten en un rígido y pesado caparazón. Ataco todo aquello que, contra nosotros, crece por sí sólo, y para superarnos. Entonces, ¿cómo un planteamiento tan acorde a mí, tan propio de mí, puede resultar tan inesperado hasta el punto de agarrarse la cabeza y gritar: «¡se ha vuelto loco!»». De haber querido considerar con seriedad mi artículo, deberían haber evaluado ante todo, objetiva y positivamente, en qué medida mi afirmación de que «nadie, o casi nada, ama los poemas» es cierta. [...] Después, habría que comprobar si es cierto lo que apunto, a saber, que la gente se comporta «como si los poemas les entusiasmaran», cuando, en verdad, no sienten ningún entusiasmo y es tan sólo la presión colectiva que se genera entre los hombres lo que les obliga a entusiasmarse. También habría que comprender en qué medida esa imposición, esa violencia colectiva sobre el individuo, esa presión de lo Interhumano sobre lo Humano, están justificadas y hasta dónde podemos los seres humanos tolerarla.⁵⁸⁰

A considerable distancia temporal de la misma, Adam Zagajewski se hace eco de esta memorable polémica –de «diálogo sobre la poesía» («*dialog o poezji*») la califica Miłosz– en más de una página de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie*,

⁵⁸⁰ Cf. GOMBROWICZ, Witold (1952), «El maldito empequeñecimiento. (En respuesta a los defensores de los poetas)», en GOMBROWICZ, Witold (1951), *Contra los poetas*, ed. cit., págs. 62-64. Original polaco:

«Któż odpowiada na mój artykuł? Azali usłyszano głos inżynierów, lekarzy albo adwokatów? Nie. Odpowiadają poeci: Miłosz, Łobodowski. Literatka Zarembina. Krytyk Wit Tarnawski. Z góry można było przewidzieć, jak wypadnie ryk lwów, którym nadeptęto na ogon. I jedynie odpowiedź Miłosza była dla mnie — w zasadniczej treści swojej — niespodzianką. [...]

[...]

»[...] Atakuję wiersze, jak atakuję Naród, jak w „Ferdydurke” zaatakowałem fikcję Dojrzałości — zawsze w imię bezpośredniego odczuwania ludzkiego, w imię nagiej ludzkości. Atakuję wszelką Formę, która przestaje być wygodnym strojem człowieka, przeobrażając się w sztywną, męczącą skorupę. Atakuję wszystko co nam rośnie samo przez się, aby nas przerosnąć. Jakżeż tedy wypowiedź tak zgodna ze mną, tak wynikająca ze mnie, może wydawać się wam do tego stopnia nieoczekiwana, iż łapiecie się za głowy z okrzykiem: oszalał! Jeżelibyście chcieli poważnie zabrać się do mego artykułu, to przede wszystkim należałoby ustalić, w sposób obiektywny i rzeczowy, jak dalece twierdzenie moje jakoby „nikt prawie nie lubił wierszy” jest prawdziwe. [...] Potem zaś należałoby sprawdzić czy jest prawdą, co mówię, że jeśli ludzie zachowują się tak „jak gdyby ich zachwycały wiersze” podczas, gdy w rzeczywistości nie odczuwają tego zachwyty, to dlatego, że wytwarza się między ludźmi zbiorowe ciśnienie, które człowieka zmusza do zachwyty — i w jakiej mierze ten przymus, ten gwałt, którego dopuszcza się zbiorowość na jednostce, Międzyludzkość na Ludzkim, jest uzasadniony, jak dalece może być przez nas, ludzi, zaakceptowany.» Cf. GOMBROWICZ, Witold (1952), «„Przeklęte zdrobnienie znowu dało mi się we znaki”. (Obrońcom poetów w odpowiedzi)», en MIŁOSZ, Czesław, *Zaczynając od moich ulic*, ed. cit., págs. 108-113.

1998). Y es que nuestro poeta siente un vivo interés por un género o subgénero que cuenta ciertamente con una antigua e ilustre tradición a la espalda: el de las defensas de la poesía; o, por mejor decir, el de las defensas de la poesía y el de los correspondientes ataques previos a la misma. En este caso concreto, Zagajewski se halla, ni que decir tiene, mucho más próximo a Miłosz que a Gombrowicz, aunque comprenda –e incluso, siquiera parcialmente y en un sentido muy preciso, comparta– las acusaciones del genial autor de *Ferdydurke*. En efecto, a juicio de Zagajewski, el ataque de Gombrowicz está referido, más que a la naturaleza de la poesía, a su recepción; es decir, se trata, más que de un problema de «estética de la producción», de un problema de «estética de la recepción» poética, por así decirlo:

El ataque de Gombrowicz contra la poesía (*Contra los poetas*) no se halla entre las actas de acusación más severas entregadas a los poetas a lo largo de los siglos. El ensayo de Gombrowicz recuerda más bien una discusión familiar: el poeta-prosista censura sobre todo a los poetas líricos que condensen demasiado la poesía, que echen demasiado azúcar a sus pasteles.

El argumento de Gombrowicz se refiere aquí más a la recepción de la poesía que a su naturaleza; es verdad que no faltan días en que la poesía nos parece un alimento excesivamente intenso («demasiado dulce»). Los momentos en que estamos preparados para recibir y comprender la intensidad de la poesía no se dan a menudo. Pero algo parecido sucede con la música y con la pintura; sólo el cine nos invita todos los días y promete curarnos de nuestra indiferencia.

Cuánto más violento, radical y primitivo era el panfleto *The School of Abuse*, cuyo autor fue Stephen Gosson, un puritano inglés. Gosson consideraba que los poetas desmoralizan al público lector y que no son en absoluto mejores que los volatineros y los cómicos de la legua (¡y ya se sabe qué se puede esperar de ellos!). La arremetida del señor Gosson –en el siglo XVI– sin duda habría quedado olvidada de no haber servido de pretexto a un autor mucho más ilustre, que respondió a las recriminaciones puritanas. Ese ilustre escritor fue sir Philip Sidney, poeta y prosista que murió joven, y también mecenas de la poesía; su *The Defence of Poesie* se ha convertido en un texto clásico de la literatura inglesa. Sidney defiende la poesía, la poesía inspirada –¡y la inspiración es un don de los dioses!–, que sobrepaja en sus mejores logros a la filosofía y a la historia. Editada

póstumamente en el año 1595, la disertación de Sidney defiende la imaginación y convence de que ésta sirve a fines buenos, y no a malos. (Elba 31-32)⁵⁸¹

Llegados a este punto, hay que hacer notar que el interés con que Adam Zagajewski siguió la polémica que, acerca de la poesía, mantuvieron públicamente sus compatriotas Witold Gombrowicz y Czesław Miłosz responde a un interés suyo más general: su interés por las defensas o apologías de la poesía, precisamente; todo un género literario, y, por cierto, como ya ha quedado dicho, con una larga tradición en su haber. De este interés o afición de Zagajewski por dicho género apologético constituyen buena prueba numerosos textos suyos, tanto ensayísticos como poéticos, aunque, sin duda, pueden espigarse preferentemente en el libro del que ahora nos ocupamos: su libro de memorias-diario *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*. Pues bien, en el texto zagajewskiano que acabamos de reproducir se menciona uno de los hitos más ilustres y citados en la historia del género literario de las defensas: la *Defensa de la poesía (The Defense of Poesy, probablemente escrita en 1579, si bien no publicada hasta 1595)* –también conocida con el título de *Apología de la poesía (An Apology for Poetry)*–, debida a la pluma del exquisito poeta inglés Sir Philip Sidney (1554-1586). A la *Defensa* de Sidney nos hemos referido ya en el capítulo anterior del presente trabajo, en el apartado que lleva por título «El pequeño Larousse. Hegel y Keats» («Mały Larousse. Hegel i Keats»), y, más concretamente, a la hora de estudiar, en el contexto de la historia de las ideas estéticas y a propósito de

⁵⁸¹ «Atak Gombrowicza przeciwko poezji (*Przeciw poetom*) nie należy do najsurowszych aktów oskarżenia, jakie doręczono poetom w ciągu stuleci. Esej Gombrowicza przypomina raczej sprzeczkę rodzinną: poeta-prozaik karci poetów lirycznych za to głównie, że nadmiernie kondensują poezję, iż za dużo dają cukru do swych ciast.

» Argument Gombrowicza dotyczy przy tym bardziej recepcji poezji niż jej natury; to prawda, że nie brakuje dni, gdy poezja wydaje nam się zbyt intensywnym pokarmem („za słodka”). Momenty kiedy jesteśmy przygotowani do przyjęcia i zrozumienia intensywnej poezji, nie zdarzają się często. Ale podobnie bywa z muzyką i z malarstwem; tylko kino zaprasza nas codziennie i obiecuje, że wykuruje nas z naszej obojętności.

« O ileż gwałtowniejszy, radykalniejszy i bardziej prymitywny był pamflet *The School of Abuse*, którego autorem był Stephen Gosson, angielski purytanin. Gosson uważał, że poeci demoralizują czytającą publiczność i nie są wcale lepsi od linoskoczków i wędrownych aktorów (a wiadomo, czego się można po nich spodziewać!). Napaść pana Gossona — w wieku szesnastym — zostałyby niewątpliwie zapomniana, gdyby nie stała się pretekstem dla o wiele wybitniejszego autora, który napisał odpowiedź na purytańskie zarzuty. Tym wybitnym pisarzem był sir Philip Sidney, młodo zmarły poeta i prozaik, a także mecenas poezji; jego *The Defence of Poesie* stała się klasycznym tekstem literatury angielskiej. Sidney broni poezji, poezji natchnionej – a natchnienie jest darem bogów! – górującej w swych najlepszych osiągnięciach nad filozofią i historią. Wydana pośmiertnie – w roku 1595 – rozprawa Sidneya broni wyobraźni i przekonuje, iż wyobraźnia służy dobrem, a nie złym celom.» (Wep 24)

Zagajewski, las relaciones entre genio y creatividad. En esta otra etapa de nuestra indagación, siempre de la mano de Adam Zagajewski, hemos de considerar de nuevo, y con más detalle, la clásica apología sidneyana.

Como señalan Berta Cano Echevarría, M^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo en su extensa y documentadísima «Introducción» a su edición española del clásico texto del poeta inglés: «La *Defensa* de Sidney responde a la preocupación renacentista por el estatus de la literatura, su función estética, didáctica y social y su relación con otras producciones artísticas, así como con las diversas disciplinas del conocimiento»⁵⁸². Todas estas cuestiones no resultaban, ciertamente, del todo novedosas en el siglo XVI, habida cuenta de que se se venían planteando, bien que en términos distintos, ya desde la Antigüedad; de hecho, muchos de los argumentos esgrimidos por Sidney en defensa de la poesía presentan ya antecedentes clásicos, amén, sobre todo, de humanistas y renacentistas⁵⁸³. Muy oportunamente anotan las autoras antes mencionadas que «una de las mayores revoluciones del Humanismo es el papel preeminente que se concede a la palabra»⁵⁸⁴, hasta el punto de que, como ha escribe Francisco Rico, «el fundamento de toda la cultura debe buscarse en las artes del lenguaje»⁵⁸⁵. De ahí se sigue que la gramática, la retórica y la poética adquieran una relevancia especial, en tanto en cuanto se dedican, cada una con su propio enfoque, al estudio de la palabra, precisamente⁵⁸⁶. En efecto, con Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375), y, posteriormente, con Julio César Scalígero (1484-1558), estas disciplinas conocen, bien asentadas los fundamentos clásicos –Platón, Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano– y medievales, una nueva era de esplendor, de la que Sidney será a la vez lúcido testigo y brillante exponente⁵⁸⁷.

⁵⁸² Cf. SIDNEY, Sir Philip (ca. 1580; printed 1595), *Defensa de la poesía*, trad. (<ingl. *The Defence of Poesy*), Berta Cano Echevarría, M.^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, edición de Berta Cano Echevarría, M.^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, col. Letras Universales, n^o 355, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 27.

⁵⁸³ *Ibidem*, págs. 27-28.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pág. 28.

⁵⁸⁵ Cf. RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza aEditorial, 1993, pág. 18.

⁵⁸⁶ Cf. CANO ECHEVARRÍA, Berta, PEROJO ARRONTE, M.^a Eugenia, y SÁEZ HIDALGO, Ana, «Introducción» a SIDNEY, Sir Philip (ca. 1580; publicada en 1595), *Defensa de la poesía*, trad. (<ingl. *The Defence of Poesy*), Berta Cano Echevarría, M.^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, edición de Berta Cano Echevarría, M.^a Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, Col. Letras Universales, n^o 355, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 28.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, pág. 29.

En lo que se refiere, más estrictamente, al contexto de las bellas letras inglesas, la *Defensa* de Sir Philip Sidney no es, ni mucho menos, el único texto apologético que reivindique la necesidad y la importancia de la literatura en su tiempo. Es más, como ha observado J. E. Spingarn, en la literatura inglesa el período comprendido entre los años 1580 y 1600 se distingue precisamente por la proliferación de este tipo de obras apologéticas, fundamentales para la teoría literaria de la época⁵⁸⁸. Entre dichas obras cabe mentar, al menos, la de Richard Wills (*De re poetica*, 1573), Thomas Lodge (*A Defence of Poetry*, 1579), George Puttenham (*The Arte of English Poesy*, 1589), Thomas Nashe (*The Anatomy of Absurdity*, 1589), John Harington (*Apologie of Poetry*, 1591) y Samuel Daniel (*Musophilus*, 1599)⁵⁸⁹. No es menos cierto, empero, que, también en Inglaterra y aproximadamente durante el mismo período, ve la luz pública toda una serie de panfletos o sermones impresos que, lejos de defender la poesía, atacan con furia todos los libros que no sean religiosos, así como las representaciones teatrales⁵⁹⁰. Claro está que argumentos en pro y en contra de la literatura circulaban desde hacía siglos en el ámbito de la cultura occidental, pero la sobreabundancia de escritos tanto apologéticos como acusatorios a que nos estamos refiriendo aquí no se explica cabalmente sino en el peculiar contexto de la Inglaterra isabelina, en el que los puritanos, llevados de su fervor religioso, llegaron a adoptar posturas reformistas radicales, en contra del protestantismo moderado que propugnaba Isabel I⁵⁹¹.

El más célebre de esos escritos acusatorios fue publicado en 1579 y se debe a la pluma de Stephen Gosson; lleva por significativo título el de *Escuela de corrupción* (*School of Abuse*) y está dedicado a Sir Philip Sidney, precisamente. Stephen Gosson, un antiguo autor dramático convertido a la sazón en furibundo moralista, atacaba a los poetas y a los actores desde un punto de vista estrechamente puritano, poniendo en cuestión la moralidad de toda obra de ficción. Por su parte, Sidney, por más que pudiera compartir en algo el protestantismo militante de Gosson, adoptó un punto de vista mucho más complejo y, desde luego, más comprensivo frente al arte del poeta. No contestó explícitamente a Gosson, pero debe de haber tenido muy

⁵⁸⁸ Cf. SPINGARN, J. E., *Literary Criticism in the Renaissance*, Nueva York, Harbinger, 1963, págs. 161-165.

⁵⁸⁹ Cf. CANO ECHEVARRÍA, Berta, PEROJO ARRONTE, M^a Eugenia, y SÁEZ HIDALGO, Ana, «Introducción» a SIDNEY, Sir Philip, *Defensa de la poesía*, pág. 41.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pág. 43.

⁵⁹¹ *Ibid.*, pág. 42.

presente su acusación al componer su *Defensa de la poesía*, que constituye un elocuente argumento en pro de la dignidad, del valor moral y de los efectos moralmente saludables de la literatura imaginativa en verso o en prosa.

A juicio del historiador polaco de la estética Władysław Tatarkiewicz, tres son las ideas fundamentales de la apología sidneyana. La primera, como ya hemos recordado, quedó recogida en el presente trabajo, en el capítulo anterior. Nos decía entonces –recordemos– Sidney que «todas las artes en el amplio sentido medieval del término»⁵⁹² están subordinadas a la naturaleza y que sólo el poeta, gracias al aliento divino que lo inspira, es capaz de «hacer», propiamente, las cosas, de lograr que surja «otra naturaleza»; una segunda naturaleza que, en contraste con la primera –un mundo «de bronce»– constituye un mundo «de oro»; la poesía, por tanto, para Sir Philip Sidney, «es independiente de la naturaleza»⁵⁹³. De aquí, claro esta, la excelencia del poeta; excelencia a que apunta ya el nombre mismo que le fue dado por los romanos: «vate»:

Among the Romans a poet was called *vates*, which is as much as a diviner, fereseer or prophet, as by his conjoined words *vaticinium* and *vaticinari* is manifest – so heavenly a title did that excellent people bestow upon this heart-ravishing knowledge.⁵⁹⁴

No menos expresivo y elocuente por sí mismo es el nombre con que designaron al poeta los griegos:

But now let us see how the Greeks named it, and how they deemed of it. The Greeks called him a ‘poet’, which name hath, as the most excellent, gone through other languages. It cometh of this word, *poiein*, which is ‘to make’ [...].⁵⁹⁵

⁵⁹² Cf. TATARKIEWICZ, Władysław (1967), *Historia de la estética*, trad. (<pol. *Historia Estetyki*) de Danuta Kurzyca, t. III: *La estética moderna 1400-1700*, trad. de fuentes: latinas: Antonio Moreno; alemanas, francesas, inglesas, italianas y portuguesas: Juan Barja, Madrid, Akal, 1991, pág. 380.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ Cf. SIDNEY, Sir Philip, *The Defence of Poesy*, en *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. cit., pág. 6. Traducción española: «Entre los romanos, se llamaba *vates* al poeta, que es tanto como adivino, vaticinador o profeta, como queda manifiesto por sus derivados *vaticinium* y *vaticinari*; tan excelso título concedió este destacado pueblo a tan arrebatador saber.» Cf. SIDNEY, Sir Philip, *Defensa de la poesía*, ed. cit., pág. 117.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, pág. 8. Traducción española: «Pero veamos ahora cómo lo nombraron y cómo lo consideraron los griegos. Le llamaron “poeta”, nombre éste que, por ser el más excelente, ha llegado a otras lenguas. Viene del verbo *poiein*, que significa “hacer”.» *Ibidem*, pág. 119.

La segunda idea o tesis de Sidney destacada por Tatarkiewicz es la de que «la poesía es superior a la historia y a la filosofía»⁵⁹⁶:

[...] Truly, Aristotle himself, in his discourse of poesy, plainly determineth this question, saying that poetry is *philosophōteron* and *spoudaioteron* – that is to say, it is more philosophical and more studiously serious than history. His reason is, because poesy dealeth with *katholou*, that is to say with the universal consideration, and the history with *kath' hekaston*, the particular. Now, saith he, the universal weighs what is fit to be said or done, either in likelihood or necessity, which the poesy considereth in this imposed names; and the particular only marketh whether Alcibiades did or suffered this or that. Thus far Aristotle: which reason of his, as all his, is most full of reason⁵⁹⁷.

Ni que decir tiene que, en este punto, la argumentación de Sir Philip Sidney se remite, como argumento de autoridad, al celeberrimo pasaje de la *Poética* de Aristóteles (*Po.* 9, 1451a-1451b) en que leemos:

[...] es evidente [...] que la función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren entre sí por escribir en prosa o en verso, ya que podrían versificarse las obras de Heródoto y no serían en absoluto menos historia con verso que sin verso. La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y seria que la historia [*διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἔστιν*], pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular.

Lo universal consiste en plantearse a qué clase de hombre le corresponde decir o realizar tales o cuales cosas en virtud de lo verosímil o lo necesario, un objetivo al

⁵⁹⁶ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. III. *La estética moderna 1400-1700*, ed. cit., pág. 381.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, págs. 18-19. Traducción española: «Verdaderamente, el propio Aristóteles en su discurso sobre el arte poética resuelve con claridad esta cuestión diciendo que la poesía es *philosophōteron* y *spoudaiōteron*, que quiere decir que es más filosófica y más seria en el estudio que la historia. La razón que aduce es que la poesía trata lo *kathólou*, es decir, las consideraciones universales, y la historia lo *kathékaston*, lo particular. «Ahora bien, dice, lo universal pondera lo que es apropiado que se diga o que se haga, ya sea en su probabilidad o en su necesidad –cosa que la poesía contempla en los nombres que se le han impuesto–, mientras que lo particular sólo señala si Alcibiades hizo o sufrió esto o aquello». Hasta aquí las palabras de Aristóteles, cuyas razones, como todo lo suyo, están más que cargadas de razón.» *Ibid.*, pág. 137.

que aspira la poesía a pesar de imponer nombres propios a sus personajes. Lo particular, en cambio, está en contar qué hizo Alcibíades o qué le pasó.⁵⁹⁸

Claro está, por otra parte, que Sir Philip Sidney va más allá del Estagirita en su elogio de la poesía, al colocarla, no ya, por ser «más filosófica», por encima de la historia, sino de la filosofía misma. Continúa el poeta inglés su razonamiento:

[...] I say the philosopher teacheth, but he teacheth obscurely, so as the learned only can understand him: that is to say, he teacheth them that are already taught. But the poet is the food for the tenderest stomachs; the poet is indeed the right popular philosopher. Whereof Aesop's tales give good proof, whose pretty allegories, stealing under the formal tales of beasts, make many, more beastly than beasts, begin to hear the sound of virtue from these dumb speakers.⁵⁹⁹

Así, pues, a juicio de Sir Philip Sidney, y tal y como resume la cuestión Władysław Tatarkiewicz, si la poesía, por un lado, «incita al bien más que la historia», por el otro, «afecta con mayor fuerza, y conmueve más que la filosofía»⁶⁰⁰. Con objeto de ilustrar de modo convincente sus asertos, no duda Sidney en apelar incluso al modelo supremo para el cristiano: el modelo de nuestro Salvador Jesucristo y su método –modélico también– de enseñanza, sirviéndose de parábolas, que, a entender de Sidney, no son sino ejemplos de altísima y, desde el punto de vista moral, eficacísima «poesía»:

Certainly, even our Saviour Christ could as well have given the moral commonplaces of uncharitableness and humbleness as the divine narration of Dives and Lazarus, or of disobedience and mercy as that heavenly discourse of the lost child and the gracious father, but that His through-searching wisdom knew the

⁵⁹⁸ Edición utilizada: ARISTÓTELES, *Poética*, prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire, epílogo de James J. Murphy, col. Ágora de Ideas, Madrid, Istmo, 2002.

⁵⁹⁹ Cf. SIDNEY, Sir Philip, *The Defence of Poesy*, en *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. cit., pág. 18. Traducción española: «[...] digo que el filósofo enseña, pero enseña de una forma oscura, de manera que sólo los intruidos pueden comprenderlo, es decir, enseña a aquellos que ya están enseñados. Pero el poeta es el alimento de los estómagos más delicados, el poeta es ciertamente el verdadero filósofo popular, de lo que dan buena prueba los cuentos de Esopo, cuyas bellas alegorías, escondidas bajo la forma de cuentos de animales, hacen que muchos, más brutos que los propios animales, empiecen a oír el sonido de la virtud de labios de estos hablantes mudos.» Cf. SIDNEY, Sir Philip, *Defensa de la poesía*, ed. cit., pág. 136.

⁶⁰⁰ Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. III. *La estética moderna 1400-1700*, ed. cit., pág. 381.

estate of Dives burning in hell and of Lazarus in Abraham's bosom would more constantly, as it were, inhabit both the memory and judgement; truly, for myself, me seems I see before mine eyes the lost child's disdainful prodigality turned to envy a swine's dinner: which by the learned divines are thought not historical acts but instructing parables.⁶⁰¹

Por lo que toca –en tercer lugar– a la defensa propiamente dicha de la poesía, Sidney responde fundamentalmente a tres reproches lanzados contra la misma a lo largo de los siglos. Así resume este punto Tatarkiewicz:

a) Al reproche de que el hombre tiene cosas más importantes de que ocuparse, el poeta inglés responde con un «no» rotundo; lejos de ser una ocupación vana, la poesía puede inducir al bien; es más: resulta «imposible gastar la tinta y el papel de forma más útil»⁶⁰².

b) Al reproche de que la poesía miente, responde Sidney que, bien al contrario, «de todos los escritores bajo el Sol, el Poeta es el menos mentiroso»⁶⁰³. Pueden mentir, sí, los astrónomos y los geómetras, al afirmar cosas que luego pudieren demostrarse falsas; no así el poeta, quien «como no afirma nada, tampoco miente nunca; todos comprenden que la poesía contiene “imágenes de aquello que debería ser” y no “relatos de lo que ha sido”»⁶⁰⁴.

c) Al reproche, en fin, de que es malo el influjo que la poesía ejerce sobre el hombre, suscitando en él deseos irrealizables y conduciendo su imaginación por malos caminos, Sidney responde que «no es la poesía la que induce al hombre a hacer mal uso de la razón, sino que más bien la razón hace mal uso de la poesía»⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Cf. SIDNEY, Sir Philip, *The Defence of Poesy*, en *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, ed. cit., pág. 18. Traducción española: «Ciertamente, incluso Cristo nuestro salvador podría haber concedido los argumentos morales sobre la falta de caridad y de humildad en lugar de las narraciones divinas del rico y de Lázaro; o sobre la desobediencia y la misericordia, en lugar del divino relato del hijo pródigo y el padre misericordioso. Pero su profunda sabiduría conocía que la situación del rico ardiendo en el infierno y la de Lázaro acogido en el seno de Abrahán habitarían, por así decir, de forma más constante en la memoria y en el juicio. Ciertamente, en lo que a mí respecta, me parece estar viendo ante mis ojos la prodigalidad desdeñosa del hijo perdido convertida luego en envidia de la comida de un cerdo. Todo lo cual, según los doctos teólogos, no ha de tomarse por hechos reales, sino a modo de parábolas instructivas.» Cf. SIDNEY, Sir Philip, *Defensa de la poesía*, ed. cit., págs. 135-136.

⁶⁰² Cf. TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de la estética*, t. III. *La estética moderna 1400-1700*, ed. cit., pág. 381.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

Para Sir Philip Sidney, pues, la poesía, lejos de atentar contra la moral, constituye más bien un baluarte de la misma: en efecto, «la finalidad de la poesía es moral»⁶⁰⁶.

Hasta aquí, en exposición sucinta, las ideas esenciales de la apología de Sidney, tan apreciada por Adam Zagajewski, quien, después de todo, no considera en absoluto que las furibundas andanadas de los puritanos sean lo peor que le puede ocurrir a la poesía:

Lo que más amenaza a los poetas no son ni las violentas arremetidas de los propagandistas puritanos, ni los ataques salidos de la pluma de sus hermanos-novelistas; tampoco logrará hacerles mucho daño la aversión de los jansenistas ni la ira de esos filósofos para quienes los poemas son obra de una musa demasiado frívola. Lo más peligroso es la indiferencia, la ilimitada indiferencia de los pasajeros de los trenes suburbanos y de los fanáticos adictos a la televisión. Lo peor es cuando nadie escribe panfletos contra la poesía. (Elba 38)⁶⁰⁷

Lo que constituye una amenaza realmente temible para la poesía es, en efecto, la «indiferencia»; indiferencia, diríamos, de un mundo posmoderno, caracterizado aquí con dos notas: el tráfigo de las grandes urbes y la omnipresencia invasiva de los medios de comunicación de masas. Mal asunto, pues, cuando nadie escribe ya, como antaño, pliegos acusatorios contra la poesía.

Un poco más adelante –seguimos, claro, inmersos en las páginas de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998)– nos sale al paso otro texto zagajewskiano imprescindible para nuestra investigación. El egregio crítico inglés de arte John Ruskin (1819-1900), en su libro *The Eagle's Nest*, Lecture III, § 41, escribió lo siguiente: «*There is nothing that I tell you with more eager desire that you should believe... than this, that you never will love art well, till you love what she mirrors better*»⁶⁰⁸. Pues bien, en el pasaje de *En la belleza ajena* al que hemos aludido Adam Zagajewski nos brinda una interpretación inolvidable de estas palabras del autor de *Las piedras de Venecia* (*The Stones of Venice*, 1851-53):

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ «Najgroźniejsze dla poetów nie są ani ostre napaści purytańskich propagandystów, ani ataki spod pióra braci-powieściopisarzy; niewiele będzie im szkodziła niechęć jansenistów i gniew tych filozofów, dla których wiersze są dziełem zbyt lekkiej muzy. Najbardziej niebezpieczna jest obojętność, bezgraniczna obojętność pasażerów podmiejskich pociągów i fanatycznych zwolenników telewizji. Najgorzej jest wtedy, gdy nikt nie pisze pamfletów przeciwko poezji.» (Wcp 30)

⁶⁰⁸ Cf. RUSKIN, John, *Selected Writings*, chosen and annotated by Kenneth Clark, Penguin Classics, London, Penguin Books, 1991, pág. 141.

«...*You will never love art well, till you love what she mirrors better*» («No apreciarás bien el arte hasta que no aprecies mayor lo que él refleja»), John Ruskin. Eso no significa en absoluto que el arte, y junto con él la poesía, sean espejo de la realidad, como gustan de repetir los doctrinarios del realismo. No, se trata de otra cosa: que el arte crece de la más profunda admiración al mundo, visible e invisible. (Y también que el arte no es algo para estetas.) (Elba 40)⁶⁰⁹

A despecho de su brevedad, se trata, como hemos dicho, de un texto imprescindible del poeta polaco, porque en él hace su aparición uno de sus grandes temas, por decirlo así: el gran tema zagajewskiano de la «admiración». Tal y como venimos procediendo hasta ahora, hemos de esforzarnos por situar, en lo posible, este tema zagajewskiano en el contexto de la entera tradición occidental. A tal efecto, estimamos oportuno traer a colación las siguientes líneas del teólogo español contemporáneo Olegario González de Cardedal (1934), tanto más cuanto que en ellas se plantea el fenómeno de la admiración no el plano estrictamente teológico, sino desde el punto de vista antropológico y filosófico:

El hombre es ante todo el ser que se admira. Al estar ante las cosas, al chocar con ellas el hombre siente admiración. Y es este gratuito y desinteresado admirar, mucho más originario y radical que la búsqueda útil, lo que está en el inicio de toda humanidad auténtica. Admiración simplemente y no por el modo, forma, número o siquiera belleza y grandiosidad de las cosas, sino primaria y radicalmente por su facticidad. No se admira el hombre de lo que hay o de por qué son así las cosas, sino en un primer momento se admira el hombre ante todo y sólo de que las cosas sean, es decir, de que haya cosas. A lo largo de la historia del pensamiento humano ha sido ese éxtasis admirativo el inicio de toda nueva comprensión de la realidad y del hombre mismo, es decir, el inicio de la filosofía en cuanto tal de cada filosofía naciente. Cada hombre, cada generación, han de hacer ese sorprendente descubrimiento de que las cosas son, de que están ahí delante de nosotros, para nosotros sin nosotros. A la admiración seguirá la sorpresa y tras ella el

⁶⁰⁹ «...*You never will love art well, till you love what she mirrors better.* – „Nigdy nie nauczysz się kochać sztuki, jeżeli nie będziesz bardziej kochał tego, co ona odzwierciedla” – John Ruskin. To nie znaczy wcale, że sztuka, i razem z nią poezja, są lustrem rzeczywistości, jak to lubią powtarzać doktrynerzy realizmu. Nie, chodzi o coś innego: że sztuka wyrasta z najgłębszego podziwu dla świata, widzialnego i niewidzialnego. (I także, że sztuka nie jest czymś dla estetów).» (Wcp 32)

extrañamiento, el asombro, la curiosidad, la pregunta, el abismamiento en ellas como abismo de realidad, y gracia que nos es dado.⁶¹⁰

A decir de Olegario González de Cardedal, la capacidad de admiración es una de las notas esenciales constitutivas del hombre. Pero la admiración, amén de sincrónicamente, puede considerarse asimismo diacrónicamente; porque la admiración humana, a decir del teólogo avulense, tiene una «historia». González de Cardedal distingue, en esa historia, tres fases:

La primera es la fase griega, donde el hombre se admira ante la realidad en cuanto ser, ante el cosmos en cuanto totalidad y belleza y desde el cual y frente al cual nace la filosofía [...].

[...]

La segunda es la fase moderna, donde el hombre ya no se admira tanto de que las cosas sean sino de sí mismo siendo entre las cosas. [...]

La tercera es la fase contemporánea conexas con la anterior, pero distinta de ella en cuanto que al gozo admirativo y dominador que sentía el hombre estando entre las cosas y frente a las cosas o al cobijo que encontraba su pobreza en Dios sigue la dura sensación de sentirse extraño entre ellas, estando arrojado a la existencia. [...]

De ahí que la angustia (Heidegger), la náusea (Sartre) y la muerte (Unamuno) sean la expresión dominante que la admiración ha tenido en la filosofía contemporánea, hasta el instante en que ha sido sustituida por la pasión revolucionaria [...].⁶¹¹

De estas tres fases típicas pueden encontrarse, por así decirlo, huellas y ecos en la obra literaria de Adam Zagajewski. Pero aquí nos interesa la primera, la fase griega. Como es sabido, al comienzo de su *Metafísica* hace Aristóteles la siguiente afirmación: «Todos los hombres desean por naturaleza saber» («Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει.» «*Omnes homines natura scirent desiderant.*»)⁶¹² Un poco más adelante, y luego de haber advertido que, en el caso de la filosofía, no

⁶¹⁰ Cf. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, «Estructuras constituyentes de lo humano», cap. 1 de VV.AA., *Introducción al cristianismo*, Colección Esprit, nº 9, Madrid, Caparrós Editores, 1994, pág. 39.

⁶¹¹ *Ibidem*, págs. 39-41.

⁶¹² *Metaph.* I, 1, 980a. Citamos por la siguiente edición: ARISTÓTELES, *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΑ ΦΥΣΙΚΑ. ARISTOTELIS METAPHYSICA. METAFÍSICA DE ARISTÓTELES*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Biblioteca Hispánica de Filosofía, Madrid, Gredos, 1970.

estamos ante una ciencia productiva sino especulativa, lo que es evidente ya por los que primero filosofaron, hállase una segunda afirmación, no menos célebre que la primera: «Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; [...]» («διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, [...]» «*Nam propter admirari homines nunc et primum incoeperunt philosophari: [...]*»)⁶¹³.

El maestro de Aristóteles, Platón, ya lo había apuntado en un memorable pasaje de su *Teeteto*, pasaje en el que Teodoro, Sócrates y el personaje mismo que da nombre al diálogo llegan a una primera definición del saber: el saber es percepción. En un momento dado, dice Teeteto:

TEET. — Por los dioses, Sócrates, mi admiración es desmesurada, cuando me pongo a considerar en qué consiste realmente todo esto. Algunas veces, al pensar en ello, llego verdaderamente a sentir vértigo.

A lo que Sócrates responde:

SÓC. — Querido amigo, parece que Teodoro no se ha equivocado al juzgar tu condición natural, pues experimentar eso que llamamos la admiración es muy característico del filósofo. Éste y no otro, efectivamente, es el origen de la filosofía [[...]. μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν· οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ αὕτη, [...]]. El que dijo que Iris era hija de Taumante parece que no trazó erróneamente su genealogía. [...]

Iris, hija de Taumante y Electra, es mensajera de los dioses entre los hombres, la encargada de la transmisión de las órdenes, los mensajes y los consejos de los dioses, y de ahí que Platón relacione su etimología con *eírein*, sinónimo de *légein* ‘hablar’ (Cf. *Crátilo* 398d y 408b). Así, pues, Iris personificaría –como queda patente en las palabras de Sócrates– la actividad dialéctica y la filosofía, y su origen sería precisamente el asombro (el nombre de su padre –«Taumante»– está, en efecto, relacionado etimológicamente con *thaúma* ‘asombro’)⁶¹⁵.

⁶¹³ *Metaph.* 2, 982b, 12-13.

⁶¹⁴ *Thg.* 155c-d.

⁶¹⁵ VALLEJO CAMPOS, Á., nota al *Teeteto*, ed. cit., pág. 196.

Tenemos, pues, que «Aristóteles y Platón, los mayores filósofos griegos, coinciden al reconocer que el deseo de saber procede de la admiración que suscita la existencia de las cosas del mundo»⁶¹⁶. Ahora bien, ¿qué es propiamente esa admiración, ese maravillarse, y como suscita en el hombre el deseo de saber? Aristóteles responde así:

[...] Pero el que se plantea un problema o se admira [*ὁ δ' ἀπορῶν καὶ θαυμάζων*], reconoce su ignorancia. (Por eso también el que ama los mitos es en cierto modo filósofo; pues el mito se compone de elementos maravillosos). De suerte que, si filosofaron para huir de la ignorancia, es claro que buscaban el saber en vista del conocimiento, y no por alguna utilidad.⁶¹⁷

A lo que añade el Estagirita:

[...] Y así lo atestigua lo ocurrido. Pues esta disciplina comenzó a buscarse cuando ya existían casi todas las cosas necesarias y las relativas al descanso y al ornato de la vida. Es, pues, evidente que no la buscamos por ninguna otra utilidad, sino que, así como llamamos hombre libre al que es para sí mismo y no para otro, así consideramos a ésta como la única ciencia libre, pues ésta sola es para sí misma.⁶¹⁸

En Grecia, pues, «el hombre se admira ante la realidad en cuanto ser, ante el cosmos en cuanto totalidad y belleza y desde el cual y frente al cual nace la filosofía [...]»⁶¹⁹, en palabras –recordemos– del teólogo Olegario González de Cardedal.

En palabras inmortales que compendian la «admiración griega», nos ha dejado escrito Aristóteles: «Los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración» (*Metaph.* 2, 982b); escribe Adam Zagajewski: «el arte crece de la más profunda admiración al mundo, visible e invisible» (Elba 40). He aquí, pues, la remarcable novedad del papel que, en el pensamiento estético zagajewskiano, desempeña la admiración: amén de estar en el origen de la filosofía, la admiración está asimismo en el origen del arte. Y he aquí que en el texto de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) que estamos comentado se hace patente,

⁶¹⁶ Cf. BERTI, Enrico (2007), *En el principio era la maravilla. Las grandes preguntas de la filosofía antigua*, trad. (< it. *In principio era la meraviglia*) de Helena Aguilà. Madrid, Gredos, 2009, pág. 10.

⁶¹⁷ *Metaph.* I, 2, 982 b, 17-2

⁶¹⁸ *Metaph.* 982 b, 22-28.

⁶¹⁹ Cf. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, *op. cit.*, pág. 39.

explícita, la doctrina estética latente, implícita, en *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, 1986): «El mundo se merece un homenaje. El canto del ruiseñor es definitivo al tiempo que absoluto e incontestable, pero oculta un vago deseo de ser correspondido por otro canto, por ejemplo por un poema de Keats» (Sys 168).

Del tema zagajewskiano de la admiración como origen común de la filosofía y el arte hemos de ocuparnos todavía con más detalle en el transcurso de nuestra investigación. Ahora, siguiendo el hilo narrativo de Adam Zagajewski en su libro de memorias-diario *En la belleza ajena (W cudzym pięknie*, 1998), nos encontramos con el relato de una anécdota personal:

Hace algunos años se celebró en Colonia una gran conferencia germano-polaca en la que participaron sobre todo industriales y políticos. Se invitó también a un pequeño grupo de hombres de letras polacos, para adornar un poco el traje gris de la pragmática discusión económica. Yo no sabía muy bien qué había que decir en ese círculo. Así que hablé –¡de qué podía hablar yo!– de la poesía polaca. En ella aún se da una chispa de la antigua visión mágica del mundo, que deberá ser asimismo la visión del mundo del futuro, si es que nuestro mundo no sólo ha de sobrevivir, sino también reservarse cierta dosis de salud espiritual. Poco después de mí, tomó la palabra nuestro embajador en Bonn de entonces, hombre, por lo demás, de gran encanto. Con énfasis presentó a Polonia como un país moderno, racional, abierto a las reformas económicas al más puro estilo occidental. Comprendí que había dado un *faux pas*; me había conducido como un reaccionario, como un chamán. Había elogiado la magia. (Elba 48-49)⁶²⁰

En efecto, Adam Zagajewski es consciente de su *faux pas* al haber elogiado la magia en un mundo donde ya se ha consumado esa «desmagificación» o «desencantamiento», «el desencantamiento del mundo por medio de la ciencia» («*Entzauberung*», «*die Entzauberung der Welt durch die Wissenschaft*»), de que

⁶²⁰ «Kilka lat temu odbyła się w Kolonii duża niemiecko-poska konferencja, w której udział brali głównie przemysłowcy i politycy. Zaproszono jednak również niewielką grupę polskich literatów, żeby ozdobić czymś szary garnitur rzeczowej ekonomicznej dyskusji. Nie bardzo wiedziałem, co mam mówić w tym gronie. Mówiłem więc – o czym ja mogłem mówić! – o poezji polskiej. Zawiera ona jeszcze iskierkę dawnego magicznego światopoglądu, który musi też być światopoglądem przyszłości, jeżeli nasz świat ma nie tylko trwać, ale i zachować pewną dozę zdrowia duchowego. Wkrótce po mnie zabrał głos ówczesny nasz ambasador w Bonn, zresztą uroczy człowiek. Z naciskiem przedstawiał Polskę jako kraj nowoczesny, racjonalny, otwarty na reformy ekonomiczne w stylu jak najbardziej zachodnim. Zrozumiałem, że popełniłem *faux pas*; zachowałem się jak reaccionista, jak szaman. Chwałem magię.» (Wcp 39-40)

escribiera el eximio historiador, sociólogo, economista y político alemán Max Weber (1864-1920), a quien no pensamos en absoluto esté fuera de lugar traer a colación aquí a propósito de lo que relata el poeta polaco. El autor del celeberrimo ensayo *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo* (*Die protestantische Ethik und der «Geist» des Kapitalismus*, 1904-1905) escribe, en efecto, en *El político como vocación. La ciencia como vocación* (*Politik als Beruf, Wissenschaft als Beruf*, 1919):

El destino de nuestro tiempo, racionalizado e intelectualizado y, sobre todo, desmitificador del mundo, es el de que precisamente los valores últimos y más sublimes han desaparecido de la vida pública y se han retirado, o bien al reino ultraterreno de la vida mística, o bien a la fraternidad de las relaciones inmediatas de los individuos entre sí. No es casualidad ni el que nuestro arte más elevado sea hoy en día un arte mínimo y nada monumental, ni el que sólo dentro de los más reducidos círculos comunitarios, en la relación de hombre a hombre, en *pianissimo*, aliente esa fuerza que corresponde a lo que en otro tiempo, como *pneuma profético*, en forma de tempestuoso fuego, atravesaba, fundiéndolas, las grandes comunidades.⁶²¹

Son éstas palabras de un escrito del año 1919, pero diríamos que igualmente aplicables –si no más– a los primeros años del siglo XXI, sobre todo en lo que afecta al arte, que es lo que aquí nos interesa. El filósofo e intelectual canadiense Charles Taylor (1931), en su libro capital *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* (*Sources of the self. The making of the modern identity*, 1989) –libro con el que, como hemos de ver, está familiarizado Adam Zagajewski–, pone en relación con el «desencantamiento» de Max Weber lo que él denomina «la pérdida del significado»:

La pérdida del significado puede formularse de otras maneras. Weber, recogiendo el tema de Schiller, habla del «desencanto» (*Entzauberung*) del mundo. El mundo, que desde haber sido el lugar de lo «mágico», o de lo sagrado, o de las

⁶²¹ Cf. WEBER, Max (1919), «La ciencia como vocación», en *El político y el científico*. Trad. (<al. *Politik als Beruf, Wissenschaft als Beruf*) de Francisco Rubio Llorente, introducción por Raymond Aron. CS 3403, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pág. 231.

Ideas, se percibe ahora simplemente como un ámbito neutro de potenciales medios para nuestros propósitos.⁶²²

Ahora bien, como ha escrito Nicolás Gómez Dávila: «Desde Blake, Wordsworth y el Romanticismo alemán, la poesía moderna es una conspiración reaccionaria contra la desacralización del mundo»⁶²³. Adam Zagajewski, en la estela de los grandes románticos ingleses y alemanes, participa de esa conspiración: también él aboga por la «magia», también él defiende el *sacrum* (en su libros de ensayos titulado *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)* citará de buen grado a su compatriota el filósofo Leszek Kołakowski (nacido en 1927): «La cultura que pierde el sentido del *sacrum*, pierde el sentido por completo» (Eddf 17)⁶²⁴). Tanto más cuanto que la poesía y la magia no tienen por qué ser en absoluto enemigas de la razón; bien al contrario. Estamos aquí ante una «polaridad» –entre otras fundamentales, como estamos comprobando, en su pensamiento estético– característica de Zagajewski: en este caso, la constituida, por formularla así, entre «imaginación» y «razón»:

Alguien que defiende la poesía y la magia no tiene por qué ser, al mismo tiempo, enemigo de la razón, ni siquiera del sentido común. En nuestro mundo, en el mundo de la economía de mercado y de los ordenadores, la razón y el sentido común se encuentran en una situación privilegiada. Alguien que defiende la poesía está en la posición del débil, y no es –no debería ser– tan loco como para exigir la abolición de la razón. Propongo solamente la negociación de un nuevo *status quo*; más espacio para la imaginación, más comprensión para los sueños y la magia.

Se trata, por lo demás, no sólo del respeto a la razón derivado exclusivamente del reconocimiento de su fuerte posición ventajosa; la razón ordena la vida colectiva, la salva de la demencia. (Elba 51-52)⁶²⁵

⁶²² Cf. TAYLOR, Charles (1989), *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Trad. (ingl. *Sources of the self. The making of the modern identity*) de Ana Lizón. Barcelona-Buenos Aires-México, 1996, pág. 522.

⁶²³ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, prólogo de Franco Volpi. Girona, Atalanta, 2009, pág. 190.

⁶²⁴ «„Kultura, która traci sens «sacrum», traci sens całkowicie”» (Oż 14)

⁶²⁵ «Ktoś, kto broni poezji i magii, nie musi jednocześnie być wrogiem rozumu, czy nawet zdrowego rozsądku. W naszym świecie, w świecie gospodarki wolnorynkowej i komputerów, rozum i zdrowy rozsądek znajdują się w sytuacji uprzywilejowanej. Ktoś, kto broni poezji występuje z pozycji słabszego i nie jest – nie powinien być – aż tak szalony, żeby domagać się abolicji rozumu. Proponuje

Distinguiendo precisamente entre razón e imaginación comienza el gran poeta romántico inglés Percy Bysshe Shelley (1792-1822) su *Defensa de la poesía; o, Observaciones sugeridas por un ensayo titulado «Las cuatro edades de la poesía»* (*A Defence of Poetry; or, Remarks Suggested by an Essay Entitled “The Four Ages of Poetry”*, 1821), que, en la estela de la escrita por Sir Philip Sidney, constituye otra de las cumbres del género. La *Defensa* de Shelley es igualmente objeto de la atención de Adam Zagajewski en las páginas de *En la belleza ajena*:

También Shelley escribió una defensa de la poesía, *A Defence of Poetry*, con la que enlaza con Sidney. En ella usó la definición que sigue citándose en la actualidad aunque ahora se acompaña normalmente de una sonrisa de ligera turbación: los poetas son los *unacknowledged legislators* –los legisladores desconocidos– de la humanidad. (Elba 69)⁶²⁶

La *Defensa* de Shelley, como ya se apunta en su mismo título, tiene una historia que guarda ciertas semejanzas con el origen de la de Sidney. En efecto, corría el año de 1820 cuando Thomas Love Peacock (1785-1866), buen amigo de Shelley, publicó un ensayo irónico titulado *Las cuatro edades de la poesía* (*The Four Ages of Poetry*), implícitamente dirigido contra lo desmesurado –a su entender– de las metas que los románticos le habían fijado a la poesía y a la imaginación poética. En este ensayo, Peacock adoptaba la premisa de Wordsworth y otros críticos románticos: la de que la poesía en su origen constituía un uso primitivo del lenguaje y del intelecto. Sólo que de esta premisa Peacock extraía una conclusión muy diferente a la de aquéllos: la de que la poesía se había convertido en un inútil anacronismo en su propia época, a la que calificaba de «Edad de Bronce» («*Age of Bronze*»), edad que se distinguía por la pujanza de las ciencias (entre ellas, la economía y la teoría política) y por el desarrollo de nuevas tecnologías capaces de transformar y mejorar materialmente el

tylko wynegocjowanie nowego *status quo*; więcej miejsca dla wyobraźni, więcej zrozumienia dla snów i magii.

» Idzie zresztą nie tylko o szacunek dla rozumu, biorących się wyłącznie z uznania jego silnej pozycji; rozum porządkuje życie zbiorowe, ratuje je przed obłędem.» (Wcp 42-43)

⁶²⁶ «Także Shelley napisał obronę poezji – *A Defence of Poetry*. Nawiązuje w niej do Sidneya. To tutaj użył określenia, które do dzisiaj jest przytaczane, tyle że obecnie najczęściej z uśmiechem lekkiego zażenowania: poeci to *unacknowledged legislators* – nie uznani prawodawcy – ludzkości.» (Wcp 58)

mundo⁶²⁷. Peacock era poeta él mismo, amén de un prosista satírico excelente, y Shelley entendió la ironía; al mismo tiempo, sin embargo, no pudo menos de reconocer que el punto de vista de su amigo se hallaba muy próximo al de los filósofos utilitaristas de su época y, en general, al de un público que, impregnado de materialismo, si no atacaba, al menos se permitía con suficiencia ignorar la facultad imaginativa y sus logros. Se resolvió Schelley, por ello, como no sin humor y aun con cierto espíritu quijotesco escribiría a Peacock, «a romper una lanza [...] en honor a mi señora Urania» («*to break a lance [...] in honor to my mistress Urania*»)⁶²⁸, dando así a la causa de la que se constituía en paladín el nombre que John Milton había empleado para la musa inspiradora de su *Paradise Lost*; y eso que Schelley se declaraba –también, insistimos, un tanto a la manera quijotesca– del todo consciente de ser tan sólo «el caballero de la rodela de sombra y de la lanza de hilos de telaraña» («*the knight of the shield of shadow and the lance of gossamere*»)⁶²⁹. Surgió así *A Defence of Poetry*, que había de constar de tres partes, de las que, empero, sólo la primera llegaría a escribirse, y que hubo de esperar a ver la luz pública en el año 1840, dieciocho después de la muerte de su autor.

Como observó Luis Cernuda, el tratado de Shelley, amén de las del ensayo de Peacock y de la *Apología* de Sidney, acusa influencias de varios diálogos de Platón, sobre todo del *Banquete* y del *Ion*, diálogos que el propio Shelley traduciría más tarde⁶³⁰. Las mismas influencias ha detectado Esteban Pujals, quien, por su parte, y en el ámbito del género de las defensas de la poesía, considera a Shelley el único sucesor ilustre de Sidney en la época romántica⁶³¹.

En la *Defensa de la poesía* el énfasis del autor no recae sobre la particularidad de poemas individuales, sino en las cualidades universales y permanentes que todos los grandes poemas, en tanto en cuanto productos de la imaginación, tienen en común. Además, hay que tener presente que Shelley extiende el término poeta a toda mente creativa que sabe remontarse por encima de las condiciones de su propio tiempo y espacio históricos en orden a descubrir nuevos valores. Esta categoría incluye no sólo

⁶²⁷ Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, vol. II, págs. 837.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Cf. CERNUDA, Luis (1958), *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, en *Prosa completa* del autor, ed. a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, pág. 569.

⁶³¹ Cf. PUJALS, Esteban, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos, 1984, pág. 392.

a los escritores en verso y en prosa, sino también a los artistas en general, y, lo que es más, a los legisladores, profetas y fundadores de nuevas instituciones sociales y religiosas⁶³².

La *Defensa* subraya enérgicamente la indispensabilidad de la imaginación creativa en todos los quehaceres humanos. Pocos críticos posteriores han igualado a Shelley en la fuerza de su ataque contra la sociedad de su tiempo y sus estrechos conceptos de utilidad y progreso. Ciertamente, Shelley reconoce de buen grado que dicho progreso se ha verificado, en efecto, tanto en las ciencias experimentales como en nuestro mismo bienestar material, pero sin el correspondiente desarrollo de nuestra «facultad poética», la imaginación moral. Como consecuencia, resulta, para Shelley, que «el hombre, habiendo esclavizado los elementos, sigue siendo él mismo un esclavo» («*man, having enslaved the elements, remains himself a slave*»)⁶³³.

Como adelantábamos, principia Shelley su ensayo distinguiendo entre razón e imaginación:

According to one mode of regarding those two classes of mental action, which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced; and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. The one is the τὸ ποιῆν [sic] or the principle of synthesis, and has for its objects those forms which are common to universal nature and existence itself; the other is the τὸ λογίζειν [sic], or principle of analysis, and its action regards the relations of things, simply as relations; considering thoughts, not in their integral unity, but as the algebraical representations which conduct to certain general results. Reason is the enumeration of quantities already known; Imagination the perception of the value of those quantities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and Imagination the similitudes of things. Reason is to Imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance.⁶³⁴

⁶³² Cf. GREENBLATT, Stephen, *op. cit.*, pág. 838.

⁶³³ *Ibidem*, pág. 846.

⁶³⁴ Cf. SHELLEY, P. B. (1821), *A Defence of Poetry; or, Remarks Suggested by an Essay Entitled "The Four Ages of Poetry"*, en REIMAN, Donald H., y FRAISTAT, Neil (selected and edited by), *Shelley's Poetry and Prose*, New York • London, W • W • Norton & Company, 2002, págs. 510-511.

Acto seguido nos brinda Shelley su definición de poesía, de esa poesía que él considera algo innato al hombre: «*Poetry, in a general sense, may be defined to be "the expression of the Imagination"; and poetry is connate with the origin of man*»⁶³⁵. Tenemos, pues, que la poesía, según la definición shelleyriana, constituye «la expresión de la imaginación». En palabras de David Estrada Herrero, para Shelley, en sintonía con otros dos grandes poetas románticos compatriotas suyos, William Blake (1757-1827) y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834),

la visión imaginativa que caracteriza la actividad artística contempla la realidad desde una perspectiva unificada, exenta de las divisiones y parcelaciones de la razón. La imaginación capta la realidad absoluta a través de sus manifestaciones sensibles, y confiere a las entidades finitas una dimensión eterna.⁶³⁶

Más aún, tal y como Shelley la concibe —«con un platonismo muy suyo»⁶³⁷, anota Estrada Herrera— la poesía posee la facultad de hermostear todas las cosas, y así como está en su poder el realzar la belleza de lo más bello, también lo está el de conferir belleza a lo más deforme; bajo su yugo ligero somete a unidad todas las cosas irreconciliables; transmuta todo lo que toca, y a la luz de su radiante presencia toda forma se convierte, por maravillosa empatía, en encarnación del espíritu que en ella alienta; convierte en oro potable las venenosas aguas que de la muerte fluyen a través de la vida; y, en fin, retira el velo de familiaridad que cubre la faz del mundo, y deja, así, al descubierto la desnuda y durmiente belleza que constituye el espíritu de sus formas:

Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful, and it adds beauty to that which is most deformed: it marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union under its light yoke all irreconcilable things. It transmutes all that it touches, and every form moving within the radiance of its presense is changed by wondrous sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes; its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life; it strips the veil of

⁶³⁵ *Ibidem*, pág. 511.

⁶³⁶ Cf. ESTRADA HERRERA, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, pág. 185.

⁶³⁷ *Ibidem*.

familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms.⁶³⁸

Conviene retener las últimas líneas de este pasaje: «*it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms*». Shelly nos brinda aquí –y no es la única vez que lo hace en su *Defensa*– una idea o doctrina muy extendida entre los románticos, al menos en el romanticismo inglés: la de que la imaginación tiene el poder de convertir lo familiar en milagroso, y de transformar el mundo viejo en un mundo nuevo, de algún modo re-creándolo y revelándolo nuevamente a la sensibilidad embotada por la costumbre⁶³⁹. Y precisamente ese poder re-creador del poeta justifica, a entender de Shelley, la audaz afirmación de Torquato Tasso: «*Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta*»⁶⁴⁰. En qué consiste propiamente dicho poder, dicha facultad, Samuel T. Coleridge, en el capítulo 4 de su *Biografía literaria (Biographia Literaria)* lo explica así:

To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which every day for perhaps forty years has rendered familiar; [...] this is the character and privilege of genius.⁶⁴¹

El prodigio, que en Shelley se verifica por obra y gracia de la poesía, lo lleva a cabo en Coleridge propiamente el genio; la idea de fondo, empero, es en ambos autores la misma. En Shelley consiste en un quitar el velo, un desvelamiento, en un hacer patente lo latente, en un rescatar del olvido la verdad primigenia; echando mano de un término griego de rancio abolengo filosófico, se trata de la *ἀλήθεια*. Se trata, en otras palabras, de la capacidad de la poesía –y del poeta, del «genio» de Coleridge– de «extrañarse» y de producir «extrañamiento» en los otros. En la formulación de Coleridge, se trata de combinar la capacidad de admirarse y de percibir lo novedoso propia del niño con los poderes del adulto, adulto que, a pesar de dichos poderes, ha perdido, a fuerza de costumbre –de «familiaridad»–, la

⁶³⁸ Cf. SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry*, ed. cit., pág. 533.

⁶³⁹ Cf. GREENBLATT, Stephen, *op. cit.*, pág. 848.

⁶⁴⁰ Cf. SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry*, ed. cit., pág. 533

⁶⁴¹ *Ibidem*.

capacidad admirativa del niño. Ahora bien, como ya se ha visto, la admiración precisamente se halla, según el magisterio de Aristóteles, en el origen de la filosofía: «Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración; [...]»⁶⁴². Y ya sabemos también que para Adam Zagajewski «el arte crece de la más profunda admiración al mundo, visible e invisible» (Elba 40). Parece razonable, por tanto, subrayar, aquí también, el hecho de que el pensamiento estético de Adam Zagajewski se nos revela a cada paso hondamente enraizado en la gran tradición occidental, que, desde Grecia, en una corriente ininterrumpida de tradición e innovación de la que él asimismo participa, le llega en este caso a través del romanticismo inglés.

Prosigue Shelley su defensa de la poesía. De ella no duda en afirmar que es algo divino y que constituye el centro y, simultáneamente, la circunferencia del conocimiento: «*Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and the circumference of knowledge; [...]*»⁶⁴³. En lo que se refiere al poema mismo, para Shelley «a poem is the very image of life expressed in its eternal truth»⁶⁴⁴. Y encontramos en la *Defensa de la Poesía* de Shelley un pasaje que estimamos de la mayor importancia para nosotros, por la luz que arroja sobre las ideas estéticas de Adam Zagajewski. El pasaje al que nos referimos es el siguiente:

[...] The great secret of morals is Love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause.⁶⁴⁵

Es decir: «el gran secreto de la moral es el Amor; o un salir de nuestra propia naturaleza, y una identificación de nosotros mismos con la belleza que existe en forma de pensamiento, acción o persona, no la nuestra propia». James Anastasios Notopoulos, en su libro *The Platonism of Shelley. A Study on Platonism and the*

⁶⁴² *Metaph.* I 2, 982b.

⁶⁴³ *Ibid.*, pág. 531.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, pág. 515.

⁶⁴⁵ Cf. SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry*, ed. cit., pág. 517.

Poetic Mind, 1949), trae a colación, a propósito de estas líneas, el memorable pasaje platónico del *Banquete* en que Sócrates explica a Agatón que el amor surge no de la riqueza y la plenitud, sino de la indigencia y la necesidad. Precisamente una de las frases clave de Sócrates reza en la traducción de Shelley: «"Love, therefore, and every thing else that desires anything, desires that which is absent and beyond his reach, that which it has not, that which is not itself, that which it wants; such are the things of which there are desire and love"»⁶⁴⁶. Pues bien: a la vista de estos textos fundamentales, de Shelley y del *Banquete* platónico, Notopoulos llega a la siguiente conclusión definitiva:

Poetry has for Shelley the same function as Eros in the *Symposium*: it is an intermediary daemon between man and the divine; like Love it leads us from the earthly to the divine; it strips the world of the veil of unreality and enables us to see the Ideal Beauty.⁶⁴⁷

Y ésta es también la función que desempeña la poesía para Adam Zagajewski. En efecto, Zagajewski –no se olvide– ha escrito en su poema «En la belleza ajena» («*W cudzym pięknie*»): «Sólo en la belleza ajena / hay consuelo, en la música / ajena y en los poemas ajenos. / Sólo en los otros hay salvación, / [...]». Y al término de la conferencia que dictó en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada el viernes 27 de febrero de 2009, en el transcurso de una entrevista concedida al periodista Jesús Arias para el diario *Granada hoy*, Adam

⁶⁴⁶ Cf. NOTOPOULOS, James A., *The Platonism of Shelley. A Study on Platonism and the Poetic Mind*, New York, Octagon Books, 1969, pág. 440. He aquí, en la correspondiente traducción española, el contexto mínimo en que se insertan estas palabras (cf. PLATÓN, *Smp.* 210d-201a., ed. cit.):

«[...] Entonces Sócrates dijo:

»–¿Y amar aquello que aún no está a disposición de uno ni se posee no es precisamente esto, es decir, que uno tenga también en el futuro la conservación y mantenimiento de estas cualidades?

»–Sin duda –dijo Agatón.

»–Por tanto, también éste y cualquier otro que sienta deseo, desea lo que no tiene a su disposición y no está presente, lo que no posee, lo que él no es y de lo que está falto. ¿No son éstas, más o menos, las cosas de las que hay deseo y amor?

»–Por supuesto –dijo Agatón.

»–Ea, pues –prosiguió Sócrates–, recapitulemos los puntos en los que hemos llegado a un acuerdo. ¿No es verdad que Eros es, en primer lugar, amor de algo y, luego, amor de lo que tiene realmente necesidad?

»–Sí, dijo.»

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pág. 347.

Zagajewski declaraba: «La belleza es algo que siempre está en los demás, no en nosotros»⁶⁴⁸. De todo ello podemos, a nuestro juicio concluir que, así como se habla, con toda propiedad, del platonismo de Shelley, puede muy bien hablarse, con no menos justificación, del platonismo de Adam Zagajewski, como una de las claves de su pensamiento poético y estético en general. Ni que decir tiene, a esta faceta esencial del pensamiento zagajewskiano, hemos de volver en el transcurso de nuestra investigación, a la hora de estudiar el empleo del concepto platónico de *metaxý* por parte del autor polaco; será en el capítulo IV de la presente tesis doctoral, el dedicado al estudio del libro de ensayos que lleva por título *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, y más concretamente, dentro del mencionado capítulo, en la parte que tiene por objeto el ensayo titulado «Contra la poesía» («Przeciwko poezji»)

Pero sigue diciendo Shelley en el pasaje antes reproducido: «[Un hombre] debe ponerse en el lugar de otro y de muchos otros; los dolores y placeres de su especie deben llegar a ser los suyos. El gran instrumento del bien moral es la imaginación». En efecto, una posición central en el pensamiento de Shelley la ocupa el concepto –desarrollado ya por filósofos del siglo XVIII– de la «imaginación empática» («*sympathetic imagination*»), es decir, la facultad en virtud de la que un individuo es capaz de identificarse con los pensamientos y sentimientos de otros. Shelley insiste en que la facultad que en la poesía nos capacita para compartir las alegrías y los sufrimientos de caracteres inventados constituye también la base de toda moralidad, por cuanto nos compele a sentir por otros –es decir, a «ponernos en el lugar de otros»– como sentimos con respecto a nosotros mismos⁶⁴⁹. Pues bien, esta idea de Shelley está muy presente asimismo en la estética zagajewskiana, por lo que merece la pena insistir aquí en ella. El poeta polaco, en efecto, considera que en esa «imaginación empática», en esa «empatía» –en alemán, *Einführung*–, precisamente, reside el valor principal de los poemas de uno de sus poetas más leídos y admirados, de uno de sus maestros: su compatriota Zbigniew Herbert. En «Inicio de remembranza» («Początek wspomnienia»), el quinto de los ensayos de los que componen su libro *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, Zagajewski escribe a propósito de Herbert:

⁶⁴⁸ Cf. ARIAS, Jesús, «La belleza es algo que siempre está en los demás, no en nosotros», entrevista a Adam Zagajewski, diario *Granada Hoy*, sábado 28 de febrero de 2009, pág. 69.

⁶⁴⁹ Cf. GREENBLATT, Stephen, *op. cit.*, pág. 844.

[...] lo que constituye el valor principal de sus poemas es la empatía, una categoría estética actualmente pasada de moda, *die Einfühlung*, como decían en el siglo XIX los filósofos alemanes hoy despreciados, la ternura para con el mundo, la comprensión para con los actores del cosmos grandes y pequeños [...]. (Eddf 130)⁶⁵⁰

Pues bien, resulta evidente que la categoría de empatía no se es tampoco ajena al mismo Adam Zagajewski. Todo lo contrario: estamos ante otra de las ideas fundamentales de su estética. Y también en íntima relación con ella consideramos que ha de entenderse, en efecto, la idea zagajewskiana de la de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), la única en la que, como hemos visto ya, podemos encontrar «consuelo» («*pociecha*») y «salvación» («*zbawienie*»); en la belleza de los poemas ajenos y las músicas ajenas; en suma, en la belleza de los otros, que, contrariamente a lo que pensaba el personaje teatral de Sartre, para el poeta polaco no son ciertamente «el infierno».

Estudiada, siquiera a grandes rasgos –y principalmente en relación con la propia concepción zagajewskiana–, la concepción de la poesía que Shelley nos ofrece en su *Defensa*, hemos de ocuparnos de lo que nos dice del poeta mismo. Para Shelley, el poeta participa de lo eterno, de lo infinito y de lo uno: «*A Poet participates in the eternal, the infinite, and the one [...]*»⁶⁵¹. Unas cuantas páginas más adelante, Shelley se refiere al poeta mediante una bella metáfora: el poeta es un ruiseñor que, sentado en la oscuridad, canta para alegrar su propia soledad, y cuyas dulces melodías conmueven y templan a los extasiados: «*A poet is a nightingale who sits in darkness, and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why*»⁶⁵². El pasaje más a menudo citado de toda la *Defensa de la poesía* de Shelley es, sin embargo, el que cita Adam Zagajewski, aquel en que se define a los poetas, en efecto, como «los legisladores desconocidos –o «no reconocidos»– del mundo»:

⁶⁵⁰ «[...] to empatia, niemodna obecnie kategoria estetyczna – *die Einfühlung*, jak mówili w dziewiętnastym wieku lekceważeni dziś filozofowie niemieccy – stanowi pierwszą warstwę jego wiersza, czułość dla świata, zrozumienie dla małych i wielkich aktorów kosmosu [...]» (Oż 110)

⁶⁵¹ Cf. SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry*, ed. cit., pág. 513.

⁶⁵² *Ibid.*, pág. 516.

[...] Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not, the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire: the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the World.⁶⁵³

Se trata de un texto en el que, claro está, resuenan nuevamente, y bien audibles, los ecos del *Ion* platónico, en el que, por boca de Sócrates, se explica la teoría de la inspiración poética, del «entusiasmo» poético, propiamente: «Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, [...], the words which express what they understand not»; una idea ésta, por cierto, central entre las ideas estéticas de Adam Zagajewski, a la que habremos de volver en el transcurso de nuestra investigación. Resuenan aquí, asimismo, las palabras que en la *Física* dedica Aristóteles a caracterizar el «motor inmóvil (ἀκίνητον)»⁶⁵⁴, ese primer motor que «mueve como el *objeto del amor atrae al amante* (κινεῖ ὡς ἐρώμενον)»⁶⁵⁵; motor inmóvil aristotélico al que, a decir de Shelley, se asemeja la influencia del poeta: «*the influence which is moved not, but moves*».

En lo que se refiere, en fin, a la celeberrima definición de los poetas que nos brinda Shelley, escribe el egregio pensador y estilista colombiano Nicolás Gómez Dávila, cuya obra Zagajewski conoce y admira: «Los poetas tal vez no sean los “legisladores” del mundo, pero las sociedades se derrumban al desterrar la imaginación»⁶⁵⁶. Por ello precisamente, sin duda, está convencido Shelley de que resulta tan deseable el cultivo de la poesía –seguimos aquí la traducción de Luis Cernuda– «en épocas cuando la acumulación de materiales para la vida exterior, por exceso en el móvil de egoísmo y cálculo, sobrepasa a la capacidad de asimilar dichos materiales según las leyes internas de la naturaleza»; en esas épocas en que incluso «el cuerpo humano resulta [...] demasiado difícil de manejar para lo que lo anima»⁶⁵⁷:

⁶⁵³ *Ibid.*, pág. 535.

⁶⁵⁴ Cf. CHRIST, Carol T., y otros, *op. cit.*, pág. 850.

⁶⁵⁵ Cf. REALE, Giovanni (1982), *Introducción a Aristóteles*, trad. (<it. *Introduzione a Aristotele*) de Víctor Bazterrica. Barcelona, Herder, 3ª ed., 2003; pág. 62. Las palabras de Aristóteles que cita G. Reale pertenecen a *Metaph.* Λ 7, 1072b 3.

⁶⁵⁶ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*. Prólogo de Franco Volpi. Girona, Atalanta, 2009, pág. 638.

⁶⁵⁷ Cf. CERNUDA, Luis, *op. cit.*, pág. 573.

[...] The cultivation of poetry is never more to be desired than at periods when, from an excess of the selfish and calculating principle, the accumulation of the materials of external life exceed the quantity of the power of assimilating them to the internal laws of human nature. The body has then become too unwieldy for that which animates it.⁶⁵⁸

Claro está que Shelley creía firmemente que el período que le había tocado vivir era uno de esos en que se hacía más singularmente necesaria la poesía, la luz de la imaginación. Shelley llega incluso a escribir: «La poesía, y el principio del Yo, del que el dinero constituye la encarnación visible, son, respectivamente, el Dios y el Mammon del mundo»: «*Poetry, and the principle of Self, of which Money is the visible incarnation, are the God and the Mammon of the world*»⁶⁵⁹. Reiman y Fraistat han observado que en estas palabras del vate inglés resuenan las palabras de Cristo en Mt 6,24⁶⁶⁰: «*Nemo potest duobus dominis servire: aut enim unum odio habebit, et alterum diligit: aut unum sustinebit, et alterum contemnet. Non potestis Deo servire et mammonae*»⁶⁶¹. Aunque no tan radical, ni mucho menos, en su crítica del mundo moderno como su admirado Gómez Dávila –quien no sin razón ha podido ser definido por Franco Volpi como «*il perfetto reazionario*»⁶⁶²–, Zagajewski, en esencial consonancia con él y con Shelley, no puede menos de mostrarse crítico a su vez –ya lo hemos visto– con «la cultura de masas actual», con su olvido lamentable de la vida espiritual. Escribe al respecto Zagajewski en un pasaje de «Contra la poesía» («*Przeciwko poezji*»), el séptimo de los ensayos que componen el libro *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, al que habremos de tornar en el transcurso de nuestra investigación:

La cultura de masas actual, a veces divertida y no siempre nociva, se caracteriza por no tener ni la menor idea de qué diablos es la vida espiritual. No sólo es incapaz de crearla, sino que la mina, destruye y corroe. La ciencia, ocupada con

⁶⁵⁸ Cf. SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry*, ed. cit., pág. 531.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, pág. 531.

⁶⁶⁰ Cf. REIMAN, Donald H., y FRAISTAT, Neil (selected and edited by), *Shelley's Poetry and Prose*, ed. cit., pág. 531.

⁶⁶¹ Cf. COLUNGA-TURRADO, *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 7ª ed., 1985.

⁶⁶² Cf. VOLPI, Franco, «Prólogo» a GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, Gerona, Atalanta, 2009, págs. 29-34.

otros problemas, tampoco cuida de ella, de modo que sólo algunos artistas, filósofos y teólogos defienden aquella fortaleza frágil y amenazada por el enemigo.

Defender la vida espiritual no es una muestra de indulgencia para con los estetas radicales; pienso que la vida espiritual, aquella voz interior que nos habla en polaco, inglés, ruso o griego, es el baluarte y la base de nuestra libertad, el territorio imprescindible de las reflexiones y de la inmunidad a los porrazos y las tentaciones poderosas que prodiga la vida moderna. (Eddf 156-157)⁶⁶³

Recogida, a propósito de la de Shelley, esta crítica de Adam Zagajewski a «la cultura de masas actual» y su actitud desatenta respecto de la vida espiritual, hemos de retomar el hilo narrativo del poeta polaco en el libro suyo que nos ocupa: *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*. Tras remitirse a la *Defensa de la poesía* del poeta romántico inglés, Zagajewski, en cierto momento, vuelve al alegato *Contra los poetas (Przeciwko poetom)* de su compatriota Witold Gombrowicz, y escribe:

Gombrowicz, con su ataque a los poetas (*Contra los poetas*), no llega hasta el fondo del asunto. Habría tenido razón si se hubiera limitado a airear las debilidades profesionales de los poetas, cierto género de eternal borrachera poética, a veces también la insuficiencia de un pensamiento lúcido y crítico en ellos, que ya se asemejan en demasía a los niños. O –también– confunden la poesía con el deporte.

Pero la defensa de la poesía no es la defensa de cierta profesión, de los libros, de las librerías, de los bibliófilos, de los lectores exaltados, de las veladas poéticas ante veinte personas; no es ni siquiera la defensa de los poetas, pues los poetas están tan lejos de la poesía como casi los juristas del derecho o los guías de montaña de las nubes. La defensa de la poesía es la defensa de algo que alienta en el hombre, la capacidad fundamental de experimentar el milagro del mundo, de descubrir la divinidad en el cosmos y en otro hombre, en una lagartija y en las hojas de los castaños, de asombrarse y de quedar sumido durante un largo instante en ese asombro. Si esta capacidad se marchita, la especie humana seguirá

⁶⁶³ «Współczesna kultura masowa, niekiedy zabawna i nie zawsze szkodliwa, tym jednak się cechuje, że zupełnie nie wie, co to takiego życie duchowe. Nie tylko go ni potrafi tworzyć, ale wręcz wypłukuje je, niszczy, koroduje. Także i nauka, innymi zajęta problemami, nie dba o nie wcale – tylko więc niektórzy artyści, niektórzy filozofowie, niektórzy teolodzy bronią tej delikatnej, zagrożonej fortecy.

»Bronić życia duchowego to nie jest objaw pobłażliwości wobec radykalnych estetów; myślę, że życie duchowe, głos wewnętrzny mówiący do nas – albo tylko szepczący – po polsku, po angielsku, po rosyjsku albo po grecku, jest ostoją i gruntem naszej wolności, niezbędnym terytorium refleksji i niezależności wobec potężnych uderzeń i pokus, przychodzących z nowoczesnego życia.» (Oż 133)

existiendo, pero empeorada, debilitada, de manera distinta a la que ha existido durante milenios, cuando no había civilización que no pusiera la poesía –en una u otra forma– en el centro mismo de los trabajos humanos. (Elba 137)⁶⁶⁴

Conviene retener las siguientes palabras de nuestro poeta: «La defensa de la poesía es la defensa de algo que alienta en el hombre, la capacidad fundamental de experimentar el milagro del mundo, de descubrir la divinidad en el cosmos y en otro hombre, en una lagartija y en las hojas de los castaños, de asombrarse y de quedar sumido durante un largo instante en ese asombro» (Elba 137), que apuntan de nuevo, muy bellamente, a la admiración aristotélica, al asombro, que –recordemos–, si en el Estagirita aparece en el origen de la filosofía, en Zagajewski lo hace en el origen del arte, en el origen de la poesía. Por otra parte, cómo no subrayar en este texto las palabras «[capacidad] de descubrir la divinidad en el cosmos y en otro hombre [...]», etc. En estas líneas zagajewskianas, tornan a ser aplicables el concepto y la idea de «epifanías», introducidos –recuérdese– por Bożena Shallcross, para caracterizar adecuadamente ciertas experiencias o vivencias de nuestro poeta en su condición de viajero; de viajero en busca de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente. Como aplicable resulta asimismo aquí el concepto y la idea de la «teología de la belleza ajena» («*teologia cudzego piękna*»), propuestos por Anna Czabanowska-Wróbel y el padre Jacek Bolewski. Y es que, como escribe un autor sin duda espiritualmente emparentado con Adam Zagajewski, a saber, el colombiano Nicolás Gómez Dávila, en uno de sus admirables *Escolios a un texto implícito*: «Contra la predominancia del criterio estético protestan los que ignoran que lo estético no es una sensación, sino epifanía»⁶⁶⁵. Si esa capacidad del hombre –la capacidad de asombrarse y de responder, mediante una forma, artísticamente a ese asombro– se

⁶⁶⁴ «Gombrowicz ze swoim atakiem na poetów (*Przeciw poetom*) nie dotyka sedna sprawy. Miałby rację, gdyby ograniczył się do obnażania zawodowych słabostek poetów, pewnego rodzaju wiecznego pijaństwa poetyckiego, nieraz też kiedostatku myśli tżeźwej i krytycznej u poetów, którzy już zanadto upodabniają się do dzieci. Albo też mylą poezję ze sportem.

»Ale obrona poezji to nie jest obrona pewnej profesji, książek, księgarń, bibliofilów, egzaltowanych czytelników, spotkań autorskich dla dwudziestu osób; to nie jest nawet obrona poetów, ponieważ poeci od poezji są oddaleni tak samo – nieomal – jak prawnicy od prawa czy przewodnicy górscy od obłoków. Obrona poezji to obrona czegoś, co tkwi w człowieku, fundamentalnej zdolności doświadczenia cudowności świata, odkrywania boskości w kosmosie i w drugim człowieku, w jaszczurce i w liściach kasztanów, dziwienia się i zastygania na długą chwilę w tym zdziwieniu. Jeżeli ta zdolność uwiędnie, rasa ludzi będzie nadal istniała, ale gorzej, słabiej, inaczej niż przez tysiąclecia, kiedy nie było cywilizacji, która by poezji – w tej czy innej postaci – nie umieszczała w samym centrum prac ludzkich.» (Wcp 117)

⁶⁶⁵ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *Escolios a un texto implícito*, ed. cit., pág. 943.

debilita, decae, se pierde, sigue escribiendo Zagajewski, la humanidad continuará su camino, sí, pero «empeorada, debilitada, de manera distinta a la que ha existido durante milenios, cuando no había civilización que no pusiera la poesía –en una u otra forma– en el centro mismo de los trabajos humanos» (Elba 137). Porque, como dice asimismo Gómez Dávila –en evidente consonancia profunda con Sidney, con Shelley, y con Schopenhauer, amén de con el propio Zagajewski–, «El artista es hermeneuta del ser, el científico cicerone de la apariencia»⁶⁶⁶. De ahí la aportación insustituible del artista, del poeta.

A Adam Zagajewski le interesa vivamente –lo estamos viendo– el género de las defensas de la poesía, como le interesa precisar digamos el estatus y el papel específico de la poesía entre las múltiples actividades humanas; y también le interesa, y de manera muy especial, la situación real de la poesía en nuestro mundo de hoy. En una página de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, Zagajewski reflexiona sobre estos temas, que tanto le preocupan, a partir de la siguiente aseveración: «De la poesía no se puede vivir», y de sus posibles diferentes sentidos:

«De la poesía no se puede vivir»; literalmente, esto significa algo del todo obvio, a saber, que uno no puede mantenerse –desde el punto de vista financiero– de escribir versos. Todos lo saben hoy; tal vez sólo los poetas jóvenes se nieguen a reconocer y aceptar esta información. Pero «de la poesía no se puede vivir» puede también tener otro sentido: de la poesía y con la poesía no se puede uno mantener tampoco en sentido espiritual. El poema –y en especial el poema lírico corto, hoy dominante– se distingue por ser decididamente «discontinuo». En el mejor de los casos nos ofrece un momento de intensa vivencia. La lectura de un volumen de versos recuerda algo similar a un conglomerado de instantes débilmente relacionados entre sí, a veces muy hondos, pero que no crean una unidad; así, al menos, piensan muchas personas.

Mientras tanto, al observar a los lectores de hoy, pasajeros de los suburbanos trenes de cercanías y de los vagones del metro, parece que lo que más se aprecia actualmente son las novelas gruesas, y no –Dios nos libre– los volúmenes de relatos, por ejemplo. Puede que no se trate de novelas cuyos títulos sean recordados en los próximos siglos, pero, en cambio, su virtud radica en la capacidad de unir momentos fugaces; la unidad de la narración reúne en uno, como en un ramo, las

⁶⁶⁶ *Ibidem*, pág. 899.

individuales florecillas de los momentos. La profunda, tal vez incluso por completo inconsciente necesidad de síntesis empuja a los lectores a la penosa lectura. Sueñan con la síntesis, con la cremallera mágica que una y cimiente su esencia demasiado disgregada.

Los poemas, yacentes solitarios en las páginas de un tomito de poesía, no parecen anunciar eso, lo mismo que las anotaciones, los pensamientos o los aforismos; al lector poco atento, un texto así, cortado, le parece que no lleva a ninguna parte.

Y, sin embargo, un texto discontinuo a veces puede compararse con los fragmentos de una línea curva; en un primer momento, nada promete ahí totalidad ni consecuencia. Sólo después resulta –¡puede resultar!– que esos fragmentos son trozos de una circunferencia y que con un poco de suerte y atención se puede desde ellos trazar radios que tiendan al centro. (Elba 173-174)⁶⁶⁷

Escribiera Zagajewski: «[...] parece que lo que más se aprecia actualmente son las novelas gruesas, y no –Dios nos libre– los volúmenes de relatos, por ejemplo» (Elba 174); ni tampoco, en efecto, los poemarios, las colecciones de breves poemas líricos. Independientemente del valor literario más o menos discutible de esas novelas en que se enfrascan de sólo los pasajeros de los trenes de cercanías y los usuarios del metro, Zagajewski comprende el porqué de esa predilección: porque la novela tiene la capacidad de unir momentos fugaces, de reunir, en efecto, como en un apretado

⁶⁶⁷ «„Z poezji nie można żyć“; wzięte dosłownie oznacza to rzecz zupełnie oczywistą, że mianowicie nie można się utrzymać – finansowo – z pisania wierszy. Wszyscy to wiedzą dzisiaj; może tylko bardzo młodzi poeci nie chcą przyjąć i uznać tej informacji. Ale że „z poezji nie można żyć“ może też mieć inny sens: z poezji i z poezją nie da się wyżyć też w sensie duchowym. Wiersz – a zwłaszcza krótki wiersz liryczny, dominujący dzisiaj – ma to do siebie, że jest zdecydowanie „nieciągły“. Ofiarowuje nam – w najlepszym razie – moment intensywnego przeżycia. Lektura tomu wierszy przypomina coś w rodzaju konglomeratu luźno ze sobą związanych „momentów“, bardzo nieraz głębokich, ale nie tworzących jedności – tak przynajmniej uważa wiele osób.

»Tymczasem obserwacja dzisiejszych czytelników, pasażerów podmiejskich kolejek dojazdowych i wagonów metra, zdaje się wskazywać, iż w największej cenie są obecnie grube powieści – a nie, broń Boże, tomy opowiadań na przykład. Może nie są to powieści, których tytuły będą pamiętane w następnych stuleciach, ale za to ich zaletą jest niewątpliwie zdolność scalania ulotnych chwil; jedność narracji wiąże w jedno, jakby w bukiet, pojedyncze kwiatki chwil. Głęboka, może nawet zupełnie nie uświadomiona, potrzeba syntezy popycha czytelników do żmudnej lektury. Marzą o syntezie, o czarodziejkim zamku błyskawicznym, który spiąłby i sementował ich nazbyt luźną istotę.

»Wiersze, leżące samotnie na stronicach tomiku poezji, zdają się nie zapowiadać tego, podobnie jak zapiski, myśli czy aforyzmy; nieuważnemu czytelnikowi taki pocięty tekst wydaje się prowadzić do nikąd.

»A jednak tekst nieciągły można – czasem – porównać do odcinków krzywej linii; w pierwszej chwili nic tu nie obiecuje całości czy konsekwencji. Dopiero później okazuje się – może się okazać! – że te fragmenty są ułamkami koła i że przy łucie szczęścia i uwagi można z nich wyprowadzić promienie, zdążające do centrum.» (Wcp 148-149)

ramillete, las dispersas flores de los momentos. Esos lectores, amenazados de disgregación, ansían, más o menos conscientemente, una síntesis; en otras palabras, y en sintonía con lo que nos decía Zagajewski en su ensayo «El flamenco» («Flamenco»), necesitan, frente al caos, una forma, exactamente; necesitan un ámbito habitable, vividero; un ámbito ordenado, portador de sentido: en una palabra, un cosmos donde sentirse integrados: esto precisamente es lo que les ofrece la novela; sobre todo, esa novela «total» –recordemos a Mario Vargas Llosa y su teoría del «deicidio»–, la que pretende rehacer toda la realidad de nueva planta. En cambio, los libros de poesía no parecen en condiciones de conformar esa unidad, de ofrecer esa morada, ni tampoco las colecciones de aforismos, o los libros de anotaciones y pensamientos. Todo eso –en apariencia, al menos– no parece ofrecer remedio a la disgregación, al caos. Y, sin embargo, un texto discontinuo a veces puede compararse con los fragmentos de una línea curva; en un primer momento, nada promete ahí totalidad ni consecuencia. Sólo después resulta –¡puede resultar!– que esos fragmentos son trozos de una circunferencia y que con un poco de suerte y atención se puede desde ellos trazar radios que tiendan al centro. En otras palabras, que constituyan, también ellos, una unidad y un cosmos habitable. A propósito de lo que escribe aquí Adam Zagajewski, cabe traer aquí a colación la teoría del texto discontinuo de don Nicolás Gómez Dávila, que advierte en uno de sus *Escolios a un texto implícito*: «El lector no encontrará aforismos en estas páginas. / Mis breves frases son los toques cromáticos de una composición *pointilliste*»⁶⁶⁸.

Sigue escribiendo Adam Zagajewski en las páginas de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998):

Uno puede imaginarse a alguien que está escribiendo una defensa de la poesía. Concienzudamente preparado, pasa años enteros sobre su libro. Cuando ya lleva escritas tres cuartas partes de la obra, se percata de que de manera inconsciente ha empezado a atacar a la poesía; ha dejado de gustarle, ve sólo su artificiosidad, su pretenciosidad, su academicismo, su incapacidad de dar respuesta a las preguntas fundamentales y más difíciles. Luego, sin embargo, cuando se acerca al final, de nuevo perdona a la poesía su evidente imperfección, y piensa que es precisamente

⁶⁶⁸ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 69.

de eso de lo que se trata: no saber dar respuestas a las preguntas más difíciles y, sin embargo, seguir viviendo. (Elba 234)⁶⁶⁹

De lo que se trata, pues, es de «no saber dar respuestas a las preguntas más difíciles y, sin embargo, seguir viviendo» (Elba 234), en efecto. Ahora bien, si no nos equivocamos, en esta situación se halla no sólo el poeta embarcado en la redacción de una defensa de la poesía, sino también el filósofo. Amén de por la poesía, Adam Zagajewski siente asimismo un vivo interés por la historia y, desde luego, por la filosofía (no se olvide que en Cracovia se licenció en Filosofía y aun ejerció durante algún tiempo la docencia de esta materia). No es extraño, pues, que Zagajewski dedique algunas páginas –y de las más memorables, por cierto– de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) a la consideración de la historia y de la filosofía, y también a la consideración de las relaciones mutuas entre poesía e historia y, sobre todo, entre poesía y filosofía. Ni que decir tiene, las consideraciones zagajewskianas al respecto se mueven en el contexto de una reflexión no ya secular, sino milenaria, que, iniciada, como hemos visto, por lo menos en la *Poética* de Aristóteles –y, concretamente, en el celeberrimo pasaje de la misma en que se tratan de consuno la poesía, la historia y la filosofía–, tiene su continuación en la Edad Media, el Renacimiento y después, con hitos como las *Defensas* de la poesía de Sir Philip Sidney y P. B. Shelley. Pensamos que leídas a esta luz de la tradición adquieren, como siempre, las consideraciones de Zagajewski su más cabal y pleno sentido. Escribe el poeta polaco acerca de la historia:

No puedo ser historiador, pero quisiera que la literatura se ocupara consciente y seriamente de la función de escribir la historia, y que para ello se inspirara no en el ejemplo de los historiadores contemporáneos (a menudo tipos insensibles que se pasan la vida en archivos demasiado caldeados y que escriben en una lengua inhumana, fea, como de madera, burocrática, de la que se ha evaporado toda poesía, en una lengua chata como un ciempiés y trivial como el periódico diario),

⁶⁶⁹ «Można sobie wyobrazić kogoś, kto pisze obronę poezji. Starannie przygotowany, spędza lata całe nad swoją książką. Gdy jest już w trzech czwartych dzieła zauważa, iż niepostrzeżenie dla siebie zaczął atakować poezję; przestała mu się podobać, widzi tylko jej sztuczność, pretensjonalność, akademickość, niezdolność udzielenia odpowiedzi na podstawowe pytania, na najtrudniejsze pytania. Potem jednak, gdy zbliża się do końca, znowu wybacza poezji jej oczywiste niedoskonałości i myśli, że przecież właśnie o to chodzi, żeby umieć nie udzielić odpowiedzi na najtrudniejsze pytania a jednak żyć dalej.» (Wcp 201)

sino que tornara a los ejemplos tempranos, quizá incluso a los griegos, al historiador-poeta, un hombre que o bien vio y experimentó él mismo aquello de lo que escribe, o bien bebió de la viva tradición oral, familiar o tribal, sin avergonzarse del énfasis ni de la emoción, y cuidando al mismo tiempo de la veracidad de su relato.

En realidad, somos testigos de la renovación de esta función de la literatura, sólo que se le presta poca atención; diarios de escritores, ensayos-memorias, autobiografías de poetas retornan a esa tradición arcaica, a escribir la historia desde el punto de vista de un hombre soberano, y no de un profesor adjunto de universidad, esclavo de la metodología moderna, funcionario estatal, que debe complacer al mismo tiempo a su ministro y a la epistemología dominante actualmente en París. ¿Ejemplos? Con mucho gusto: las autobiografías de Edwin Muir, Czeslaw Milosz, Yósif Brodski –y de otros poetas–, los ensayos de Hubert Butler, Nicola Chiaromonte, los apuntes de Józef Czapski, Albert Camus... Los esbozos de Zbigniew Herbert, Jerzy Stempowski, de Boleslaw Micinski –enfermo de tuberculosis –. He aquí gente que no ha engañado. Honestamente buscaban la verdad y no se avergonzaron del horror ni de la poesía, los dos polos de nuestro globo; porque la poesía existe en el mundo, en algunos sucesos, en raros momentos. Y horror tampoco falta. (Elba 29-30)⁶⁷⁰

Adam Zagajewski no es historiador, ni, según confesión propia, puede serlo; es un poeta y un ensayista: un literato, pues, un artista. Pero desearía que «la literatura se ocupara consciente y seriamente de la función de escribir la historia, y que para ello

⁶⁷⁰ «Nie mogę być historykiem, ale chciałbym, żeby literatura świadomie i poważnie podejmowała się funkcji zapisu historycznego i żeby przy tym inspirowała się nie przykładem współczesnych historyków, oschłych najczęściej typów, spędzających życie w przegrzanych archiwach i piszących w nieludzkim, brzydkim, drewnianym, biurokratycznym języku, z którego wyparowała wszelka poezja, w języku płaskim jak stonoga i trywialnym jak gazeta codzienna, ale żeby wróciła do wczesnych, może nawet greckich przykładów, do modelu historyka-poety, człowieka, który albo sam widział i przeżył to, o czym pisze, albo też czerpał z żywej tradycji oralnej, rodzinnej czy plemiennej, nie wstydząc się emfazy, emocji i dbając zarazem o prawdziwość swej relacji.

W gruncie rzeczy jesteśmy świadkami odnowy tej właśnie funkcji literatury, tylko że mało kto zwraca na to uwagę; dzienniki pisarzy, eseje wspomnieniowe, autobiografie poetów powracają do archaicznej tradycji literackiej, do pisania historii z punktu widzenia suwerennego człowieka, a nie docent uniwersytetu, niewolnika modnej metodologii, pracownika państwowego, który musi schlebiać jednocześnie swojemu ministrowi i panującej aktualnie w Paryżu epistemologii. Przykłady? Przoszę: autobiografie Edwina Muira, Czesława Miłosza, Josipa Brodskiego – i innych poetów, eseje Huberta Butlera, Nicolí Chiaromontego, zapiski Józefa Czapskiego, Alberta Camusa... Szkice Zbigniewa Herberta, Jerzego Stempowskiego, chorego na gruźlicę Bolesława Micińskiego. Oto ludzie, którzy nie oszukiwali. Chciwie szukali prawdy i nie wstydzi się ani grozy ani poezji, dwu biegunów naszego globu – ponieważ poezja istnieje w świecie, w niektórych wydarzeniach, w rzadkich momentach. A grozy też nie brakuje.» (Wcp 23)

se inspirara no en el ejemplo de los historiadores contemporáneos [...], sino que tornara a los ejemplos tempranos, quizá incluso a los griegos, al historiador-poeta, un hombre que o bien vio y experimentó él mismo aquello de lo que escribe, o bien bebió de la viva tradición oral, familiar o tribal, sin avergonzarse del énfasis ni de la emoción, y cuidando al mismo tiempo de la veracidad de su relato» (Elba 29-30). ¿Qué ideal de historia postula aquí el poeta polaco? Diríamos que una historia solidamente documentada, pero no reducida, en absoluto, a una mera acumulación de datos; una historia que sea propiamente eso: historia, narración, relato vivo (quizá porque, como ha escrito el español José Jiménez Lozano, «si se cuenta, si se narra, la muerte no tiene todo ganado»⁶⁷¹); una historia, decimos, literariamente bien escrita, que, sin tracionar la verdad, no renuncie al énfasis ni a la emoción... ¿Modelos? Por ejemplo, los griegos: el modelo del «historiador-poeta»... Se piensa, inevitablemente, en un Jenofonte, en un Tucídides, clásicos de la historiografía y clásicos, a la vez y con toda legitimidad, de la literatura. A tenor de lo que él mismo afirma, se diría que Zagajewski, echa de menos, en el panorama de la historiografía académica, tal y como se cultiva en la actualidad, historiadores de esa estirpe. Sin embargo, en el panorama de las bellas letras, sí encuentra un buen puñado de autores que, sin ser *sensu stricto* historiadores, escriben, empero, excelentes páginas históricas. Ahí están, en efecto, las autobiografías del británico Edwin Muir (1887-1959), del polaco Czesław Miłosz (1911-2004), del ruso Jósif Brodski (1940-1996); los ensayos del angloirlandés Hubert Butler (1900-1991), del italiano Nicola Chiaromeonte (1905-1972); los apuntes del polaco Józef Czapski (1896-1993) y del francés Albert Camus (1913-1960); los esbozos de los polacos Zbigniew Herbert (1924-1998), Jerzy Stempowski (1893-1969) y Bolesław Miciński (1911-1943). ¿Qué tienen en común –cabe preguntarse– todos estos autores, con admiración mencionados por Adam Zagajewski? Nuestro poeta mismo nos lo dice: el retornar «a esa tradición arcaica, a escribir la historia desde el punto de vista de un hombre soberano» (Elba 30). Y añade Zagajewski sobre esos autores «Honestamente buscaban la verdad y no se avergonzaron del horror ni de la poesía, los dos polos de nuestro globo; porque la poesía existe en el mundo, en algunos sucesos, en raros momentos. Y el horror tampoco falta» (Elba 30). Todos ellos han sido, pues, buscadores de la verdad, y en esa búsqueda no han temido mirar la espantosa faz muerta de Medusa; han sabido

⁶⁷¹ Cf. JIMÉNEZ LOZANO, José, *La luz de una candela*, Barcelona, Anthropos, 1996, pág. 36.

moverse entre los polos de nuestro mundo: el horror y la poesía, o, por formularlo en terminología más propiamente zagajewskiana –recuérdese «El flamenco» («Flamenco»)– entre el «caos» y la «forma», sin dejarse petrificar a la vista del primero y conquistando nuevos ámbitos habitables para la segunda. Y, así, han desempeñado con honestidad –y muchas veces, sin duda, en grado eminente– el papel que, como ya hemos visto y hemos de ver aún con mayor amplitud, Adam Zagajewski considera propio no sólo de Eros, sino también del arte y del artista: el papel de *metaxý*, en un mundo necesitado siempre de mediaciones y de mediadores.

En su posicionamiento con respecto a la historia Adam Zagajewski se nos revela, una vez más, esencialmente como un clásico. Consideremos ahora su posicionamiento con respecto a la filosofía. Zagajewski ha escrito: «no puedo ser historiador» (Elba 29); del mismo modo, podría, tal vez, haber escrito: «no puedo ser filósofo», por más que, como ya quedó anotado, acabara la carrera de Filosofía y durante un tiempo enseñara esta disciplina en las aulas universitarias. Por ello, no es en absoluto de extrañar que en las páginas de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* la reflexión de Zagajewski acerca de las relaciones entre poesía y filosofía se inserte, natural y espontáneamente, en un contexto autobiográfico. Escribe, en efecto, el poeta polaco:

Me di cuenta bastante pronto de que, probablemente, nunca sería un hombre de ciencia, un sabio, un erudito. En vez de estudiar a conciencia las lecturas obligatorias –que no sólo eran trabajos soviéticos, infectados de nacimiento por el pecado de la falsedad, la falta de rigor y el aburrimiento, sino incluso libros respetables, incluso obras de los clásicos de la filosofía–, en vez, digo de moverme despaciosa y gravemente entre las filas de las páginas impresas y con la ayuda de un lápiz pescar los fragmentos más esenciales de un texto difícil y trasladarlos acto seguido al cuaderno o las llamadas fichas, escama insustituible de la loriga de un investigador universitario, yo me ponía a soñar, apartaba el libro, me olvidaba de él y me imaginaba algo que en el texto no aparecía en absoluto, y cuando recuperaba el conocimiento, me hallaba en otro país, en otra época; en Portugal o en Chile, a la orilla del Mediterráneo, en la Edad Media o en el primer decenio del siglo XIX.

En consecuencia, mis lecturas de las graves disertaciones iban a paso de tortuga, se estiraban casi hasta el infinito. ¡Ninguna la leí hasta el final! Era un mal estudiante. Descartes se impacientaba, Aristóteles enarcaba las cejas. Ellos ya lo

sabían: no era un joven filósofo quien así se pasaba largas horas sobre las páginas de sus inmortales tratados, sino un poeta, un literato, alguien que nunca sabría precisar los conceptos, que no podría definir nuevos matices de las categorías antiguas. Es el hermano mayor de los filósofos, el poeta. Mayor, pero, a pesar de ello, tratado con cierta superioridad indulgente; visto desde el interior de la universidad, un poeta les parecía a los hombres doctos alguien frívolo, no del todo serio. Quien no se pasa diez horas al día en la poco ventilada sala de una biblioteca no puede ser tomado en serio. Alguien que escribe a partir de nada. Escribe de la nada, en vez de tejer un libro nuevo a partir de citas, de referencias, de análisis de libros antiguos. Está sentado ante la máquina de escribir con los ojos cerrados, como un médium. Se halla más cerca de la astrología que de la ciencia. Se entrega a entusiasmos sospechosos, a veces canta, se ríe o llora encerrado en su cuarto. Los eruditos no hacen eso. Los eruditos no cierran los ojos ante la máquina de escribir o el ordenador; al contrario: los tienen bien abiertos. (Elba 42-43)⁶⁷²

El joven Adam Zagajewski, estudiante de Filosofía en la universidad de Cracovia, fue bastante pronto consciente de que «nunca sería un hombre de ciencia, un sabio, un erudito» (Elba 42). Era un soñador, un imaginativo, un literato; alguien de quien ni Aristóteles ni Descartes tendrían motivos para sentirse orgullosos; no un filósofo, sino un poeta, exactamente. «Es el hermano mayor de los filósofos, el poeta» (Elba 42), escribe aquí el poeta Adam Zagajewski; el hermano mayor, y, sin embargo,

⁶⁷² «Stosunkowo szybko zdałem sobie sprawę, że prawdopodobnie nigdy nie zostanę naukowcem, uczonym, erudytą. Zamiast studiować uważnie zadane mi lektury – i to nie tylko prace sowieckie, skażone od urodzenia grzechem fałszu, bylejakości i nudy, ale nawet czcigodne księgi, nawet dzieła klasyków filozofii – zamiast więc poruszać się wolno i statecznie wśród szpalerów zadrukowanych stron i przy pomocy ołówka wyławiać najistotniejsze fragmenty trudnego tekstu i przenosić je następnie do zeszytu albo na tak zwane fiszki, będące niezastąpioną łuską zbroi uniwersyteckiego badacza, ja się rozmarzałem, porzucałem książkę, zapomniałem o niej i wyobrażałem sobie coś, czego w tekście w ogóle nie było i gdy odzyskiwałem przytomność umysłu, znajdowałem się w innym kraju, w innej epoce; w Portugalii albo w Chile, nad brzegiem Morza Śródziemnego, w średniowieczu albo w pierwszej dekadzie dziewiętnastego wieku.

»Wskutek tego moje lektury poważnych rozpraw ślimaczyły się, rozciągały niemal w nieskończoność. Żadnej nie przeczytałem ko końca! Byłem złym studentem. Kartezjusz niecierpliwił się, Arystoteles unosił brew. Oni już wiedzieli: to nie młody filozof trawił długie godziny nad stronicami ich nieśmiertelnych traktatów, tylko poeta, literat, ktoś kto nigdy nie będzie umiał precyzować pojęć, kto nie potrafił definiować nowych odcieni dawnych kategorii. To starszy brat filozofów, poeta. Starszy, ale mimo to traktowany z pewną pobłażliwą wyższością; widziany z wewnątrz uniwersytetu poeta wydawał się uczonym mężom kimś frywolnym, nie całkiem serio, Ktoś, kto nie spędza dziesięciu godzin dziennie w dusznej sali bibliotecznej nie może być wzięty poważnie. Ktoś, kto pisze z niczego. Pisze z nicości, zamiast tkać nową książkę z cytatów, odniesień, z analiz dawnych książek. Siedzi przed maszyną do pisania, ma zamknięte oczy, jak médium Jest bliżej astrologii niż nauki. Poddaje się podejrzanym entuzjazmom; czasem śpiewa, śmieje się albo płacze zamknięty w swoim pokoju. Uczeni tego nie robią. Uczeni nie zamykają oczu przed maszyną do pisania lub komputerem, przeciwnie, otwierają je szeroko.» (Wcp 34-35)

«tratado con cierta superioridad indulgente; visto desde el interior de la universidad, un poeta les parecía a los hombres doctos alguien frívolo, no del todo serio» (Elba 42). Con objeto de comprender cabalmente y en todo su alcance estas palabras de Zagajewski –realmente importantes, a nuestro juicio, para entender su posición acerca de las relaciones entre poesía y filosofía, y, lo que es más, aun su pensamiento estético todo–, estimamos imprescindible situarnos en el contexto de la historia de la filosofía griega. Como observan Giovanni Reale y Dario Antiseri, los más reputados expertos coinciden en que «para entender la filosofía de un pueblo y de una civilización hay que tener en cuenta 1) el arte, 2) la religión y 3) las condiciones sociopolíticas de dicho pueblo»⁶⁷³. Centrando su atención en el primero de esos factores –el arte–, y en lo que al mundo griego se refiere, Reale y Antiseri a renglón seguido añaden:

Antes de que naciese la filosofía los poetas tuvieron una enorme importancia para la educación y la formación espiritual del hombre entre los griegos, mucho mayor que en el caso de otros pueblos. Los primeros griegos buscaron alimento espiritual sobre todo en los poemas homéricos, es decir, en la *Iliada* y en la *Odisea* (que, como se sabe, ejercieron un influjo análogo al que la Biblia ejerció entre los judíos, al no haber en Grecia textos sagrados), en Hesíodo y en los poetas gnómicos de los siglos VII y VI a. C.⁶⁷⁴

Ahora bien, he aquí que en los poemas homéricos (siglo VIII a. C.) llaman poderosamente la atención algunas particularidades que los diferencian de otros poemas que se hallan en el origen de otros pueblos y sus respectivas civilizaciones. Esas particularidades responden a otros tantos rasgos diferenciadores del carácter griego, rasgos que habrán de resultar esenciales para el surgimiento de la filosofía, precisamente⁶⁷⁵. ¿Cuáles son esas particularidades, que los especialistas han puesto oportunamente de relieve? Son tres:

1) Si bien los poemas homéricos están llenos de imaginación, y en ellos abundan las situaciones y acontecimientos fantásticos, casi nunca, empero, hay lugar en ellos

⁶⁷³ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico*, trad. (<it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*) de Juan Andrés Iglesias, tomo I: *Antigüedad y Edad Media*, Barcelona, Herder, 3ª ed., 2005, pág. 23.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, pág. 24.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

para la descripción de lo monstruoso y lo deforme, cosa que, em cambio, se da con frecuencia en las manifestaciones artísticas primitivas de otros pueblos. Como señalan Reale y Antiseri, «esto significa que la imaginación homérica ya está estructurada según un sentido de la armonía, de la proporción, del límite y de la medida»⁶⁷⁶, rasgos estos, como se sabe, que universalmente se reconocen como propios del carácter griego y que, *nota bene*, la filosofía elevará luego «al rango de principios ontológicos»⁶⁷⁷.

2) En los poemas homéricos constituye una constante el arte de la motivación. El poeta no se limita ahí a narrar una serie de peripecias: aunque a nivel mítico-fantástico, también investiga sus causas y sus razones profundas. Como anotan asimismo Reale y Antiseri, «este modo poético de contemplar las razones de las cosas prepara aquella mentalidad que en filosofía llevará a la búsqueda de la causa y del principio, del “porqué” último de las cosas»⁶⁷⁸.

3) En la epopeya homérica resulta patente a cada paso la aspiración a presentar la realidad, así sea en su forma mítica, en su integridad: «dioses y hombres, cielo y tierra, guerra y paz, bien y mal, alegría y dolor, la totalidad de los valores que rigen la vida de los hombres»⁶⁷⁹. Como ha escrito Werner Jaeger: «La realidad presentada en su totalidad: el pensamiento filosófico la presenta de forma racional, mientras que la épica la presenta de forma mítica. Añade Jaeger: «Cuál habría de ser el puesto del hombre en el universo, que es un tema clásico de la filosofía griega, también está presente en Homero en todo momento»⁶⁸⁰

Fuera ya del ámbito de los poemas homéricos, no puede olvidarse la importancia que para los griegos tuvo la *Teogonía* de Hesíodo (c. segunda mitad del siglo VIII a. C.-primera mitad del siglo VII a. C.), poema que «allanó el camino a la cosmología filosófica posterior, que –abandonando la fantasía– buscará mediante la razón el primer principio de origen a todo»⁶⁸¹. El mismo Hesíodo, con su otro poema –*Los trabajos y los días*–, y, más aún, los poetas posteriores imprimirán en la mentalidad griega ciertos principios de suma relevancia para la constitución de la ética filosófica y, en general, del pensamiento filosófico antiguo todo; así, por ejemplo, el principio

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*, págs. 24-25.

de la justicia, exaltada como valor supremo. Afirma el poeta gnómico Focílides de Mileto (nacido c. 560 a. C.): «En la justicia ya están incluidas todas las virtudes»⁶⁸². Por su parte, los poetas líricos fijaron de modo definitivo otra noción esencial en el pensamiento griego: la noción o el concepto de límite, es decir, del «ni demasiado ni demasiado poco». Dice Arquíloco (680-645 a. C.): «Y goza de las alegrías, y duélete de los males, pero no demasiado»⁶⁸³. En otras palabras, estamos aquí ante «el concepto de la justa medida, que constituye el rasgo más peculiar de la mentalidad griega»⁶⁸⁴; lo que es más, «el concepto de “medida” constituirá el centro del pensamiento filosófico clásico»⁶⁸⁵.

Contemplada, insistimos, en este contexto de la historia de los orígenes de la filosofía griega, la consideración zagajewskiana del poeta como «el hermano mayor de los filósofos» (Elba 42) se nos revela en toda su significación. Claro que –como veía muy Adam Zagajewski en el texto suyo más arriba reproducido–, a despecho de esa «hermandad» originaria, las relaciones entre el poeta y el filósofo –entre poesía y filosofía– no han sido siempre, a lo largo de la historia de la cultura, auténticamente «fraternales», ni mucho menos. Lo vio también la insigne pensadora española María Zambrano en su ya clásico ensayo sobre el tema que lleva por título, precisamente, *Filosofía y poesía* (1939):

A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida. Y su doble tirón puede ser la causa de algunas vocaciones malogradas y de mucha angustia sin término anegada en la esterilidad.⁶⁸⁶

Y, a continuación, María Zambrano escribe:

⁶⁸² *Ibid.*, pág. 25.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ Cf. ZAMBRANO, María (1939), *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 2001, págs. 13.

Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de palabra, resuelta triunfalmente para el *logos* del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar “la condenación de la poesía”; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumó su “toma de poder”, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas la verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía.⁶⁸⁷

Llegados a este punto, hemos de remontarnos a las fuentes del pensamiento filosófico griego. Y lo haremos siguiendo esencialmente la exposición que Enrico Berti, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Padua y autoridad mundialmente reputada en Aristóteles, ofrece en el capítulo VI -«¿Qué efecto tiene la poesía?»- *En el principio era la maravilla. Las grandes preguntas de la filosofía antigua*⁶⁸⁸.

El primer filósofo del que nos han llegado unas páginas dedicadas a la poesía es Gorgias (495 a. C.-380 a. C.), quien, además de poner de relieve el poder del *logos* en general, realza el poder de ese tipo especial de discurso que es la poesía⁶⁸⁹. En su celeberrimo *Encomio de Helena*, Gorgias afirma, en efecto, lo que sigue:

[...] el *logos* es un gran dominador que, con un cuerpo muy pequeño y sumamente invisible, realiza las hazañas más divinas: es capaz de poner fin al miedo, eliminar el dolor, proporcionar felicidad y aumentar la compasión.⁶⁹⁰

Subraya Gorgias a continuación la estupenda capacidad que la poesía tiene de producir emociones en quien la escucha:

⁶⁸⁷ *Ibidem*, págs. 13-14.

⁶⁸⁸ Cf. BERTI, Enrico, *op. cit.*, págs. 217-239.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, pág. 218.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

Yo considero y llamo a la poesía, en todas sus formas, un discurso con metro, y quien lo escucha siente un escalofrío de temor, una compasión que arranca las lágrimas, una devastadora sed de dolor. Y, por efecto de las palabras, el alma sufre de un modo especial al oír aventuras y desventuras referidas a hechos y personas ajenas.⁶⁹¹

El poder de la poesía es el poder del logos mismo, más la sugestión del metro, del ritmo, de la música. Como ha observado Enrico Berti, «para Gorgias, todo discurso, en líneas generales, posee la fuerza emotiva que nosotros solemos atribuir únicamente a la poesía, sólo que, en el discurso específicamente poético, tal fuerza se ve aumentada por el metro»⁶⁹². Pues bien, la poesía tiene el poder de suscitar pasiones arrebatadas, principalmente el miedo y la compasión, pero también otras. La poesía sugestiona, hechiza y engaña el alma, pues, si bien es cierto que la libra del dolor –siquiera sea momentánea y aparentemente–, no es porque elimine sus causas, sino porque las oculta y las relega al olvido. Por consiguiente, «Gorgias cree que la poesía no comunica la verdad, sino el error, y cree que, al persuadir el alma del oyente, la está engañando»⁶⁹³. Al poder de la poesía –una suerte de poder mágico, en verdad extraordinario– el alma no está en condiciones de oponer resistencia; por ende, cuando se halla bajo el influjo de la poesía, el alma no es en absoluto responsable de sus actos. Éste es el argumento en que Gorgias basa su encendida defensa de Helena, cuya inocencia se propone demostrar precisamente en su *Encomio*:

¿Qué motivo impide, pues, creer que Helena, más que por su voluntad, fue arrastrada por palabras lisonjeras, como si la hubieran raptado con violencia? Así puede constatarse la fuerza de la persuasión, que no tiene apariencia de inexorabilidad, pero tiene su poder. Un discurso persuade una mente, la obliga a creer en lo que dice y a consentir en los hechos. Por tanto, el culpable es el persuasor, quien ejerció la fuerza, mientras que la persuadida no debería ser difamada, puesto que la obligó la fuerza de la palabra.⁶⁹⁴

⁶⁹¹ *Ibidem.*

⁶⁹² *Ibid.*, 219.

⁶⁹³ *Ibidem.*

⁶⁹⁴ *Ibidem.*

Imagina Gorgias, en efecto, que Helena fue seducida por Paris, quien, sirviéndose del poder de la palabra, la persuadió a ir a marchar en pos de él. Antes y más que un rapto físico, el sufrido por Helena fue, parece decirnos el sofista, un rapto verbal. Ahora bien, si ocurrió así, no es Helena la culpable, sino Paris, que la hechizó con su habla. Muchos siglos después, Goethe imaginará un caso análogo en su *Fausto*. En efecto, Fausto, transformado por Mefistófeles en el atractivo joven Enrique, seduce con verbo encantador a Margarita. Y es inolvidable la escena en que, de regreso en su casa tras su encuentro con Enrique, Margarita, sola ante la rueca («Gretchen am Spinnrade»), rememora «el mágico fluir de su habla» («[...] seiner Rede / Zauberfluß»⁶⁹⁵). Las palabras de Enrique, actuando como una suerte de elixir o filtro amoroso poderosísimo, se han posesionado de inmediato y por completo del corazón de la inocente joven. Así actuaron en Helena las palabras de Paris⁶⁹⁶.

Gorgias, en la conclusión de su *Elogio de Helena*, enfatiza el enorme poder sugestivo de la palabra echando mano de una metáfora bien conocida:

Entre el poder del discurso y la disposición del alma existe la misma relación que entre la función de los fármacos y la naturaleza del cuerpo: algunos fármacos eliminan del cuerpo ciertos humores y otros, otros humores, algunos terminan con la enfermedad y otros, con la vida; del mismo modo, hay discursos que producen dolor, otros, deleite, otros, temor, otros infunden valor a los oyentes, y otros, con persuasión perversa, envenenan y embrujan el alma.⁶⁹⁷

Platón se muestra tan convencido como Gorgias del poder de la poesía, pero, a diferencia de él, no se resigna al hecho de que la poesía pueda dominar el alma. Así, a la fuerza arrolladora de la poesía Platón intentará oponerle resistencia mediante la educación y, en el Estado que aparece diseñado en la *República*, incluso con medidas políticas que regulen estrictamente el uso de la poesía en la vida social.

Como advierte el profesor Bereti, la actitud de Platón con respecto a la poesía es compleja, y no se deja resumir fácilmente. El planteamiento que el filósofo nos brinda en el *Ion* ya hemos tenido oportunidad de considerarlo, al menos en sus líneas generales, en el transcurso de nuestra investigación. Bastará recordar aquí que la tesis

⁶⁹⁵ Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von (1807), *Faust. Primera parte*, en [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3448&kapitel=18&cHash=f2061be2842#gb_found].

⁶⁹⁶ Cf. BERTI, Enrico, *op. cit.*, pág. 220.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

de Sócrates, compartida por Ion, es que no se trata de un arte ni una ciencia, sino del resultado de una intervención divina, de un «divino poder», que mueve a los hombres de la misma manera que el imán anima a los objetos. La piedra magnética, explica Sócrates, no sólo atrae directamente a los anillos de hierro, sino que también comunica su magnetismo a dichos anillos, que, a su vez, atraen a otros, formándose así una cadena magnética que afecta tanto al poeta que compone los versos como al rapsodo que los declama e, incluso, al público que los escucha. Según Platón, los poetas, bien sean épicos, como Homero, bien líricos, como Safo, Alceo o Anacreonte, están inspirados por la divinidad; más aún: están poseídos por ella, «entusiasmados», esto es, «endiosados», exactamente. Por lo mismo, en los poetas, como en los rapsodos y en sus oyentes, todos ellos a merced de las pasiones, la razón cede su lugar a la divinidad inspiradora. Se trata de un efecto extraordinario, similar al que describe Gorgias refiriéndose al *logos*, con la diferencia –escribe el profesor Berti– de que «Platón, con su visión religiosa, concibe a una divinidad como origen del proceso, mientras que Gorgias, más laico, lo atribuye al propio *logos*». ⁶⁹⁸

Mas he aquí que Platón, no menos que en el poder de la poesía, cree en el poder de la educación, como cree firmemente que se debe educar a los hombres en la racionalidad. Y en la *República* muestra cómo puede hacerse. En la *República*, no menos que en el *Ión*, Platón muéstrase plenamente consciente del poder de sugestión de la poesía, y muy sensible, desde luego, a su belleza. Platón afirma que la gran poesía es esencialmente mimética, es imitación (mímesis); en eso precisamente consisten el teatro, la tragedia y la comedia, y también gran parte de la poesía épica (Homero). En este caso –escribe Enrico Berti– «imitar no significa depender pasivamente de la realidad, reproducir hechos sin más, sino representar actos y palabras que, pese a ser invenciones del poeta, parezcan reales» ⁶⁹⁹. Pues bien, Platón condena la imitación desde el punto de vista cognoscitivo, puesto que, lejos de hacernos conocer la verdad, muestra únicamente apariencias, y, por tanto, nos aparta y aleja de la misma; y la condena asimismo desde el punto de vista moral, ya que la poesía imitativa «suscita en los oyentes o espectadores los mismos sentimientos y, de este modo, desarrolla sus almas pasionales y debilita su parte racional» ⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, pág. 223.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, pág. 226.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, pág. 228.

En el libro X de la *República*, Platón reconoce de buen grado la grandeza de Homero, así como el gran papel que había desempeñado en la educación de Grecia, lo que no es óbice para que, al mismo tiempo, lo censure en nombre de la ley y la razón⁷⁰¹. Además, Platón declara ahí que «la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo». He aquí el pasaje:

– Y en cuanto a las pasiones sexuales y a la cólera y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables, de los cuales podemos decir que acompañan a todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética los mismos efectos? Pues alimenta y riega estas cosas cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volviéramos mejores y más dichosos.

– No puedo decir que sea de otro modo.

– Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor.

– Es una gran verdad.

– Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido. Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo. Leemos, por ejemplo, «la perra gruñona que ladra a su amo», «importante en la charla vacía de los tontos», «la multitud de las cabezas excesivamente sabios», «los pensadores sutiles porque son podres», y mil otras señales de este antagonismo. No obstante, quede dicho que, si la poesía imitativa y dirigida al placer puede alegar alguna razón por la que es necesario que exista en un Estado bien gobernado, la admitiremos complacidos,

⁷⁰¹ *Ibid.*, pág. 230.

conscientes como estamos de ser hechizados por ella. Pero sería sacrílego renunciar a lo que creemos verdadero. Dime, amigo mío, ¿no te dejas embrujar tú también por la poesía, sobre todo cuando la contemplas a través de Homero?

– Sí, mucho.

–¿Será justo, entonces, permitirle regresar a nuestro Estado, una vez hecha su defensa en verso lírico o en cualquier otro tipo de metro?

– De acuerdo.

– Concederemos también a sus protectores –aquellos que no son poetas sino amantes de la poesía– que, en prosa, aleguen a su favor que no sólo es agradable sino también beneficiosa tanto respecto de la organización política como de la vida humana, y los escucharemos gustosamente; pues seguramente ganaríamos si se revela ser no sólo agradable sino también beneficiosa.

–¿Y cómo no hemos de ganar?

– Pero si no pueden alegar nada, mi querido amigo, haremos como los que han estado enamorados y luego consideran que ese amor no es provechoso y, aunque les duela, lo dejan; así también nosotros, llevados por el amor que hacia esta poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas, estaremos complacidos en que se acredite con el máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, como un encantamiento, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; la oiremos, por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole, como si fuera seria y adherida a la verdad, y de que el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior, y de que ha de creer lo que hemos dicho sobre la poesía.

– Convengo por completo contigo.

– Grande, en efecto, es la contienda, mi querido Glaucón, mucho más grande de lo que parece, entre llegar a ser bueno o malo; de modo que ni atraídos por el honor o por las riquezas o por ningún cargo, ni siquiera por la poesía, vale la pena descuidar la justicia o el respeto de la excelencia.⁷⁰²

Según Giovanni Reale –siguiendo al Havelock de *Prefacio a Platón (Preface to Plato, 1963–*, «los ataques platónicos iban en verdad dirigidos contra todo un

⁷⁰² Cf. R. X 606d-608b.

procedimiento educacional, contra toda una manera de vivir»⁷⁰³. Para Platón se trataría de sustituir la cultura de la oralidad poético-mimética, representada en grado eminente por Homero, por una nueva forma de cultura que, revolucionando los contenidos basados en la *doxa*, proponga los nuevos contenidos basados en la *episteme*⁷⁰⁴.

Aristóteles, el otro gran maestro de la filosofía griega, dedicó, como es sabido, todo un tratado a la poesía: su *Poética*. Para el Estagirita, lo mismo que para Platón, la poesía es imitación (mímesis):

La epopeya y la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámica y la mayor parte de la aulética y la citarística, todas ellas resultan ser imitaciones desde el punto de vista general; pero se diferencian unas de otras en tres aspectos: o por los distintos medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan, o porque imitan de distinta manera y no del mismo modo.⁷⁰⁵

No obstante, Aristóteles valora la imitación, y, por ende, la poesía, de un modo muy diferente al de Platón:

Parece que generaron la poesía, de una manera general, dos causas y ambas naturales. El hecho de imitar es, en efecto, algo connatural al hombre desde la infancia y en esto se diferencia de los demás animales, en que es sumamente apto para la imitación y adquiere sus primeros conocimientos imitando; y también le es connatural el hecho de que todos se complacen en las imitaciones.

Prueba de ello es lo que ocurre en la práctica: cosas que en sí mismas vemos con desagrado, sus imágenes realizadas con máxima exactitud las contemplamos gozosos, como ocurre, por ejemplo, con las formas de los animales más repulsivos o con cadáveres.

Y una causa de eso es también que el hecho de aprender es muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para los demás hombres igualmente, sólo que éstos participan de ello en una pequeña extensión. Pues por eso se complacen contemplando las imágenes, porque acontece que al contemplarlas aprenden y se

⁷⁰³ Cf. REALE, Giovanni (1998), *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, trad. (< ital. *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, 3ª ed.) de Roberto Heroldo Bernet. Barcelona, Herder, 2º ed., 2002, pág. 61.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, pág. 69.

⁷⁰⁵ *Po.*, I, 1447a.

hacen deducciones sobre qué es cada cosa, como, por ejemplo, éste es fulanito. Puesto que si resulta que uno no ha visto previamente lo representado, la obra de arte no producirá el placer propio en cuanto es imitación, sino por su ejecución o por el color o por alguna otra causa de este género. Y siendo connatural para nosotros el imitar y la armonía y el ritmo (pues que los metros son partes de los ritmos es cosas evidente), desde el principio quienes por naturaleza mejor dotados estaban para ello fueron progresando poco a poco a partir de sus improvisaciones y generaron así la poesía.⁷⁰⁶

Resulta, pues, que imitar proporciona conocimientos; no nos aleja de la verdad, sino que nos acerca a la misma. Recordaremos que, en el célebre inicio de la *Metafísica*, Aristóteles afirma que todos los hombres tienden por naturaleza a saber. Pues bien, del mismo modo puede decirse que todos los hombres, por naturaleza, desean imitar, puesto que imitar ayuda a conocer. En efecto, «la tendencia a imitar forma parte de la naturaleza humana, y, junto con la posesión del *logos* y la necesidad de vivir en la polis, es lo que distingue al hombre del resto de los animales»⁷⁰⁷. Pero la imitación no sólo proporciona conocimientos, sino también deleite, placer: el placer que nace de aprender. Si los hombres, por naturaleza, desean conocer, cuando aprenden, es decir, cuando satisfacen su deseo, deben necesariamente sentirse complacidos.

Recordaremos aquí el célebre pasaje de la *Poética* –ya reproducido a propósito de Sir Philip Sidney y su apología de la poesía– en que Aristóteles lleva a cabo una comparación entre la historia, la poesía –está pensando sobre todo en la tragedia– y la ciencia (o filosofía):

[...] es evidente [...] que la función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren entre sí por escribir en prosa o en verso, ya que podrían versificarse las obras de Heródoto y no serían en absoluto menos historia con verso que sin verso. La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más

⁷⁰⁶ *Po.* 4, 1448b.

⁷⁰⁷ Cf. BERTI, Enrico, *op. cit.*, pág. 232.

filosófica y sería que la historia [*διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἔστιν*], pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular.

Lo universal consiste en plantearse a qué clase de hombre le corresponde decir o realizar tales o cuales cosas en virtud de lo verosímil o lo necesario, un objetivo al que aspira la poesía a pesar de imponer nombres propios a sus personajes. Lo particular, en cambio, está en contar qué hizo Alcibíades o qué le pasó.⁷⁰⁸

Como ha observado Giovanni Reale, en este texto Aristóteles interpreta la *mimesis* artística desde una perspectiva opuesta a la platónica. Para el Estagirita, en efecto, *la mimesis*, «lejos de reproducir pasivamente la apariencia de las cosas, *las recrea en cierto modo según una nueva dimensión*»⁷⁰⁹. La poesía no es filosofía, pero es más filosófica que la historia; cierto que no tiene el valor de lo verdadero lógico, pero tiene su propio valor⁷¹⁰.

Enrique Berti, por su parte, concluye:

Al proclamar el valor cognoscitivo de la poesía, Aristóteles se sitúa en las antípodas de Platón. La postura platónica y la postura aristotélica delimitan toda la gama de valoraciones que pueden hacerse acerca de la poesía, y se convierten en tesis emblemáticas, puesto que cualquier otra valoración realizada por los filósofos de la Antigüedad podrá incluirse en una u otra corriente.⁷¹¹

Seguramente, no sólo por esos filósofos de la Antigüedad, sino también por filósofos y poetas posteriores. Y es que la controversia sobre la poesía, por así denominarla, ha continuado a lo largo de los siglos, y aun continúa, qué duda cabe. En el II capítulo de nuestro trabajo, hemos podido considerar, al hilo de la lectura de algunos textos zagajewskianos, unos cuantos autores y unos cuantos títulos ilustres dentro de un género o subgénero que, como ya se ha visto, interesa extraordinariamente al poeta polaco: el de las defensas de la poesía. Pues bien, recordemos que en una página de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998), Zagajewski escribe acerca del Sir Philip Sidney y su clásica disertación que lleva por título *The Defence of Poesie*, concebida –no se olvide– como respuesta al puritano Stephen Gosson, que

⁷⁰⁸ *Po.* 9, 1451b.

⁷⁰⁹ Cf. REALE, Giovanni, *Introducción a Aristóteles*, ed. cit., pág. 126.

⁷¹⁰ *Ibidem*, pág. 129.

⁷¹¹ Cf. BERTI, Enrico, *op. cit.*, pág. 239.

consideraba a la poesía y a los poetas como algo nocivo para la moralidad y, por ende, del todo vitando. Escribe Zagajewski:

[...] Sidney defiende la poesía, la poesía inspirada –¡y la inspiración es un don de los dioses!–, que sobrepuja en sus mejores logros a la filosofía y a la historia. Editada póstumamente en el año 1595, la disertación de Sidney defiende la imaginación y convence de que ésta sirve a fines buenos, y no a malos. (Elba 31-32)⁷¹²

El profesor Enrico Berti, en el capítulo VI –«¿Qué efectos tiene la poesía?»– de su libro *En principio era la maravilla*, ha señalado tres hitos en la historia de la reflexión griega sobre la poesía: 1º) «Gorgias: la fuerza arrolladora de la poesía»⁷¹³, 2º) «Platón: la poesía hechiza y engaña»⁷¹⁴ y 3º) «Aristóteles: la poesía deleita y enseña»⁷¹⁵. A la vista de estos tres hitos, ¿podría sintetizarse en una sola frase la historia de aquella reflexión? Enrico Berti piensa que sí, y propone la siguiente: «La palabra: entre la razón y la pasión»⁷¹⁶.

Lo que interesa subrayar aquí es que, como indica Enrico Berti, hay con respecto a la poesía, una línea platónica y hay una línea aristotélica, y que los que han venido después y han reflexionado sobre el asunto han seguido una u otra. En este sentido, y como hemos tenido ocasión de mostrar, Sir Philip Sidney, en su clásica apología del arte poética, va más allá de Aristóteles mismo, por cuanto considera que la poesía, al menos en sus frutos más logrados, sobrepuja no ya a la historia, sino a la misma filosofía. Adam Zagajewski no llega a afirmar tanto, por lo menos de manera explícita. Pero sí parece afirmarlo su bien conocido y admirado don Nicolás Gómez Dávila cuando escribe: «La inteligencia literaria, no la inteligencia filosófica, ni la inteligencia científica, es la fase cenital de la inteligencia»⁷¹⁷.

Antes de considerar el posicionamiento personal de Adam Zagajewski con respecto a las relaciones entre filosofía y poesía, hay que tener presente, ante todo, su

⁷¹² «[...] Sidney broni poezji, poezji natchnionej – a natchnienie jest darem bogów! – górującej w swych najlepszych osiągnięciach nad filozofią i historią. Wydana pośmiertnie – w roku 1595 – rozprawa Sidneya broni wyobraźni i przekonuje, iż wyobraźnia służy dobrem, a nie złym celom.» (Wcp 24)

⁷¹³ Cf. BERTI, Enrico, *op. cit.*, pág. 218.

⁷¹⁴ *Ibidem*, pág. 221.

⁷¹⁵ *Ibid.*, pág. 230.

⁷¹⁶ *Ibid.*, pág. 217.

⁷¹⁷ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 460.

crítica –que hallamos en más de una página ensayística suya– a «las definiciones lingüísticas de la poesía, y de la literatura en general» (Elba 96):

En nuestra época preponderan las definiciones lingüísticas de la poesía, y de la literatura en general. Eso significa que en la definición de la poesía –¿por qué definir la poesía?, ¿hace falta definir la lluvia?– pasa a primer plano precisamente la lengua. Ese enfoque aproxima posturas tan diversas entre sí como, de un lado, las concepciones estructuralistas y, de otro, las de Yósif Brodski, gran poeta de disposición más bien metafísica que científica.

Es éste un problema muy delicado, y constituye una pregunta absolutamente esencial. Pues si la poesía pudiera reducirse a la materia puramente lingüística, sólo sería un refinado pasatiempo para gentes ilustradas, algo así como un crucigrama para la élite. No puede negarse que algunas de las llamadas obras literarias nunca traspasan esa barrera, y encuentran, por lo demás, muchos lectores entusiastas (pero tampoco los autores de crucigramas pueden quejarse de falta de éxito; eso, al menos, me parece).

En su excelente libro sobre San Agustín, Peter Brown dice: «Al pronunciarse por una “vida en la filosofía”, Agustín no renegaba de la empobrecida cultura basada en la literatura, sino más bien al contrario: trataba de luchar contra una tendencia igual de fuerte y consciente de sí misma en la Roma tardía». Memorícemos sólo las palabras referentes a la «empobrecida cultura basada en la literatura». Sin duda, es importante el contexto de la Roma tardía, pero a pesar de ello en la formulación del erudito destella una verdad más general: una cultura basada sólo en la lengua, sólo en la literatura entendida como escuela de la lengua, como retórica, se convierte en estéril. La literatura, como la filosofía, debe hacerse sin cesar las preguntas últimas; en caso contrario, ¡se convertiría en literatura! (Y la filosofía, en filosofía...)

La posición de la literatura es muy ambigua. Es ella –suele serlo– la reina de la cultura, la gran dama, la gran experiencia, revelación y temblor, pero con una facilidad pasmosa cae de estas cumbres para convertirse en pasatiempo, en jeroglífico, en exhibición de destreza verbal. A veces, en la creación de un poeta eminente puede encontrarse una recaída en la lengua, en la retórica, en la palabrería incluso. (Elba 96-97)⁷¹⁸

⁷¹⁸ «W naszej epoce przeważają językowe definicje poezji – i literatury w ogóle. To znaczy, że w definicji literatury – swoją drogą, po co w ogóle definiować literaturę? czy trzeba definiować deszcz? – na pierwszy plan wysuwa się język właśnie. Podejście to zbliża postawy tak różne jak, z jednej

Así, pues, a juicio de Zagajewski, la poesía no es en modo alguno reductible a «la materia puramente lingüística» (Elba 96), a la lengua, sin más. En esto, como en tantas otras cosas, se muestra Zagajewski en sintonía con su maestro Czesław Miłosz, quien, durante su «Discurso de investidura del Premio Nobel de Literatura 1980», pronunciado ante la Academia Real de Suecia, entre otras cosas, dijo lo siguiente:

[...] todo aquel que, como yo, cree que la poesía consiste principalmente en «ver y describir» debería también saber que ha entablado una ardua batalla contra la modernidad, fascinada, en cambio, por las innumerables teorías de un determinado lenguaje poético.⁷¹⁹

strony, poglądy strukturalistów i, po drugiej stronie, Josipa Brodskiego, wielkiego poetę o nastawieniu raczej metafizycznym niż scjentystycznym.

»Jest to bardzo delikatny problem, i niezmiernie istotne pytanie. Gdyby bowiem literatura dała się sprowadzić do materii czysto językowej, byłaby tylko wyrafinowaną rozrywką ludzi wykształconych, czymś w rodzaju krzyżówki dla elity. Nie da się zaprzeczyć, iż pewna część tak zwanych dzieł literackich nigdy nie przekracza tej bariery, znajdując przy tym wielu entuzjastycznych czytelników (ale i autorzy krzyżówek nie mogą się skarżyć na brak powodzenia; tak mi się przynajmniej wydaje).

» W swej doskonałej książce o św. Agustynie Peter Brown mówi: „Opowiadając się za ‘życiem w filozofii’ Augustyn nie odwracał się od wyjąłowanej kultury opartej na literaturze, lecz raczej przeciwnie – usiłował walczyć z równie mocnym i świadomym samym prądem w życiu późnego Rzymu”. Zatrzymajmy w pamięci tylko słowa dotyczące „wyjąłowanej kultury opartej na literaturze”. Niewątpliwie ważny jest kontekst późnego Rzymu, ale mimo to w sformułowaniu uczonego przeblýskuje jakby mimochodem pewna prawda szersza: kultura oparta tylko na języku, tylko na literaturze pojętej jako szkoła języka, jako retoryka, jałowuje. Literatura, podobnie jak filozofia, musi wciąż stawiać sobie ostateczne pytania – w przeciwnym razie zamieni się w literaturę! (A filozofia w filozofię...)

» Pozycja literatury jest bardzo dwuznaczna. Jest ona – bywa – królową kultury, wielką damą, wielkim przeżyciem, olśnieniem i wstrząsem, ale dziwnie łatwo spada z tych szczytów, żeby zamienić się w rozrywkę, w rebus, popis werbalnej zręczności. Niekiedy w twórczości wybitnego poety odnaleźć można upadek w język – w retorykę, w gadanie nawet.» (Wcp 81-82)

⁷¹⁹ Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Discurso de investidura del premio Nobel de Literatura 1980», en *Poemas* del autor, selección, traducción y prólogo de Barbara Stawicka, Col. Marginales, Barcelona, Tusquets Editores, 1984; pág. 130. En su original polaco, el texto reproducido dice así:

«Jeden z laureatów nagrody Nobla czytany w dzieciństwie, w znacznym sopleniu, myślę, wpłynął na moje pojęcia o poezji i rad jestem, że mogę tutaj o tym powiedzieć. Była to Selma Lagerlöf [sic]. Jej „Cudowna podróż”, książka, którą uwielbiałem, umieszcza bohatera w podwójnej roli. Jest on tym, który leci nad ziemią i ogarnia ją z góry, a zarazem widzi ją w każdym szczególe, co może być metaforą powołania poety. Podobną metaforę znalazłem później w łacińskiej odzie poety XVII wieku, Macieja Sarbiewskiego, który znany był w Europie pod pseudonimem Casimire. Na moim uniwersytecie wykładał poetykę. W tej odzie opisuje swoją podróż z Wilna do Brukseli, gdzie ma przyjaciół-poetów – na grzbiecie Pegaza. Tak jak Nils Holgersson, ogląda w dole rzeki, jeziora, lasy czyli mapę zarówno odległą i ukonkretioną.

»Tak więc dwa atrybuty poety: chciwość oczu i chęć opisu. Ktokolwiek jednak pojmuje poezję jako „widzieć i opisywać”, musi być świadomy, że wkracza w poważny spór z nowoczesnością zafascynowaną niezliczonymi teoriami specyficznego poetyckiego języka.» Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Krolevska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980», en *Zaczynając od moich ulic*, Paryż, Instytut Literacki, 1985, pág. 349.

En consonancia con el pensamiento zagajewskiano –y el de Czesław Miłosz– se muestra, en fin, una vez más, el de Nicolás Gómez Dávila: «La obsesión lingüística en una literatura es pródromo de parálisis general»⁷²⁰. Apoyándose en una cita de Peter Brown, perteneciente a su clásica biografía de san Agustín⁷²¹, Zagajewski no duda en afirmar: «una cultura basada sólo en la lengua, sólo en la literatura entendida como escuela de la lengua, como retórica, se convierte en estéril» (Elba 97). A renglón seguido, el poeta polaco añade: «La literatura, como la filosofía, debe hacerse sin cesar las preguntas últimas; en caso contrario, ¡se convertiría en literatura! (Y la filosofía, en filosofía...)» (Elba 97). Y con estas palabras hemos llegado en verdad al núcleo del pensamiento zagajewskiano acerca de las relaciones entre poesía y filosofía. Nos dice asimismo nuestro autor:

En filosofía, las preguntas son evidentes; reposan, por así decirlo, en la superficie. Son ellas las que generan la filosofía. Pero tampoco en la poesía ni en la prosa novelística de calidad faltan las preguntas fundamentales acerca de la naturaleza del mundo y de quién es el hombre. Sólo que aquí las preguntas están escondidas en lo profundo. Pobre del escritor que antepone la belleza a la verdad. (Elba 193)⁷²²

Para Adam Zagajewski, pues, son las preguntas precisamente –esas preguntas que surgen, qué duda cabe, de la admiración, del asombro– las que generan la filosofía. A la hora de afirmar esto, el poeta polaco –que no es, *stricto sensu*, filósofo, pero que, como sabemos, terminó la carrera de Filosofía y, durante algún tiempo, ejerció incluso su docencia en el ámbito universitario– se nos muestra en perfecta consonancia con lo afirmado por filósofos digamos «profesionales», como, por ejemplo, el español Julián Marías (1914-2005), quien en su libro *Razón de la filosofía* (1993) ha escrito:

Por debajo de todas las diferencias, el rasgo constitutivo de la filosofía es su *radicalidad*. Precisamente *consiste* en hacerse las preguntas radicales e intentar

⁷²⁰ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 923.

⁷²¹ Cf. BROWN, Peter (1967), *Biografía de Agustín de Hipona*, trad. (<ingl. *Augustine of Hippo – A biography*) de Santiago Tovar y M^a Rosa Tovar, Col. Selecta de Revista de Occidente, n^o 34, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

⁷²² «W filozofii pytania są widoczne; spoczywają, by tak rzec, na powierzchni. To one generują filozofię. Ale i w poezji, i w ambitnej prozie powieściowej, nie brak zasadniczych pytań o naturę świata i o to, kim jest człowiek. Tyle że tutaj pytania są głęboko ukryte. Biada pisarzowi, który przełoży piękno ponad prawdę.» (Wcp 165)

buscarles respuesta justificada. Que esta sea posible o no, es cuestión secundaria. Pero si la filosofía renuncia a esas preguntas, automáticamente deja de ser filosofía, lo que le ha ocurrido no pocas veces.⁷²³

Y en el artículo titulado «Pobre y desnuda», publicado en el diario *ABC*, el 11 de enero de 1996, luego recogido en el libro *El curso del tiempo*, Marías insiste en esta idea: «La filosofía es muy poca cosa; los filósofos ignoran casi todo, pero son capaces de hacerse las preguntas radicales, irrenunciables, desde un afán insobornable de verdad»⁷²⁴. No estará de más un tercer testimonio, éste –una vez más– del pensador colombiano Nicolás Gómez Dávila, quien nos ha dejado dicho en uno de sus impagables *Escolios a un texto implícito*: «La filosofía dimite cuando deja de hacer preguntas simples»⁷²⁵.

¿Qué tipo de significado se expresa en la poesía si se la compara, por ejemplo, con la filosofía o la historia? La diferencia puede formularse de este modo: la poesía se ocupa de significados nuevos, frescos; recuerda a las castañas caídas del árbol y extraídas de su erizo; deslumbrantemente tiernas, rosadas como una cicatriz. (EIBA 208)⁷²⁶

Si hemos entendido a Zagajewski, en el caso de la poesía, a diferencia de lo que acontece con la filosofía, se trata de un asombro y de una admiración inmediatos, espontáneos, inmediatos, y de un espontáneo e inmediato plantearse las preguntas fundamentales, radicales, irrenunciables; y sirviéndose, para ello, en palabras de Gómez Dávila, no de la «inteligencia filosófica», sino de la «inteligencia literaria», y, más exactamente, de la «inteligencia poética», diríamos. Estaríamos, pues, ante un tipo distinto de aproximación, por así decirlo, a la realidad: en el caso de la poesía, es un acercamiento no mediato, un cara a cara sin mediaciones, sin el distanciamiento que necesariamente comporta la concienzuda reflexión filosófica y su imprescindible utillaje conceptual y sus abstracciones. Si –insistimos– lo hemos interpretado bien, lo

⁷²³ Cf. MARÍAS, Julián, *Razón de la filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 37.

⁷²⁴ Cf. MARÍAS, Julián, «Pobre y desnuda», en *El curso del tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. II, pág. 453.

⁷²⁵ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 1175.

⁷²⁶ «Jakiego rodzaju sens wypowiedany jest w poezji – jeśli zestawić poezję na przykład z filozofią czy historią? Różnice można określić w ten sposób: poezja ma do czynienia z młodym sensem, z sensem świeżym – przypomina kasztany, spadające z drzewa i wyjęte z łupiny; olśniewająco młode, różowe jak blizna.» (Wcp 179)

que dice Adam Zagajewski puede leerse con fruto a la luz de lo que dice en otra página de *Filosofía y poesía* María Zambrano:

Si el pensamiento nació de la admiración solamente, según nos dicen textos venerables [Aristóteles, *Metaph.*, L. I. 982b], no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática; ni tampoco haya sido una de sus mejores virtudes la de la abstracción, esa idealidad conseguida en la mirada, sí, mas un género de mirada que ha dejado de ver las cosas. Porque la admiración que nos produce la generosa existencia de la vida en torno nuestro no permite tan rápido desprendimiento de las múltiples maravillas que la suscitan. Y al igual que la vida, esta admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte.⁷²⁷

Entonces, antes de «plasmarse en forma de filosofía sistemática», el pensamiento nacido de la admiración halló su plasmación –como hemos dicho, inmediata, espontánea, primera– en la poesía, precisamente, primigenia, pura respuesta a «las múltiples maravillas» que suscitan la admiración. A esto, precisamente, creemos que se refiere Adam Zagajewski cuando asevera que «la poesía se ocupa de significados nuevos, frescos» (Elba 208), como esas castañas, que, desprendidas de su erizo, dejan ver su carne rosada y tierna, deslumbrante, «admirable», exactamente.

Dicho lo cual, no parece inoportuno traer, una vez más, a colación, a propósito de lo afirmado por Adam Zagajewski acerca de las relaciones entre filosofía y poesía, y también de lo que al respecto afirma María Zambrano, el escolio de Nicolás Gómez Dávila que antes reproducíamos: «La inteligencia literaria, no la inteligencia filosófica, ni la inteligencia científica, es la fase cenital de la inteligencia»⁷²⁸.

Continuemos nuestra indagación. Ha escrito –recordemos– Adam Zagajewski: «Pobre del escritor que antepone la belleza a la verdad» (Elba 193). Y aquí, al hilo de su reflexión acerca de las relaciones entre poesía y filosofía, introduce Zagajewski otro de los temas fundamentales de su pensamiento estético: el de las relaciones entre belleza y verdad. Para el poeta polaco, lector asiduo y admirador del poeta inglés John Keats, entre belleza y verdad no ha de verse conflicto alguno; es más, no puede darse tal conflicto, puesto que belleza y verdad vienen profundamente a converger, a

⁷²⁷ Cf. ZAMBRANO, María, *op. cit.*, pág. 15.

⁷²⁸ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 460.

coincidir, incluso, a identificarse, simple y llanamente, la una con la otra. Así acontece, desde luego, en los dos muy citados versos con que Keats cierra la estrofa quinta y última de su inmortal *Oda a una urna griega* (*Ode on a Grecian Urn*):

“Beauty is truth, truth beauty,” —that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.⁷²⁹

El escritor español José Jiménez Lozano (1930), en una página de su *Segundo abecedario*, el segundo volumen de sus diarios o cuadernos de notas, apunta: «Ser fiel a estos versos de Keats: // *Beauty is truth, / truth beauty / —that is all*»⁷³⁰. Recuérdese, a este respecto, la cita de Ruskin, y el comentario a la misma, que Adam Zagajewski incluye en una página de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998): ««...*You will never love art well, till you love what she mirrors better*» («No apreciarás bien el arte hasta que no aprecies mayor lo que él refleja»), John Ruskin» (Elba 40). En la misma dirección que John Ruskin apunta clarísimamente, a nuestro entender, don Nicolás Gómez Dávila cuando, en uno de sus *Escolios a un texto implícito*, asevera lo que sigue: «Que digamos “verdad” donde se suele decir “belleza” es cosa que irrita a quienes temen descubrir de qué verdad la belleza es voz»⁷³¹. Estamos aquí —y nos parece muy importante el subrayarlo—, ni más ni menos, ante una faceta más, de todo punto imprescindible, de la «belleza ajena» («*cudze piękno*») zagajewskiana: la belleza como «verdad», inseparable de la verdad. En el transcurso de nuestra investigación, hemos de volver a esta fundamental idea del poeta polaco.

Ha dicho P. B. Shelley —recuérdese— en su *Defensa de la poesía*: «Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the Imagination”; and poetry is connate with the origin of man»⁷³². Y precisamente del papel de la imaginación en el pensamiento estético de Adam Zagajewski hemos de ocuparnos ahora. En su tratado de *Estética* —al que tan a menudo estamos acudiendo en el presente trabajo—, David Estrada Herrero afirma: «La obra de arte es producto de la creatividad

⁷²⁹ Cf. GREENBLATT, Stephen, *op. cit.*, vol. II, págs. 906.

⁷³⁰ JIMÉNEZ LOZANO, José, *Segundo abecedario*, Barcelona, Anthropos, 1992, pág. 67.

⁷³¹ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 852.

⁷³² Cf. SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry; or, Remarks Suggested by an Essay Entitled “The Four Ages of Poetry”*, ed. cit., págs. 511.

imaginativa. La imaginación es la facultad que distingue al genio»⁷³³. Se trata de dos afirmaciones íntimamente relacionadas entre sí, hasta el punto de que, como observa Estrada Herrero, «en realidad constituyen las dos caras de una misma moneda»⁷³⁴. En torno a estas dos afirmaciones precisamente giró gran parte de la discusión estética del siglo XVIII acerca de la imaginación, y desde entonces no han dejado de ocupar el primer plano en la reflexión y la discusión concernientes al origen y plasmación de la obra de arte. Con anterioridad al siglo XVIII, no se le había reconocido a la imaginación sino un papel más bien secundario en el arte. Así, es un hecho constatable que en los escolásticos, que hacen suya gran parte de la tradición estética antigua, no se hallan referencias a la imaginación creadora. Para ellos, en efecto, «el arte es *recta ratio*, resultado de la reflexión, e implica un conocimiento de las leyes de la naturaleza y de las reglas particulares de cada arte»⁷³⁵; en conformidad con esas reglas, «el artista imita la naturaleza en la medida en que esto sea posible, no copiándola servilmente sino imitando su actividad»⁷³⁶.

Según David Estrada Herrero, es con Sir Francis Bacon (1561-1626) con quien se inicia decisivamente un proceso de «revalorización de la imaginación en la esfera de lo artístico»⁷³⁷. En su obra *De Dignitate et augmentis scientiarum* (1623) divide este pensador inglés el entendimiento en tres partes, a las que corresponden tres especies de ciencias: a la memoria le corresponde la historia; a la razón, la filosofía; a la imaginación, la poesía⁷³⁸. Lo que más interesa aquí es que, para Bacon, «la imaginación tiene *algo* divino y goza de libertad propia para la invención»⁷³⁹. El también inglés Thomas Hobbes (1588-1679) concede asimismo un notable protagonismo a la imaginación. A juicio del autor de *Leviathan*, la imaginación, por medio de sus creaciones, «puede producir efectos más fuertes y definidos que lo que pueden obrar las impresiones sensoriales. En modo alguno lo imaginado es más débil que lo real»⁷⁴⁰. Por su parte, el italiano Giambattista Vico (1668-1744), en su célebrísima *Ciencia nueva (Scienza Nuova prima, 1725)*, concibe la imaginación como facultad independiente de la razón. Vico distingue claramente entre una

⁷³³ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 179.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ *Ibid.*, pág. 180.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*

actividad poética y una actividad discursiva y racional, y reconoce en la imaginación la facultad por excelencia de la creatividad artística⁷⁴¹. No puede menos de observar Vico que los grandes artistas y las grandes obras de arte han florecido en épocas históricas de predominio de la imaginación sobre la razón, precisamente⁷⁴².

Un verdadero hito en la historia de la estética –y, más concretamente, en lo que se refiere al tema de la imaginación– lo marcan los once ensayos del inglés Joseph Addison (1672-1719) publicados con el título de *Sobre los placeres de la imaginación* (*On the pleasures of the imagination*, en *The Spectator*, nº 411-421), que fueron apareciendo en la revista *The Spectator*, que Addison dirigía en colaboración con Richard Steele (1672-1729). A Joseph Addison ya tuvimos oportunidad de referirnos en el capítulo II del presente trabajo, a la hora de estudiar, a propósito de Adam Zagajewski, la historia de la relaciones entre genio y creatividad. Ahora nos interesa la distinción que, siguiendo a su compatriota el filósofo John Locke, Addison establece entre «placeres *primarios*» y «placeres *secundarios*»⁷⁴³. Para Addison, los placeres primarios tienen que ver con la actividad de la imaginación que copia o reproduce mentalmente el dato de la experiencia; gracias, empero, a la «imaginación secundaria», las copias o reproducciones resultantes son transformadas en «nuevas creaciones», que «al ser comparadas con éstas proporcionan placer estético»⁷⁴⁴. De aquí que, como ya quedó dicho, a juicio de Addison la poesía no se limite a la mimesis del mundo de los sentidos: «no sólo el ámbito de esta naturaleza es provincia del poeta, sino que éste también hace mundos nuevos, poblados de sus propios personajes»⁷⁴⁵. Ya se mencionó asimismo en su momento a Mark Akenside (1721-1770), autor del poema *Los placeres de la imaginación* (*The pleasures of imagination*, 1744), título idéntico al número 411 de *The Spectator*. Para Akenside –recordemos–, «la imaginación es una facultad creadora que imita el obrar de Dios; bajo su poder e influencia integradora, lo bello, lo bueno, lo verdadero, lo filosófico, lo artístico y lo religioso se revisten de una armonía cósmica»⁷⁴⁶. Y gracias precisamente a ese poder y esa influencia puede la

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Cf. ADDISON, Joseph, *The Spectator*, núm. 419, citado por ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 164.

⁷⁴⁶ Citado por ESTRADA HERRERA, David, *op. cit.*, pág. 181.

imaginación desempeñar el papel de mediador entre lo espiritual y lo sensible, hasta el punto de llegar a ejercer una acción *humanizadora* de la naturaleza⁷⁴⁷. Claro está, como ya veíamos, que el pensamiento estético de Akenside, por un lado, acusa la impronta platónica y, por otro, guarda semejanzas evidentes con algunas ideas estéticas de Adam Zagajewski (sin ir más lejos, la imaginación como mediadora, esto es, como *metaxy*).

El pensamiento del también inglés Alexander Gerard (1728-1795), autor de un *Essay on taste* (1758), aporta, en lo que la imaginación se refiere, una novedad, pues «adscribe a la imaginación notas epistemológicas hasta entonces reservadas al juicio»⁷⁴⁸. Tal y como Gerard la entiende, la imaginación, amén de sus atributos asociativos, posee una «capacidad *diseñadora*», en virtud de la cual «integra orgánicamente ciertas ideas en un todo armónico y rechaza otras por antiestéticas»⁷⁴⁹. Pero aún hay más: «en los procesos asociativos, la imaginación se identifica con el sentimiento»⁷⁵⁰, con lo que Gerard incorpora en las actividades de la imaginación no sólo el juicio, sino también el sentimiento⁷⁵¹.

De la mano de Alexander Gerard nos introducimos en el romanticismo. Como advierte David Estrada Herrero:

Contrariamente a lo que suele creerse, más que el sentimiento, lo que realmente distingue y confiere una nota propia al romanticismo, es la importancia y el protagonismo que adquiere la imaginación por encima de las demás facultades del ser humano.⁷⁵²

Y es que los románticos, en palabras de Sir Cecil Maurice Bowra (1898-1971), extraídas de su célebre estudio acerca de *La imaginación romántica* (*The Romantic Imagination*, 1950):

Veían que el poder de la poesía era mayor cuando se guiaba por un impulso libremente creador y sabían que en su caso ello ocurría cuando modelaban visiones flotantes en formas concretas y cuando perseguían pensamientos inasequibles hasta

⁷⁴⁷ *Ibidem*.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*, págs. 181-182.

⁷⁵¹ *Ibid.*, pág. 182.

⁷⁵² *Ibid.*, pág. 180.

capturarlos y someterlos. [...] Los poetas del Renacimiento descubrieron de pronto grandes posibilidades de la intimidad humana y las expresaron en un arte atrevido y amplio que no se limitaba a copiar humildemente la vida. Los poetas románticos adquirieron una conciencia más profunda de sus propios poderes, y sintieron necesidad de ejercerlos, imaginando nuevos mundos de la mente.⁷⁵³

En otro pasaje de su clásico ensayo, C. M. Bowra, aduciendo los nombres de unos cuantos grandes poetas románticos de lengua inglesa, afirma:

[...] Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley y Keats, a pesar de sus muchas diferencias, convinieron en un punto vital: el de que la imaginación creadora está íntimamente conectada con una visión peculiar de un orden invisible que existe más allá de las cosas visibles. Esta creencia dio un carácter especial a sus trabajos y determinó sus principales contribuciones a la teoría y a la práctica de la poesía.⁷⁵⁴

Los más próximos a Adam Zagajewski –y, desde luego, los más frecuentemente citados por él– son, como ya sabemos, Percy Bysshe Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821). De Shelley y su *A Defence of Poetry* ya nos hemos ocupado por extenso. Por su parte, John Keats, en la estela de Sir Philip Sidney y también de Shelley, considera que la visión poética, operada por obra y gracia de la imaginación, supera con mucho los hallazgos de la misma filosofía. Para Keats «la belleza es la realidad aprehendida por la imaginación»⁷⁵⁵. En palabras de Estrada Herrero, «la imaginación penetra más profundamente en el corazón de las cosas que el raciocinio abstracto; gracias a la imaginación, el artista descubre la cara oculta de la realidad»⁷⁵⁶. Junto a estas ideas surgidas en el ámbito del romanticismo inglés, todavía cabe añadir un par de notas procedentes del romanticismo alemán. Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) (1763-1825) piensa que la imaginación es la facultad artística por excelencia; más aún: «la creadora del verdadero mundo del hombre»⁷⁵⁷. Por su parte, Friedrich von Hardenberg, Novalis (1772-1801), le atribuye a la imaginación el poder de convertir el mundo en sueño y el sueño en mundo: «Die

⁷⁵³ Cf. BOWRA, C. M. (1950), *La imaginación romántica*, versión española (<ingl. *The Romantic Imagination*) de José Antonio Balbontín, Co. Persiles, nº 52, Madrid, Taurus, 1972, pág. 14.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, pág. 291.

⁷⁵⁵ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 186.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

Welt wird Traum, der Traum wird Welt»⁷⁵⁸. Para Novalis, «la imaginación es la facultad que hace posible el *idealismo mágico* del arte, por la cual, de los elementos de este mundo, incluso de las experiencias más adversas, podemos hacer lo que queramos»⁷⁵⁹.

A estas alturas de nuestra investigación, resulta ya muy claro el peso específico que la herencia romántica –particularmente, del romanticismo inglés– tiene en el pensamiento poético y estético de Adam Zagajewski. Ha de constatarse, ante todo, que Zagajewski consagra a la imaginación no pocas páginas esenciales de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, páginas que constituyen, en íntima relación con las dedicadas a la defensa de la poesía, una auténtica defensa, o apología, de la imaginación, precisamente. Como tan a menudo acontece en el poeta polaco, sus ideas acerca de la imaginación aparecen, en primer lugar, firmemente apoyadas –cuando no profundamente enraizadas– en experiencias biográficas. En efecto, Zagajewski, antes de atacar directamente el tema de la imaginación, escribe esto:

En la niñez perdí dos patrias: perdí la ciudad donde nací, y en la que antes de mi venida al mundo habían vivido numerosas generaciones de mi familia, pero también, con la llegada del estilo soviético de gobierno, se me privó del fácil y de algún modo natural acceso a la evidencia universal de la verdad. Necesité luego muchos años para volver a la corriente principal de la vida, para admitir las más elementales certidumbres, esas que sólo los locos y los farsantes ponen en duda. (Elba 16-17)⁷⁶⁰

Y, más adelante, esto otro:

Me fui a Cracovia a estudiar; era otoño, como siempre entonces, cuando empieza el nuevo curso. Me fui a estudiar, lo cual era un paso loable y pragmático, pero se trataba de algo más. Aunque apenas era consciente de ello, me guiaba también la necesidad de reencontrarme con mi ciudad, esa ciudad que –lo sabía– se había

⁷⁵⁸ *Ibid.*, pág. 187.

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ «W dzieciństwie straciłem dwie ojczyzny: straciłem miasto, w którym się urodziłem i w którym przed moim przyjsciem na świat żyły liczne pokolenia mojej rodziny, ale także, z nadejściem sowieckiego stylu rządzenia, odebrany mi został łatwy, naturalny niejako dostęp do powszechnej oczywistości prawdy. Potrzebowałem potem wielu lat, żeby wrócić do głównego nurtu życia, żeby ponownie przyjąć japrostsze pewniki, pewniki, które tylko szaleńcy i oszuści poddają w wątpliwość.» (Wcp 11)

perdido para siempre. Sin embargo, por lo común, buscamos aquello que ya no existe. (Elba 16-17)⁷⁶¹

Como ya ha quedado dicho en el capítulo I de nuestro trabajo, concerniente a la vida y la obra de nuestro poeta, Zagajewski, nacido en 1945, en la ciudad de Lvov, perdió su patria chica a los pocos meses de haber venido al mundo, pues los avatares de la historia empujaron a su familia, como a tantas familias polacas, a abandonar el solar de sus mayores y a «repatriarse» a la nueva Polonia surgida tras la II Guerra Mundial, una Polonia cuyas fronteras, sensiblemente reducidas, habían sido desplazadas hacia el oeste, en virtud de los acuerdos de la conferencia de Postdam (7 de julio-2 de agosto de 1945). Los Zagajewski, como muchos otros polacos, hallaron un nuevo hogar en la localidad de Gliwice, en Silesia, pero, con nostalgia incurable, volvían una y otra vez los ojos a la patria perdida, a la hermosa e ilustre ciudad de Lvov, precisamente, de tan rancio abolengo académico y cultural, cuajada de monumentos y de testimonios de su antiguo esplendor. En ese ambiente de nostalgia por la ciudad natal perdida creció precisamente el niño Adam Zagajewski; y no nos parece exagerado suponer que, desde el momento mismo en que tuvo uso de razón, empezaría a ser consciente de esa pérdida. La conciencia de otra pérdida se le impondría, asimismo, bien pronto: la pérdida de una patria, una patria otrora libre y a la sazón sometida a los dictados de la Unión Soviética. Así, llegada la hora de iniciar sus estudios universitarios, el traslado a Cracovia no pudo menos de significar, según confesión propia, para el joven Zagajewski una suerte de liberación: estudiar en Cracovia le brindaba la oportunidad de vivir en una ciudad que, entre todas las polacas, podía representar mejor que ninguna otra –hasta cierto punto, al menos– el papel de sustituta de Lvov. Pero a tal altura de su vida, en tal disposición psicológica, nuestro poeta, entonces joven universitario, buscaba todavía una tercera patria en otro sitio, no en ningún lugar determinado del mapa, sino, precisamente, en la imaginación:

⁷⁶¹ «Przyjechałem do Krakowa na studia; była jesień, jak zawsze wtedy, gdy zaczyna się nowy rok akademicki. Przyjechałem na studia, co było chwalebny i pragmatycznym posunięciem, ale chodziło mi także o coś więcej. Na półświadomie kierowała mną również potrzeba odnalezienia mojego miasta, tego miasta, które – wiedziałem o tym – było na zawsze stracone. Ale przecież na ogół szukamy tego, czego już nie ma.» (Wcp 11-12)

Había perdido dos patrias, pero buscaba una tercera: un lugar para la imaginación, un territorio que me permitiera encontrar una salida para mi aún no del todo clara necesidad artística. Había perdido una ciudad real, y buscaba una ciudad de la imaginación. Relativamente tarde –más que en el caso de otras personas– escogí la poesía como campo de mis búsquedas. (Elba 23-24)⁷⁶²

La idea de buscar una nueva patria que viniera a sustituir a la patria perdida, a la mítica ciudad de Lvov, la había enunciado ya Adam Zagajewski en el poema titulado «Busca» («Szukaj»), uno de los que componen el libro titulado *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994):

Volví a la ciudad
donde fui niño
y adolescente y un viejo de treinta años.
La ciudad me recibió con indiferencia,
los megáfonos de sus calles murmuraban:
¿no ves que el fuego todavía arde?,
¿no oyes el crepitar de las llamas?
Vete.
Busca en otro lugar.
Busca.
Busca la verdadera patria.

(Tdf 26)⁷⁶³

Como ha observado con perspicacia Tadeusz Nyczek, la búsqueda por parte de Zagajewski de «una Forma homogénea que abarque en su férreo abrazo la magmática naturaleza de la Totalidad»⁷⁶⁴, recuerda la aspiración de los poetas

⁷⁶² «Straciłem dwie ojczyzny, ale szukałem trzeciej – miejsca dla wyobraźni, terytorium, które by pozwoliło mi znaleźć ujście dla nie całkiem jeszcze jasnej potrzeby artystycznej. Straciłem realne miasto, a szukałem miasta wyobraźni. Stosunkowo późno – później niż w przypadku innych osób – wybrałem poezję jako dziedzinę moich poszukiwań.» (Wcp 17)

⁷⁶³ «Wróciłem do miasta, / w którym byłem dzieckiem / i młodzieńcem i trzydziestoletnim starcem. / Miasto przywitało mnie obojętnie / a megafony jego ulic szeptały: / czy nie widzisz, że ogień wciąż płonie, / czy nie słyszysz huku płomieni? / Odejdź. / Szukaj gdzie indziej. / Szukaj. / Szukaj prawdziwej ojczyzny.» (Zo 20)

⁷⁶⁴ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, pág. 73. Original polaco: «Poszukiwanie jednorodnej Formy, która potrafiłaby zawrzeć we własnym

(artistas)-creadores a crear un mundo alternativo. Tal y como lo conciben esos poetas y artistas, el arte, sirviéndose de los elementos de la realidad cual piezas de un juego de arquitectura, estaría, en efecto, en condiciones de construir la ciudad independiente de la imaginación, un mundo autosuficiente, en efecto. Así fue antaño –o así, al menos, pretendió ser– el mundo de los simbolistas y de los surrealistas; en suma, de los vanguardistas de toda laya⁷⁶⁵. Adam Zagajewski, empero, es de esos poetas que se inclinan a permanecer con los pies en la tierra, de esos poetas cuya imaginación constituye más bien un instrumento auxiliar a la hora de poner orden en el caos; mejor aún: a la hora de perpetuar el caos de tal manera que, sin dejar de ser caos (en la realidad), deje de serlo en la literatura. Se trataría, entonces, no de aislarse en el mundo autónomo –en la inaccesible «torre de marfil»– del arte, sino de permanecer en el terreno inestable, mas no por ello menos acogedor, de la contradicción irresoluble; en el terreno de la unidad en la diversidad y de la diversidad en la unidad⁷⁶⁶; en un estado en el que es posible sentir que se tiene el mundo en las manos, así sea durante un momento, durante una fracción de segundo, sólo durante el instante del poema, por más que sepamos que nadie logrará retenerlo, que se escapa sin cesar como la arena entre los dedos⁷⁶⁷. Y es que, como escribe muy bellamente Zagajewski mismo en una página de *En la belleza ajena (W cudzym pienie*, 1998):

Los momentos de revelación son como mojones fronterizos, separados por tramos de unos cientos de metros de tierra de nadie. El poeta siente una revelación al escribir la línea más importante de su nuevo poema. Entre estos instantes de claridad regia se extienden días, semanas o meses de sombra. Y aquí el poeta puede actuar como un historiador y compartir con los lectores no sólo su humanidad extática, sino también su humanidad mate, borrosa, insegura. (Elba 39)⁷⁶⁸

żelaznym uścisku magnowatą naturę Wszystkiego, przypomina aż nazbyt jednoznacznie wysiłki poetów (artystów)-kreatorów.»

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*, págs. 73-74.

⁷⁶⁸ «Momenty olśnienia są jak słupy graniczne, oddzielone kilkusetmetrowymi odcinkami ziemi niczyjej. Poeta doznaje olśnienia pisząc najważniejszą linijkę swego nowego wiersza. Pomiędzy tymi chwilami królewskiej jasności rozciągają się dni, tygodnie, albo miesiące cienia. I tutaj poeta może wystąpić jako historyk i dzielić się z czytelnikami nie tylko swym ekstatycznym człowieczeństwem lecz i swoim człowieczeństwem matowym, zamazanym, niepewnym.» (Wcp 31)

En otras palabras, en el caso de Adam Zagajewski, la ciudad o el mundo de la imaginación no constituyen un ámbito orgullosamente escindido de la realidad; se trataría, más bien –si se nos permite la metáfora– de un piso alto, sí, pero comunicado con el bajo por una amplia y transitable escalera. Más precisamente aún: se trataría de un estado «intermedio» (*metaxy*, una vez más), de un ir y venir, de un subir y bajar, de un *va-et-vient*. Como hemos de ver en su momento (capítulo IV del presente trabajo), en su ensayo «Contra la poesía» («Przeciwko poezji»), uno de los que integran el libro que lleva por título *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, Zagajewski nos dirá que los poetas están de algún modo condenados a vivir no tierra firme, sino «en un estrecho» –«w cieśninie»–, un estrecho entre Atenas y Jerusalén, exactamente:

Los poetas, al igual que cierto número de personas pensantes, están condenados a vivir en un istmo⁷⁶⁹ entre Atenas y Jerusalén, entre la verdad en parte inasible y la belleza, entre la racionalidad del análisis y la emoción religiosa, entre la sorpresa y la piedad, entre el pensamiento y la inspiración. (Eddf 159)⁷⁷⁰

La búsqueda por parte de Adam Zagajewski de una tercera y «verdadera» patria nos remite, inevitablemente, a uno de los *Escolios a un texto implícito* de don Nicolás Gómez Dávila: «La imaginación es el único lugar del mundo donde se puede habitar»⁷⁷¹. Sobre todo, diríamos, para alguien que ha perdido su patria. Ciertamente, en la imaginación se puede habitar, porque, como anota también Gómez Dávila: «Lo que la imaginación inventa no es menos real que lo que afecta a los sentidos. / Solamente más frágil»⁷⁷². Desde luego, no estamos aquí, como ha visto muy bien Tadeusz Nyczek, ante una actitud «escapista»; por ejemplo, ante la actitud del esteta que, despreciando la realidad en torno, se refugia en el arte cual si de una fortaleza se tratara. Echando mano de la terminología zagajewskiana que ya nos es conocida tras el estudio del ensayo «El flamenco» («Flamenco»), del libro *Solidaridad y soledad*

⁷⁶⁹ En realidad, en el texto zagajewskiano no se habla de un «istmo», sino de un «estrecho» («cieśnina»).

⁷⁷⁰ «Poeci także – jak pewna część ludzi myślących – skazani są na życie w cieśninie między Atenami i Jerozolimą, między nigdy nie do końca osiągalną prawdą i pięknem, między trzeźwością analizy i religijnym wzruszeniem, między zdziwieniem i pobożnością, między myśleniem i natchnieniem.» (Oż 135)

⁷⁷¹ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 562.

⁷⁷² *Ibidem*, pág. 467.

(*Solidarność i samotność*, 1986), podríamos tal vez afirmar que, frente al «caos» de la realidad circundante, la imaginación vino a brindarle al poeta en ciernes la posibilidad de una «forma», forma acogedora, ordenadora, salvadora, al principio, con toda probabilidad, tan sólo vislumbrada, pero llamada a irse perfilando cada vez más netamente. Así, pues, tenemos ya caracterizada una primera nota de la concepción zagajewskiana de la imaginación: la imaginación como espacio, como ámbito, como «patria» diríase que compensatoria de otras patrias perdidas, y, en todo caso, habitable. Mas ¿cómo alcanzar esa patria de la imaginación? Por medio de la poesía, que, entre las más o menos difusas inquietudes artísticas latentes en el joven Zagajewski, a partir de cierto momento se revela como su vocación auténtica: «Relativamente tarde –más que en el caso de otras personas– escogí la poesía como campo de mis búsquedas» (Elba 24). «Relativamente tarde», nos dice Zagajewski, que no parece haber sido, en verdad, un poeta precoz (recordemos que su primer poemario –*Comunicado (Komunikat)* vio la luz en 1972).

La segunda nota característica de la imaginación zagajewskiana la constituye la que denominaremos su dimensión religiosa. Según el propio Adam Zagajewski nos confiesa, esa dimensión está ya presente en su mismo «nacimiento» como poeta, como escritor. Seguimos, ni que decir tiene, plenamente insertos en la biografía del autor polaco:

Nacimiento de un escritor: un hombre joven, educado en la fe católica, experimenta un descubrimiento deslumbrante: de pronto empieza a comprender que, al rezar, no necesariamente debe repetir las palabras de una oración, escritas en un devocionario, sino que puede rezar con «palabras propias». Él mismo puede componer una oración. Él mismo puede componer las palabras. (Elba 26)⁷⁷³

Andando el tiempo, ese mismo escritor en ciernes comprenderá que tampoco es el templo el único lugar donde puede buscarse «la divinidad»:

Pero ese muchacho que descubre que la oración puede componerla uno mismo, que el devocionario no siempre es indispensable, al cabo de algún tiempo también

⁷⁷³ «Narodziny pisarza: gdy młody człowiek, wychowany w wierze katolickiej, przeżywa olśniewające odkrycie – nagle zaczyna rozumieć, że modląc się niekoniecznie musi powtarzać słowa modlitwy, zapisane w książeczce do nabożeństwa, że może się modlić „własnymi słowami”. Może sam układać modlitwę. Może sam układać słowa.» (Wep 20)

comprenderá que la iglesia tampoco es el único sitio donde se puede buscar la divinidad. (Elba 30-31)⁷⁷⁴

Como ya sabemos, la profesora e investigadora norteamericana Bozena Shallcross ha hablado, refiriéndose a los de Adam Zagajewski, de «viajes epifánicos». E incluso hemos sido ya testigos de alguna de esas experiencias o vivencias epifánicas de nuestro poeta (recordemos la que tiene lugar durante la contemplación del cuadro *Lección de música*, de Vermeer, en la Frick Collection neoyorkina). Es claro que Zagajewski comparte esta idea fundamental del sacerdote y teólogo polaco Janusz Królikowski: «La estética, cuyo privilegiado y duradero lugar de manifestación lo constituyen las pinturas, siempre ha desempeñado un influyente papel a la hora de llevar al hombre religioso a experimentar lo sacro»⁷⁷⁵. En el transcurso del presente trabajo hemos de ver hasta qué punto es ello verdad en el caso de Adam Zagajewski. Ahora, hemos de seguir considerando los sucesivos textos que el poeta polaco dedica a la imaginación en su libro *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*. Por ejemplo, este otro:

Buscando las dos patrias perdidas –mi ciudad y el libre acceso a la verdad–, me topé aún con una tercera, de la que ni siquiera sabía que hubiera sido alguna vez ciudadano. Ese tercer país dispone de un pequeño territorio y no tiene ejército; en él sólo hay un pequeño manantial, en el que se refleja el azul del cielo y deshilachadas nubes blancas.

Pero ese tercer país se distingue por desaparecer a veces de la superficie de la tierra, por mucho tiempo. Desaparece como las golondrinas, que vuelan hacia el sur y sólo dejan tras ellas sus arcaicos nidos bajo los aleros, pequeñas barbillas de los tejados. (Elba 50-51)⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ «Ale ten chłopiec, który odkrywa, że modlitwę można ułożyć samemu, że modlitewnik nie zawsze jest niezbędny, za jakiś czas zrozumie także, że i kościół nie jest jedynym miejscem, gdzie można szukać boskości.» (Wcp 24)

⁷⁷⁵ Cf. KRÓLIKOWSKI, Janusz Ks., «Chrystologia *ex visu*», en *DULOS 13*, julio-octubre 2004, en [http://www.chrystologia.pl/pages/przyczynki/mono/p_m_13.1.htm], pág. 1. Texto original polaco: «Estetyka, której szczególnym i trwałym miejscem manifestacji są *obrazy*, zawsze odrywała [sic] wpływową rolę w prowadzeniu człowieka religijnego do doświadczenia *sacrum*.»

⁷⁷⁶ «Szukając dwu utraconych ojczyzn – miasta i swobodnego dostępu do prawdy – natknąłem się jeszcze i na trzecią, o której nawet nie wiedziałem, że kiedykolwiek byłem jej obywatelem. Ten trzeci kraj dysponuje niewielkim terytorium i nie ma armii; jest w nim tylko małe źródło, w którym obdija się błękitne niebo i postrzępione, białe chmury.

Para Adam Zagajewski –queda patente una vez más–, la imaginación constituye una verdadera patria; en su biografía personal, la «tercera patria», exactamente. Podría suponerse, en principio, que esa patria de la imaginación, a diferencia de las patrias, por así decirlo, materiales, no puede estar nunca amenazada por ningún vecino poderoso con ansias imperialistas, ni por ningún poder político de espíritu totalitario. Resulta, empero, que no es así: como nos advierte Zagajewski, también esa patria puede desaparecer a veces de la faz de la tierra, y por mucho tiempo. Es que, aparte de los mentados, a la imaginación la amenazan otros enemigos; es más: se diría que el mundo mismo está en inmemorial y permanente controversia con la imaginación. Porque en el mundo, al lado de los imaginativos, están presentes y actúan asimismo los realistas, y los recaudadores de impuestos, y los viajantes de comercio; amén de severos moralistas que han mirado, mirán y mirarán siempre la imaginación más bien con recelo, cuando no con hostilidad; moralistas como un Blaise Pascal o una Simone Weil, por lo demás pensadores muy frecuentados y queridos –como hemos de ver– por Adam Zagajewski. Sigue escribiendo el poeta polaco:

La inmemorial controversia de la imaginación con el mundo: cuando crece la fuerza de la imaginación, empieza a acosarla la risa burlona de los realistas, seguros de sí mismos, de los recaudadores de impuestos y de los ricos viajantes de comercio (o –también– de los severos moralistas del género de Pascal o Simone Weil). En cambio, cuando el sobrio mundo aplasta la imaginación hasta ponerla en peligro de muerte, en una apartada provincia nace un poeta que escribirá un nuevo poema. (Elba 93)⁷⁷⁷

Así, pues, por fortuna, la imaginación, como las golondrinas en primavera, siempre torna al mundo, y lo hace de la mano del poeta, precisamente. Pero ¿qué tienen que echarle en cara a la imaginación esos severos moralistas, esos moralistas del tipo de un Pascal, de una Simone Weil? Adam Zagajewski nos lo explica en un

» Ale ten tzeci kraj ma to do siebie, że znika niekiedy z powierzchni ziemi – na dłuższy czas. Znika, tak jak jaskółki, które lecą na południe – zostają po nich tylko archaiczne gniazda pod dachami, małe podbródki dachów.» (Wcp 42)

⁷⁷⁷ «Odwieczny spór wyobraźni ze światem: gdy wyobraźnia zanadto rośnie w siłę, zaczyna ją ścigać szyderczy śmiech pewnych siebie realistów, poborców podatkowych i zamożnych komiwojażerów (albo też surowych moralistów w rodzaju Pascala czy Simone Weil). Gdy natomiast trzeźwy świat przygniecie wyobraźnię tak, że jest ona bliska śmierci, w dalekiej prowincji rodzi się poeta, który napisze nowy wiersz.» (Wcp 78-79)

memorable pasaje de *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, que parece oportuno traer a colación aquí:

[...] según Simone Weil, la imaginación es la *combleuse du vide*, la imaginación llena el vacío, un vacío a través del cual Dios habría podido hablarnos. La imaginación es un tapón que nos separa de la eternidad. Ya Pascal tenía una opinión muy pobre de la pintura: *Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux!* El arte es una tarea propia de vanidosos cuyo ego se hincha en busca del aplauso. El mundo para Pascal y sus amigos de Port-Royal es el dominio de la vanidad y la diversión (*divertissement*), y el arte constituye un fragmento de ese territorio peligroso contra el cual hay que ampararse en la plegaria y la meditación religiosa. En muchos aspectos Simone Weil era una discípula de Pascal digna de su maestro, fiel y severa, reacia a la imaginación. Tanto Pascal como Simone Weil desconfían del arte, y el tiempo que separa sus biografías parece no tener ninguna importancia. El arte es sólo un ejercicio de vanidad y narcisismo, un globo enorme en el que viaja nuestra autocomplacencia. Simone Weil hace una excepción con el canto gregoriano, donde en efecto el «yo» desaparece por completo, aplastado por las voces monótonas de los monjes, y con la «poesía inglesa», que naturalmente no entiende como la poesía de lengua inglesa en su totalidad, sino la de algunos poetas metafísicos. En su famosa carta dirigida al director de los *Cahiers du Sud*, Simone Weil ataca la literatura francesa del período de entreguerras, en particular el surrealismo, acusando a los escritores de ignorar la dicotomía fundamental entre el bien y el mal y de dar rienda suelta a los placeres de la imaginación; en lugar de dedicarse a buscar la realidad verdadera—lo divino—, los escritores crean una realidad artificial, tejen una niebla. (Eddf 102-103)⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ «[...] wyobraźnia to, według S. W., *combleuse du vide*, wyobraźnia wypełnia próżnię, tę próżnię, przez którą mógłby przemówić do nas Bóg. Wyobraźnia jest korkiem, który oddziela nas od wieczności. Już Pascal mówił bardzo źle o malarstwie: *Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration para la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux*. Sztuka to zajęcie dla osób próżnych, których ja nadyma się i szuka pokłasku w świecie. Świat – dla Pacala i jego przyjaciół z Port Royal – to domena próżności, rozrywki (*divertissement*), i sztuka stanowi część tego niebezpiecznego terytorium, z którego należy się wycofać, do modlitwy, do religijnej medytacji. Simone Weil pod wieloma względami była wierną uczennicą Pascala, wierną i surową, niechętną wyobraźni. Oboje, i Pascal, i Simone Weil – czas, dzielący ich biografie, zdaje się nie odgrywać żadnego prawie znaczenia – nie ufają sztuce. To są ćwiczenia próżności, narcyzmu, wielkie balony, w których podróży nasze zadowolenie. S. W. robi wyjątek dla śpiewu gregoriańskiego, w którym rzeczywiście „ja” znika całkowicie, spłaszczony przez monotonne głosy mnichów, i dla „poezji angielskiej”, przy czym oczywiście ma na myśli nie całość poezji języka angielskiego, tylko kilku poetów metafizycznych. W słynnym liście do redakcji „Cahiers du Sud” Simone Weil atakuje francuską literaturę okresu międzywojennego, zwłaszcza surrealizm, oskarżając pisarzy o

Evidentemente, el posicionamiento de Pascal o de Weil no es el de nuestro poeta, arrojado paladín, como estamos viendo, de la imaginación. Ello no obstante, Zagajewski, luego de cantar las excelencias de la imaginación, brinda al lector unas reflexiones igualmente insoslayables, acerca de las insuficiencias de la imaginación, incluso de sus peligros y aun de sus fraudes. No ha de sorprendernos: estamos, una vez más, ante la actitud propiamente zagajewskiana: tras subrayar lo positivo de un polo, se dirige de inmediato al otro, que también le resulta necesario, irrenunciable. Se comprueba una vez más: lo zagajewskiano, si se nos permite la expresión, no es la actitud formulada en el título de la clásica obra de Kierkegaard –«lo uno o lo otro»–, sino la expresada en la fórmula «lo uno y lo otro»; en otras palabras: no el «o...o», sino el «y...y»; no la disyunción, sino la conjunción; es decir, dos polos magnéticos irreductibles a síntesis, igualmente irrenunciables, copresentes y coactuantes, permanentemente en tensa –y fértil– interacción. Volvamos al libro de memorias-diario *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, donde sigue escribiendo el poeta polaco:

La imaginación –esa misma imaginación que llama a la vida a la poesía y a la música– no es ni perfecta ni autónoma. Con cuánta frecuencia se equivoca, errática; tal vez especialmente en nuestra época, cuando más de una vez sufre las incitaciones de locas ideologías. Necesita apoyarse en la honestidad, en el sentido común, en la razón; ¡con tal de que no sean ellos los que ganen la cima! (Elba 121)⁷⁷⁹

Este texto que acabamos de citar se nos antoja de especial relevancia, por cuanto nuestro autor viene en él a repetirnos que la belleza no puede separarse de la verdad y el bien; estética y ética, sentimiento y razón, «soledad y soledad» («*solidarność i samotność*», ya lo sabemos), lejos de excluirse mutuamente, mutuamente se necesitan, se coimplican, han de marchar siempre juntas». Se trata, desde luego, de que sea la imaginación la que «gane la cima», como dice Zagajewski, echando mano

ignorowanie podstawowej dychotomii między dobrem i złem, i folgowanie rozkoszom wyobraźni; zamiast zająć się poszukiwaniem prawdziwej rzeczywistości – boskiej – pisarze wytwarzają sztuczną rzeczywistość, sztuczną mgłę.» (Oż 87-88)

⁷⁷⁹ «Wyobraźnia – ta sama wyobraźnia, która powołuje do życia poezję i muzykę – nie jest ani doskonała, ani samodzielna. Jakże często się myli, błąka; może zwłaszcza w naszych czasach, gdy niejeden raz uległa namowom szalonych ideologii. Potrzebuje oparcia w uczciwości, zdrowym rozsądku, w rozumie; byle tylko one nie wzięły góry!» (Wcp)

una vez más, digámoslo así, de las imágenes ascensionales –ascenso a la cumbre, vuelos en globo o en avión– que tanto le gustan. Ahora bien, para que tal escalada se corone con éxito la imaginación necesita del sentido común, de la razón, de la moderación, de ciertas concesiones, de ciertos compromisos... Si se tratara de un vuelo, diríamos que la imaginación, precisamente para poder elevarse con seguridad, necesita de algún lastre. Escribe Adam Zagajewski:

Puede que la imaginación también necesite moderación, compromiso; nosotros, en la vida real y práctica, no podemos arreglárnoslas sin ciertas concesiones. La moderación de la imaginación consistiría en no entregarse a una autonomía demasiado radical, en no alejarse por entero de la realidad, como postulaban, por ejemplo, algunos surrealistas (¡lo que tanto turbó a Simone Weil!).

Es como si en el interior de la imaginación actuaran dos fuerzas: una, centrífuga, inclinada a locuras, olvidada del mundo; y la segunda, más juiciosa, más serena; una gitana de ojos bien abiertos, gitana que adivina el porvenir, pero que no se olvida de contar las monedas.

Sobre la necesidad de este tipo de concesiones en la imaginación habla Benedetto Croce en una menos conocida «defensa de la poesía», que pronunció en los años treinta en Gran Bretaña, cuando fue invitado por una de las universidades de aquel país. (Elba 175)⁷⁸⁰

No, a entender de Adam Zagajewski, la imaginación no debe alejarse demasiado de la realidad, no debe soltar todo el lastre, no debe romper del todo amarras; no debe, dicho de otro modo, quemar las naves. El postulado de los surrealistas no le parece en absoluto viable. Dicho de otro modo –más al modo zagajewskiano, precisamente–, la imaginación, en sus aventuras en solitario, no debe olvidarse de la solidaridad. El posicionamiento de Zagajewski, como él mismo anota en el texto que acabamos de copiar, está en sintonía con ciertos posicionamientos del pensador

⁷⁸⁰ «A może wyobraźnia także potrzebuje umiaru, kompromisu – tak jak my, w realnym, praktycznym życiu, gdzie nie potrafimy się obyć bez pewnych koncesji. Umiar wyobraźni polegałby na tym, żeby nie poddawać się zbyt radykalnej autonomii, nie oddalać się całkowicie od rzeczywistości – jak to postulowali na przykład niektórzy surrealiści (co tak wzburzyło Simone Weil!)

»To tak, jakby wewnątrz wyobraźni działały dwie siły, jedna odśrodkowa, skłonna do szaleństw, zapominająca o realnym świecie, i druga, trzeźwiejsza, spokojniejsza – Cyganka o szeroko otwartych oczach, Cyganka, która wróży, ale nie zapomina przeliczyć pieniędzy.

»O potrzebie tego rodzaju ustępstw wewnątrz wyobraźni wspomina Benedetto Croce w mniej znanej „obronie poezji”, jak wygłosił w latach trzydziestych w Wielkiej Brytanii, na zaproszenie jednego z tamtejszych uniwersytetów.» (149-150)

italiano Benedetto Croce. Y, a nuestro juicio, también lo está con lo que piensa al respecto Nicolás Gómez Dávila: «Si la imaginación fuese “creadora”, la obra de arte se rebajaría a hecho psicológico de interés documental. / La imaginación percibe un significado en el percepto»⁷⁸¹. Y también: «La imaginación, si fuese creadora, sería simple fantasía. / La imaginación es percepción de lo que escapa a la percepción ordinaria»⁷⁸². El poeta polaco no se sirve ciertamente de la terminología que aquí emplea el pensador colombiano, pero, diferencias terminológicas aparte, creemos que hay una consonancia profunda entre ambas concepciones de la imaginación; consonancia que, después de haber considerado el pensamiento al respecto de P. B. Shelley, resulta, a nuestro modo de ver, bastante clara. Y es que, gracias precisamente a su facultad imaginativa, el poeta es capaz, no propiamente de crear, sino de percibir lo que de sólito es inaccesible para la percepción ordinaria; en otras palabras, y siguiendo a Gómez Dávila, la imaginación no se queda en la mera percepción, sino que descubre en el percepto un significado. Si no nos equivocamos, se trata, en efecto, de lo que nos decía Shelley en su *A Defence of Poetry*: la poesía, gracias al poder de la imaginación, retira el velo de familiaridad que cubre la faz del mundo, para dejar al descubierto –desvelada, propiamente– «la desnuda y durmiente belleza que constituye el espíritu de sus formas («*it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms*»⁷⁸³). Y se trata, asimismo, de lo que nos ha dicho Zagajewski –recuérdese– en unas líneas muy hermosas de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*:

¿Qué tipo de significado se expresa en la poesía si se la compara, por ejemplo, con la filosofía o la historia? La diferencia puede formularse de este modo: la poesía se ocupa de significados nuevos, frescos; recuerda a las castañas caídas del árbol y extraídas de su erizo; deslumbrantemente tiernas, rosadas como una cicatriz. (Elba 208)⁷⁸⁴

⁷⁸¹ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 924.

⁷⁸² *Ibidem*, pág. 683.

⁷⁸³ Cf. SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry*, ed. cit., pág. 533.

⁷⁸⁴ «Jakiego rodzaju sens wypowiedany jest w poezji – jeśli zestawić poezję na przykład z filozofią czy historią? Różnice można określić w ten sposób: poezja ma do czynienia z młodym sensem, z sensem świeżym – przypomina kasztany, spadające z drzewa i wyjęte z łupiny; olśniewająco młode, różowe jak blizna.» (Wcp 179)

Unas páginas más delante, vuelve Zagajewski en este libro suyo a ocuparse del tema de la imaginación, de sus posibilidades y limitaciones, cuando escribe:

En 1992 dirigí un seminario en Houston titulado «La imaginación y sus enemigos». No recuerdo ya si dije que entre los enemigos de la imaginación se cuenta ella misma, si pierde la moderación y deja de prestar atención al duro mundo, no disuelto en el arte. Más fácil es, sin embargo, si se trata de la autolimitación de una revolución que de la autolimitación de la imaginación. (Elba 193-194)⁷⁸⁵

Y, sin embargo, piensa Adam Zagajewski, es absolutamente necesario que se autolimite. Ya hacia el final de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* retoma el poeta polaco el hilo de estas consideraciones suyas acerca de la imaginación, en una página no exenta de una pizca de ironía:

El fraude de la imaginación: la imaginación, coqueta como una mujer hermosa, nos promete el acceso a tesoros increíbles. Allí está el fuego, dice, allí están las cosas increadas, ve allí, toca el misterio, lo inefable.

Pero luego abres los libros, los más grandes libros que se han escrito, y allí encuentras únicamente lo que existe de hecho. Agamenón disputa con Aquiles sobre Briseida. La señora Verdurin, una burquesa de espíritu estrecho, y las cotorritas en su saloncito; los ambiciosos protagonistas de Balzac ansían dinero y honores; e incluso en el *Infierno* de Dante encontrarás no a demonios, sino sólo a aventureros italianos. (Elba 203-204)⁷⁸⁶

Hasta aquí nuestra indagación acerca de la defensa de la poesía y la defensa de la imaginación, tal y como aparecen en el libro *En la belleza ajena (W cudzym pięknie,*

⁷⁸⁵ «W roku 1992 prowadziłem z moimi studentami w Houstonie seminarium pod tytułem „Wyobraźnia i jej wrogowie”. Nie pamiętam już, czy powiedziałem, że wśród wrogów wyobraźni znajduje się ona sama – jeżeli stracie umiar i przestanie zwracać uwagę na twarde, nie rozpuszczony w sztuce świat. Łatwiej tymczasem o samoograniczającą się rewolucję niż o samoograniczającą się wyobraźnię.» (Wcp 166)

⁷⁸⁶ «Oszustwo wyobraźni: wyobraźnia, zalotna jak piękna kobieta, obiecuje nam dostęp do niewiarygodnych skarbów. Tam jest ogień, mówi, tam są rzeczy niestworzone, idź tam, dotknij tajemnicy, niewysłowionego.

»A potem otwierasz książki, nakwiesz książki, jakie napisano, i znajdujesz w nich wyłącznie to, co jest. Agamemnon spiera się z Achillesem o Bryzeis. Pani Verdurin, ograniczona mieszcza, szczebioce w swoim saloniku, ambitni bohaterowie Balzaka dążą do pieniędzy i zaszczytów; i nawet w *Piekle* Dantego spotkasz nie demony, tylko włoskich awanturników.» (Wcp 174-175)

1998). Estimamos que ha quedado, una vez más, patente que el pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski, de indudable originalidad y atractivo, se halla profunda y fuertemente enraizado en lo que puede muy bien llamarse la gran tradición occidental. En lo que a las fuentes clásicas en concreto se refiere, es claro que Zagajewski se nutre de preferencia de la fuente platónica (sin dejar por ello, empero, como se ha comprobado, de ser deudor asimismo de la aristotélica). Y es que, como para P. B. Shelley, también para nuestro autor la poesía es un mediador: el papel por antonomasia de Eros, como se muestra en el *Banquete*. Por otra parte, merece subrayarse el hecho de que, junto a un platonismo directo, ha obrado en el pensamiento poético zagajewskiano un platonismo indirecto, recibido, por una parte, de manos de Sir Philip Sidney y, sobre todo, de Shelley, y, por otra –como ya hemos adelantado y tendremos ocasión de ver con detalle– de una Simone Weil o un Eric Voegelin. Puede muy bien concluirse, por tanto, que, también en lo que respecta a su concepción de la poesía y de la imaginación, se dan en Adam Zagajewski una feliz conjunción de tradición y originalidad; o, mejor aún, de originalidad dentro de la tradición.

3. Viajes y epifanías

Como ya ha quedado dicho a la hora de ocuparnos, en el capítulo II del presente trabajo, del ensayo de Adam Zagajewski titulado «El flamenco» («Flamenco»), la profesora e investigadora polaco-norteamericana Bożena Shallcross, en su libro *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*⁷⁸⁷, ha definido los viajes emprendidos por estos tres grandes poetas europeos como viajes «epifánicos». A juicio de la señora Shallcross, se trata de viajes de carácter propiamente metafísico, más que de índole religiosa *sensu stricto*; pero enseguida advierte que la frontera entre «epifanías» y «teofanías» no siempre es clara, ni mucho menos⁷⁸⁸, de lo que cabe lógicamente deducir que, por lo menos en algunos casos, esos viajes pueden adquirir, por así decirlo, una dimensión religiosa.

¿Qué tienen en común estos tres grandes escritores europeos del siglo XX –Zagajewski, también de principios del XXI–, para que aparezcan unidos en el libro de Bożena Shallcross? Por lo pronto, Zbigniew Herbert (1924-1998), Yósif Brodski (1940-1996) y Adam Zagajewski (1945) han sido o son grandes viajeros: los tres, durante o después del comunismo, viajaron repetidamente a la Europa occidental⁷⁸⁹, y de esos viajes dejaron cumplido testimonio en su poesía y en su prosa. Ciertamente, cada uno de ellos emprendió sus respectivos viajes en circunstancias diferentes a los de los otros dos: Brodski era un exiliado de la Unión Soviética, sin posibilidad de retorno; Herbert nunca quiso emigrar de Polonia, y se limitó a viajar al extranjero siempre que pudo; en cuanto a Zagajewski, ya sabemos que abandonó Polonia voluntariamente, no como exiliado político, sino más bien por razones sentimentales, para vivir en París en compañía de la mujer amada⁷⁹⁰. Por otro lado,

⁷⁸⁷ Cf. SHALLCROSS, Bożena, *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2002. Primera parte del libro, dedicada a Adam Zagajewski: págs. 3-40; segunda parte, dedicada a Zbigniew Herbert: págs. 41-100.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, pág. xvii.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, pág. xiii.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, págs. xiii-xiv.

mientras vivieron los dos primeros, entre los tres reinó una entrañable amistad. En el caso de Herbert y Zagajewski, la antigua y profunda amistad que los unía presentaba unas modulaciones singulares: los dos, polacos, lectores y escritores en la misma lengua; uno, Herbert, de una generación mayor, desempeñó el papel de maestro, mientras que el más joven, Zagajewski, siempre se ha confesado discípulo, entre otros, de Herbert; los dos, en fin, nacidos en Lvov, ciudad, empero, en la que Herbert vivió sus primeros veinte años, y que Zagajewski, en cambio, abandonó para siempre con su familia siendo un bebé de cuatro meses. Aun así, y a despecho de las diferencias cronológicas, ambos fueron desterrados de Lvov, con un profundo, arraigado sentimiento de despojamiento; con viva, dolorosa conciencia de haber sido privados, por los terribles avatares de la historia europea del siglo XX, de su patria digamos natural. A esta primera patria perdida, vino a sumarse para ambos la pérdida de la segunda patria: la libertad, con el establecimiento en Polonia del régimen comunista. Por ello, los dos escritores sintieron muy pronto la viva necesidad de buscarse una tercera patria: desde luego, la patria de la imaginación, como ya sabemos por el mismo Adam Zagajewski, pero también la patria común de la cultura y el arte occidentales.

Adam Zagajewski ha dedicado a su amigo y maestro Zbigniew Herbert no pocas páginas de su obra ensayística. Y creemos que puede resultar muy útil, a la hora de estudiar los viajes de Zagajewski, partir de lo que Zagajewski ha escrito acerca de los viajes de Herbert. Porque, además de compartir todas las cosas que arriba han quedado anotadas, comparten también lo que podríamos denominar una misma filosofía del viaje, amén de muchas preferencias concretas: el mundo clásico, el románico y el gótico, la pintura holandesa de la edad de oro, etc. Son dos sensibilidades hermanas. Pues bien, en el ensayo que lleva por título «Inicio de remembranza» («Początek wspomnienia»), inserto en el libro *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, escribe Zagajewski sobre Herbert:

[...] pienso que para un poeta expoliado de su patrimonio, desposeído de su herencia, su ciudad y su patria chica, y desdeñoso con el sistema político de su propio país, aquel legado mágico de las grandes épocas del arte europeo desparramado por centenares de museos y presente en la arquitectura y el paisaje de Italia, Grecia y Francia era algo más que un

territorio puramente estético, ya que prometía un cobijo, un hogar provisional. Siena [...] le proporcionó una semana de felicidad. El arte de Holanda, burgués en su acepción más noble del término, fascinado por la «vivienda», la casa y el techo donde resguardarse, lo invitaba a pasar un tiempo a su amparo.

En la música hay algo volátil; la música no se ve; la música no tiene señas; no es posible determinar dónde está el quinteto de Mozart (a lo más, se puede decir dónde está guardado su manuscrito), dónde la *Consagración de la primavera* de Stravinsky y dónde los preludios de Chopin. En cambio, las catedrales se aferran a la tierra, los palacios italianos no suelen viajar [...], incluso los cuadros –aunque mucho más movedizos– siempre están en alguna parte. La *Dama del armiño* está en Cracovia; la *Madonna del parto* en Monterchi; el *Domingo en la isla de la Grande-Jatte* de Seurat ya hace mucho tiempo que está en el Art Institute de Chicago [...]. Los cuadros, y especialmente los antiguos, una vez han llegado a un museo, ya no suelen cambiar de propietario. Uno puede –y debe– peregrinar para verlos. Es posible habitar en ellos un poco, y también añorarlos. (Eddf 126-127)

Para Zagajewski, pues, Herbert era «poeta expoliado de su patrimonio, desposeído de su herencia, su ciudad y su patria chica, y desdeñoso con el sistema político de su propio país» (Eddf 126): la misma circunstancia –dicho sea orteguianamente– que el propio Zagajewski, como ya hemos tenido oportunidad de ver. Y no es raro entonces, que Herbert, como Zagajewski, buscara en sus experiencias de viajes y en las obras de arte que en el transcurso de los mismos le era dado contemplar, no sólo impresiones estéticas, sino también consuelo, amparo, refugio, un ámbito acogedor y vividero; por decirlo zagajewskianamente: una «tercera patria». En cuanto a que en los cuadros «es posible habitar» (Eddf 127), ya lo sabíamos también, después de haber contemplado junto con Zagajewski el cuadro *Lección de música*, de Vermeer, expuesto en la Frick Collection neoyorkina. Por eso, precisamente, hemos hablado, a propósito de Herbert y Zagajewski, no sólo de circunstancias digamos paralelas (e incluso, hasta cierto punto, «vidas paralelas», al modo plutarquiano), sino también de sensibilidades hermanas. Pero sigue escribiendo nuestro poeta, ahora, concretamente, acerca de los libros de viajes de Herbert:

[...] aquellos bosquejos están saturados de los sentimientos que nadie encontrará ni en los mejores manuales de historia del arte, ni en los estudios más innovadores. Los ensayos de Herbert sobre el arte están marcados por un fuerte lirismo. El mismo lirismo que da colorido a sus poemas y que es la sustancia fundamental de su poesía, su vínculo interno, está presente también en los esbozos, donde tiene adjudicada una función adicional: comprobar con amor si Siena es un lugar habitable, si es posible vivir en Dordrecht, en Arles o en Grecia. (Eddf 127)⁷⁹¹

Se insiste aquí, pues, en la misma idea: las viejas ciudades europeas llenas de arte y la obra de arte misma son contempladas por el viajero-poeta desterrado (en el caso de Herbert, repetimos, se trataba de un destierro digamos «interior», pues nunca se exilio físicamente de Polonia), ante todo, como ámbitos habitables, como posibles moradas; propiamente, como países de asilo.

No deja Adam Zagajewski de subrayar, junto a la insaciable curiosidad de Herbert, su amplia y profunda cultura: la cultura de un verdadero humanista, a quien, como al clásico, nada humano le era ajeno. Esta faceta de la rica personalidad de Herbert resulta, a juicio de Zagajewski, tanto más digna de resaltar y más loable cuanto que resulta algo más bien poco común en nuestro tiempo. A juicio de Zagajewski, nada tenía que ver Herbert, en efecto, con el tipo de «poeta-especialista», centrado en lo que escribe él mismo y en lo que escriben sus contemporáneos. Sigue escribiendo Zagajewski:

[...] Sus vastos conocimientos artísticos adquiridos a lo largo de los años eran también uno de los componentes de una cultura universal más amplia que –aunque nunca habló de ello directamente– constituía su sueño, su proyecto utópico, como si Herbert quisiera proponer la restitución de la diversidad renacentista del creador. ¡Qué lejano debía de parecerle el modelo, bastante común en nuestros tiempos, de

⁷⁹¹ «[...] te szkice są przepojone sentymentem, którego nie znajdzie się w najlepszych nawet podręcznikach historii sztuki, w najbardziej nowatorskich rozprawach. Eseje Herberta o sztuce naznaczone są liryzmem. Ten sam prawie liryzm, który zabarwia jego wiersze – i który jest absolutnie fundamentalną substancją jego poezji, wiążącą ją w jedną całość – obecny jest także w szkicach, ale w szkicach zostaje mu wyznaczona jeszcze i dodatkowa funkcja: miłośnie próbować, czy w Sienie można zamieszkać, czy można żyć w Dordrechcie, w Arles, w Grecji.» (Oż 108)

poeta-especialista, poeta-idiota, que lee únicamente –y no sin una dosis de envidia– a otros poetas, sus contemporáneos! (Eddf 127-128)⁷⁹²

Para Adam Zagajewski, el valor principal de los poemas y los ensayos de Herbert reside en la «empatía»; *die Einfühlung*, como la denominaban los filósofos alemanes del siglo XIX; la *sympathetic imagination* –recuérdese– del poeta inglés P. B. Shelley; y, por qué no, lo del latino Terencio: «*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*»; y, por supuesto, la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), que es también una categoría empática –o, si se quiere, solidaria– del mismo Zagajewski. Por cierto, a propósito de su amigo y maestro Herbert, Zagajewski nos brinda otra definición, muy bella, de esta categoría: «la ternura para con el mundo, la comprensión para con los actores del cosmos grandes y pequeños» (Eddf 130):

[...] lo que constituye el valor principal de sus poemas es la empatía, una categoría estética actualmente pasada de moda, *die Einfühlung*, como decían en el siglo XIX los filósofos alemanes hoy despreciados, la ternura para con el mundo, la comprensión para con los actores del cosmos grandes y pequeños («No es de extrañar que no sepamos describir el mundo / y sólo llamemos a las cosas con ternura por su nombre» –un fragmento del poema «Sobre ti, nunca», donde «tú» es la tierra de Lvov perdida). (Eddf 130)⁷⁹³

Vistos algunos textos de Zagajewski acerca de los viajes de Herbert, debemos pasar considerar los viajes del mismo Zagajewski, tal y como aparecen plasmados en su propia escritura, tanto en su poesía como en su prosa. Hay, sin embargo, dos textos zagajewskianos previos, diríamos propedéuticos, que, a nuestro entender, conviene mucho recordar antes de ponerse en camino. Uno –ya conocido por

⁷⁹² «[...] jego ogromna wiedza artystyczna, budowana latami, była także składnikiem szerszej, uniwersalnej kultury, która – choć nie mówił o tym wprost – była jego marzeniem, jego utopiijnym projektem, tak jakby chciał zaproponować odnowienie renesansowej wszechstronności artysty. Jakże odległy musiał mu się wydawać dość pospolity w naszych czasach model poety-specjalisty, poety-idioty, który czyta prawie wyłącznie, i to nie bez zawiści, innych, współczesnych mu poetów!» (Oż 108)

⁷⁹³ «[...] to empatia, niemodna obecnie kategoria estetyczna – *die Einfühlung*, jak mówili w dziewiętnastym wieku lekceważeni dziś filozofowie niemieccy – stanowi pierwszą warstwę jego wiersza, czułość dla świata, zrozumienie dla małych i wielkich aktorów kosmosu („Nie dziwcie się że nie umiemy opisywać świata / tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu” – to z wiersza *Nigdy o tobie* – gdzie owym „ty” jest utracona domena lwowska).» (Oż 110)

nosotros— es el poema «En la belleza ajena» («W cudzym pięknie»), inserto en *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1982)*:

Sólo en la belleza ajena
hay consuelo, en la música
ajena y en los poemas ajenos.
Sólo en los otros hay salvación,
aunque la soledad sepa como
el opio. No son el infierno los otros,
si se los ve por la mañana, cuando
limpia tienen la frente, lavada por los sueños.
Por eso pienso mucho qué
palabra emplear, «él» o «tú». Cada «él»
es una traición a cierto «tú», más,
a cambio, en un poema ajeno fiel
aguarda un sereno diálogo.⁷⁹⁴

En los poemas ajenos y la música ajena encuentra, en efecto, Adam Zagajewski la belleza, como ya ha quedado demostrado en el transcurso de nuestra investigación. También hemos constatado cómo la encuentra en los cuadros de los grandes maestros. Ahora vamos a acompañar a nuestro poeta en sus viajes... ¿En busca de qué emprende Adam Zagajewski sus viajes? Este poema nos da, inequívocamente, la respuesta: en busca de la «belleza ajena» («*cudze piękno*») precisamente. Va en busca de edificios, cuadros y esculturas ajenos..., para hacerlos, gozosamente —y «epifánicamente»—, suyos. En estos viajes zagajewskianos, veremos que el arte de la arquitectura está llamada a desempeñar un papel de especial relevancia.

El segundo texto a que nos referíamos es el siguiente:

Pero ese muchacho que descubre que la oración puede componerla uno mismo, que el devocionario no siempre es indispensable, al cabo de algún tiempo también

⁷⁹⁴ «Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, / choćby samotność smakowała jak / opium. Ni są piekłem inni, / jeśli ujrzeć ich rano, kiedy / czyste mają czoło, umyte przez sny. / Dlatego długo myślę jakiego / użyć słowa, on czy ty. Każde on / jest zdradą jakiegoś ty, lecz / za to w cudzym wierszy wiernie / czeka chłodna rozmowa.» (L.OdW.P 25) Traducción nuestra.

comprenderá que la iglesia tampoco es el único sitio donde se puede buscar la divinidad. (Elba 30-31)⁷⁹⁵

Retengamos estas palabras: «la iglesia tampoco es el único sitio donde se puede buscar la divinidad» (Elba 0-31). Es que, como advierte Bożena Shallcross, el encuentro con la belleza ajena puede reservarnos una experiencia «epifánica», cuando no, en algún sentido, una «teofanía».

El viaje que vamos a emprender con Adam Zagajewski empieza en la monumental Cracovia, la bienamada ciudad donde estudió el poeta, donde dio los primeros pasos en su carrera literaria y donde tiene hoy fijada su residencia. Con las iglesias de Cracovia pudo familiarizarse Zagajewski ya en sus años de estudiante, pues muchas de ellas, y de las más hermosas, se hallan, en efecto, en los alrededores de la universidad. Nuestro poeta centra aquí su atención en una sola, empero: la iglesia de san Francisco o de los franciscanos, sita frente al palacio de los arzobispos de Cracovia. Según anota el mismo Zagajewski, esta iglesia habría sido fundada por el príncipe Boleslao el Vergonzoso (Bolesław Wstydlivy, 1226-1279), cuyo nombre aquí aparece, mencionado junto al de otros soberanos polacos y extranjeros, contrapuesto al del rey Boleslao II el Audaz (Bolesław II Śmiały, 1042-1081). Construida en estilo gótico, la iglesia fue terminada en 1269. Entre los siglos XIV y XV, se construyeron los claustros, las capillas y las sacristías. Destruída, como recoge nuestro poeta, por un incendio en 1850, la iglesia fue restaurada a finales del siglo XIX. En su interior, prácticamente reconstruido, llaman poderosamente la atención los frescos y vidrieras del gran dramaturgo, director de escena y pintor polaco Stanisław Wyspiański (1869-1907). Pero dejemos la palabra al mismo Adam Zagajewski, guía turístico de excepción de la ciudad de Cracovia:

A dos pasos de la Universidad se encontraba una de las innumerable Iglesias de Cracovia, la iglesia de los franciscanos. Aunque no era muy bella, pues fue destruida por varios incendios y luego reconstruida más bien con poca fortuna a mitad del siglo XIX, era, sin embargo –oculto bajo el banal caparazón de un revestimiento neogótico– uno de los templos más antiguos de Cracovia. Leí una

⁷⁹⁵ «Ale ten chłopiec, który odkrywa, że modlitwę można ułożyć samemu, że modlitewnik nie zawsze jest niezbędny, za jakiś czas zrozumie także, że i kościół nie jest jedynym miejscem, gdzie można szukać boskości.» (Wcp 24)

vez que su fundador había sido el príncipe Boleslao el Vergonzoso. ¡Precisamente él, el príncipe que me había intrigado en mi niñez! No significa eso que estudiara a conciencia las monografías históricas dedicadas a él, pero el sobrenombre de «El Vergonzoso» estimulaba mi imaginación, me permitía hilar las más variadas conjeturas, especulaciones. Me gustaba imaginármelo y compararlo con las personas que conocía, con los tímidos conocidos de mis padres, con el señor Sobertin, por ejemplo, que, al despedirse, retrocedía en dirección a la puerta, con mis amigos tímidos, con los profesores tímidos (con el profesor Leszczyński). Lo cotejaba también con otros príncipes de sobrenombres pintorescos, con nuestro Enrique el Piadoso (que me parecía digno de admiración, pero un poco aburrido), con el inglés Juan sin Tierra (¡oh, éste me intrigaba mucho! ¡Yo también había perdido mi tierra!), con el también inglés Ricardo Corazón de León, con el pequeño pero valiente Ladislao el Corto, con Casimiro el Justo, con Leszek el Negro y Leszek el Blanco (bifurcados como el Dunajec cerca de Zakopane), con Boleslao el Audaz (pero la audacia en un príncipe no era, no debería ser algo tan extraordinario). Me gustaba imaginarme al vergonzoso príncipe con las mejillas cubiertas a la menor ocasión de un rubor escarlata. El tímido, oximorónico príncipe, que quizá tartamudeaba, que evitaba las decisiones políticas radicales (oh, a Maquiavelo no le habría gustado) y los actos públicos; no obstante, nos ha dejado en herencia una iglesia cuyos ladrillos se arrebolaron también muchas veces (en los incendios). (Elba 225-226)⁷⁹⁶

⁷⁹⁶ «O dwa kroki od uniwersytetu znajdował się jeden z niezliczonych krakowskich kościołów, kościół franciszkanów. Niezbyt piękny, bo zniszczony przez kilka pożarów i raczej niefortunnie zrekonstruowany w połowie dziewiętnastego wieku, był jednak – ukryty pod skorupą banalnej neogotyckiej szaty – jedną z najstarszych świątyń krakowskich. Przeczytałem kiedyś, iż jego fundatorem był książę Bolesław Wstydlivy. Właśnie on, książę, który intrygował mnie już w dzieciństwie! Nie znaczy to, że studiowałem uważnie poświęcone mu monografie historyczne, ale przydomek „Wstydlivy” przyciągał moją uwagę, pozwalał mi snuć najróżniejsze domysły, spekulacje. Lubiłem go sobie wyobrażać i porównywać w myślach z ludźmi, których znałem, z nieśmiały mi znajomymi moich rodziców, z panem Sobertinem na przykład, który, żegnając się, wycofywał się tyłem w stronę drzwi, z moimi nieśmiały mi kolegami, z nieśmiały mi profesorami (z profesorem Leszczyńskim). Zestawiałem go też z innymi książętami o malowniczych przydomkach, z naszym Henrykiem Pobożnym (który wydawał mi się godny admiracji, a te troszkę nudny), z angielskim Janem bez Ziemi (o, ten intrygował mnie bardzo! Ja też straciłem moją ziemię!), z równie angielskim Ryszardem Lwie Serce, z małym, ale dzielnym Łokietkiem, z Kazimierzem Sprawiedliwym, z Leszkiem Czarnym i Leszkiem Białym (rozdwojonymi jak Dunajec pod Zakopanem), z Bolesławem Śmiałym (ale śmiałość u księcia nie była, nie powinna być czymś aż tak nadzwyczajnym). Lubiłem sobie wyobrażać wstydliwego księcia o policzkach pokrywających się przy najbłahszej okazji szkarłatnym rumieńcem. Nieśmiały, oksymoroniczny książę, może jaskający się, unikający radykalnych decyzji politycznych (o, Machiavelli nie byłby z niego zadowolony) i publicznych wystąpień; ale jednak zostawił nam w spadku kościół, którego cegły zarumieniły się także wielokrotnie (w pożarach).» (Wcp 193-194)

La vidriera, cuyo diseño se debe, como ya hemos adelantado, a Stanisław Wyspiański, está instalada en la fachada oeste de la iglesia de los franciscanos. En la vidriera, en verdad de un maravilloso colorido, al que ninguna reproducción –al menos, de las conocidas por nosotros– consigue hacer justicia, se yergue, majestuosa, la figura de Dios Padre, Creador de cielos y tierra. Tras la descripción, que compite, se diría, en riqueza cromática, expresividad y belleza con la vidriera misma, nuestro poeta se detiene –al tiempo que invita al lector a detenerse– a escuchar a Dios Padre, que hace uso de la palabra y cuyo asombroso discurso constituye, como cabía esperar, una invitación, la más ferviente y autorizada que pudiera imaginarse, a emprender un largo viaje a la búsqueda y descubrimiento de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente:

Y en la iglesia de los franciscanos se hallaba la vidriera de Wyspianski. Durante mucho tiempo, las vidrieras fueron para mí la parte menos interesante de las iglesias, quizá porque en la iglesia neogótica de Gliwice (en su caso no se trataba de un viejo templo enmascarado por una reconstrucción poco original, sino de un ejemplo típico de la arquitectura cuartelaria prusiana; incluso las iglesias tenían aquí algo militar, estaban construidas para que pudiesen servir a la guarnición local, a cumplidores sargentos y enamoradizos tenientes), donde realicé mi no demasiado lograda práctica como monaguillo, las vidrieras eran feas, descoloridas y triviales, como los dibujitos de un niño poco capaz que se sierviese de la regla y de la escuadra para ocultar su talento. (¡Yo era un niño que no sabía dibujar en absoluto, y tenía que engañar a los poco exigentes maestros de dibujo!)

En las viejas iglesias de Cracovia, en cambio, había vidrieras tan oscuras que no se podía ver nada en ellas, sólo manchas negras –eran vitrales que se habían quedado ciegos–. Entonces no conocía las vidrieras deslumbrantemente azules de la catedral de Chartres; tan poco sabía de ellas que ni siquiera las echaba de menos, no conseguía imaginármelas, ni a ellas ni a su madre, la asimétrica catedral de piedra clara, que se alzaba orgullosamente en una pequeña ciudad provinciana, como la *Iliada* sobre Grecia.

En una de las casas de vecindad del bulevar de los Tres Poetas se hallaba el taller de producción de vidrieras de los señores Zelenski. En algunas casas más espléndidas las ventanas de la puerta de la escalera estaban adornadas con pequeñas vidrieras; recordaban una gran mariposa de colores que se hubiera posado un instante en una ventana corriente, transparente, blanca. Tras la última guerra, estas

manchas de colores se pavoneaban sobre el modesto fondo de lo cotidiano como recuerdos de los tiempos mejores de antes de la guerra (¡Ah, señora, antes de la guerra el solomillo sabía a solomillo! Y el jamón, el jamón era como un poema épico).

Pero sólo «Dios Padre-¡Hazte!» –tal nombre tiene esa vidriera: ¿no es un nombre personal, doble, compuesto de sustantivo y verbo?–, la enorme, imperiosa vidriera de Wyspianski, colocada en la ventana oeste de la iglesia de los franciscanos, me abrió los ojos a lo que puede ser el arte del vitral. Esa vidriera, instalada en 1904, no es sólo un sello de correos con una pátina negra, ilegible; esa vidriera es increíblemente atrevida, de tonos pastel, clara, seductora.

De frente y vista de lejos, parece que representase un árbol florecido; un hermoso y extravagante árbol africano que hubiese alcanzado precisamente el más alto, embriagador punto de su belleza y hubiera sido sacudido por un fuerte viento, que no armoniza en absoluto con la serenidad prometida de un día primavera. Se ladeó, intranquilo; y es que no se había cubierto de hermosura para tener que habérsela con un viento inmundo.

Luego, aún de lejos pero después de haber avanzado un par de metros, Dios Padre parece un enorme pájaro exótico, de ricas alas deshilachadas. Como un pájaro que hubiera salido vencedor de la lucha mantenida con una ruin serpiente; sus plumas, violeta, verdes, anaranjadas y rojas, están en desorden, pero no han perdido nada de su legendaria vivacidad tropical.

Cuando nos acercamos un poco más, el pájaro se transforma en un personaje de carnaval; puede ser un estudiante de rostro joven y dulce que se hubiera disfrazado de viejo; se ha pegado una luenga barba blanca y se ha puesto una igualmente generosa peluca cana; su ropa es de fantásticos colores, confeccionada de tiras de la más policroma de las telas. Luego advertimos que ese estudiante disfrazado de viejo está pronunciando un flamígero discurso; su mano izquierda hace ademán de apartar de sí a la amenazante multitud de agitados oyentes; la derecha, empero, tranquiliza a alguien. Hay asimismo en su gesto condenación, del pecado y de la bajeza, pero puede que también del arte malo, que Stanislaw Wyspianski no podía soportar.

Si retrocedemos nuevamente, veremos sobre todo la potencia del gesto de Dios Padre (¡para Wyspianski parece que posó su suegro!), que es un orador tan extraordinario como Piotr Skarga; prestaremos atención al movimiento del personaje (de tal lenguaje se sirven algunos guías turísticos, siempre en tiempo futuro) y una vez más a los vivos colores fusionados del estilo modernista.

Pero, aun así, no sabemos qué aspecto tiene Dios Padre (¡seguramente, no recuerda en absoluto al suegro del artista!); la mutabilidad de la vidriera de Wyspiański nos ayuda a ser conscientes de ello, pero no nos conduce al agnosticismo. (Elba 226-228)⁷⁹⁷

⁷⁹⁷ «A w kościele franciszkanów znalazł się witraż Wyspiańskiego. Przez długi czas witraże były dla mnie najmniej interesującą częścią kościołów, może dlatego, że w gliwickim, neogotyckim kościele (ale w jego przypadku nie chodziło o starą świątynię, która by maskowała mało oryginalną rekonstrukcję, tylko o typowy przykład pruskiej, koszarowej architektury; nawet kościoły miały tu w sobie coś militarnego, budowane były tak, by mogły służyć mieszcowskiemu garnizonowi, służbistym sierżantom i kochliwym porucznikom), w którym odbyłem moją niezbyt udaną praktykę ministrancką, witraże były brzydkie, blade i trywialne jak rysunki mało zdolnego dziecka, posługującego się linijką i ekierką, żeby ukryć swój brak talentu. (To ja byłem dzieckiem, które wcale nie umiało rysować i musiało oszukiwać mało zresztą wymagających nauczycieli rysunku!).

»W starych kościołach krakowskich natomiast zdarzały się witraże tak ciemne, że nic nie można było na nich zobaczyć, tylko czarne plamy – to były witraże, które oślepiły. Nie znałem wtedy olśniewająco błękitnych witraży z katedry w Chartres; tak mało o nich wiedziałem, że nawet jeszcze nie tęskniłem za nimi, nie potrafiłem sobie ich wyobrazić, ani ich, ani ich matki, niesymetrycznej katedry z jasnego kamienia, stojącej dumnie nad niewielkim, prowincjonalnym miastem jask *Iliada* nad Grecją.

»W jednej z kamienic przy alejach Trzech Poetów mieścił się warsztat produkcji witraży państwa Żeleńskich; w niektórych, bardziej wytwornych domach okna klatki schodowej ozdobione były niedużymi witrażami; przypominały one wielkiego kolorowego motyla, który przysiadł na zwyczajnym, białym, przezroczystym oknie. Po ostatniej wojnie te barwne plamy pyszniły się na skromnym tle codzienności jak wspomnienia lepszych, przedwojennych czasów (ach, proszę pani, przed wojną, połędwica miała smak połędwicy! A szynka, szynka była jak poemat epicki).

»Ale dopiero „Bóg Ojciec – Stań się!” – taką nazwę nosi ten witraż; czy to nie osobliwa nazwa, podwójna, złożona z rzeczownika i czasownika? – ogromny, rozkazujący witraż Wyspiańskiego, umieszczony w zachodnim oknie kościoła franciszkanów, otworzył mi oczy na to, czym może być sztuka witrażu. Ten witraż – zainstalowany w 1904 roku – nie tylko nie jest czarnym spatynowanym, nieczytelnym znacznikiem pocztowym; ten witraż jest niewiarygodnie odważny, pastelowy, jasny, zdobywczy.

»Naprzód – widziany z daleka – wydaje się nam, że przedstawia kwitnące drzewo; piękne, szalone, afrykańskie drzewo, które osiągnęło właśnie najwyższy, upajający punkt swojej urody i zaskoczone zostało przez silny wiatr, nie licujący wcale z obiecany spokojem wiosennego dnia. Wygięto się, zaniepokojone; nie po to przecież okryło się pięknem, żeby mieć do czynienia z obrzydliwym wiatrem.

» Potem, z daleka wciąż, ale już po przejściu paru metrów, Bóg Ojciec wygląda jak ogromny, egzotyczny ptak o postrzępionych, bogatych skrzydłach. Jak ptak, który wyszedł zwycięsko z walki stoczonej z podłym wężem; jego fioletowe, zielone, pomarańczowe i czerwone pióra są w nieładzie, lecz nie straciły nic ze swej bajecznej, tropikalnej żywości.

» Gdy podchodzimy nieco bliżej, ptak zamienia się w postać karnawałową; to może być student o młodej, gładkiej twarzy, który przebrał się w starca, przylepił sobie długą siwą brodę i nałożył równie obfita siwą perukę; jego ubranie jest fantastycznie kolorowe, uszyte z taśm najbardziej barwnej materii. Potem dostrzegamy, że ten przebrany za starca student wygłasza płomienne przemówienie; jego lewa dłoń próbuje jakby odepchnąć naciejarący tłum wzburzonych słuchaczy, prawa natomiast uspokaja kogoś. Jest też w jego geście potępienie – grzechu i podłości, ale może także zły sztuki, której tak nie znosił Stanisław Wyspiański.

» Gdy znowu cofniemy się, ujrzymy przede wszystkim potęgę gestu Boga Ojca (Wyspiańskiemu pozował podobno jego teść!), który jest oratorem równie niezwykłym jak Piotr Skarga, zwrócimy uwagę na ruch postaci (takim językiem przemawiają niektóre przewodniki turystyczne, zawsze w czasie przyszytym) i – raz jeszcze – secesyjnie rozszczerzone, żywe, kolory.

» Ale przecież i tak nie wiemy, jak wygląda Bóg Ojciec (zapewne nie przypomina wcale teścia artysty!); zmienność witrażu Wyspiańskiego pomaga nam uprzytomnić to sobie, ale nie prowadzi nas do agnostycyzmu.» (Wcp 194-196)

El vitral de Wyspiański lleva, en efecto, por título «Dios Padre-¡Hazte!» («*Bóg Ojciec-Stań się!*»). Si la traducción de este título le resultare chocante al lector español, tenga en cuenta que también el lector polaco tiene la misma impresión al leer el original. «*Stań się*» es segunda persona del singular del imperativo del verbo reflexivo –y forma perfectiva– «*stać się*» ‘hacerse, convertirse, llegar a ser, volverse’. En la traducción de la Biblia al polaco debida al padre jesuita Jakob Wujek (1541-1597) leemos: «*I rzekł Bóg: „Niech się stanie światłość” I stała się światłość*» (Gén 1,3), donde encontramos la tercera persona del singular del imperativo –«*niech się stanie*»– y la tercera persona del pretérito –«*stała się*»– del mismo verbo. En la *Vulgata*, de la es que traducción directa el texto del padre Wujek, esas palabras rezan así: «*Dixitque Deus: Fiat Lux. Et facta est lux*»⁷⁹⁸. En la traducción de Nacar-Colunga, aquí se utiliza el verbo «haber»: «Dijo Dios: “Haya luz”; y hubo luz»⁷⁹⁹; y en la recientemente editada versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, el verbo «existir»: «Dijo Dios: “Exista la luz”. Y la luz existió»⁸⁰⁰. Lo sorprendente, en suma, en el nombre del vitral de Wyspiański, es el uso de la segunda persona del singular del imperativo de ese verbo ‘hacerse’, en lugar de la tercera, como es lo habitual, según el texto bíblico.

Sigue escribiendo Adam Zagajewski: «En el ademán del mayestático personaje se puede leer también otra llamada: sigue adelante, mira a otros Dioses Padres, compáralos conmigo, emprende un largo viaje» (Elba 228)⁸⁰¹. Y luego:

Por algo tienes que empezar: empieza por París, observa esa orgullosa ciudad, marcada por el arte y la guillotina, por el dolor de miles de artistas anónimos, que allí pasaron hambre, y por los breves instantes de triunfo de los que crearon una obra que antes o después fue reconocida. Pasa en ellas muchos días, llévate un buen calzado y anda mucho, no te olvides de la Sainte-Chapelle, perdida ente edificios judiciales (entre solicitantes y abogados que caminan con prisa y rodeada de policías en alerta, la Sainte-Chapelle parece una campesina provinciana hablando en dialecto regional que hubiera traído de su aldea una mercancía para vender

⁷⁹⁸ Cf. COLUNGA-TURRADO, *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 7ª ed., 1985.

⁷⁹⁹ Cf. NÁCAR-COLUNGA, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 22ª ed., 1974.

⁸⁰⁰ Cf. CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA, versión oficial de, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 2010.

⁸⁰¹ «W geście majestatycznej postaci odczytać też można inne wezwanie – idź dalej, zobacz innych Bogów Ojców, porównaj ich ze mną, wybierz się w daleką podróż.» (Wcp 196)

–vidrieras de colores– y esperara desde hace varios siglos a los clientes; ellos, sin embargo, tienen asuntos más urgentes y no le prestan mucha atención), ni de los puentes del Sena. Echa un vistazo al Louvre y a los otros museos, aprecia el valor de los cuadros de los maestros antiguos y modernos, anónimos o conocidos. Haz una vista al *San Sebastián* «vertical» (hay también un *Sebastián* «horizontal», o más bien, lo había: han quedado sólo copias) de De la Tour, pintor que tuvo que esperar hasta muy tarde la llegada de la fama; verás como santa Irene cuida al joven herido. El joven y suave cuerpo de Sebastián –como torneado en madera– reposa sobre el pavimento, y sobre él se alzan cuatro figuras femeninas. Santa Irene está arrodillada ante el herido y sostiene en la mano derecha una antorcha (De la Tour necesita la luz de una antorcha para justificar sus cuadros nocturnos, lo mismo que el prosista no puede pasarse sin narrador, ni el poeta sin metáforas), y, por encima de ella, sobresalen aún tres siluetas más de mujeres. De este modo, el *Sebastián* «vertical» es, fundamentalmente, un cuadro que contrapone la humanidad sana (la vertical, precisamente) a la humanidad compuesta de debilidad, horizontal, impotente y transida de dolor.

Por supuesto, debes visitar los grandes museos, pero no te olvides de los más pequeños; entra en la Orangerie, mira la serie de cuadros de Soutine, y, entre ellos, el del botones vestido de rojo, que, en el centro de una gran ciudad septentrional, se ha convertido en un colibrí. En esa misma pequeña galería, fíjate en el cuadro de Cézanne que representa al hijo del artista; verás que la forma del rostro del hijo no provenía, como habitualmente ocurre, del diálogo de los genes de la madre y del padre, sino que se adaptaba obediente a los cánones de la pintura paterna, surgió de la paleta. Las mejillas de este muchacho lo mismo podrían ser una manzana; ¡el hijo de Cézanne era una naturaleza muerta!

Sal a dar un paseo, bajo la lluvia, bajo la llovizna, en un templado día de septiembre –y, en lo que a la lluvia se refiere, no es difícil en París–; pasea por pequeñas callejuelas y anchos bulevares. Al cabo de cierto tiempo, sólo con que seas un poco paciente y mires con atención, comprobarás con asombro que en esa talentosa ciudad incluso las aceras húmedas, holladas por los transeúntes, se convierten en una larga tira de lienzo que refleja, como en el taller de Pissarro o de Monet, el cielo, las nubes, los tejados y las caprichosas chimeneas de las casas de vecindad antiguas. Sus formas serán un tanto informes, fantásticas, ondeantes y

húmedas, pero eso te gustará, ¡a ti, que necesitabas escuadra y regla para dibujar en la escuela! (Elba 228-230)⁸⁰²

No deja de resultar significativo que, puestos a emprender un viaje, y dado que por algo hay que empezar, el Dios Padre de la vidriera de Wyspiański proponga empezar por París. Ya sabemos que la capital francesa constituye una de las ciudades fundamentales en la biografía de Adam Zagajewski. No resulta extraño, por ende, el hecho de que a París precisamente le haya dedicado el escritor polaco no pocas páginas de su obra, tanto en verso como en prosa. Por mencionar un ejemplo, mencionaremos aquí el ensayo que lleva por título «El París de tonos grises» («Szary Paryż»), el duodécimo de los que componen el libro *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*. En el caso de ese ensayo, se trata de un París nada convencional, muy distinto al París que de sólo ofrecen las agencias de viajes: un París visto a través del objetivo del fotógrafo polaco Bogdan Konopka: en la imagen, ni la Torre Eiffel, ni el Pont des Arts, ni el Panteón, ni el Louvre; nada, en suma, del París

⁸⁰² «Od czegoś musisz zacząć – zacznij od Paryża, zobacz to dumne miasto, naznaczone przez sztukę i przez gilotynę, przez cierpienie tysięcy anonimowych artystów, którzy przymierali tu głodem i przez krótkie chwile tryumfu tych, co stworzyli uznane prędzej czy później dzieło. Spędź w nim wiele dni, weź dobre buty i maszeruj dużo; nie zapomnij o zagubionej wśród budynków sądowych Sainte Chapelle (pośród śpiesznie idących petentów i adwokatów, otoczona przez czujnych policjantów, Sainte Chapelle wydaje się prowincjuszka, mówiącą regionalnym dialektem chłopką, która przywozła ze swojej rodzinnej wsi towar na sprzedaż – kolorowe witraże – i czeka od kilkuset lat na klientów; ci jednak mają pilniejsze zadania i nie poświęcają jej wiele uwagi) i o mostach nad Sekwaną. Zagłęb się do Luvru i do innych muzeów, poznaj obrazy dawnych i nowych mistrzów, anonimowych lub znanych z imienia. Złóż wizytę „pionowemu” św. Sebastianowi (jest też „poziomy” Sebastian, a raczej był – pozostały po nim kopie tylko) de la Toura, malarza, który tak późno doczekał się sławy; zobaczysz, jak św. Irena pielęgnuje rannego młodzieńca. Młode i gładkie ciało Sebastiana – jak wytoczone z drewna – spoczywa na posadzce, a nad nim wznoszą się cztery postaci kobiece. Święta Irena klęczy przy rannym i trzyma w prawej ręce pochodnię (de la Tour potrzebuje światła pochodni do uzasadnienia swych nocnych obrazów, tak jak prozaik nie może się obejść bez narratora, a poeta bez metafory), a ponad nią wyrastają jeszcze trzy inne sylwetki kobiet. W ten sposób „pionowy” Sebastian jest w gruncie rzeczy obrazem, który przeciwstawia ludzkość zdrową (pionową właśnie), ludzkości złożonej niemocą, horyzontalnej, bezwładnej, przesytej bólem.

»Oczywiście, musisz, poznać wielkie muzea, ale nie zapomnij o mniejszych; wstąp do Oranżerii, zobacz serię obrazów Soutine’a, a wśród nich tego ubranego na czerwono chłopca hotelowego, który pośrodku wielkiego północnego miasta zamienił się w kolibra. W tej samej niedużej galerii zwróć uwagę na obraz Cezanne’a przedstawiający syna artysty; zrozumiesz, że syn Cezanne’a miał twarz, której forma nie wzięła się, tak jak to się dzieje zazwyczaj, z dialogu genów matki i ojca, ale dostosowała się posłusznie do kanonów ojcowskiego malarstwa, powstała z palety. Policzki tego chłopca mogłyby równie dobrze być jabłkiem; syn Cézanne’a był martwą naturą!

»Pójdź na spacer, w deszczu, w mżawce, w ciepły, wrześniowy dzień – a o deszczu nie trudno w Paryżu – małymi uliczkami i szerokimi bulwarami; po jakimś czasie, jeśli tylko będziesz cierpliwy i uważny, stwierdzisz ze zdziwieniem, że w tym utalentowanym mieście nawet wilgotne chodniki, deptane przez przechodniów, zamieniają się w długi pas płótna, odbijającego, jak w pracowni Pissarra czy Moneta, niebo, chmury, dachy i kapryśne kominy starych kamienic. Ich kształty będą nieco zniekształcone, fantazyjne, falujące i wilgotne, ale to ci się spodoba, tobie, który potrzebowałeś ekierki i linijki, żeby rysować w szkole!» (Wcp 196-197)

monumental y pletórico de luz; en su lugar, patios recoletos, discretas callejuelas, escaleras de no se sabe qué casa de vecinos, un jardín inubicable sepultado por la nieve: en suma, «el París de tonos grises».

El París monumental y universalmente conocido es, en cambio, como acabamos de comprobar, el que nos invita a recorrer Dios Padre desde las páginas de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1999). El París de la Santa Capilla (Sainte-Chapelle), también denominada Capilla Real de la Île de la Cité, considerada una obra maestra del gótico temprano. Como es sabido, fue mandada construir por San Luis a mediados del siglo XIII, en el corazón del palacio de la Cité, residencia del soberano y sede de su administración, como palacio y relicario. La Sainte-Chapelle está adornada de un conjunto único de quince vidrieras y de un gran rosetón, que forman verdaderas paredes de luz; algo que, a buen seguro, habrá hecho las delicias de Adam Zagajewski, tan aficionado al arte del vitral. Es también el París del Louvre y de tantos otros grandes museos, con lienzos de destacados pintores franceses, algunos muy admirados por el poeta polaco: es el caso de Georges de la Tour (1593-1652); o el Chaïm Soutine (1893–1943), pintor bielorruso de origen judío que, residiendo en París, contribuyó genialmente al movimiento expresionista; o el de Paul Cézanne (1839-1906), pintor postimpresionista, considerado el padre del arte moderno. En realidad, como Cracovia, París se presenta a la mirada fervorosa de Zagajewski como una auténtica ciudad museo toda ella.

Luego de visitar París, el viaje ha de proseguir por el resto de las tierras de Francia, principiando por las más próximas a la capital. Sigue escribiendo nuestro autor, que se limita, como sabemos, a transcribir aquí las recomendaciones de Dios Padre:

Contempla también las pequeñas y rechonchas iglesias románicas que conquistan los pueblecitos de piedra de la Île-de-France; estarán, por lo común, cerradas, pero no importa, bastará con que las veas por fuera para emocionarte a la vista de sus achaparradas siluetas. A veces, distinguirás elementos góticos: el ojo, románico; la nariz, gótica. No te duela gastar dinero en un billete de tren, ve de París a Chartres, experimenta el estremecimiento que provoca el entrar en la colosal nave de la catedral, el estremecimiento de la fe y el del anhelo y el ansia incluso, como si éste, el más extraordinario de los templos, nos despertara a la vida, a la vida entera, y no sólo a la piedad de la devoción y del arte estrecho de miras,

académicamente entendido, como si dijera, recordara, gritara que la vida es una unidad. Examina con cuidado –seguimos en Chartres– las antiguas vidrieras con su ilustre azul, oscuro y opaco en algunos sectores, como el pelaje de animales mitológicos. Puedes pasear durante un rato sobre las losas de piedra del suelo; enseguida comprenderás por qué no han faltado en los últimos siglos viajeros que se quedaran para siempre en Chartres (algunos, pobres, se ganaban la vida como guías del templo, cambiando su entusiasmo ultraterrenal por la calderilla de las propinas). No podían visitar sin un estremecimiento vivificador esta catedral, y por él se quedaron en esta ciudad provinciana, que conoció su esplendor en la Edad Media, cuando floreció aquí la teología, pero que hace ya tiempo vino a menos y pasó a la categoría de ciudades de segundo orden, casi olvidadas. (Elba 230-231)⁸⁰³

La ciudad de Chartres –donde en la Edad Media floreció, en efecto, la teología (recuérdese la famosa escuela de Chartres, «el centro intelectual de mayor vida» durante toda la primera mitad del siglo XII⁸⁰⁴), como Dios Padre tiene buen cuidado de anotar oportunamente–, con su magnífica catedral gótica, merece una visita pausada y atenta. Como, sin lugar a dudas, se desprende de su propio texto, Zagajewski siente una admiración muy grande, incluso una verdadera fascinación por este templo. Y no es nada extraño que así sea, pues, siendo la primera catedral de estilo gótico clásico, la de Chartres constituye su ejemplo canónico y su prototipo.

Escribe Zagajewski, siempre haciéndose eco de las palabras del Dios Padre de la vidriera de Wyspiański en la iglesia de los franciscanos de Cracovia: «experimenta el estremecimiento que provoca el entrar en la colosal nave de la catedral, el

⁸⁰³ «Obejrzyj także małe, pękate kościoły romańskie zdobiące kamienne wioski Ile de France; będą na ogół zamknięte, ale to nic, wystarczy, że zobaczysz je z zewnątrz i doznasz wzruszenia na widok ich krepiej sylwetki. Niekiedy spostrzeżesz elementy gotyckie; oko romańskie, nos gotycki. Nie żałuj pieniędzy na bilet kolejowy, pojedź z Paryża do Chartes, przeżyj dreszcz, jaki wywołuje już samo wejście do kolosalnej hali katedry, dreszcz wiary i dreszcz pragnienia i pożądania nawet, tak jakby ta najniezwyklejsza świątynia budziła nas do życia, do całego życia, a nie tylko do dewocyjnej pobożności i do wąsko, akademicko rozumianej sztuki, jakby mówiła, przypominała, krzyczała, że życie jest jednością. Przyglądaj się wciąż w Chartres – w starym witrażom z ich sławnym błękitem, ciemnym i nieprzejszystym na niektórych kwaternionach witraży, jak sierść mitycznych zwierząt. Możesz dłuższą chwilę spacerować po kamiennych płytach posadzki; szybko zrozumiesz, dlaczego nie brakowało w ostatnich stuleciach cudzoziemców-podróżników, którzy osiedlili się na stałe w Chartres (niektórzy, biedni, zarabiali na życie jako przewodnicy po świątyni, zamieniając swój nieziemski zachwyt na drobną monetę napiwków). Nie mogli obejść się bez życiodajnego dreszczu tej katedry i dla niego zostali w tym prowincjonalnym mieście, które doświadczyło świetności w średniowieczu, gdy kwitła tu teologia, ale od dawna już stoczyło się do kategorii miejscowości drugorzędnych, prawie zapomnianych.» (Wcp 197-198)

⁸⁰⁴ Cf. GILSON, Étienne (1922), *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, versión española (<fr. *La philosophie au Moyen Âge*, 2ª ed., 1952) de Arsenio Palacios y Salvador Caballero, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1999, págs. 255 y ss.

estremecimiento de la fe y el del anhelo y el ansia incluso, como si éste, el más extraordinario de los templos, nos despertara a la vida, [...]» (Elba 230). Ahora bien, según leemos en el inmortal *Fausto* de Goethe:

El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad,
Por mucho que el mundo se haga familiar a sus sentidos,
Siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido.⁸⁰⁵

Admirables versos, en los que, a decir de Rudolf Otto, la palabra «enorme» –Zagajewski emplea la palabra «colosal» («*kolosalny*»)– «sirve [...] para significar lo numinoso en todos sus aspectos»⁸⁰⁶. Como ha observado J. Martín Velasco, es un hecho constatable en culturas de todos los tiempos y latitudes que «la religión ha necesitado expresarse desde sus comienzos, al mismo tiempo que en acciones y pensamientos, en manifestaciones multiformes de la experiencia estética»⁸⁰⁷. Ahora bien, como afirma Rudolf Otto «para los occidentales [...] el arte que mejor expresa lo numinoso es el gótico, precisamente a causa de su sublimidad»⁸⁰⁸. Ello, empero, no sería por sí mismo suficiente. Wilhelm Worringer, en su famoso libro *La esencia del arte gótico (Formprobleme der Gotik, 1911)*, ha demostrado que la singular impresión que el arte gótico produce «no descansa en su sublimidad, sino en que conserva todavía la impronta y herencia de prístinas formas mágicas»⁸⁰⁹. «El arte gótico “encanta”, “hechiza”, y esta impresión es algo más que la de lo sublime»⁸¹⁰, concluye Otto, quien, sin embargo, añade:

Pero lo sublime, lo mágico, por muy intensamente que actúen, no son más que medios indirectos en la representación de lo numinoso por el arte. En Occidente sólo disponemos de dos más directos. Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio. La oscuridad debe ser tal, que quede

⁸⁰⁵ Citado por OTTO, Rudolf (1917), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. (<al. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*) de Fernando Vela, col. El Libro de Bolsillo, H 4106, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 63

⁸⁰⁶ *Ibidem*, págs. 61-63.

⁸⁰⁷ Cf. MARTÍN VELASCO, Juan (1982), *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 6ª ed., 1993, 165.

⁸⁰⁸ Cf. OTTO, Rudolf, *op. cit.*, pág. 95.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ *Ibid.*

realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Sólo la semioscuridad es «mística». Y su impresión se perfecciona cuando se asocia al elemento auxiliar de lo sublime. La semioscuridad que reina en las altas bóvedas, bajo las ramas de una arboleda, extrañamente animada y movida por el misterioso y mirífico juego de la media luz, habla siempre al sentimiento, y los constructores de templos, mezquitas y catedrales han sabido hacer de ella un uso eficaz.⁸¹¹

Dentro de la catedral de Chartres, Adam Zagajewski se recrea, como no podía ser menos, en sus maravillosas vidrieras. En este punto, conviene dejar constancia aquí también de la afición de nuestro poeta por el arte del vitral, ya sean vidrieras de tema profano, como las que adornaban y aun adornan algunos edificios de estilo modernista con que cuenta Cracovia, ya se trate de vidrieras con motivos religiosos, como la de Wyspiański en la iglesia cracoviana de san Francisco o las de cualquier catedral gótica. Aunque, ni que decir tiene, sus preferencias se dirigen a estas últimas. En el caso de las de Chartres, Zagajewski se demora, diríamos que amorosamente, en su contemplación. No elegimos al azar esta palabra – «contemplación»–, que, por cierto, pertenece, como ya sabemos, al más personal léxico zagajewskiano; la empleamos aquí porque las vidrieras de las catedrales góticas están precisamente para ser contempladas, religiosamente contempladas. Sobre este punto, Titus Burckhart (1908-1984) en su ya clásico ensayo *Chartres y el nacimiento de la catedral (Chartres und die Geburt der Kathedrale, 1962)*, ha escrito palabras memorables, seguramente definitivas, que conviene, a nuestro juicio, reproducir aquí, pues nos proporcionan, tanto desde el punto de vista de la historia del arte como desde el punto de vista de la teología y la espiritualidad, el marco adecuado para comprender en todo su alcance lo que al respecto escribe Adam Zagajewski. Nos dice Burckhart:

[...] los muros de las catedrales góticas no están horadados con ventanas para permitir la visión del mundo exterior, sino que su papel es ser, semejantes a las de la Jerusalén celestial, tabiques de luz o gemas resplandecientes.

Henos aquí ante unas imágenes convertidas en paredes, paredes de luz... y es verdad que la luz sólo se hace perceptible después de haber atravesado la materia

⁸¹¹ *Ibid.*, págs. 95-96.

de las vidrieras, esos cristales coloreados y translúcidos: la luz en sí no se ve, no se distingue más que los objetos que ella ilumina o la cegadora claridad de un destello de sol. Es en su refracción por el vidrio como la luz despliega su riqueza interior de colores, convirtiéndose ella misma en objeto de contemplación.

Cuando los simbolistas de la Edad Media comparan las vidrieras con la Sagrada Escritura o con sus transmisores, no es por gusto de las sutilezas: las imágenes transparentes son semejantes a las Sagradas Escrituras en la medida en que, como éstas, ponen la luz divina al alcance de la visión humana; sin este proceso de refracción la luz cegaría los ojos con su brillo.

La refracción de la luz blanca, incolora en innumerables colores, es el símbolo más evidente del Intelecto divino, el Logos, en la medida en que éste –él mismo indiviso– contiene las formas esenciales de todas las cosas. En efecto, los colores son propiedades de la luz; y las propiedades, caracteres esenciales, es decir, «formas» en el sentido que este término poseía en el pensamiento medieval.⁸¹²

Luego de invitarnos a trasponer los umbrales de la catedral de Chartres y experimentar el estremecimiento que él mismo ha experimentado al penetrar en la enorme nave, Adam Zagajewski –recordemos– continuaba, en fin, así: «como si éste, el más extraordinario de los templos, nos despertara a la vida, a la vida entera, y no sólo a la piedad de la devoción y del arte estrecho de miras, académicamente entendido, como si dijera, recordara, gritara que la vida es una unidad» (Elba 230). Como nos enseña el mismo Titus Burckhardt, en la catedral gótica –de la que, como ya se ha apuntado, la de Chartres puede considerarse muy bien el ejemplo canónico y prototípico– se encarnan las concepciones más elevadas de los hombres de la Edad Media, a los que no podemos comprender si no penetramos en el corazón de su universo simbólico. Pues bien, al respecto de esos hombres del Medioevo constructores de catedrales, Burckhart, en una línea de pensamiento que es también –como hemos de ver luego– la del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar (1905-1988), escribe estas palabras:

[...] toda su actividad creadora estaba sostenida por la Idea, es decir, por una concepción espiritual de la vida, mucho más que en el caso del hombre moderno. Y es precisamente en esta verdad eterna, que estaba en el centro de su vida, donde su

⁸¹² Cf. BURCKHARDT, Titus (1962), *Chartres y el nacimiento de la catedral*, col. El Barquero, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 2ª ed., 2004, págs. 153-154.

amor y su gozo creador podían extraer la fuerza unificadora que admiramos en sus obras. “Estaban más cerca que nosotros tanto del cielo como de la tierra”, se ha podido decir mucha razón a propósito de ellos.⁸¹³

Dejamos Chartres y su pasmosa catedral, y proseguimos nuestro viaje. Nos espera la Catedral de Saint-Étienne de Bourges, considerada como una de las joyas del arte gótico francés, construida entre el final del siglo XII y el siglo XIII. Luego, la basílica de Santa María Magdalena de Vézelay, obra maestra de la arquitectura románica del siglo XII, reconstruida por Eugène Viollet-le-Duc en 1840. En tercer lugar, la catedral de Saint-Julien de Le Mans es un edificio religioso situado en la ciudad de Le Mans, uno de los edificios más grandes de la época gótica en Francia, y única en el Oeste francés. Llegamos después al monasterio benedictino de San Miguel de Cuixá (*Sant Miquel de Cuixà* en catalán; en francés *Saint-Michel de Cuxa*) abadía situada al pie del Canigó, en la comuna de Codalet, en los Pirineos Orientales en el sudoeste de Francia. Con los abades Garin y Oliva se convirtió en uno de los centros culturales más importantes de la Cataluña feudal. Finalmente, la abadía de San Pedro de Moissac. La antigua iglesia abacial cuenta con un pórtico de 1130, que constituye una de las obras maestra de la escultura románica; por lo que a su claustro se refiere, data de finales del siglo XI, y es uno de los mejor conservados del Occidente cristiano. Así lo describe todo esto Adam Zagajewski:

Viaja también a Bourges, visita su catedral, con las fabulosas vidrieras en el ábside (vidrieras que, en un día nublado, se diría que se convierten en ventanas de un batiscafo que se deslizara lentamente a través de un arrecife de coral poblado de santos y profetas submarinos). Ve a Vézelay, en Borgoña, esta vez no para contemplar vidrieras, sino el color rosado de la piedra, la delicada luz rosada y el ritmo de las columnas, que se conducen en una danza en dirección al altar. Entra en la catedral en el centro de le Mans y observa cómo el gótico y el estilo románico, tan diversos, aciertan a convivir en el interior de ese mismo edificio, apaciblemente, desde hace siglos. Visita la Francia sudoriental, que un día fue parte del principado medieval de Cataluña, y visita los monasterios románicos, sus claustros y galerías, sus a veces poco proporcionadas esculturas, en ocasiones incluso prerrománicas, donde las caras de la gente recuerdan a los sapos, sin que, a

⁸¹³ *Ibidem*, pág. 6.

pesar de ello, carezcan de una redonda, pétrea poesía. Visita la abadía de Saint Michel de Cuxa, situada en los Pirineos, y fíjate bien en esas esculturas tempranas: entre ellas hallarás incluso divinidades hindúes conquistando obedientes un claustro católico. Allí también verás que el islam sabía conciliarse con el cristianismo, al menos en la piedra, e introdujo en las iglesias románicas sus formas mozárabes.

Acércate a Moissac, una pequeña ciudad en el departamento de Tarn-et-Garonne, y visita la abadía de San Pedro, que perteneció a los benedictinos. Te enterarás de que en el siglo XIX quisieron destruirla, ¡para tender una línea férrea! Detente ante la magnífica escultura del siglo XII que representa al profeta Jeremías; quedarás asombrado, atónito: descubrirás el dulce y triste rostro del joven profeta. Esperabas encontrarte con un anciano severo de rostro desfigurado por una mueca de ira, y te hallaste ante el mejor de los hombres, alguien tierno y melancólico, un profeta que descansa tras la explosiva diatriba, quizás espantado ante su propia vehemencia. (Elba 231-232)⁸¹⁴

En el sur de Francia es obligada la vista a la abadía de Sénanque, especialmente admirada por el poeta polaco:

En el sur de Francia visita la restaurada abadía de Sénanque: edificios de gruesos muros, que habían de defender el recogimiento de los laboriosos y madrugadores monjes. Ante los muros de la abadía florecerá la violácea lavanda

⁸¹⁴ «Pojeđź tak¿e do Bourges, zwiedz tamtejsz¿ katedr¿ z jej bajecznymi witra¿ami w absydzie (witra¿ami, kt¿re w dzieñ pochurny zdaj¿ si¿ zamienia¿ w okna batyskafu, przeplywaj¿cego wolno przez raf¿ koralow¿ zaludnion¿ przez podwodnych ¿wi¿tych i prorok¿w). Wybierz si¿ do Vézelay w Burgundii, tym razem nie dla witra¿y, tylko dla ró¿owego koloru kamienia, dla ró¿owego, delikatnego ¿wiatła i dla rytmu kolumn, postepuj¿cych tanecznie w stron¿ ołtarza. Wejđź do katedry w centrum Le Mans i zobacz, jak gotyk i styl romański, tak ró¿ne, potrafi¿ wsp¿l¿y¿ ze sob¿ wewn¿trz tego samego budynku, podognie, od stuleci. Zagł¿dnij do południowo-zachodniej Francji, kt¿ora niegdys¿ była cz¿sci¿ ¿redniowiecznego kr¿lestwa Katalonii, i zwiedz klasztory romańskie, ich wirydarze i kru¿ganki, niezgrabne niekiedy rze¿by, niekiedy nawet jeszcze preromańskie, gdzie twarze ludzi zdaj¿ si¿ przypomina¿ ropuchy, ale mimo to nie s¿ pozbawione okr¿glej, kamiennej poezji. Zajrzyj do połozonego w Pirenejach opactwa Saint Michel de Cuxa i przyrzyj si¿ tym wczesnym rze¿bom: znajdziesz wsr¿d nich nawet hinduskie b¿stwa, posłusznie zdobij¿ce katolicki klasztor. Tam tak¿e zobaczysz, ¿e nawet islam umi¿ł pogodzi¿ si¿ z chrze¿cijañstwem, przynajmniej w kamieniu, i wprowadził do romańskich ko¿cioł¿w swoje mozarabskie formy

»Pojeđź jeszcze do Moissac, małego miasteczka w departamencie Tarnu i Garonny, i znajđź w nim opactwo św. Piotra (należ¿ło niegdys¿ do benedyktynów). Dowiesz si¿, ¿e w wieku dziewiętnastym chciano je zburzy¿, ¿eby przeprowadzi¿ lini¿ kolejow¿! Spędź dług¿ chwil¿ przed wspani¿l¿ dwunastowieczn¿ rze¿b¿ przedstawiaj¿c¿ proroka Jeremiasza; b¿dziesz zdziwiony, zaskoczony: zobaczysz słodk¿, smutn¿ twarz młodego proroka. Spodziewałeś si¿ zasta¿ surowego starca, o twarzy wykrzywionej grymasem gniewu, a spotkałeś najlepszego z ludzi, kogo¿ czulego i melancholijnego, proroka odpoczywaj¿cy po wzburzonej diatrybie, by¿ mo¿e zatrwo¿onego wlasn¿ gwałtowno¿ci¿.» (Wcp 198-199)

(campos enteros de lavanda), que atrae a escuadrones de abejas y mariposas; y, de pronto, asombrado, hallarás aquí una unión del violeta y de la majestad semejante, casi la misma, a la del arrogante vitral de Wyspianski. (Elba 232)⁸¹⁵

Se trata aquí, claro está, de la abadía ciscerciense de Sénanque (en francés, Abbaye Notre-Dame de Sénanque), situada cerca de la localidad de Gordes, en el departamento de Vaucluse, en la Provenza. La abadía nace como comunidad de monjes cistercienses en 1148. Consagrada en 1178, conoció su máximo esplendor entre los siglos VIII y XIV; llegó a poseer cuatro molinos, siete granjas y numerosas tierras en Provenza. Devastada en 1544, a consecuencia de las guerras de religión, no será hasta el año 1854 cuando el lugar sea ocupado por una nueva comunidad de monjes cistercienses, comunidad que, sin embargo, será expulsada en 1916. En 1988, con el renacimiento de las vocaciones en la casa madre de la Abadía de Lérins, vuelve a establecerse en Sénanque una pequeña comunidad de monjes. Toda esta asendereada historia la evoca Zagajewski en su poema. Tal y como aparece descrita en estos versos, la austera abadía –austeridad típica de los edificios cistercienses– está rodeada de extensos y hermosos campos de lavanda, según se puede contemplar en algunas fotografías del lugar. Estamos aquí, una vez más, ante un poema que recoge y testimonia la experiencia de un viaje, de uno de esos viajes «epifánicos» que, como ha estudiado admirablemente Bożena Schallcross, Adam Zagajewski emprende de tiempo en tiempo en busca de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente. «Sénanque»:

Los aburridos turistas buscan una iluminación
y miran a los oscuros rincones del refectorio;
alguien duerme al sol, con la boca abierta,

allí entra el aclamado aire de Provenza,
hierbas y oxígeno, oxígeno y hierbas,
y el seco respirar de las tierras.

⁸¹⁵ «Na południu Francji zwiedz odrestaurowane opactwo w Sénanque: budynki o grubych murach, które miały chronić skupienie pracowitych – i wcześniej wstających – mnichów (cystersów). Przed murami opactwa będzie kwitła fioletowa lawenda (całe pola lawendy), ściągająca eskadrony pszczół i motyli – i nagle, zaskoczony, znajdziesz tu podobne, nieomal to samo połączenie fioletu i majestatu co w aroganckim witrażu Wyspiańskiego.» (Wep 199)

Sólo a veces alguien respetable pasa raudo,
alguien con hábito que no tiene tiempo,
que sólo tiene tiempo para la eternidad.

Esos gruesos muros que protegen la música,
demolidos tantas veces, a merced de la naturaleza,
de la revolución, la razón, vuelven a crecer.

Los campos de lavanda rodean el monasterio,
zumban ejércitos de abejas y el joven otoño,
y lentamente nace el dorado recogimiento.

(Pr 80)⁸¹⁶

No habrá pasado desapercibido el hecho de que, en el fragmento de prosa de *En la belleza ajena* así como en el poema dedicado a la abadía de Sénanque, repare Zagajewski en los violáceos campos de lavanda que rodean el monasterio y en el zumbido de las abejas que sobre ellos incesantes revolotean. El poeta polaco no puede menos de prestar atención a ese zumbido de abejas en las inmediaciones del monasterio. Estamos aquí, claro está, ante una alegoría con una larga y muy nutrida tradición a la espalda: la laboriosidad de las abejas como alegoría de la vida contemplativa. Es en la Biblia sin duda donde hay que buscar la fuente primigenia de esta alegoría, cuya tradición se remonta a Orígenes⁸¹⁷. El egregio teólogo y cardenal francés Henri de Lubac (1896-1991), en su magna obra *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture* (1959), basándose en un *corpus* de hasta doscientas cincuenta citas reunidas por él, ofrece una explicación exhaustiva de esta figura alegórica⁸¹⁸. Aquí bastará con que citemos un pasaje de la *Vitis mystica*:

⁸¹⁶ «Znudzeni turyści szukają iluminacji / i zaglądną w ciemne zakątki refektarza; / ktoś śpi w słońcu, z otwartymi ustami, // do których wchodzi sławne powietrze / Prowansji, tlen i zioła, zioła i tlen, / i suchy oddech ziemi. // Tylko czasem przemyka ktoś poważny – / w habicie, kto nie ma czsuy, / kto ma czas tylko na wieczność. // Te grube mury, które chronią muzykę, / zniszczone tyle razy, oddane naturze, / rewolucji, rozsądkowi, rosną znowu. // Pola lawendy okrążają klasztor – / nad nimi huczy armia pszczół i młoda jesień, / i wolno się rodzi złote skupienie» (Pr 63)

⁸¹⁷ Cf. DUMONT, Charles, y TORRE, Juan María de, «Una lectura de San Bernardo hoy», en «Introducción general» a SAN BERNARDO, *Obras completas*, texto bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), vol. I, 1993, pág. 122.

⁸¹⁸ *Ibidem*, pág. 121.

Abejas, a mi parecer, son aquellos que sobre las alas de la contemplación saben y pueden elevarse, dejando sus propios alvéolos, es decir, el cuidado de su cuerpo. En esa especie de cera, que es nuestra memoria, hay que depositar la miel que libamos en el recuerdo de la cruz.⁸¹⁹

Lo que interesa poner aquí de relieve, empero, es que la presencia de esta figura alegórica no se limita al texto bíblico, los Padres de la Iglesia y los grandes maestros de espiritualidad (cabe mencionar a san Bernardo, el «*Doctor Mellifluus*», precisamente), sino que, como acabamos de ver en Adam Zagajewski, reaparece y sigue, por así decirlo, actuante en otros muchos autores, de todos los tiempos y de las más diversas filiaciones estéticas.

Llegados a este punto, conviene que hagamos un alto en el camino, y consideremos lo que en conjunto nos lleva dicho hasta aquí Adam Zagajewski. Hay un primer hecho que nos parece de la mayor importancia destacar: las obras de arte de que hasta ahora nos ha hablado aquí Zagajewski pertenecen de sólo al arte sacro; un segundo hecho remarcable es que son en su mayoría obras arquitectónicas. Ahora bien, tal y como aparece en estos textos zagajewskianos, es evidente que la obra arquitectónica presenta un doble interés: en primer lugar, un interés *per se*, en cuanto arquitectura; en segundo lugar, la arquitectura presenta un interés en tanto marco o, por así decirlo, engarce de exponentes de diversas artes. Así, la catedral gótica, como obra de arte arquitectónica, alberga en su seno otras artes: la escultura, la pintura, el vitral, e incluso, siquiera ocasionalmente, la música; por no hablar de artes menores, como la orfebrería y el esmalte de los vasos sagrados, el bordado de los ornamentos, etc. Estos, como adelantábamos, merecen, en nuestra opinión, resaltarse en la exposición zagajewkiana, pues, como ha escrito el diplomático, político y pensador alemán Hans Graf Huyn,

⁸¹⁹ *Ibididem*. Para el correspondiente texto latino, cf. VITIS MYSTICA SEU TRACTATUS DE PASSIONE DOMINI Super, *Ego sum vitis vera*. (c. 44, 149 y 155: PL 184,752 Y 128) CAPUT XLIV *Quod flores inveniendi sunt in Vite nostra*, en [<http://www.binetti.ru/bernardus/109.shtml>]:

«149. Postremo videamus, quia flores et visum delectant et odoratum. Licet comedi non soleant, suguntur tamen ab apibus, et de liquore e floribus expresso dulcissima sibi mella conficiunt. Apes ejusmodi, ut puto, sunt illi qui pennis contemplationis elevari sciunt et possunt, suaque ipsorum possunt alvearia, hoc est corporis curam, relinquere, et ad hortum deliciarum transvolare, in quo omnium florum divitias et divites delicias inveniunt. Hortus enim iste paradus est.»

[...] históricamente y desde una perspectiva espiritual, todo arte está enraizado en lo religioso. En los templos y tumbas, obras arquitectónicas, tenemos las creaciones más remotas del arte que han podido conservarse: testimonios de una vinculación a lo trascendental; símbolos de unas cosas anteriores a nosotros y que habrán de seguir siendo después; lugares dedicados a un culto permanente. Pintura y obras plásticas, y en casos numerosos también música y danza, se unían funcionalmente a la arquitectura para formar un todo artístico. Por ello ningún arte como la arquitectura ha sido, en toda la historia de la humanidad, canon, símbolo y expresión del ser espiritual y religioso del hombre en cada tiempo. La arquitectura es, pues, el arte originario, adoración a Dios que se materializa en piedra.⁸²⁰

«Ningún arte como la arquitectura ha sido, en toda la historia de la humanidad, canon, símbolo y expresión del ser espiritual y religioso del hombre en cada tiempo», escribe Hans Graf Huyn. Por su parte, en una página memorable de su novela *Nuestra Señora de París*, Victor Hugo verá en la arquitectura verdaderamente el gran libro de la humanidad escrito en piedra, el «registro principal» de la humanidad hasta el siglo XV: «[...] hasta Gutenberg la arquitectura es la escritura principal, la escritura universal. A este libro granítico, comenzado por Oriente, continuado por la antigüedad griega y romana, le ha escrito la Edad Media la última página». Se trata de una página que merece la pena reproducir aquí en su integridad, pues en ella nos brinda Hugo, con todo su talento literario y su capacidad de reconstrucción histórica de ambientes, el contexto para situar adecuadamente y comprender en todo su alcance lo que nos dice Adam Zagajewski sobre las catedrales, iglesias y monasterios medievales:

Alors, quiconque naissait poète se faisait architecte. Le génie épars dans les masses, comprimé de toutes parts sous la féodalité comme sous une *testudo* de boucliers d'airain, ne trouvant issue que du côté de l'architecture, débouchait par cet art, et ses Iliades prenaient la forme de cathédrales. Tous les autres arts obéissaient et se mettaient en discipline sous l'architecture. C'était les ouvriers du grand œuvre. L'architecte, le poète, le maître totalisait en sa personne la sculpture qui lui ciselait ses façades, la peinture qui lui enluminaient ses vitraux, la musique qui

⁸²⁰ Cf. GRAF HUYN, Hans (1988), *Seréis como dioses. Vicios del pensamiento político y cultural del hombre de hoy*, trad. (<al. *Ihr werdet sein wie Gott. Der Irrtum des modernen Menschen von der Französischen Revolution bis heute*) de José Zafra Valverde, Madrid, El buey mudo, 2000, págs. 79-80.

mettait sa cloche en branle et soufflait dans ses orgues. Il n'y avait pas jusqu'à la pauvre poésie proprement dite, celle qui s'obstinait à végéter dans les manuscrits, qui ne fût obligée pour être quelque chose de venir s'encadrer dans l'édifice sous la forme d'hymne ou de *prose* ; le même rôle, après tout, qu'avaient joué les tragédies d'Eschyle dans les fêtes sacerdotales de la Grèce, la Genèse dans le temple de Salomon.

Ainsi, jusqu'à Guttemberg, l'architecture est l'écriture principale, l'écriture universelle. Ce livre granitique commencé par l'Orient, continué par l'antiquité grecque et romaine, le moyen-âge en a écrit la dernière page. [...]

[...]

Si l'on résume ce que nous avons indiqué jusqu'ici très-sommairement en négligeant mille preuves et aussi mille objections de détail, on est amené à ceci : que l'architecture a été jusqu'au quinzième siècle le registre principal de l'humanité; que dans cet intervalle il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice ; que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments ; que le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en Pierre. [...]⁸²¹

En este sentido, como ha observado el profesor e investigador chileno Gerardo Vidal Guzmán, «la catedral debía ser una Biblia en piedra; debía hablar al pueblo,

⁸²¹ Cf. HUGO, Victor (1831), *Notre-Dame de Paris*, introduction, notes et chronologie par Jacques Seebacher, Col. *Les Classiques de Poche*, n° 1698, Paris, Le Livre de Poche, 2008, págs. 287-289. Traducción española:

«Entonces cualquiera que nacía poeta se hacía arquitecto. El genio esparcido en las masas, comprimido por todas partes bajo el feudalismo como bajo un *testudo* de escudos de bronce, no hallando salida más que por el lado de la arquitectura, desembocaba por este arte, y sus *Iliadas* tomaban forma de catedrales. Todas las otras artes obedecían y se sometían a disciplina bajo la arquitectura. Estos eran los obreros de la gran obra. El arquitecto, el poeta, el maestro totalizaba en su persona la escultura, que le cincelaba sus fachadas; la pintura, que le iluminaba sus vidrieras; la música, que ponía su campana en conmoción y soplabla en sus órganos. Aun la pobre poesía propiamente dicha, que se obstinaba en vegetar en los manuscritos, se vio obligada, para ser algo, a venir a encuadrarse en el edificio, bajo la forma de himno o de prosa; el mismo papel, después de todo, que habían representado las tragedias de Esquilo en las fiestas sacerdotales de Grecia, el Génesis en el templo de Salomón.

»Así, hasta Gutenberg la arquitectura es la escritura principal, la escritura universal. A este libro granítico, comenzado por Oriente, continuado por la antigüedad griega y romana, le ha escrito la Edad Media la última página. [...]

»[...]

»Si se resume lo que hemos indicado hasta aquí muy sumariamente [...], se llega a esto: que la arquitectura ha sido hasta el siglo XV el registro principal de la Humanidad; que en este intervalo no ha aparecido en el mundo un pensamiento un poco complicado que no se haya hecho edificio; que toda idea popular, como toda ley religiosa, ha tenido sus monumentos; que el género humano, en fin, no ha pensado nada importante que no lo haya escrito en piedra. [...]

Cf. HUGO, Víctor (1831), *Nuestra Señora de París*, trad. (<fr. *Notre-Dame de Paris*) de de E. González Fiol, introducción de Mauro Armiño, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1997, págs. 165-167.

narrando en el lenguaje de todos las obras de Dios»⁸²². Así lo había enseñado el papa san Gregorio Magno y así lo habían repetido santos y sínodos de la Iglesia a lo largo de los siglos⁸²³. Más aún: en las catedrales se trataba de crear «una auténtica *Summa* en piedra»⁸²⁴. Por su parte, el autor alemán Otto von Simson, en su célebre libro *La catedral gótica. Contribuciones al estudio de su origen y su significado* (*Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt, 1919), hace, entre otras, las siguientes afirmaciones: la catedral gótica era justamente «un reflejo del reino de Dios sobre la tierra»⁸²⁵; la Edad Media «sentía la belleza como *splendor veritatis*, como un resplandor de la verdad, y buscaba en la figura no ilusión, sino revelación»⁸²⁶; constituía la catedral un «modelo del *universum* medieval»⁸²⁷, pues

[...] para el hombre pensante de entonces no era la belleza un valor independiente, sino una irradiación de la verdad, brillo de lo perfecto que hay en el ser y propiedad con que las cosas denotan su proceder de Dios. La luz y los objetos luminosos, como las armonías musicales, dejaban vislumbrar la perfección del cosmos y hacían intuir en cierto grado el poder del Creador.⁸²⁸

Retomamos nuestro viaje, teniendo siempre a nuestro poeta como guía (por más que el guía sea en verdad –no se olvide– el Dios Padre de la vidriera de Wyspiański). El poema zagajewskiano «Sénanque», que más arriba reproducíamos, viene, entre otras cosas, a demostrar un hecho que conviene poner de relieve y que tal vez podría enunciarse así: el mejor complemento a los ensayos de Adam Zagajewski, su mejor ilustración, son los poemas de Adam Zagajewski, y viceversa. Es algo que ha visto muy bien y puesto de relieve muy oportuna y expresivamente Tadeusz Nyczek, en un texto que ya reproducimos en su momento:

[...]. Aquí nada «está al servicio» de nada, nada es «cumbre» y nada «valle». Los ensayos no «sirven» de explicación o justificación a la poesía, y los poemas no

⁸²² Cf. VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *Retratos del Medioevo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, pág. 152.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibid.*, pág. 153.

⁸²⁵ Citado por GRAF HUYN, Hans, *op. cit.*, pág. 82.

⁸²⁶ *Ibidem*.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

«sirven» de prueba de que el autor sabe realizar literariamente los postulados expuestos en su discurso teórico. El hecho de que tanto en sus poemas como en sus ensayos encontremos el mismo modo de pensar, una filosofía de la vida y la literatura semejante, significa que estamos ante un sistema de pensamiento tan sólido y trabado que puede emplear libre e indistintamente diversas formas literarias sin perder ni un ápice de coherencia.

[...]

Y, sin embargo, los poemas y los ensayos, aparte de las mismas convicciones existenciales y filosóficas, tienen algo más en común; es asombroso, pero se trata, precisamente, de la lengua.⁸²⁹

Razón de más, sin duda, para reproducir a continuación algunos poemas zagajewskianos cuyo asunto lo constituyen tales o cuales obras de arte. Estos poemas vendrán aquí a complementar e ilustrar, en efecto, lo dicho por el propio Zagajewski en las páginas de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* objeto principal de investigación en esta parte de nuestro trabajo. En primer lugar, consideremos el poema titulado «Iglesias de Francia» («Kościoły Francji»), dedicado a Czesław Miłosz, y que pertenece al libro *Regreso (Powrót, 2003)*:

Iglesias de Francia, más hospitalarias que sus
posadas
y sus poemas,
alzándose entre los viñedos como grandes racimos,
o en las colinas,
suavemente,
o hundidas en los valles, al fondo del verde mar,
o en un seco

⁸²⁹ Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, págs. 65-66. Original polaco:

«[...] Nic tu niczemu nie „służy”, nic nie jest „górami” i nic „dolinami”. Eseje nie „służą” wytłumaczeniu czy usprawiedliwianiu poezji, a wiersze nie „służą” za dowód, że autor umie literacko spełnić postulatory wyłożone dyskursywnie. To, że zarówno w wierszach, jak i w esejach spotkamy ten sam sposób myślenia, podobną filozofię życia i literatury, [...] znaczy, że mamy do czynienia z pewnym systemem myślowym, który jest na tyle silny i spoisty, że swobodnie może się posługiwać dowolnymi formami literackimi, nie tracąc na sile ani spoistości.

»[...]»

» A jednak wiersze i szkice mają coś więcej ze sobą wspólnego niż tylko przeświadczenia egzystencjalne i filozoficzne. To zdumiewające, ale — właśnie — język.»

Traducción nuestra.

paisaje,
edificios abandonados, graneros desiertos
de piedra gris, entre casas grises, en medio de
aldeas
grises,
pero por dentro rosadas o blancas o decoradas con
el sol que se filtra
en los vitrales.
Pequeños templos románicos de siluetas fornidas,
como artesanos
modelados por su labor,
la invisible iglesia de Pascal, cosida en el lienzo,
y las esbeltas catedrales como garzas sobre
ciudades, visibles desde la autopista;
la más bella en Chartres,
donde la piedra ahoga el deseo.
Los molinos cistercienses, removiendo el agua en
arroyos de domingo,
y sus estanques,
las sinagogas, hermanas mayores, tantas veces
traicionadas y saqueadas,
discretas,
las ruinas de la abadía en Normandía, donde una
víbora negra disfruta
del calor entre los frambuesos,
un joven árbol creciendo en el tejado de una iglesia
rural, un joven fresno
que se hará monje,
la basílica en Vézelay, de Magdalena, rosa como la
boca
de las fresas silvestres.
La iglesia de Claudel, corpulenta, casi sin cuello,
inspirada, a veces
llena de furia,
y la iglesia en Tournus, de cuyos arcos también los
árabes tienen que estar

orgullosos;
cubiertos de musgo los muros de las modestas
capillas, que olvidaron
sus nombres,
o la basílica fortificada en Albi, obra maestra del
arte militar,
enfundada en una piel de dragón,
y en la plaza vendedores de frutos secos, de
estampas y pasteles
de anís.
Pero al atardecer los vendedores desaparecen y sólo
los muros y las ventanas,
ciegas como gatitos, se quedan,
y la noche inabarcable, y mucho silencio, y a veces la
explosión de un cometa
al extinguirse.
Los capiteles románicos en los claustros, como
esculpidos por niños
prodigio.
Los prados donde se encuentran los amantes.
El Jeremías pétreo en Moissac, de cara bondadosa.
La iglesia de Maurice, que aprendió mi lengua y vive
en Varsovia,
con los más pobres.
Iglesias de Francia, oscuras vasijas donde yerra la
tímida llama
de una poderosa luz.

(R 141-144)⁸³⁰

⁸³⁰ «Kościoły Francji, bardziej gościnne niż jej gospody i jej wiersze, / stojące w winorośli jak wielkie grona, lub na wzgórzach, łagodnie, / albo utopione w dolinach, na dnie zielonego morza, w suchym krajobrazie, / porzucone budynki, opustoszałe stodoły / z szarego kamienia, wśród szarych domów, pośrodku szarych wiosek, / lecz wewnątrz różowe lub białe albo ozdobione słońcem, które przeszło przez witraże. / Małe romańskie świątynie o krępych sylwetkach, jak rzemieślnicy urobieni przez trud, / niewidzialny kościół Pascala, zaszyty w płótno, / i smukłe katedry jak czaple nad miastami, widoczne z autostrady; najpiękniejsza w Chartres, / gdzie kamień dławi pożądanie. / Młyny cystersów, obracające wodę w niedzielnych strumieniach, i ich stawy, / synagogi, starsze siostry, tyle razy zdradzone i splądrowane, dyskretne, / ruiny opactwa w Normandii, gdzie wśród krzaków malin grzeje się w upale czarna żmija, / drzewko rosnące na dachu wiejskiego kościółka, młody jesion, który

Queda muy claro ya el profundo amor que siente el poeta polaco por las iglesias y catedrales francesas; lo mucho que le dicen, lo mucho que le inspiran. Se trata de esas catedrales que el gran novelista Marcel Proust consideraba «probablemente la más noble, e indiscutiblemente la más original expresión del genio de Francia»⁸³¹. Aparte de esto, sólo quisiéramos comentar los versos finales del poema: «Iglesias de Francia, oscuras vasijas donde yerra la / tímida llama / de una poderosa luz» (R 144). La metáfora nos parece claramente paulina. En efecto, es bien conocido lo que escribe san Pablo en su segunda epístola a los corintios: «Pero llevamos este tesoro en vasijas de barro, para que se vea que una fuerza tan extraordinaria es de Dios y no proviene de nosotros»⁸³² (2 Cor 4,7). (En la *Vulgata*: «*Habemus autem thesaurum istum in vasis fictilibus: ut sublimitas sit virtutis Dei, et non ex nobis.*»⁸³³). En cuanto a la poderosa luz, es representación de lo numinoso, del *mysterium tremendum* de que trata Rudolf Otto.

En su viaje en busca de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), en busca de epifanías, Adam Zagajewski, siguiendo las recomendaciones del Dios Padre del vitral de la iglesia de San Francisco, nos lleva a visitar algunos de los más logrados exponentes del arte religioso de la cristiandad en Europa. Podemos ya muy bien concluir que, en Zagajewski, el interés –muy grande– por el arte profano queda sobrepujado por el interés que en él suscita el arte religioso. En la mayoría de los casos, estamos, desde luego, ante exponentes del arte cristiano. Pero no siempre. Así, en su viaje a Sicilia, nuestro autor queda impresionado a la vista del templo de Segesta, y de esa profunda impresión surge un poema. Como es sabido, se trata de un

zostanie mnichem, / bazylika w Vézelay, należąca do Magdaleny, różowa jak usta poziomki. / Kościół Claudela, krępy, prawie bez szyi, natchniony, niekiedy napełniony złością, / i kościół w Tournus, z którego łuków także i Arabowie muszą być dumni; / pokryte mchem mury skromnych kaplic, które zapomniały swoich imion, / oraz warowna bazylika w Albi, arcydzieło sztuki militarnej, obciążona skórą smoka, / a na placu sprzedawcy orzeszków, świętych obrazków i ciastek z anyzkiem. / Ale wieczorem sprzedawcy znikają i zostają tylko mury i okna ślepe jak młode koty, / i nieogarniona noc, i dużo milczenia, i czasem eksplozja gasnącej komety. / Romańskie kapitele w krążgankach, jakby wyrzeźbione przez genialne dzieci. / Łąki, gdzie spotykają się kochankowie. / Kamienny Jeremiasz w Moissac, o dobrej twarzy. / Kościół Maurice'a, który nauczył się mojego języka i mieszka w Warszawie, z najbiedniejszymi. / Kościoły Francji, ciemne naczynia, gdzie błądzi nieśmiały płomień potężnego światła.» (Po 39-40)

⁸³¹ Citado por JIMÉNEZ LOZANO, José, *Los cuadernos de letra pequeña*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pág. 33.

⁸³² Cf. *Sagrada Biblia*. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 2010.

⁸³³ Cf. COLUNGA-TURRADO, *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 7ª ed., 1985.

templo dórico hexástilo, de tipo períptero, que data de finales del siglo V a. C. Construido en una cima justo fuera de la ciudad antigua de Segesta, desde él se disfruta de una vista muy bella sobre el valle. Es uno de los templos griegos mejor conservados, y ello debido seguramente a varias causas: en primer lugar, por su aislamiento arriba de un cerro, lo que evitaba tentaciones de utilizarlo como fuente de materiales para otras construcciones; y, en segundo lugar, probablemente también porque, por haber quedado inacabado, nunca ha sido objeto de profanaciones. Nunca, en efecto, se le puso tejado, y sus columnas aún permanecen en bruto, esperando ser estriadas. Pues bien: he aquí el poema que este templo le inspiró al poeta polaco: el número 5 de la serie que lleva por título general «De camino» («W drodze»), del libro *Regreso* (*Powrót*, 2003):

5. Segesta

En el prado, un templo enorme,
un animal salvaje
abierto al cielo.

(R 120)⁸³⁴

Dentro de su extremada brevedad, como si de un haiku se tratase, el poemilla de Zagajewski a buen seguro no deja indiferente a ningún lector. No es más que una metáfora, pero en ella nuestro poeta se diría que comprime toda una lección de historia del arte: «abierto al cielo» apunta, claro está, a la condición inacabada del templo, al hecho, como ya adelantábamos, de haber carecido siempre de tejado. Pero precisamente ese inacabamiento, esa imperfección, hace posible una permanente y total apertura al cielo, una comunicación más plena con el objeto y aspiración de todo templo: el cielo. Pero hay más: como en el interior de la colosal nave de la catedral de Chartres, también a la vista del templo griego de Segesta siente Adam Zagajewski «el estremecimiento de la fe y del anhelo y el ansia incluso» (Elba 230). Y aquí, para expresar, siquiera por aproximación, lo «numinoso» de que nos hablara Rudolf Otto, más aún, lo numinoso como «*tremendum*», como «*mysterium*

⁸³⁴ «5. Segesta // Na łące ogromna świątynia – / dzikie zwierzę / otwarte ku niebu.» (Po 7)

tremendum»⁸³⁵, Zagajewski –a nuestro entender, genialmente– echa mano de la metáfora del animal salvaje, que no se deja domeñar, que nos sobrepasa siempre y y sin cesar nos asombra y sobrecoge, contrapuesto, claro está, a esa «piedad de la devoción y el arte estrecho de miras, académicamente entendido» que critica el poeta polaco en las páginas de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1999)* que venimos comentando. Ni que decir tiene, se trata de una interpretación personal nuestra, pero que creemos justificada; razonable, cuando menos.

En conexión con el poema Segesta puede, a nuestro entender, muy bien leerse el que lleva por título «Iglesia románica» («Kościół romański»), número 12 de la misma serie «De camino» («W drodze»), del libro *Regreso (Powrót, 2003)*. Más aún: tal vez puedan leerse como si fuesen las dos caras de una misma moneda: una, correspondiente al mundo pagano; la otra, al mundo cristiano:

12. Iglesia románica

En el fondo del valle reposa
una iglesia románica:
en esta cuba hay vino.⁸³⁶

Estamos aquí, una vez más, ante una suerte de *haiku*. Si en «Segesta» nos hallábamos en el prado formado en lo alto de un monte, aquí nos vemos en el fondo de un valle, ante una iglesia románica. Otra vez nos sorprende poderosamente una sola metáfora: la iglesia es una cuba llena de vino. Si allí lo numinoso, el *mysterium tremendum* tomaba la forma de un animal salvaje, aquí nos encontramos con una imagen digamos pacífica, pero no por ello menos misteriosa: el vino, una de las dos especies del sacramento eucarístico; ese «fruto de la vid y del trabajo del hombre», que, en el santo sacrificio de la misa, se convierte en la sangre de Cristo. Repetimos: se trata –también aquí– de nuestra personal interpretación, que estimamos, sin embargo, no carente de fundamento.

Adam Zagajewski, atendiendo a las palabras del Dios Padre del vitral de san Francisco, ha emprendido en las páginas de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie,*

⁸³⁵ Cf. OTTO, Rudolf, *op. cit.*, págs. 21-35.

⁸³⁶ «12. Kościół romański // Na dnie doliny spoczywa / kościół romański: / w tej beczce jest wino.» (Po 8) Traducción nuestra.

1999), un largo viaje en pos de la belleza ajena, anhelante de epifanías, y lo ha emprendido llevándose consigo al lector. Bien es verdad que para un residente en Cracovia no es menester emprender viaje alguno en busca de fuertes experiencias estética: la antigua capital polaca puede ofrecérselas a manos llenas, y no sólo, ni mucho menos, en la iglesia de los franciscanos, sino también, por ejemplo, en la del Corpus Christi, enclavada en los confines del histórico barrio judío de Kazimierz. De Zagajewski leamos ahora el poema «Iglesia del Corpus Christi» («Kościół Bożego Ciała»), precisamente, incluido en el libro *Regreso (Powrót)*, 2003):

Estamos en los confines del barrio judío,
desde donde ascendían atentas plegarias
en otra lengua, en la lengua de David,
que es como una nuez y como un racimo de uvas.

Esta iglesia no es hermosa,
mas no carece de gravedad;
un agregado de líneas verticales
y de polvo que tiembla en un rayo de sol,

templo de pequeñas revelaciones
e insistente silencio,
territorio de la nostalgia
por los que ya no están.

No sé si seré acogido,
si mi imperfecta plegaria
penetrará el negro aire trémulo,
si mi interminable búsqueda
se detendrá en esta iglesia,
inmóvil y saciada como una colmena de abejas.⁸³⁷

⁸³⁷ «Jesteśmy na skraju żydowskiej dzielnicy, / stamtąd szły w górę uważne modlitwy / w innym języku, w języku Dawida, / który jest jak orzech i jak winne grono. // Ten kościół nie jest piękny, lecz nie brakuje mu powagi; / agregat pionowych linii / i kurzu drżącego w słonecznym promieniu, // świątynia małych objawień / i usilnego milczenia, / terytorium tęsknoty / za tymi, co odeszli. // Nie wiem, czy zostanę przyjęty, czy moja niedoskonała modlitwa / wejdzie w drżące czarne powietrze, // czy moje kiekończące się poszukiwanie / zatrzyma się w tym kościele, / nieruchomym i sytym jak pszczeli ul.» (Po 35). Traducción nuestra.

«No sé si seré acogido, / si mi imperfecta plegaria / penetrará el negro aire trémulo, / si mi interminable búsqueda se detendrá en esa iglesia», escribe el poeta polaco. Bien se echa de ver aquí, una vez más, que, en su caso, no estamos ante un turista al uso, no estamos ante lo que en francés se denomina un *flâneur*, un paseante ocioso, un curioso, un coleccionista de lugares visitados e impresiones de viaje; antes bien, estamos ante un orante, ante un hombre que reza, por más que sea consciente de la imperfección de su plegaria; estamos ante un buscador espiritual; estamos, tal vez podría decirse, más que ante un viajero, ante un peregrino. Desde luego, como ha observado oportunamente Anna Czabanowska-Wróbel, la imagen del caminante –«*wędrowiec*»– hace su aparición una y otra vez en la poesía y en la prosa –¡amén de en la misma biografía!– de Adam Zagajewski⁸³⁸. Por su parte, Bożena Shallcross ha sabido ver, con toda perspicacia, el carácter propiamente epifánico de los viajes de Zagajewski. Pero hay más: estamos hablando todo el tiempo de viajes en sentido literal, de viajes físicamente emprendidos, digámoslo así; pero, en verdad, de lo que en el fondo se trata es de un viaje espiritual. Lo dice de modo explícito el Dios Padre de la vidriera de Wyspiański, y lo recoge Zagajewski:

Y si no puedes hacer un viaje tan largo, si eres demasiado pobre para ello, o demasiado viejo, débil, perezoso, enfermo, delicado, cansado, no importa, pues en absoluto se trata de viajar de verdad, realmente, en un tren polvoriento o por una autopista atestada. No es imprescindible; bastará con que te imagines esas nobles comarcas y los nobles rostros de los cuadros y esculturas (pues la fealdad, la vulgaridad y el mal los hallarás por todas partes, allí donde te encuentres, incluso sin mi recomendación). Verás obras de arte tan logradas, tan plenas, que ofrecen al observador algo más que un solo instante de satisfacción: le ofrecen algo que podrá guardar y que formará parte de su pensamiento: formas, encantamientos que parecen configurar de nuevo la realidad. Hazte, llega a ser, nos dice el multicolor Dios Padre de Stanislaw Wyspiański, sé un Boleslao más audaz que vergonzoso. (Elba 232)⁸³⁹

⁸³⁸ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku...*, págs. 15-67.

⁸³⁹ «A jeżeli nie możesz wybrać się w tak wielką podróż, jeśli jesteś za biedny na to albo zbyt stary, za słaby, zbyt leniwy, chory, delikatny, zmęczony, to nic, bo przecież wcale nie o to chodzi, żeby naprawdę, realnie podróżować zakurzonym pociągiem czy zatłoczoną autostradą; wystarczy, że wyobrazisz sobie te szlachetne okolice i szlachetne twarze na obrazach i rzeźbach, odbędziesz wyprawę w myśl tylko, zaznasz trochę piękna (bo przecież brzydoty, pospolitości i zła zaznasz wszędzie, gdziekolwiek jesteś, nawet i bez mojego polecenia). Zobaczysz dzieła sztuki tak udane, tak pełne, że ofiarowują obserwatorowi coś więcej niż tylko chwilową satysfakcję – ofiarowują mu coś,

En efecto: «basta con que te imagines esas nobles comarcas y los nobles rostros de los cuadros y esculturas» (Elba 232). El papel de la imaginación se revela de nuevo, aquí también, absolutamente decisivo. Más importante aún, si cabe, es, empero, lo que escribe nuestro poeta a reglón seguido: «Verás obras de arte tan logradas, tan plenas, que ofrecen al observador algo más que un solo instante de satisfacción: le ofrecen algo que podrá guardar y que formará parte de su pensamiento: formas, encantamientos que parecen configurar de nuevo la realidad» (Elba 232). Recordemos que en capítulo dos de la presente tesis, dedicado al libro de ensayos de Adam Zagajewski *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność, 1986)*, y concretamente en el tercer apartado de dicho capítulo, centrado en el estudio del ensayo titulado «El flamenco» («Flamenco»), hemos tenido ocasión de encontrar a nuestro poeta en la Frick Collection de Nueva York, mientras contemplaba largamente el cuadro de Vermeer *Lección de música*. El poeta nos confesaba entonces su deseo de traspasar los umbrales de la tela e ingresar, para quedarse en él, en la plácida atmósfera del cuadro, libre de los tráfigos y el peso de la vida cotidiana en la gran ciudad de los rascacielos. Escribía allí nuestro autor:

El cuadro de Vermeer simplificó el cosmos o, mejor dicho, lo disminuyó sin cercenarlo. A partir de entonces todo me pareció fácil y posible, la vida podía comenzar de nuevo y ser esta vez más alegre y sencilla, mucho más llevadera que la obtusa vida de dimensiones naturales (Sys 184)

Recordemos también que, a propósito de este deseo zagajewskiano, hemos pasado a considerar, sugerida respecto a la de Zagajewski por Jarosław Klejnocki, la estética de Arturo Schopenhauer, para quien la experiencia estética precisamente nos libera, siquiera por unos momentos, de la servidumbre de la implacable voluntad; según el filósofo germano, el arte, en efecto, nos transforma en puros objetos contemplativos, que, en tanto contemplan, no desean, no quieren, y, por ende, no sufren. Recordemos, en fin, que Romano Guardini proponía, por su parte, una estética más positiva, y, por cierto, más en sintonía con la del propio Zagajewski. Nos decía Guardini: «Toda obra de arte auténtica, aun la más pequeña, lleva adherido el mundo; un ámbito

co będzie mógł przechować i uczynić nieomal częścią swego umysłu – formy, zakłęcia, które zdają się kształtować od nowa rzeczywistość. Stań się, mówi do nas kolorowy Bóg Ojciec Stanisława Wyspiańskiego, bądź Bolesławem bardziej śmiałym niż wstydlwym.» (Wcp 199-200)

conformado, lleno de contenidos de sentido, en que se puede penetrar mirando, oyendo, moviéndose»⁸⁴⁰. Nos decía también que el que contempla una obra de arte, el que entra en su ámbito, «se da [...] cuenta más hondamente de la posibilidad de hacerse él mismo auténtico, puro, pleno y configurado»⁸⁴¹. Y aún esto otro: «toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso. [...] Entro en el espacio que ahí se establece, y vivo en ese mundo más puro que surge»⁸⁴². Ahora, en el texto de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* que más arriba acabamos de copiar, le reconoce explícitamente al arte no ya sólo la capacidad de brindarnos un espacio aislado de la dolorosa realidad, sino también un poder configurador de la realidad misma. Echando mano de la terminología de Bożena Shallcross, diremos que, para Zagajewski, el arte posee en efecto la capacidad de convertirse en ámbito de epifanías.

Ahora bien, prolongando la línea de pensamiento guardiniana de que toda relación auténtica con la obra de arte desemboca en algo religioso, ¿podríamos dar un paso más? Parece claro que el mismo Zagajewski no descarta en absoluto esa posibilidad. Así lo creen, por lo menos, Anna Czabanowska-Wróbel y el padre Jacek Bolewski, cuando llegan a hablar, en un sentido religioso fuerte, de «un verdadero cambio interior» –«prawdziwa przemiana wewnętrzna»–, de una «metamorfosis interior» –«wewnętrzna metamorfoza»–, de «un verdadero cambio espiritual (*metánoia*)» –«prawdziwa duchowa przemiana (*metanoia*)»⁸⁴³–. En estos términos se expresan Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski a propósito del poema de Adam Zagajewski titulado –así, en italiano– «Senza flash» («*Senza flash*»), inserto en el libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*. Estamos en este caso ante una típica écfrasis zagajewskiana. El cuadro en cuestión es esta vez un fresco: *La resurrección de Cristo* o, simplemente, *La resurrección*, (en italiano, *La Resurrezione*), obra realizada por el pintor renacentista italiano Piero della Francesca (h. 1415-1492). El artista realizó esta obra entre los años 1463 y 1465. El fresco, que tiene unas dimensiones de 225 cm de alto por 200 cm de ancho, se puede seguir admirando

⁸⁴⁰ CF. GUARDINI, Romano (1947), *Sobre la esencia de la obra de arte*, trad. (<al. *Über das Wesen des Kunstwerkes*) de José María Valverde, en *Obras* de Romano Guardini, vol. I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981, pág. 322.

⁸⁴¹ *Ibidem*, pág. 323.

⁸⁴² *Ibid.*, pág. 331.

⁸⁴³ Cf. CABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI, Jacek SJ (2000), «Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego», en [<http://www.mateusz.pl/zd/24/z24-12.htm>], pág. 5.

actualmente en el mismo lugar de su creación: uno de los muros de lo que hoy en día es el *Museo Civico* o *Palazzo Civico* de Sansepolcro y que a la sazón constituía la *sala magna* de la *Residenza*, donde se celebraban las reuniones del Consejo⁸⁴⁴. He aquí el poema:

«*Senza flash!*» (*Sin flash*)
(*prohibición que se oye con frecuencia*
en las galerías de Italia)

Sin llamas, sin noches de insomnio, sin brasas,
sin lágrimas, sin una gran pasión, sin convicción,
así viviremos; *senza flash*.

Tranquila y regularmente, soñolientos y obedientes,
manchadas las manos con la tinta negra de los periódicos,
caras grasientas de crema; *senza flash*.

Turistas sonrientes con sus impecables camisas,
Herr Lange y Miss Fee; y Monsieur et Madame Rien
entrarán en el museo; *senza flash*.

Se situarán ante el cuadro de Piero della Francesca
en el que Cristo, casi enajenado, emerge de la tumba,
resucitado, libre; *senza flash*.

Y quizá entonces ocurra algo imprevisible,
oculto en suave algodón, el corazón se conmueva,
se haga el silencio, brille un flash.

(D 24-25)⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Cf. BOZAL, Mariano, *Piero della Francesca*, col. El Arte y sus Creadores, nº 4, Madrid, Historia 16, 1993, págs. 69-73.

⁸⁴⁵ «*Senza flash!* „*Bez fleszu!*” / (*instrukcja często słyszana we włoskich galeriach*) // Bez płomienia, bez nocy bezsennych, bez żaru, / bez łez, bez wielkiej namietności, bez przekonania, / tak będziemy żyli; *senza flash*. // Spokojnie i miarowo, posłusznie i sennie, / dłonie poplamione czarną farbą gazet

A propósito de este poema, Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski traen a colación otro de Zagajewski, perteneciente también al libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*: el que lleva por título «Escaleras mecánicas» («Ruchome schody»), que interpretan –a nuestro entender, muy acertadamente– como una visión moderna –¿o mejor «posmoderna»?– de la bíblica escala de Jacob: una escala de Jacob sin posibilidad de trascendencia⁸⁴⁶. Y, asimismo, se remiten al poema titulado «Square d’Orléans», del mismo libro, *Deseo (Pragnienie, 1999)*:

Es un lugar donde se fundieron el sufrimiento
con la admiración, dos sustancias
que se conocen desde hace mucho tiempo.
Ahora tiene aquí su sede un banco;
entran y salen hombres elegantes,
todos tan delgados como un nuevo billete⁸⁴⁷.

Hace tiempo aquí vivió Chopin. Sus dedos
golpeaban con furia el teclado, la materia.
Hace tiempo aquí vivió la impetuosa poesía.
Pero ahora hay el silencio junto a numerosas
compañías aseguradoras, y un médico
que visita a las horas concertadas.

Anochece; los bloques, como garzas, velan
inquietos por la ruina del siglo (se oye
tan sólo un lejano silbido de la ciudad).
Una fuentecita en el centro de la plaza
levanta tímidamente dos trenzas de agua,
recordándonos qué es la vida.

codziennych, / twarze tłuste od kremu; *senza flash*. // Uśmiechnięci turyści w bardzo czystych koszulach, / Herr lange i Miss Fee oraz Monsieur et Madame Rien / wejdą do muzeum; *senza flash*. // Stań przed obrazem Piero della Francesca, na którym / Chrystus, prawie obłąkany, wynurza się z grobu, / zmartwychwstały, wolny; *senza flash*. // I może wtedy stanie się coś nieprzewidzianego: / poruszy się serce, ukryte pod gładką bawełną, / zapadnie cisza, błysnie flesz.» (Pr 21)

⁸⁴⁶ Cf. CABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI, Jacek SJ, *op. cit.*, pág. 5.

⁸⁴⁷ A nuestro juicio, mejor, simplemente, «como un billete nuevo».

Nos sentamos en las escaleras; no ocurre nada.
Tampoco se puede decir
que sintiéramos tristeza.
Un discreto clasicismo ocupó el lugar
de la fiebre y del desasosiego (desasosiego
y fiebre: dos jóvenes naciones).

Se apaga lenta la tarde de septiembre,
un viento agradable pasa por París
como un viejo actor de teatro kabuki.
que interpreta a una joven belleza.
Si algo nos atormenta, aunque nada
nos atormente, es sólo el vacío.

(D 75-76)⁸⁴⁸

Este poema, de ambientación parisina como otros de Adam Zagajewski, constituiría, en opinión de Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski, «un diagnóstico de la situación espiritual moderna» («*diagnoza współczesnej sytuacji duchowej*»)⁸⁴⁹ –o «posmoderna, insistimos nosotros–, diagnóstico que vendría a resumirse en los dos últimos versos de su última estrofa: «Si algo nos atormenta –pero / nada nos atormenta–, es sólo el vacío» (aun respetando la opción del traductor, preferiríamos traducir el segundo verbo no en subjuntivo, sino en indicativo, igual que el primero, pues así figura en el original).

⁸⁴⁸ «Miejsce, gdzie zmieszaly się cierpienie / i zachwyty — dwie substancje, / które znają się od bardzo dawna. / Teraz znajduje się tu siedziba banku; / elegancy mężczyźni wchodzą i wychodzą, / każdy z nich szczupły jak nowy banknot. // Kiedyś mieszkał tu Chopin. Jego palce / uderzały z furją w klawiaturę, w materię. / Kiedyś mieszkała tu gwałtowna poezja. / Teraz za to mamy ciszę, i w pobliżu / liczne biura ubezpieczeń, i lekarz / przyjmuje w odpowiednich godzinach. // Zmierzcha się; kamienice jak czaple / stoją zatroskane nad ruiną stulecia / (słysząc tylko odległy gwizd miasta). / Mała fontanna w centrum placu / podnosi nieśmiało dwa warkocze wody, / przypominając o tym, czym jest życie. // Siedzimy na schodkach; nic się nie dzieje. / Nie można też powiedzieć, / żebyśmy odczuwali smutek. / Miejsce gorączki i niepokoju (niepokój / i gorączka: dwa młode narody) zajął dyskretny klasycyzm. // Wrześnieowy wieczór gaśnie powoli, / łagodny wiatr idzie przez Paryż / jak stary aktor w teatrze kabuki, / grający osiemnastoletnią piękność. / Jeżeli coś nam doskwiera — lecz nic / nam nie doskwiera — to tylko pustka.» (P 59)

⁸⁴⁹ Cf. CABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI, Jacek SJ, *op. cit.*, pág. 5.

En cuanto al poema «Senza flash», en fin, contendría asimismo el diagnóstico zagajewskiano de la situación espiritual moderna, sólo que de modo aún más explícito, si cabe, y en términos aún más crudos. Ciertamente, como observan Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski, no hallamos en este poema una visión apocalíptica, pero sí se nos advierte en él de una amenaza, de un peligro que nos acecha en el mundo de hoy: el peligro del vacío, del aburrimiento, de la banalidad, del sinsentido, de la intrascendencia⁸⁵⁰:

Sin llamas, sin noches de insomnio, sin brasas,
sin lágrimas, sin una gran pasión, sin convicción,
así viviremos; *senza flash*.

Tranquila y regularmente, soñolientos y obedientes,
manchadas las manos con la tinta negra de los periódicos,
caras grasientas de crema; *senza flash*.

Claro que en este poema el diagnóstico zagajewskiano se refiere más exactamente a un tipo humano, por decirlo así, muy concreto y típico de nuestra época: el turista medio contemporáneo, o, con más precisión, el tipo de turista que en Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski aparece caracterizado como «el coleccionista de impresiones» («*kolekcjoner wrażeń*»)⁸⁵¹:

Turistas sonrientes con sus impecables camisas,
Herr Lange y Miss Fee; y Monsieur et Madame Rien
entrarán en el museo; *senza flash*.

«Entrarán en el museo...» Y ahí, en un museo, fuera del espacio del templo y del año litúrgico, gracias al gran arte, puede acontecer algo inesperado, extraordinario: como ha quedado dicho, «un verdadero cambio interior», una apertura a la trascendencia, un empezar a ver a una nueva luz que se abre, misteriosamente, paso hacia nosotros⁸⁵²:

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ *Ibid*.

⁸⁵² *Ibid*.

Se situarán ante el cuadro de Piero della Francesca
en el que Cristo, casi enajenado, emerge de la tumba,
resucitado, libre; *senza flash*.

Y quizá entonces ocurra algo imprevisible,
oculto en suave algodón, el corazón se conmueva,
se haga el silencio, brille un flash.

Evidentemente, como observan Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski, el sujeto lírico del poema de Zagajewski anhela tal metamorfosis interior, que constituiría «un verdadero cambio espiritual (*metanoia*)»⁸⁵³, incluso, tal vez, una auténtica «conversión» *stricto sensu*, incluso. Como Zagajewski reconoce reiteradamente, se dan largos períodos de vacío y de espera, pero, entre ellos, se dan también, no por momentáneos menos impactantes, momentos de deslumbramiento, instantes de revelación, a condición, eso sí, de que sepamos mirar y escuchar, a condición de olvidarnos de nosotros mismos y de entregarnos a un entusiasmo desinteresado⁸⁵⁴. Ante la pintura de Piero della Francesca, advierte Zagajewski, puede que suceda algo... ¿Qué? Un desvelamiento, que se levante o rompa el velo con que la cotidianidad y la rutina cubren el misterio, y, entonces, ya que no el flash, brille una luz no usada, salte una chispa, y sintamos ese mismo estremecimiento que el poeta polaco experimentaba en la catedral de Chartres. Dicho de otro modo, y teniendo en mente el poemilla zagajewskiano que lleva por título Segesta: puede que ese animal salvaje inopinadamente se arroje sobre nosotros, y se deje sentir con ímpetu y se poseione de nosotros lo numinoso, el *mysterium tremendum*, de que nos ha hablado Rudolf Otto.

Así, pues, lo que afirmara Romano Guardini —«toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso. [...] Entro en el espacio que ahí se establece, y vivo en ese mundo más puro que surge»⁸⁵⁵, vienen a ilustrarlo magníficamente los poemas y la prosa ensayística de Adam Zagajewski. Y, viceversa, nuestro modesto entender, el mensaje zagajewskiano se nos revela en toda su profundidad y alcance leído a la luz de lo que ha escrito Guardini, y Rudolf Otto y Titus Burckhart.

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*

⁸⁵⁵ *Ibid.*, pág. 331.

También de lo que ha escrito un teólogo tan atento a la belleza y tan amante de ella como Hans Urs von Balthasar:

Para el hombre sin Dios, las palabras de la cultura cristiana no hablan de Dios, o sólo muy débilmente. El mundo occidental alumbró y construyó sus obras más bellas desde el espíritu de la religión. Esto vale tanto para las obras clásicas de la antigüedad, que nacieron colectiva e individualmente del culto a lo divino, como para todas las creaciones originales de las épocas cristianas. Aún no se ha demostrado que la irreligión pueda producir grandes obras de arte: Goethe dijo a Riemer: «Los humanos son productivos en poesía y en arte mientras son religiosos; después se vuelven imitadores y repetidores, como nos pasa a nosotros con la Antigüedad, cuyos monumentos fueron productos de la fe y nosotros nos limitamos a copiar el ensueño y la fantasía». *Ifigenia* de Eurípides fue el drama de una obediencia casi delirante a Dios [...] Si indagamos lo que las obras arquitectónicas, los poemas, las piezas musicales cristianas quieren notificar y decir sobre Dios a un contemplador, lector u oyente actual, la respuesta es: desde luego, no lo que ellos quieren decir. «Escucho el mensaje...»; no, no lo escucha; se limita a grabarlo en cinta; se limita a filmarlo. El cristiano puede sentir un desánimo que lo haga dudar de los valores expresivos de la historia y ver ideologías en todas partes. ¿No fue todo eso un error? ¿No nos envuelve como un ridículo permanente? Pero el cristiano no debería avergonzarse. Tendría que saber distinguir entre la fe y su expresión. La fe puede ser infinita, si ama; la obra es finita. La fe puede ser intemporal; la obra es temporal. Y la obra contiene en sí una llamada y una dura exigencia de más fe. No te hagas, cristiano, un descreído que ya nada ve, pues en dádiva has recibido los ojos de la fe. No te dejes dominar de extrañas ideologías sin fundamento. Afirma la libertad cuando te es tan fácil negarla. Sé libre entre el gozo permanente y la apertura a lo nuevo. Justamente porque eres una persona cristianamente libre que no necesita atarse a nada terreno, reconoce la libertad de tus hermanos de fe que son creativos, y también la libertad de todos los prosélitos y pieadosos que confesaron como tú a Dios y reconocieron lo divino. No te dejes convencer de que la cristiandad antigua viviera de espaldas al mundo. ¿De dónde le vino, entonces, ese amor a las cosas y ese conocimiento de sus leyes secretas, un amor y un conocimiento muy superiores a los que pueda tener el hombre actual? ¿O crees en serio que los pequeños constructos abstractos del hombre actual tienen más contenido de mundo, son más fieles a la tierra y concrecen más con ella (concreto) que las realizaciones de los grandes cristianos? ¿Quién conoce mejor al

hombre en lo más íntimo: Villon y Grimmelshausen o los fríos pornógrafos de hoy?⁸⁵⁶

Confiamos en que, en atención a lo extraordinario de lo que en ella se dice, se nos perdonará la extensión de la cita. Tanto más cuanto que muchas de las afirmaciones del teólogo suizo podrían tal vez ilustrarse –en paralelo– con textos del poeta polaco, y viceversa. Así, por ejemplo, acerca de los fríos pornógrafos de hoy a que se refiere Von Balthasar, también Adam Zagajewski tiene algo que decir y dice, si bien en otros términos, en tal o cual pasaje de su haber ensayístico. Y a lo que escribe Von Balthasar: «Escucho el mensaje...»; no, no lo escucha; se limita a grabarlo en cinta; se limita a filmarlo», podría, en nombre de Zagajewski, muy bien añadirse, «o a fotografiarlo», así fuese sin flash. En el libro de Von Balthasar, el fragmento transcrito figura en el capítulo significativamente titulado «El crepúsculo de las imágenes». Ahora bien, el del crepúsculo de las imágenes en una cultura dada constituye, sin la menor duda, un fenómeno que no puede menos de contemplarse con inquietud. Porque, aparte del testimonio bien elocuente que al respecto nos da la historia, el hecho de que el hombre vaya más allá de la realidad, la pueble de imágenes, de representaciones, de historias, de personajes imaginarios –de «fictos», en terminología de Xabier Zubiri–; el hecho, en principio extraño, de que el hombre, en cierto modo, «duplica», así, la realidad; el hecho, en suma, de que el hombre haga arte, se debe a muy profundas razones antropológicas, como ha mostrado maravillosamente Julián Marías en su libro *Imagen de la vida humana*⁸⁵⁷. Se debe también, como ha mostrado Von Balthasar, a razones de naturaleza propiamente religiosa. Pues bien: creemos que está ya bastante claro, por lo que llevamos visto, que Adam Zagajewski no pertenece en absoluto a esa cultura «crepuscular», «iconoclasta», exactamente. Las páginas de sus libros, tanto de poesía como de prosa, están, bien al contrario, llenas de imágenes, de representaciones, de obras de arte, de arquitectura, de escultura, de pintura, de música, de cine...; son motivos recurrentes y cargados, siempre, de sentido. Bien sabemos ya que la obra literaria de nuestro poeta constituye, por así decirlo, toda una profesión de fe en la belleza;

⁸⁵⁶ Cf. BALTHASAR, Hans Urs von (1983), *Quién es cristiano*, trad. (<al. *Wer ist ein Christ*) de Manuel Olasagasti). Salamanca, Ediciones Sígueme, 2000, págs. 19-21.

⁸⁵⁷ Cf. MARÍAS, Julián (1955), *Imagen de la vida humana*, en *Obras del autor*, t. V, Madrid, Revista de Occidente, 1969, págs. 531-593.

propriadamente, en la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), es decir, la belleza debida a los otros, recibida, como don, de los otros; y una profesión de fe en el poder transformante, elevante, de la belleza, poder o facultad que le viene, huelga decirlo a estas alturas de nuestra investigación, de su condición de *metaxy'*, precisamente, como vio muy bien P. B. Shelley y como han visto muy bien asimismo, amén de Zagajewski, otros autores. Y también ha quedado ya patente, en fin, que el arte, ya sea sacro –como a menudo acontece–, ya sea profano, posee en la obra de nuestro autor siempre una dimensión trascendente, una dimensión y un sentido en última instancia propriadamente religiosos.

Para Adam Zagajewski, pues, es el arte, en sus diversas manifestaciones, el lugar privilegiado de las vivencias epifánicas. Llegados a este punto, alguien podría preguntarse, empero, y con toda razón: «¿Y la naturaleza?» Como ya hemos visto y hemos de ver aún en el transcurso de nuestra indagación zagajewskiana, el poeta polaco no carece, ni mucho menos, de sensibilidad para percibir y gustar las bellezas de la naturaleza. Todo lo contrario. Baste recordar aquí que es un amante confeso de los pájaros, y escucha con fervor el canto privilegiado de algunos de ellos, como el ruiseñor y el mirlo; y es notorio asimismo su amor a los árboles, y a las mariposas, y al mar y a los ríos, y a las montañas, y al cielo y a las nubes; y todos estos seres y elementos de la naturaleza aparecen a menudo en sus versos y en sus prosas. Ciertamente es que, lanzado a la busca de epifanías, Zagajewski dirige de sólo el foco de su atención, en efecto, a las obras de arte, pero ello no quiere decir que no haya tenido experiencias epifánicas en el seno de la naturaleza, precisamente. Léase, si no, el poema que lleva por título «Paseando» («*Na spacerze*»), del libro *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994):

Alguna vez cuando estás paseando
por un camino rural, o en un bosque
verde y solitario, oyes fragmentos
de voces, quizás unos gritos;
no quieres acudir, y aceleras el ritmo,
y durante un rato te persiguen
como un animal adiestrado.

No quieres acudir, pero después,

en el bullicio de una gran ciudad,
te arrepientes de no haber hecho caso
e intentas recordar
cómo eran sus sonidos,
sus sílabas y las pausas que había.

Pero ya es demasiado tarde,
nunca podrás saber
quién cantaba, que música se oía
y qué invocación encerraban.

(Tdf 38)⁸⁵⁸

Ante todo, y sin menoscabo del respeto y aun admiración que sentimos por el traductor, debemos declarar que, en este caso, su traducción no nos parece del todo satisfactoria. Leemos en ella: «no quieres acudir, y aceleras el ritmo», cuando lo que Zagajewski escribe es: «no quieres creerlos [o «darles crédito]», y aceleras el paso» (*«nie chcesz im wierzyć i przyśpieszasz kroku»*). Los dos últimos versos de esta primera estrofa en la traducción rezan así: «y durante un rato te persiguen / como un animal adiestrado». Esta traducción podría darle al lector pie a pensar que el sujeto lírico del poema se halla en una situación más bien apurada, perseguido en el bosque por un animal adiestrado. Ahora bien, Zagajewski lo que escribe es: *«a one przez chwilę idą za tobą / jak oswojone zwierzęta»*, que, literalmente, sería algo así: «y ellos durante un momento [más bien, durante un «ratito»] van [o «caminan»] tras de ti / como animales [y no «un animal»] domesticados». No se trata, pues, de ninguna persecución, sino que esos fragmentos de voces o gritos, en efecto, van detrás del sujeto lírico, pero como podría ir un perro fiel y tranquilo detrás de su dueño, que a la sazón no le hace caso. No hay aquí, por tanto, persecución ni acoso algunos; no hay nada de violencia, ni de miedo, ni de huida ni por consiguiente descarga de adrenalina. Lo que hay, si acaso, es un vago temor, una cierta inquietud ante la

⁸⁵⁸ «Niekiedy na spacerze, na polnej drodze / albo w zielonym, samotnym lesie / słyszysz strzępy głosów, może wołania; / nie chcesz im wierzyć i przyśpieszasz kroku, / a one przez chwilę idą za tobą / jak oswojone zwierzęta. // Nie chcesz im wierzyć, lecz potem / na ruchliwej, wielkowiejskiej ulicy, / żałujesz, że byłeś niesposłuszny / i próbujesz sobie przypomnieć / sylaby, dźwięki i przerwy między nimi. // Jednak jest już za późno / i nigdy się nie dowiesz, / kto śpiewał, jaką muzykę / i jakie w niej było wezwanie.» (Zo 30)

posibilidad de alguna revelación secreta, que el sujeto lírico presiente maravillosa, pero ante cuya índole desconocida y acaso demasiado elevada y poderosa retrocede al fin. Por lo demás, y sin perjuicio del misterio que impregna todo el poema y que constituye seguramente uno de sus mayores encantos, está muy clara aquí la contraposición entre la quietud y el silencio apenas turbado que reinan en el bosque, por una parte, y, por otra, la calle de una gran ciudad, con su ajetreo, su bullicio y aun sus agobios. Diríase que el sujeto lírico, como otras veces en un museo, ha entrado en esta ocasión en un bosque con el deseo de apartarse del tránsito urbano, con un anhelo de paz y, sin duda, también con la esperanza de un instante de deslumbramiento, de revelación, de una epifanía, exactamente. Sólo que aquí, como decíamos, el sujeto lírico no se detiene y demora ante lo que solicita su atención, como hacía, por ejemplo, ante el cuadro *Lección de música*, de Johannes Vermeer, en la Frick Collection de Nueva York, sino que, por razones desconocidas, pero que tal vez pudieran ser las apuntadas más arriba, aprieta el paso en sentido contrario y se aleja definitivamente. Presintiendo una epifanía, el sujeto lírico no se ha atrevido en este caso a enfrentarla, a vivirla. Ha regresado a la gran ciudad, ámbito en principio antiepifánico por excelencia. Sin embargo, reinstalado en la urbe, el sujeto lírico no puede dejar de sentir arrepentimiento por su indocilidad, por su no disponibilidad, o, incluso, por su falta de obediencia –«*zahujesz, że byleś niesposłuszny*–, como tampoco puede menos de sentir nostalgia por una epifanía que pudo haber sido y no fue ni nunca ya será, por lo menos la misma.

Hasta aquí, el lírico testimonio zagajewskiano de una epifanía en el seno de la naturaleza.

Bożena Shallcross, a propósito de los viajes de Adam Zagajewski, Zbigniew Herbert y Yósif Brodski nos habla, como hemos visto, propiamente de viajes «epifánicos», de «epifanías», que, empero, no excluyen la posibilidad de teofanías. Entonces, pudiera tal vez decirse que el viajero emprende su viaje en una disposición interior de algún modo semejante a la del peregrino: se echa a los caminos del mundo visible –sembrados de esos rastros o «vestigios (*vestigia*) de belleza» que por doquier le salían al paso a san Agustín en *De vera religione*– para encontrarse con lo invisible. Y de esa experiencia puede volver a casa no sólo culturalmente enriquecido, sino también espiritualmente transformado; es más: incluso, en cierto sentido, «convertido» y aun «salvado»... Es algo que sabe por experiencia Adam

Zagajewski: «Sólo en la belleza ajena / hay consuelo, en la música / ajena y en los poemas ajenos. / Sólo en los otros hay salvación, / [...]»⁸⁵⁹. Como lo sabía Nicolás Gómez Dávila, quien, en uno de sus *Escolios a un texto implícito*, maravillosamente nos lo dice: «Al hombre lo salva de no ser sino su barro su pasibilidad a epifanías»⁸⁶⁰.

⁸⁵⁹ «Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, / [...]» (L.OdW.P 25)

⁸⁶⁰ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, prólogo de Franco Volpi. Girona, Atalanta, 2009, pág. 910.

CAPÍTULO III

EN DEFENSA DEL FERVOR
(OBRONA ŻARLIWOŚCI, 2002)

1. «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości»)

El título se lo da al libro el primero de los trece ensayos que lo componen, distribuidos en cinco secciones. Estamos, a nuestro juicio, ante trece ensayos memorables, aunque, lógicamente, no todos presenten el mismo interés desde el punto de vista del objeto de nuestra investigación. La primera de las secciones antedichas consta, a modo de dístico, de dos ensayos: el ya mencionado «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości») y «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»); como comprobaremos en las páginas que siguen, se trata de dos textos imprescindibles, auténticas claves para acceder al pensamiento estético de Adam Zagajewski.

El ensayo que lleva por título «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości») principia –como no es raro en los de Zagajewski– con lo que muy bien podría denominarse un «preludio biográfico», en el que nuestro autor enumera las que han sido –y siguen siendo– las ciudades de su vida, al tiempo que explica brevemente las circunstancias y motivaciones que en su momento lo llevaron a residir en cada una de ellas. Esas ciudades, que han quedado ya oportunamente registradas en nuestra introducción a la vida y obra de Adam Zagajewski, son –como se recordará– las siguientes: Lvov, Gliwice, Cracovia, Berlín, París y Houston (y aún habría que añadir asimismo Chicago). Claro está que aquí no se trata sólo ni principalmente de geografía, sino también y sobre todo de historia, de esa historia que cada una de esas ciudades tiene a la espalda, y de cultura, de esa cultura –a veces, culturas sucesivas– que cada una de esas ciudades representa y simboliza. Pero más allá aún de la geografía, la historia y la cultura, aquí se trata esencialmente de biografía: de la biografía del poeta Adam Zagajewski, quien ha habitado –ha vivido– esas ciudades, que, por ende, constituyen ya ingredientes insoslayables de su trayectoria vital y de su obra literaria. Esas ciudades son y siguen siendo, dicho sea al modo orteguiano,

parte de su circunstancia, de la circunstancia de Adam Zagajewski, el hombre y el artista, ciudadano polaco y escritor en lengua polaca, pero, al mismo tiempo, habitante diríamos que gozoso de otras culturas y otras lenguas; participe y observador privilegiado, en suma, de la entera cultura occidental. Escribe Adam Zagajewski:

Al cabo de un tiempo comprendí que de aquella catástrofe que había sido la guerra, de la pérdida de mi ciudad natal, y también de mis viajes posteriores, podía sacar algún provecho a condición de sacudirme la pereza y conocer a fondo las lenguas y literaturas de mis cambiantes domicilios. ¡Y heme aquí, semejante al pasajero de un pequeño submarino provisto no de uno, sino de cuatro periscopios! El primero y el más importante me muestra mi tradición familiar. El segundo me abre a la literatura alemana, a su poesía y su –ya olvidado– afán de infinito. El tercero, al paisaje de la cultura francesa, con su inteligencia perspicaz y su moralidad jansenista. El cuarto, a Shakespeare, Keats y Robert Lowell, a la literatura de lo concreto, de la pasión y la conversación. (Eddf 13)⁸⁶¹

Tras el encuadre biográfico, el plano corto de una anécdota personal –y, en apariencia, poco significativa–, como asimismo ocurre a menudo en los ensayos zagajewskianos: el poeta, de vacaciones en Italia, asiste, en el marco suntuoso de un antiguo palacio, a un concierto de un cuarteto de cuerda. Una immaculada interpretación –que a él le ha entusiasmado– de uno de Mozart recibe una acogida más bien fría por parte de un público formado en su inmensa mayoría por gente de posición:

¿Por qué aquel público adinerado no sabía valorar una excelente interpretación de Mozart? ¿Tal vez la opulencia nos haga menos propensos al entusiasmo? ¿Por qué

⁸⁶¹ «Po jakimś czasie zrozumiałem, iż z katastrofy wojennej – utraty rodzinnego miasta – i także z późniejszych podróży, mogę wynieść pewne korzyści, pod warunkiem, że nie będę zbyt leniwy i poznam dobrze języki, i literatury moich zmiennych adresów. Oto jestem teraz jak pasażer niewielkiej łodzi podwodnej, która ma nie jeden peryskop, tylko cztery. Jeden, główny, pokazuje mi moją rodzinną tradycję. Drugi otwiera się na literaturę niemiecką, na jej poezję, je – niegdyś – pragnienie nieskończoności. Trzeci – na krajobraz kultury francuskiej, z jej przenikliwą inteligencją i jej jansenistycznym moralizmem. Czwarty – na Szespira, Keatsa i Roberta Lowella, literaturę konkretną, pasji i konwersacji.» (Oż 10-11)

a la interpretación fervorosa de Mozart no le siguió una recepción igualmente fervorosa por parte del público? (Eddf) ⁸⁶²

Claro es que, más allá del apunte sociológico inmediato, esta anécdota desempeña la función de anticiparnos el tema principal de este ensayo, que no es otro que la situación de la cultura en nuestro tiempo, particularmente en Europa, y, en general, en Occidente. Una situación que Adam Zagajewski, a una y otra orilla del Atlántico, ve dominada por el escepticismo, la duda y la ironía, una ironía que

expresa la decepción por la muerte de una esperanza utópica y la crisis de ideas causadas por la erosión y el desdoro de las doctrinas que intentaban sustituir la tradicional metafísica de las convicciones religiosas por teorías políticas de carácter escatológico. (Eddf 15)⁸⁶³

Hemos de profundizar en ello, pero creemos queda ya bastante claro que «fervor» («*żarliwość*») constituye un concepto básico, una idea clave del pensamiento estético de Adam Zagajewski. Para ahondar en lo que entiende el poeta polaco por «fervor», convendrá que nos remitamos, una vez más, a sus propias palabras, procedentes esta vez de una entrevista concedida el día 19 de octubre del año 2004 a Katarzyna Janowska para la revista *Polityka*. A la pregunta de si, en su pensamiento estético, «defensa del fervor» no es solamente defensa de la poesía, nuestro autor hubo de responder:

Es la defensa de cierto estilo de entender la cultura. El fervor es un clima intelectual que puede expresarse en la poesía, en la pintura, en una película, en una conversación. Me parece que, si en el mundo se observa un calentamiento global (*global warming*), en el arte, en cambio, en la literatura, que sigue siendo representativa de lo que la gente piensa, veo más bien un enfriamiento (*global*

⁸⁶² «Dlaczego ta bogata publiczność nie umiała docenić doskonałego wykonania Mozarta? Czy to może zamożność sprawia, że jesteśmy mniej skłonni do entuzjazmu? Dlaczego żarliwe wykonanie Mozarta nie spotkało się z równie żarliwym przyjęciem publiczności?» (Oż 11)

⁸⁶³ «(...) wyraża raczej rozczarowanie upadkiem utopijnych oczekiwań, kryzys ideowy wywołany erozją i kompromitacją poglądów, które chciały zastąpić tradycyjną metafizykę przekonań religijnych eschatologicznymi teoriami politycznymi» (Oż 12)

cooling). ¿Quizá habla en este punto por mi boca mi faceta romántica, mi nostalgia de vivencias fuertes?⁸⁶⁴

También en el transcurso de la entrevista que tuvo la amabilidad de concedernos a nosotros en su domicilio cracoviano, y que incorporamos como apéndice al presente estudio, el poeta polaco insistió sobre estas ideas:

El fervor es para mí lo opuesto a la ironía. Estos tiempos nuestros aman la ironía; demasiado, a mi juicio. «Fervor» llamo a una filosofía artística que no reniega de la inspiración, que comprende que en el arte se verifica cierto salto emocional, y cognoscitivo.⁸⁶⁵

Nos ha parecido muy oportuno traer aquí a colación estas declaraciones de Zagajewski, porque, a nuestro entender, contienen *in nuce* lo esencial de su pensamiento sobre el fervor y la ironía, que, en contraposición, constituyen uno de los temas fundamentales de su estética, tema que el autor desarrolla pormenorizadamente en el ensayo aquí objeto de nuestro estudio. Luego de compartir con el lector la anécdota de la fría acogida de la memorable interpretación mozartiana, recuerda Zagajewski un libro que a la sazón estaba leyendo: una colección de ensayos del egregio escritor germano Thomas Mann, entre los que se hallaba el titulado *Freud y el futuro* (*Freud und die Zukunft*, 1936)⁸⁶⁶. Escrito a mediados de los años treinta, dicho ensayo hay que leerlo –como advierte Zagajewski– en su contexto histórico: la Europa que asistía al auge del nazismo y del fascismo. El autor de *Los Buddenbrook* interpretaba ambas ideologías como «el retorno a la energía de un mundo mítico, a la violencia destructora de un mito

⁸⁶⁴ Cf. «Wolność i samotność. Rozmowa z Adamem Zagajewskim, poetą, autorem książki „Obrona żarliwości”». Rozmawiała Katarzyna Janowska. *Polityka*, nr 42 (2372), 19 października 2002; pág. 64. («Jest obroną pewnego stylu rozumienia kultury. Żarliwość jest klimatem intelektualnym, który może się wyrazić w poezji, w malarstwie, w filmie, w rozmowie. Wydaje mi się, że jeśli w świecie obserwuje się globalne ocieplenie (*global warming*), to w sztuce, w literaturze, która wciąż jest reprezentatywna dla tego, co ludzie myślą, widzę raczej oziębienie (*global cooling*). Może przemawia przeze mnie moja strona romantyczna, tęsknota za silnym przeżyciem?»). Traducción nuestra.

⁸⁶⁵ «Żarliwość jest dla mnie przeciwieństwem ironii. Nasze czasy kochają ironię – zanadto, jak sądzę. Żarliwością nazywam taką filozofię artystyczną, która nie wypiera się natchnienia, która rozumie, że w sztuce dochodzi do pewnego skoku emocjonalnego – i poznawczego.» Traducción nuestra.

⁸⁶⁶ Es accesible al lector de lengua española: «Freud y el porvenir», en MANN, Thomas (1938, 1947 1936, respectivamente), *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. (< al. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*) y nota preliminar de Andrés Sánchez Pascual, *Filosofía H 4421*, Madrid, Alianza, Editorial, 2000, págs. 168-199.

arcaico» (Eddf 14-15)⁸⁶⁷. Y a aquella oleada de barbarie y de terror quería oponerle Thomas Mann precisamente la ironía humanista, capaz de espolear la vida sin recurrir a la brutalidad. Llegado a este punto, Zagajewski se pregunta si no habrá triunfado Thomas Mann, pues cierto es que tonos semejantes a los que él emplea al postular la ironía son hoy bien audibles por doquier en los círculos modernos y posmodernos. Claro que, como advierte Adam Zagajewski, hoy la ironía aparece con un signo diverso, en tanto en cuanto no constituye ya un arma humanista dirigida contra la barbarie de una ideología y de un sistema político entonces triunfantes en el mismo corazón de Europa, sino que

expresa más bien su decepción por la muerte de una esperanza utópica y la crisis de ideas causada por la erosión y el desdoro de las doctrinas que intentaban sustituir la tradicional metafísica de las convicciones religiosas por teorías políticas de carácter escatológico. La ironía como desesperada defensa ante la barbarie –esta vez la del comunismo y su burocracia desalmada– era utilizada también por muchos poetas y poetisas de la Europa del Este (hoy esto también se ha acabado; ¿acaso el neocapitalismo no es un ironista de primera?) (Eddf 15)⁸⁶⁸

Acto seguido, Zagajewski –desde su experiencia «multicultural», si se nos permite la expresión– responde a la pregunta que él mismo se había hecho:

Pero no, la victoria no ha sido de Thomas Mann, sino de otra ironía; y, en todo caso, vivimos rodeados de un paisaje muy irónico y escéptico; los cuatro periscopios que tengo me muestran casi la misma imagen, y tal vez sólo en mi patria resisten todavía los últimos baluartes de una opción más asertiva. (Eddf 15)⁸⁶⁹

⁸⁶⁷ [...] powrót do energii świata mitycznego, do destrukcyjnej gwałtowności archaicznego mitu [...]» (Oż 12)

⁸⁶⁸ «[...] wyraża raczej rozczarowanie upadkiem utopijnych oczekiwań, kryzys ideowy wywołany erozją i kompromitacją poglądów, które chciały zastąpić tradycyjną metafizykę przekonań religijnych eschatologicznymi teoriami politycznymi. Ironię jako desperacką obronę przed barbarzyństwem – tym razem było to barbarzyństwo komunizmu, jego bezdusznej biurokracji – stosował też niejeden poeta i niejedna poetka Europy Wschodniej (dzisiaj i to się skończyło; czyż neokapitalizm nie jest zręcznym ironistą?)» (Oż 12)

⁸⁶⁹ «Ale nie, to nie Tomasz Mann zwyciężył, zwyciężyła inna ironia; w każdym jednak razie znajdujemy się w krajobrazie bardzo ironicznym i sceptycznym; wszystkie moje cztery peryskopy pokazują mi podobny obraz, może tylko w mojej ojczyźnie bronią się jeszcze ostatnie bastiony bardziej asertywnego nastawienia» (Oż 12-13)

Observa Zagajewski que la ironía sirve a fines muy diversos según los diversos autores que hacen uso de ella. Así, algunos la utilizan como azote de la sociedad de consumo; otros, como arma en su lucha contra la burguesía, o contra la religión; a veces, expresa la desorientación en medio de una realidad plural y de complejidad creciente; otras veces, en fin, no es sino una pantalla tras la que se oculta la carencia de ideas. No faltan escritores que, habiendo sido en cierta etapa de su carrera paladines de la ironía, terminan aproximándose al «fervor» y aun a la fe. Un caso paradigmático lo halla Adam Zagajewski en su compatriota el filósofo Leszek Kołakowski, autor de *El sacerdote y el bufón. Consideraciones sobre la herencia teológica del pensamiento contemporáneo (Kaplan i błazen. Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, ensayo que, publicado por primera vez en la revista *Twórczość*, nº 10, en 1959, alcanzó notable celebridad en todos los países de la órbita soviética y fue leído y estudiado con avidez tanto en Moscú como en Sofía, en Varsovia como en Praga, y, probablemente, también en Berlín Oriental. En esta obra Kołakowski oponía al hierático sacerdote, bien pertrechado de sus dogmas, la figura del bufón, que, chispeante y versátil como Proteo, pone en solfa la civilización monolítica edificada sobre una doctrina política inamovible. Todo lector inteligente, capaz de leer entre líneas, veía ahí una lúcida e implacable crítica del estalinismo. Fruto del clima de su época, este ensayo –verdadero manifiesto– de Leszek Kołakowski ha quedado como una aportación original a la crítica de la civilización comunista. Pero he aquí que Kołakowski se ha ido alejando paulatinamente de su manifiesto, y en su evolución ha mostrado un interés creciente por las cuestiones teológicas. Como si quisiera decirnos que no nos es dado adoptar de manera permanente la actitud del bufón, que a la postre acaba reduciéndose a su aspecto puramente negativo, polémico. Y, así, en uno de sus ensayos posteriores –«La venganza de lo sacro en la cultura secularizada» («Odwet *sacrum* w kulturze świeckiej»), primero conferencia dictada en francés en el transcurso de los Rencontres Internationales de Genève en septiembre de 1973–, Kołakowski escribe: «La cultura que pierde el sentido del *sacrum*, pierde el sentido por completo» (Eddf 17)⁸⁷⁰.

⁸⁷⁰ «Kiedy sens sens sakralny ulatuje z kultury, sens *tout court* ulatuje także». Cf. KOŁAKOWSKI, LESZEK (1973), «Odwet *sacrum* w kulturze świeckiej», en *Czy diabły może być zbawiony i 27 innych kazań*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2006, pág. 243.

En lo que al ámbito de la creación artística del siglo XX se refiere, Adam Zagajewski se remite a otro autor asimismo frecuentado por él: el filósofo español Ortega y Gasset, y, exactamente, a su ya clásico ensayo *La deshumanización del arte*. Como es bien sabido, Ortega y Gasset enumera ahí y estudia las notas esenciales que, a su juicio, caracterizan el arte nuevo del momento: amén de deshumanizado, es un arte impopular, «artístico», iconoclasta, posicionado contra la influencia del pasado, intrascendente y, por supuesto, irónico. «Irónico destino» es, precisamente, el sugerente título de uno de los capítulos de *La deshumanización del arte*. Explica Ortega en esas páginas que en el arte nuevo se ha procedido a eliminar los elementos «humanos, demasiado humanos»⁸⁷¹, para quedarse con el precipitado de la materia artísticamente pura, con rechazo de todo patetismo. El arte del pasado era un arte saturado de humanidad, en el que «repercutía el carácter grave anejo a la vida. Era una cosa muy seria el arte, casi hierático. A veces pretendía no menos que salvar a la especie humana –en Shopenhauer y en Wagner»⁸⁷². Y, a renglón seguido, añade Ortega:

Ahora bien; no puede menos de extrañar a quien para en ello mientes que la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica. Toda ella suena en esa sola cuerda y tono. La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, per no falta nunca [...].

Claro que este destino de inevitable ironía da al arte nuevo un tinte monótono muy propio para desesperar al más paciente.⁸⁷³

Anotemos, en fin, que para Ortega la ironía que impregna todo el arte de su tiempo es de inequívoca filiación romántica: vendría de los Schlegel y su círculo, que proclamaron la ironía como la máxima categoría estética, y por razones coincidentes con la intención del arte nuevo⁸⁷⁴. Pero del concepto de la ironía romántica –siguiendo, como siempre, a Adam Zagajewski– habremos de ocuparnos en el apartado siguiente de nuestro estudio: el dedicado a «Observaciones acerca del estilo sublime».

⁸⁷¹ Cf. ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte*, en *Obras completas* del autor, Madrid, Alianza Editorial. Revista de Occidente, 1983, tomo III, pág. 381.

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ *Ibidem*, págs. 381-382. Estas dos últimas líneas del texto de Ortega y Gasset son las que, traducidas al polaco, cita exactamente Adam Zagajewski en su ensayo.

⁸⁷⁴ *Ibidem*, pág. 382.

Tenemos, pues, un paisaje cultural dominado por la ironía. Pero «una estancia demasiado larga en el mundo de la ironía y la duda nos hace desear un manjar diferente y más sustancioso» (Eddf 17)⁸⁷⁵. Y, precisamente en busca de ese alimento espiritual diferente y más nutritivo, en este punto Adam Zagajewski se acoge, una vez más, a la entera tradición literaria a la que pertenece. ¿Qué propone Zagajewski al lector? Por ejemplo, dos textos nada irónicos, nada escépticos; bien al contrario: dos textos plenos de fervor, precisamente: uno, el discurso de Diotima de Mantinea en el *Banquete* de Platón; el otro, la primera estrofa de la elegía *Pan y vino (Brot und Wein)*, de Hölderlin. Claro está –nos advierte Zagajewski– que hoy corremos el riesgo de que ante el discurso de Diotima alguna estudiante norteamericana diga de Platón: «*He's such a sexist!*»⁸⁷⁶ (Eddf 17)... Y cabe preguntarse: ¿es esto una gota de ironía vertida aquí por Zagajewski o, más bien, proviene del anecdotario personal de sus años de docencia en los Estados Unidos? Sea como fuere, al *Banquete* platónico hemos de tornar, de la mano de Zagajewski, enseguida. Escuchemos ahora al lírico alemán:

Ringsum ruhet die Stad; still wird die erleuchtete Gasse,
 Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.
 Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
 Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
 Wohlzufrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
 Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
 Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht dass
 Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
 Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen
 Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beer.
 Still in dämmriger Lust ertönen geläutete Glocken,
 Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.
 Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,
 Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond,
 Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt
 Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,

⁸⁷⁵ «[...] zbyt długie przebywanie w świecie ironii i wątpliwości budzi w nas pragnienie innego pokarmu, bardziej pożywnego.» (Oż 14)

⁸⁷⁶ «*he's such a sexist!*» (Oż 14)

Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen
Über Gebirgeshöhn traurig und prächtig herauf.⁸⁷⁷

Y aquí –advierte de nuevo Zagajewski– puede suceder que otro estudiante haga la observación de que en las grandes ciudades de hoy ya no es posible experimentar la verdadera oscuridad, dado que en ellas las luces nunca se apagan del todo ni cesa el flujo de la corriente eléctrica ni descansan las energías... Como si ese estudiante se negara a ver aquello a lo que los versos de Hölderlin fervorosamente apuntan: el tránsito del día y sus afanes a la meditación y al misterio que sin cesar nos propone la mística noche. Como si se negara a verlo o –podría tal vez añadirse– como si realmente ya no pudiera mirar el mundo con «temor y temblor», por decirlo al modo kierkegaardiano, un mundo donde ya se ha consumado precisamente esa «desmagificación» o «desencantamiento», «el desencantamiento del mundo por medio de la ciencia» («*Entzauberung*», «*die Entzauberung der Welt durch die Wissenschaft*»), de que escribiera Max Weber, algo a lo que ya nos hemos referido en el capítulo III del presente trabajo, el dedicado a *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998), y concretamente a la hora de estudiar, de la mano de Adam Zagajewski, las defensas de la poesía.

Ahora, escuchemos de nuevo a Zagajewski, para, con él, tornar de nuevo a Platón y a su inmortal diálogo el *Banquete*:

Uno tiene la impresión de que la contemporaneidad no favorece sino una etapa de un peregrinaje eterno e interminable. Lo que mejor describe aquel peregrinaje es el término *metaxú*, tomado en préstamo de Platón: estar «entre», entre nuestra tierra, nuestro entorno hartamente conocido (así lo creemos), concreto y material, y la

⁸⁷⁷ «A nuestro alrededor, la ciudad descansa. Las calles / alumbradas están silenciosas y adornadas con antorchas / pasan los carruajes con un rápido ruido. / Saciadas de los bienes del día, la gente vuelve a sus casas / y alguna cabeza prudente sopesa ganancias y pérdidas / en la paz del hogar. Vacío de uvas y flores / y de faenas humanas, también se adormece el mercado. / Pero una música nos llega de lejanos jardines. / Quizá sea un enamorado o un solitario / que sueña con distantes amigos y tiempos juveniles; / y las fuentes, inagotables y frescas murmuran / junto a los perfumados arriates. En el aire oscurecido, / tañen lentas campanas y fiel a su mandato / un sereno pregona las horas. / Ahora una brisa huidiza sacude las copas del soto. / ¡Mirad!... Sigilosamente, la imagen de nuestro planeta, / la Luna, aparece. Y llega la noche inspirada, / cubierta de estrellas y ajena sin duda a la inquietud humana; / y brillante y misteriosa –forastera en medio de los hombres– / sube triste y espléndida por las colinas.» Cf. HÖLDERLIN, Friedrich, *Obra Poética Completa*, edición bilingüe, traducción de Federico Gorbea, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1986, tomo II, págs. 60-63.

trascendencia, el misterio. El *metaxú* define la situación del hombre como la de un ser que irremediabilmente está «a medio camino». (Eddf 18)⁸⁷⁸

Tras exponer el tema del fervor –con el de la ironía como contratema–, introduce Zagajewski en este punto de su ensayo –cual si de una forma sonata se tratase– el segundo tema: el del *metaxý*. Adelantemos que estamos aquí –Giovanni Reale *dixit*– nada menos que ante «un concepto clave de la metafísica platónica»⁸⁷⁹. Así, pues, estamos aquí en presencia de un concepto –hay que subrayarlo– de la metafísica... Y, entonces, ¿no tendrá nada que decir aquí la estética? Sí tiene algo que decir, y aun mucho. Es que, como afirma en su bien conocida *Historia de la Estética* Raymond Bayer,

Platón no ha escrito una estética propiamente dicha, pero su metafísica entera puede considerarse una estética. [...] la metafísica platónica es una estética. Está formada de Ideas que no comprobamos mediante los sentidos. En el extremo de la dialéctica se da un salto, y por una especie de intuición intelectual tenemos la visión de las Ideas. Así, la acción suprema rebasa lo intelectual y pertenece a la intuición de la inteligencia, ámbito propio de la estética.

La estética de Platón le da vida a toda su metafísica.⁸⁸⁰

Por su parte, en su *Estética*, David Estrada Herrero comparte la tesis de Bayer y profundiza en su explicación de esta manera:

Los objetos de la naturaleza no existen más que por imitación o por participación de las ideas: el mundo es creado según modelos y paradigmas. El demiurgo es como un artista que dispone de modelos perfectos. Lo bello es autónomo, tanto en

⁸⁷⁸ «Odnosi się wrażenie, iż nasza współczesność faworyzuje jeden tylko etap pewnej wiecznej, nigdy nie kończącej się, wędrówki. Wędrówkę tę najlepiej opisuje zapożyczone od Platona pojęcie *metaxu*: bycia „pomiędzy”, pomiędzy naszą ziemią, naszym (jak sądzimy) dobrze znanym, konkretnym, materialnym otoczeniem – a transcendencją, tajemnicą. *Metaxu* definiuje sytuację człowieka jako istoty będącej nieuleczalnie „w pół drogi”.» (Oż 14-15)

⁸⁷⁹ Cf. REALE, Giovanni (1997), *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, trad. (<it. *Eros dènone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*) de Rosa Rius y Pere Salvat. Barcelona, Herder, 2004, pág. 190.

⁸⁸⁰ Cf. BAYER, Raymond (1961), *Historia de la estética*, trad. (<fr. *Histoire de l'Esthétique*) de Jasmin Reuter, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 34.

su esencia como en su fin; a él se llega por una serie de estratos ascendentes que establecen distinciones en el seno mismo de la belleza.⁸⁸¹

Por lo tanto, y por más que el de *metaxy'* sea un concepto propiamente metafísico, con objeto de proceder a su estudio, debemos empezar aquí con una introducción, siquiera breve y esquemática, a la teoría platónica de la belleza, esto es, a lo que tal vez podría considerarse la estética platónica *stricto sensu*. Dicha introducción nos proporcionará el contexto imprescindible para comprender rectamente la concepción primero platónica y luego zagajewskiana de *metaxy'*.

En su ya clásica *Historia de seis ideas*, Władysław Tatarkiewicz, figura señera del humanismo polaco del siglo XX, expone las tres concepciones diferentes que a lo largo de la historia han sido utilizadas por las teorías de la belleza:

- 1) Belleza entendida en un sentido puramente estético. Esta noción de belleza comprende sólo aquello que produce una experiencia estética. Andando el tiempo, este sentido de la palabra es el que acabaría prevaleciendo en la cultura europea.
- 2) Belleza en sentido estético, pero limitándose a aquello que se percibe por la vista. Los estoicos ya habían adoptado parcialmente este concepto de belleza, pero en los tiempos modernos su uso se circunscribe al habla popular.
- 3) Belleza en el sentido más amplio. Éste precisamente era el concepto griego original de belleza, que incluía la belleza moral y en el que, por ende, aparecen íntimamente unidas ética y estética. Es lo mismo que luego expresaría la máxima medieval *pulchrum et perfectum idem est*.⁸⁸²

⁸⁸¹ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, pág. 540.

⁸⁸² Cf. TATARKIEWICZ, Władysław (1976), *Historia de seis ideas*, trad. (<pol. *Historia sześciu pojęć*, 1976) de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Alianza Editorial, 7ª ed., 2002, pág. 155.

Se trata, claro está, de la *kalokagathía* (καλο-καγαθία), la combinación bello-bueno (καλὸς καὶ ἀγαθός), cuyo sentido ético y espiritual como expresión de un ideal de vida se debe, según Jenofonte, a Sócrates. Con Platón asistimos a una identificación de lo bello y lo bueno, y la *kalo-kagathía* adquiere incluso una dimensión cósmica, en tanto en cuanto viene a constituirse en «principio supremo de toda voluntad y toda conducta humana»⁸⁸³. Como escribe Werner Jaeger: «El último motivo que actúa movido por una necesidad interior, y que al mismo tiempo es el móvil de cuanto sucede en la naturaleza; pues entre el cosmos físico y el cosmos moral existe una armonía absoluta»⁸⁸⁴.

Caracterizado siquiera en lo esencial el concepto griego de belleza, tócanos ahora caracterizar la estética platónica, cuyas notas fundamentales son para Bayer las siguientes:

- 1) Lo bello es autónomo, tanto en su esencia como en su fin: *καλὸν καθ'αὑτό*.
- 2) Es una estética que, aun siendo objetiva, permanece sensual y sensualista.
- 3) Es una estética jerárquica, que se eleva de estrato en estrato hasta alcanzar la noción suprema de *kalo-kagathía*, en que lo bello y el bien se identifican.⁸⁸⁵

Ahora bien: quien se adentre en la lectura de los diálogos platónicos con objeto de familiarizarse con las ideas estéticas del genial pensador griego, observará una clara evolución, hasta el punto de encontrar sucesivamente tres tipos de belleza jerarquizados:

- 1) La belleza de los cuerpos, que es a la que se refiere casi exclusivamente el *Hippias Mayor*, considerado el prototipo de los diálogos de la primera época. Ahora bien, la belleza del cuerpo es parte de la belleza inferior, por lo que Platón la clasifica entre las cualidades inferiores, como la salud, la fuerza y la

⁸⁸³ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 22.

⁸⁸⁴ Cf. JAEGER, Werner (1933), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. (<al. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*) de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pág. 236.

⁸⁸⁵ BAYER, Raymond, *op. cit.*, pág. 34.

riqueza. Ciertamente que alguna rápida alusión hay a la belleza de las costumbres y las leyes, pero no pasa de ahí.

- 2) La belleza de las almas, que encontramos sobre todo en el *Fedro*. Se trata de la virtud, y la belleza auténtica no se manifiesta más que en ella.
- 3) La belleza en sí, que existe para los sabios.⁸⁸⁶

Estos tres niveles quedan establecidos y ordenados en el *Banquete*, que, por su parte, aporta la doctrina del amor y el desarrollo jerárquico de lo bello en la «ascesis de Diotima»⁸⁸⁷.

Ya tenemos aquí enunciados, íntimamente unidos, lo Bello y el Eros, que de consuno nos introducen en el ámbito del *Banquete* platónico, objeto de nuestro estudio en las páginas que siguen. Antes, empero, de traspasar los umbrales de la sala del simposio, debemos darnos cuenta de que, según Platón, el lugar de la fruición de lo Bello no es el arte, pues, como es sabido, para él la pintura y las distinguidas formas de poesía no son sino imitaciones de imitaciones, colocadas, por tanto, a una triple distancia de la verdad; están, así, muy lejos del descubrimiento de lo Bello, que, en palabras de Giovanni Reale, «consiste en la armonía, en el orden, en la justa medida, vale decir, en la estructura misma del ser que, precisamente en cuanto tal, revela el Bien»⁸⁸⁸. Pisamos, por tanto, un suelo muy distinto de aquel en que de sólo se ha venido planteando la problemática estética a partir de la Edad Moderna⁸⁸⁹. Platón, en efecto, conecta la cuestión de lo Bello con el Eros y, «en particular, con el arte de amar de manera filosófica»⁸⁹⁰. Consecuentemente, resulta que algunos de los problemas que hoy son objeto de la estética pertenecen, para Platón, al ámbito de la erótica, que, por otra parte, implica problemas mucho más vastos de lo que hoy cabría esperar, de orden axiológico y ontológico. Adelantemos ya que, en el pensamiento platónico, «Eros es necesidad de lo Bello, es adquisición siempre

⁸⁸⁶ *Ibidem*, págs. 38-39.

⁸⁸⁷ *Ibidem*, pág. 39.

⁸⁸⁸ Cf. REALE, Giovanni (1998), *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, trad. (<it. *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*) de Roberto Heraldo Bernet. Barcelona, Herder, 2ª ed., 2002, pág. 239.

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, pág. 240. La cursiva es del autor.

creciente de aquello de lo que se carece, con la meta puesta en la fruición de lo Bello absoluto»⁸⁹¹.

Mas ¿quién es Eros? Sobre el trans fondo del contexto cultural griego, el Eros platónico destaca por sus características revolucionarias, por cuanto su figura no nos es presentada como la de un «dios», sino como la de un «demon» –en griego, *δαίμων*–, concepción –observa G. Reale– «herética para la teología y la mitología helénicas»⁸⁹². En la concepción platónica, Eros es un «intermedio», es decir, algo que está en medio entre dos extremos: un *metaxý*, justamente, entre lo mortal y lo inmortal, entre lo divino y lo humano. Pero aún hay más: y es que Eros, además de «intermedio», es también «mediador», un gran «demonio mediador»⁸⁹³: como tal, es fuerza mediadora entre los opuestos que «conduce siempre más cerca del término positivo»⁸⁹⁴ y que impulsa «a la búsqueda y a la adquisición de lo inmortal»⁸⁹⁵. Precisamente de su condición de «intermedio» y «mediador» le viene a Eros un extraordinario poder: «Al estar en medio de unos y otros cumple una función integradora, de modo que el todo queda unido consigo mismo»⁸⁹⁶; así, pues, Eros –concluye muy expresivamente G. Reale– «es una auténtica *copula mundi*»⁸⁹⁷, en tanto en cuanto conecta todas las cosas entre sí y «unifica el mundo»⁸⁹⁸. He aquí como nos lo presenta Platón en el *Banquete* en el siguiente diálogo entre Sócrates y Diotima:

–¿Qué puede ser, entonces, Eros? –dije yo–. ¿Un mortal?

–En absoluto.

–¿Pues qué entonces?

–Como en los ejemplos anteriores –dijo–, algo intermedio entre lo mortal y lo inmortal.

–¿Y qué es ello, Diotima?

–Un gran demon, Sócrates. Pues también todo lo demónico está entre la divinidad y lo mortal.

–¿Y qué poder tiene? –dije yo.

⁸⁹¹ *Ibidem*.

⁸⁹² *Ibidem*.

⁸⁹³ Cf. REALE, Giovanni, *Eros, demonio mediador*, pág. 178-179.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, pág. 178. La cursiva es del autor.

⁸⁹⁵ Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, pág. 240.

⁸⁹⁶ Cf. REALE, Giovanni, *Eros, demonio mediador*, pág. 179. La cursiva es del autor.

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

⁸⁹⁸ *Ibidem*, 180.

–Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos, de suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo. [...]⁸⁹⁹

Acto seguido, Platón recurre, una vez más, al mito, y nos narra el nacimiento de Eros en una de las páginas tal vez más poéticas de toda su obra. Como ha visto muy bien A. Vanhoye, la función de este mito no es otra que la de precisar lo que debe entenderse por demonio mediador, ilustrando de este modo las conclusiones a las que de común acuerdo habían llegado Sócrates y Diotima⁹⁰⁰. Lo que este mito –memorable, como todos los platónicos– nos narra es, en esencia, lo que sigue: estando los dioses festejando el nacimiento de Afrodita, se llegó al banquete Penía, diosa de la pobreza, a pedir limosna, y, para salir del estado de carencia total en que se hallaba, intentó unirse con Poros, que encarna precisamente la capacidad de procurarse en toda circunstancia aquello de lo que carece. Encontrábase Poros a la sazón ebrio de néctar, adormecido en el jardín de Zeus, lo que facilitó que el intento de Penía pudiera coronarse con éxito. Mas leamos el espléndido pasaje platónico, en el que Diotima responde, una vez más, a una pregunta de Sócrates:

Cuando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete y, entre otros, estaban también Poros, el hijo de Metis. Después que terminaron de comer, vino a mendigar Penía, como era de esperar en una ocasión festiva, y estaba cerca de la puerta. Mientras, Poros, embriagado de néctar –pues aún no había vino–, entró en el jardín de Zeus y, entorpecido por la embriaguez, se durmió. Entonces Penía, maquinando, impulsada por su carencia de recursos, hacerse un hijo de Poros, se acuesta a su lado y concibió a Eros. Por esta razón, precisamente, es Eros también acompañante y escudero de Afrodita, al ser engendrado en la fiesta del nacimiento de la diosa y al ser, a la vez, por naturaleza un amante de lo bello, dado que también Afrodita es bella. Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros se ha quedado con las siguientes características. En primer lugar, es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin

⁸⁹⁹ *Smp.* 202d-e.

⁹⁰⁰ Cf. *Banquete*, introducción, traducción y notas de M. Martínez Hernández, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, nota 92, pág. 246.

casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie en las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. Pero, por otra parte, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista. No es por naturaleza ni inmortal ni mortal, sino que en el mismo día unas veces florece y vive, cuando está en la abundancia, y otras muere, pero recobra la vida de nuevo gracias a la naturaleza de su padre. Mas lo que consigue siempre se le escapa, de suerte que Eros nunca ni está falto de recursos ni es rico, y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia.⁹⁰¹

Nace, pues, Eros con una naturaleza doble, bifronte, «sintéticamente mediada»⁹⁰², recibida de la madre y del padre; y, por haber sido concebido en el transcurso de la fiesta del natalicio de Afrodita, es asimismo, también por naturaleza, seguidor de la diosa.

Tenemos, pues, en primer lugar, que «*Eros es una fuerza dinámica y sintética, mediadora de los opuestos*»⁹⁰³; u impulso incontrastable que empuja sin descanso más allá: *Plus ultra!*, *Excelsior!*: he aquí los lemas de Eros. En segundo lugar, para Platón, Eros es, en sí mismo, la fuerza que impulsa no sólo algunas acciones particulares del hombre, sino todo obrar humano que se encamine a la búsqueda del Bien y lo que se sigue de su posesión: la felicidad. Lo que ocurre es que los hombres han circunscrito el significado de Eros, en sí una fuerza universal en el sentido indicado, a una forma particular de la misma: la busca y la fruición del Bien que tiene lugar mediante la Belleza. En esta acepción específica y en su sentido más pleno, Eros resulta ser –en palabras de G. Reale– «una búsqueda de procrear en lo Bello, sea a nivel físico o a nivel espiritual»⁹⁰⁴. Este deseo de Eros de engendrar en lo bello constituye la potencia opuesta a la muerte, esto es, la potencia que libera al hombre de su «carencia» o «deficiencia» por antonomasia: la de su condición de mortal, precisamente. Pues gracias a la generación se lleva a cabo ese continuo nacer que viene a significar, en el ámbito de lo mortal, una reproducción o equivalencia de

⁹⁰¹ *Smp.* 203b-e.

⁹⁰² Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda...*, pág. 241.

⁹⁰³ *Ibidem*, pág. 242. La cursiva es del autor.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 234.

lo inmortal; en otras palabras: la generación significa una victoria de lo mortal sobre la muerte, como «fuerza que garantiza una permanencia en el ser»⁹⁰⁵. Y en esto consiste, precisamente, la relación entre Eros y el Bien. Pues el Bien es eterno, y comporta, por tanto, inmortalidad; y en cuanto Eros es deseo y búsqueda del Bien, es, en consecuencia, deseo y búsqueda asimismo de inmortalidad. Por tanto, la búsqueda de lo inmortal constituye una exigencia estructural inscrita en la naturaleza de lo mortal, y es Eros precisamente el que satisface tal exigencia. Los mismos animales, mediante el eros físico, procuran dejar un retoño semejante a ellos, lo que les permite conservarse a sí mismos mediante lo semejante; de este modo, lo físico y material, mortal de por sí, participa de la inmortalidad. Pero también se da la generación en lo Bello al nivel espiritual de las almas, y con el mismo objetivo. Efectivamente, mediante esta forma de Eros, el hombre procura otra forma de inmortalidad, ésta de carácter espiritual, precisamente: se trata de la búsqueda del recuerdo de la posteridad: el amor que los hombres tienen al recuerdo que, gracias a sus acciones extraordinarias, dejarán como legado a los siglos venideros.

Prestemos ahora atención a la relación entre Belleza y «anámnesis» (ἀνάμνησις) del mundo inteligible. Como es sabido, Platón considera que la raíz última del conocimiento se halla en la anámnesis o reminiscencia, es decir, en el «recuerdo» de las ideas que, previamente a su encarnación y cuando formaba parte del séquito de los dioses, el alma había contemplado en el «prado de la verdad», en ese «lugar supraceleste» o «lugar hiperuránico» (τόπος ὑπερουράνιος); después, el alma, perdidas sus alas y habiéndose precipitado en un cuerpo, ha olvidado todo lo contemplado en aquella empírea región; sin embargo, aunque sea con esfuerzo, mediante el ejercicio de la filosofía, el alma puede recordar aquellas cosas que un día había alcanzado a ver (se trata, claro está, del famoso y muy bello mito del carro alado, que cuenta Sócrates en el *Fedro*, 246a-250d)⁹⁰⁶. Esta es la razón por la que el alma misma puede considerarse un *metaxý*, en tanto en cuanto queda convertida, precisamente, «en un punto medio (μεταξύ) entre la idea y el mundo sensible»⁹⁰⁷.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 243.

⁹⁰⁶ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico*. T. I *Antigüedad y Edad Media*, trad. (<ital. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo I) de Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Herder, 3ª ed., 2004, pág. 142

⁹⁰⁷ Cf. HIRSCHBERGER, Johannes (1954), *Historia de la filosofía*, trad. (<al. *Geschichte der Philosophie*) de Luis Martínez Gómez. Barcelona, Herder, 15ª ed., 1997, tomo I, *Antigüedad. Edad Media. Renacimiento*, pág. 122.

Ciertamente, la anámnesis tiene que ver en principio con la problemática gnoseológica, y en particular con la dialéctica. La anámnesis es, en efecto, la fuerza espiritual que hace posible el momento «sinóptico» de la dialéctica, en la que se procede de lo particular a lo universal y, por tanto, de las cosas sensibles a las ideas⁹⁰⁸. Pero es que Platón presenta esta doctrina de manera más eficaz y convincente en estrecha relación con el Eros.

Como es frecuente en él, Platón nos presenta la doctrina de la anámnesis de dos modos: uno, *mítico*, y otro, *dialéctico*. Por una parte, se remite a las creencias órfico-pitagóricas de la metempsicosis: la muerte no es sino la clausura de una de las vidas del alma en el cuerpo; el nacimiento, a su vez, no es sino el comenzar de una nueva vida del alma en el cuerpo, que viene a sumarse a las vidas precedentes. Pues bien, el alma ha conocido las realidades existentes en el más allá, conocimiento que, al entrar en los cuerpos, ha ido sucesivamente olvidando. Pero este olvido no es absoluto: a partir de los datos suministrados por los sentidos, que nos presentan las cosas sensibles, imágenes de las realidades ideales, el alma puede «recordar» esas verdades eternas: las extrae de sí misma, y, si puede hacerlo, es, evidentemente, porque está *ab origine* en posesión de ellas. Resulta, pues, que conocer es un «recordar» (*Menón*, 81a-82a).

En el *Menón*, diálogo en que tal doctrina se revela por primera vez, a la argumentación mitológica viene, como decíamos, a sumarse una «*demostración paralela de naturaleza dialéctica*»⁹⁰⁹, y, por lo mismo, rigurosamente racional. Se trata de un «experimento mayéutico»: es el bien conocido pasaje en que Sócrates interroga a un esclavo y logra, mediante el método de la mayéutica, precisamente, que éste resuelva un intrincado problema geométrico, resolución, dicho sea de paso, que presupone el conocimiento del teorema de Pitágoras. Habida cuenta de que el esclavo no sabe ni una palabra de geometría, se impone la pregunta: ¿cómo ha podido resolver el problema? Porque ha extraído de su propia alma los conocimientos requeridos; en otras palabras: se ha «acordado» de ellos (*Menón*, 82b-85b).

En el *Fedón* se nos ofrece una nueva demostración de esta doctrina. Y aquí ya no se trata, como en el caso del esclavo, de un argumento *ad hominem*, sino de un

⁹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 244.

⁹⁰⁹ Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda...*, pág. 245. La cursiva es del autor.

razonamiento que cala lógicamente hasta lo más hondo. Lo que nos dice aquí Platón es que no podemos ni empezar a tener percepciones sensibles sin aplicarles ciertos contenidos espirituales que de ningún modo pueden proceder de la experiencia⁹¹⁰. Conocemos, sigue diciéndonos Platón, mediante la experiencia sensible cosas iguales, cuadradas o circulares, que, sin embargo, nunca están en posesión plena, por así decirlo, de la igualdad, la cuadratura o la circularidad. Y, no obstante, tenemos conocimiento de lo igual perfecto, del cuadrado perfecto, del círculo perfecto, conocimiento que contiene, por tanto, un *plus* respecto a lo que nos aportan los sentidos. Dado que ese *plus* en modo alguno puede provenir de la experiencia sensorial, «*debe derivar de dentro de nosotros mismos*»⁹¹¹. Nuestra inteligencia por sí misma no estaría en condiciones de crear un tal *plus* de índole objetiva. Ergo el hombre posee en su propia alma ciertas verdades, y, porque las posee, puede «recordarlas» (*Fedón* 73e-76a).

El mismo razonamiento, manifiestamente válido para las verdades matemáticas, lo es también para lo justo, lo santo, lo Bello, etc.; y –aquí también– hay que concluir que el conocimiento de tales realidades no podría explicarse sino como «reminiscencia» de una posesión originaria de las mismas.

En el transcurso del *Fedro*, Platón retoma la doctrina y la asocia «expresamente con el proceso sinóptico de la dialéctica que conduce de las cosas sensibles a las ideas y con la erótica»⁹¹²:

»Porque nunca un alma que no haya visto la verdad puede tomar figura humana. Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad.⁹¹³

Y, como señala oportunamente G. Reale, «la anamnesis que conduce a esta ascensión hacia el ser verdadero es, sobre todo, producto de la sollicitación de Eros,

⁹¹⁰ Cf. HIRSCHBERGER, Johannes, *op. cit.*, págs. 99-100.

⁹¹¹ REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda...*, pág. 245. La cursiva es del autor.

⁹¹² *Ibidem*, pág. 246.

⁹¹³ *Phdr.* 249b-c.

que devuelve las alas al alma y la hace retornar al lugar supra-celeste»⁹¹⁴. En el uso de la palabra, Sócrates habla de una de las más intensas formas de delirio, «entusiasmo» o locura, la locura amorosa,

» [...] que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado.

»Así, como se ha dicho, toda alma de hombre, por su propia naturaleza, ha visto a los seres verdaderos, o no habría llegado a ser el viviente que es. Pero el acordarse de ellos, por los de aquí, no es asunto fácil para todo el mundo, ni para cuantos, fugazmente, vieron entonces las cosas de allí, ni para los que tuvieron la desdicha, al caer, de descarriarse en ciertas compañías, hacia lo injusto, viniéndoles el olvido del sagrado espectáculo que otrora habían visto. Pocas hay, pues, que tengan suficiente memoria. Pero éstas, cuando ven algo semejante a las de allí, se quedan como traspuestas, sin poder ser dueñas de sí mismas, y sin saber qué es lo que les está pasando, al no percibirlo con propiedad. De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado. Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces, cuando con el coro de bienaventurados teníamos a la vista la divina y dichosa visión, al seguir nosotros el cortejo de Zeus, y otros el de otros dioses, como iniciados que éramos en esos misterios, que es justo llamar los más llenos de dicha, y que celebramos en toda nuestra plenitud y sin padecer ninguno de los males que, en tiempo venidero, nos aguardaban. Plenas y puras y serenas y felices las visiones en las que hemos sido iniciados, y de las que, en su momento supremo, alcanzábamos el brillo más límpido, límpidos también nosotros, sin el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como una ostra.

»Sea todo esto en gracias al recuerdo que, en el anhelo de lo de entonces, ha hecho que ahora se hable largamente aquí. Como íbamos diciendo, y por lo que a la

⁹¹⁴ Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda...*, pág. 246.

belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; pero, en llegando aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; pero con ella no se ve la mente –porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a nuestra vista– y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable.⁹¹⁵

Como señala Giovanni Reale, el tono de narración mítico-poética se sitúa en el marco del juego dramático en el cual está inserto en el *Fedro* el gran discurso de Sócrates sobre el amor. Y en dicha clave, justamente, ha de ser leído este texto platónico⁹¹⁶. En modo alguno pueden pasarse por alto la metáfora de Eros que devuelve las alas al alma, ni, desde luego, la aseveración de que a la belleza le tocó en suerte, entre todas las realidades, «el privilegio de ser lo inteligible visible también en la dimensión de lo sensible»⁹¹⁷. Añade, a renglón seguido, Giovanni Reale: «En lo Bello, es el Bien mismo el que se manifiesta y atrae cada vez más hacia lo alto»⁹¹⁸; y es por esto por lo que, con toda propiedad, puede hablarse de una auténtica *via pulchritudinis* ascensional; esa *via pulchritudinis* que aparece cifrada en el epitafio que para sí mismo eligió el gran cardenal inglés John Henry Newman (1801-1890): «*Ex umbris et imaginibus in veritatem*». Esto lo ha visto muy bien el fundador de la hermenéutica contemporánea, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1900-2002), un pasaje de cuya magna obra *Verdad y método* (*Wahrheit und Methode*, 1960) merece la pena reproducir aquí, con su cita platónica –del *Fedro*, precisamente– incluida:

En la esencia de lo bello está el que se manifieste. En la búsqueda del bien lo que se muestra es lo bello, y ésta es su primera característica para el alma humana. Lo que se muestra en su forma más completa atrae hacia sí el deseo amoroso. Lo bello atrae inmediatamente, mientras que las imágenes directrices de la virtud humana sólo se reconocen oscuramente en el medio vidrioso de los fenómenos, porque ellas

⁹¹⁵ *Phdr.* 249d-250d.

⁹¹⁶ Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda de...*, pág. 247.

⁹¹⁷ *Ibidem.*

⁹¹⁸ *Ibidem.*

no poseen luz propia y esto hace que sucumbamos muchas veces a las imitaciones impuras y a las formas solo aparentes de la virtud. Esto no ocurre con lo bello. Lo bello tiene luz propia, y eso hace que nunca nos veamos desviados por copias aberrantes. Pues «solo a la belleza se le ha dado esto, el ser lo más patente (*ἔκφανέστατον*) y amable».⁹¹⁹

Correspóndenos tocar ahora un aspecto particularmente sugestivo: la íntima relación entre Eros y filosofía, relación en verdad tan íntima que, como afirma Giovanni Reale, han de considerarse dos caras de la misma realidad⁹²⁰. Precisamente por su papel esencial de «intermediario», Eros se identifica con el filósofo (recuérdese: «filó»-«sofo»). Los dioses no pueden ser filósofos, pues están en posesión perfecta de la sabiduría; ni tampoco pueden serlo los ignorantes, pues no piensan tener necesidad alguna de esa misma sabiduría ni, por ende, la desean; entre ambos extremos se sitúan los amantes de la sabiduría, los filósofos, precisamente. Platón ha identificado el Eros con el filósofo, puesto que Eros, entre la sabiduría y la ignorancia, hállase en la misma situación y con la misma actitud que el filósofo, y lo ha identificado en una página que permanece como cifra del filosofar clásico de los griegos. Es Diotima, en el *Banquete*, quien está en el uso de la palabra:

[...] ninguno de los dioses ama la sabiduría ni desea ser sabio, porque ya lo es, como tampoco ama la sabiduría cualquier otro que sea sabio. Por otro lado, los ignorantes ni aman la sabiduría ni desean hacerse sabios, pues en esto precisamente es la ignorancia una cosa molesta: en que quien no es ni bello, ni bueno, ni inteligente se crea a sí mismo que lo es suficientemente. Así, pues, el que no cree estar necesitado no desea tampoco lo que no cree necesitar.

—¿Quiénes son, Diotima, entonces —dijo yo— los que aman la sabiduría, si no son ni los sabios ni los ignorantes?

—Hasta para un niño es ya evidente —dijo— que son los que están en medio de estos dos, entre los cuales estará también Eros. La sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de la sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante. Y la causa de esto es también su

⁹¹⁹ Cf. GADAMER, Hans-Georg (1975), *Verdad y método*. Trad. (<al. *Wahrheit und Methode*) de Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme, 11ª ed, 2005, págs. 574-575.

⁹²⁰ *Ibidem*, pág. 248.

nacimiento, ya que es hijo de un padre sabio y rico en recursos y de una madre no sabia e indigente. Ésta es, pues, querido Sócrates, la naturaleza de este demon. Pero, en cuanto a lo que tú pensaste que era Eros, no hay nada sorprendente en ello. Tú creíste, según me parece deducirlo de lo que dices, que Eros era lo amado y no lo que ama. Por esta razón, me imagino, te parecía Eros totalmente bello, pues lo que es susceptible de ser amado es también lo verdaderamente bello, delicado, perfecto y digno de ser tenido por dichoso, mientras que lo que ama tiene un carácter diferente, tal como yo lo describí.⁹²¹

En el *Fedro*, Platón expresa el mismo concepto al presentarnos a Eros como la otra cara de la verdadera filosofía, porque la pura razón abstracta no es suficiente: «es necesario alcanzar aquel influjo divino que proviene de la inspiración erótica, mediándola con una adecuada templanza»⁹²², en palabras de Giovanni Reale. Por su parte, el filósofo español Emilio Lledó ha subrayado la importancia singular que, entre todos los expresados o aludidos en el *Fedro*, presenta la interpretación platónica del «resplandor de la belleza». La condición corporal del ser humano constituye la frontera que lo separa de las realidades «ideales». Pero esa frontera está dotada de los sentidos –siendo la vista el más excelente de ellos–, que constituyen una suerte de aberturas por las que nos es dado vislumbrar ese resplandor, precisamente⁹²³. Escribe Lledó, en consonancia perfecta con su maestro Gadamer:

[...] Sólo la belleza se deja entrever, y, a través de sus destellos, empapa el cuerpo de nuevas formas de sensibilidad y enriquece el alma. La intuición platónica, toca, a pesar del ornato de sus metáforas, un problema real del conocimiento y del amor. El hombre, tal como analizará la filosofía kantiana, es ciudadano de dos mundos. Su ser, es un ser fronterizo; pero en esos límites del cuerpo y de su historia estamos siempre rozando el territorio de lo aún inexplorado, donde, precisamente, la posibilidad se transforma en realidad.

Por eso, la mente del filósofo es alada ([*Fedro*,] 251c). Las alas y la vista son formas que levantan y afinan la inercia y gravedad de la materia. El pensamiento filosófico descubre, en lo real, las conexiones que lo sustentan. Como la vista vislumbra la belleza en las cosas que la reflejan y crea una realidad hecha a medida

⁹²¹ *Smp.* 203e-204c.

⁹²² Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda...*, pág. 249.

⁹²³ Cf. LLEDÓ, Íñigo, «Introducción» al *Fedro*, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA 2007, pág. 298.

de su deseo, cuando el Amor la alienta, así también el filósofo, que «ve más», es capaz de construir el sentido de sus «visiones», en esa síntesis de inteligencia, que no en vano se llamará, de acuerdo con su origen, *theoría*.⁹²⁴

En fin, la conmovedora, inolvidable plegaria con que se cierra el *Fedro*, que es la plegaria propia del filósofo, ilustra todo esto a la perfección:

SÓC.– Oh querido Pan, y todos los otros dioses que aquí habitéis, concededme que llegue a ser bello por dentro, y todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro; que considere rico al sabio; que todo el dinero que tenga sólo sea el que puede llevar y transportar consigo un hombre sensato, y no otro. ¿Necesitamos de alguna otra cosa, Fedro? A mí me basta con lo que he pedido.

FED.– Pide todo esto también para mí, ya que son comunes las cosas de los amigos.⁹²⁵

Es la plegaria propia del filósofo, decimos, porque es la plegaria de quien sabe bien que la posesión perfecta de la sabiduría es propia sólo del dios. ¿Qué es, entonces, filosofía? Filosofía es Eros, amor al saber, con todas sus implicaciones y todas sus consecuencias: he aquí, en cifra, la esencia de la filosofía en sentido clásico. Y la cifra, asimismo, de lo que para muchos la filosofía debe seguir siendo. No así para Hegel, cuyo posicionamiento permite, por antítesis, comprender más en profundidad aún, si cabe, el de Platón. En efecto, escribe Hegel en un conocido pasaje del «Prólogo» a su *Fenomenología del espíritu*:

La verdadera figura en que existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de ella. Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia –a la meta en que pueda dejar de llamarse *amor* por el *saber* para llegar a ser *saber real*: he ahí lo que yo me propongo. La necesidad interna de que el saber sea ciencia radica en su naturaleza, y la explicación satisfactoria acerca de esto sólo puede ser la exposición de la filosofía misma. [...] El demostrar que ha llegado la hora de que la filosofía se eleve al plano de la ciencia constituiría, por tanto, la

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ *Phdr.* 279b-c.

única verdadera justificación de los intentos encaminados a este fin, y que, poniendo de manifiesto su necesidad, al mismo tiempo la desarrollarían.⁹²⁶

Lo que Hegel propone constituye la imagen invertida de la filosofía como Eros, que es la imagen que nos brinda Platón. En el caso de Hegel, en efecto, estaríamos ante «una tentativa de transformar al hombre de *homo viator* en un dios»⁹²⁷; en otras palabras, ante la «pretensión de “querer tomar y llevarse” todo el “oro de la sabiduría”, que para Platón es posesión exclusiva de Dios»⁹²⁸.

Aún nos resta añadir unas palabras sobre el camino erótico que conduce a la visión y a la fruición de lo Bello absoluto: la escalera de Eros. El primer peldaño de esta escalera lo constituye el amor por la belleza de los cuerpos, no tanto el placer ligado al sexo cuanto la búsqueda de aquella emoción –de aquel «*shock metafísico*»⁹²⁹– que suscita la visión y la fruición de la belleza. Mas el hombre no es su cuerpo, sino su alma, y en ella, consecuentemente, radica la verdadera belleza del hombre; la belleza de su cuerpo es la *apariencia de lo Bello*, mientras que la belleza del alma es la *verdadera belleza* del hombre. «Y mediante el amor de la belleza presente en los cuerpos de los jóvenes bellos es preciso hacer nacer en ellos la virtud, siendo preciso, por tanto, saber crecer con ellos»⁹³⁰. Mediante esta relación con la belleza del alma nacen, en la dimensión del Eros, los discursos capaces de hacer crecer a los jóvenes en la virtud, y al amante junto a ellos.

El tercer peldaño es el de la belleza de las actividades y las leyes humanas, belleza consistente en la *armonía* y, en consecuencia, en la *justa medida* que produce la virtud.

El cuarto grado consiste en la belleza propia de las ciencias. El «orden», «lo definido» y la «justa medida» constituyen notas esenciales de lo Bello, notas que las ciencias –particularmente, las matemáticas– ponen de manifiesto y hacen comprender.

⁹²⁶ Cf. HEGEL, G. W. F. (1807), *Fenomenología del espíritu*, trad. (<al. *Phänomenologie des Geistes*) de Wescslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 9.

⁹²⁷ Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda de...*, pág. 250.

⁹²⁸ *Ibidem*.

⁹²⁹ *Ibid.*, pág. 250.

⁹³⁰ *Ibid.*, pág. 251.

En fin, el grado quinto y más encumbrado coincide con la visión de lo Bello, lo Bello en sí: estamos ante el momento en el que «lo Bello se manifiesta en sí mismo, por sí mismo, consigo mismo, en aquella unidad de forma que existe siempre»⁹³¹.

Y, puesto que «*lo Bello no es sino el Bien que se manifiesta*»⁹³², en lo más alto de la escalera de Eros se llega a la visión del Bien, que es el Uno, medida suprema de todas las cosas. «Se trata –concluye Giovanni Reale– de aquel Uno y de aquella medida suprema que *se manifiestan precisamente como visibles mediante lo Bello*»⁹³³.

Bien se comprende, pues, que Giovanni Reale afirme taxativamente que el de *metaxý* es uno de los conceptos clave de la metafísica platónica, de todo punto esencial «para la comprensión del estatuto ontológico de Eros»⁹³⁴.

Hasta aquí, en apretada síntesis, la concepción platónica del *metaxý*, cuya exposición nos ha parecido de todo punto imprescindible para mejor entender luego la correspondiente concepción zagajewskiana. Sin embargo, no podemos pasar de Platón directamente a Adam Zagajewski, pues el concepto de *metaxý* se ha revelado particularmente fecundo en el pensamiento de un Eric Voegelin o de una Simone Weil, de quienes lo retoma, para continuar elaborándolo por su cuenta, el poeta polaco, según el mismo nos confiesa:

Simone Weil y, de otro modo, Eric Voegelin (pensadores que odiaban el totalitarismo y de quienes yo aprendí el significado del *metaxú* platónico) utilizaban esta categoría: Voegelin hasta hizo de ella uno de los puntos centrales de su antropología. (Eddf 18)⁹³⁵

Huelga decir que una exposición pormenorizada del empleo que tanto Simone Weil como Eric Voegelin hacen de la categoría platónica del *metaxý* excedería con mucho, amén de nuestras capacidades, nuestro objetivo en el presente trabajo. Nos limitaremos aquí, por tanto, como en el caso de Platón, y aún más brevemente, a esbozar las líneas maestras de lo que con seguridad podría denominarse

⁹³¹ *Ibid.*, pág. 252-252.

⁹³² *Ibid.*, pág. 252. La cursiva es del autor..

⁹³³ *Ibidem.* La cursiva es del autor.

⁹³⁴ Cf. REALE, Giovanni, *Eros. Demonio mediador.*, pág. 190.

⁹³⁵ «I Simone Weil i – w inny sposób – Eric Voegelin (myśliciele, którzy nienawidzili totalitaryzmu i od których ja dowiedziałem się o platońskim *metaxu*) posługiwali się tą kategorią; Voegelin uczynił z niej nawet jeden z centralnych punktów swej antropologii.» (Oż 15)

«pensamiento metaxológico» de ambos autores, paso previo inexcusable para atacar adecuadamente el tema en Adam Zagajewski. Vaya por delante que tanto Simone Weil como Eric Voegelin nos han legado una obra extensa, en la que desarrollan un pensamiento tan fascinante como difícil, dificultad que en el caso de Weil quizá sea todavía más pronunciada debido al carácter no sistemático de su exposición.

En primer lugar, consideraremos, siquiera en algunas de sus líneas fundamentales, el papel desempeñado por la idea de *metaxy* en el pensamiento de Simone Weil⁹³⁶. Tal vez haya sido el filósofo francés Miklos Vetö, en su libro *La métaphysique religieuse de S. Weil* (1971), el primero en poner de relieve el alcance histórico de lo que ha llamado «la metafísica religiosa de Simone Weil», definiéndola como un «platonismo cristiano», que sería único en su género tanto en la modernidad como en la historia del platonismo cristiano en general⁹³⁷. Y es que, como ha visto muy bien Emmanuel Gabellieri, a cierta altura de la trayectoria intelectual de Simone Weil se da el paso «desde la “idea filosófica” de la salvación a un registro “sobrenatural”»⁹³⁸. El punto de inflexión viene marcado por la experiencia personal de Cristo y de la Gracia que Simone Weil tuvo en los meses de abril y noviembre de 1938; dos episodios íntimamente relacionados entre sí, el segundo de los cuales significó para ella una auténtica e inesperada experiencia mística que resultaría fundamental en su vida y en la evolución de su pensamiento⁹³⁹. Afortunadamente para todos sus lectores, la misma Simone Weil ha relatado lo acontecido en una célebre carta

⁹³⁶ Nacida en París en 1909, en el seno de familia judía intelectual y laica, Simone Weil estudió filosofía y literatura clásica. Tras licenciarse, ejerció la docencia en diversos liceos de Francia. Militante de izquierdas y sindicalista comprometida con el movimiento obrero, abandona la enseñanza y, durante los años 1934 y 1935, trabaja en diversas fábricas; en 1941, en Marsella, la encontramos trabajando en el campo. Y es que Simone Weil considera el trabajo manual como el centro de la cultura, y piensa que la separación creciente a lo largo de la historia entre el trabajo intelectual y el trabajo manual ha sido la causa de la relación de dominio y poder que ejercen los que manejan la palabra sobre los que se ocupan de las cosas. Su pacifismo intransigente no le impide participar, aunque por breve tiempo, en la guerra civil española, en la «Columna Durruti». De nuevo en Francia, retoma su labor docente, que tendrá que abandonar por motivos de salud. Tras la ocupación de su patria por los nazis, y a pesar de su ardiente deseo de integrarse en la resistencia, es destinada a labores burocráticas por los servicios de Francia Libre. Por solidaridad con los franceses de la zona ocupada, se niega a comer más de lo que puedan comer ellos, lo que agrava su recién diagnosticada tuberculosis. Muere en Ashford, cerca de Londres, en 1943. Todas sus obras vieron la luz póstumas, editadas por sus amigos.

⁹³⁷ Cf. GABELLIERI, Emmanuel (2005), «Una filosofía de la mediación y el don», en LUCCHETTI, Maria Clara, y DI NICOLA, Giulia Paola (editoras), *Simone Weil. Acción y contemplación*, trad. (<it. *Simone Weil. Azione e contemplazione*) de Miguel Montes. Bilbao, Desclée de Brouwer, 2007, pág. 153.

⁹³⁸ *Ibidem*, pág. 162.

⁹³⁹ Cf. RONDANINA, Roberto (2001), *Simone Weil. Mística y revolucionaria*, trad. (<it. *Simone Weil. Mística e rivoluzionaria*, 2001) de Rosario Gutiérrez Carreras. Madrid, San Pablo, 2004, págs. 7-8.

autobiográfica, fechada en el año 1942 y dirigida a su amigo el Padre Perrin, que constituye seguramente una de las páginas más personales y hermosas salidas jamás de su pluma. Vale la pena reproducirla aquí en su original francés:

En 1938 j'ai passé dix jours à Solesmes, du dimanche des Rameaux au mardi de Pâques, en suivant tous les offices. J'avais des maux de tête intenses; chaque son me faisait mal comme un coup; et un extrême effort d'attention me permettait de sortir hors de cette misérable chair, de la laisser souffrir seule, tassée dans son coin, et de trouver une joie pure et parfaite dans la beauté inouïe du chant et des paroles. Cette expérience m'a permis par analogie de mieux comprendre la possibilité d'aimer l'amour divin à travers le malheur. Il va de soi qu'au cours de ces offices la pensée de la Passion du Christ est entrée en moi une fois pour toutes.

Il y avait là un jeune Anglais catholique qui m'a donné pour la première fois l'idée d'une vertu surnaturelle des sacrements, par l'éclat véritablement angélique dont il paraissait revêtu après avoir communiqué. Le hasard – car j'aime toujours mieux dire hasard que Providence – a fait de lui, pour moi, vraiment un messenger. Car il m'a fait connaître l'existence de ces poètes anglais du XVIIème siècle qu'on nomme métaphysiques. Plus tard, en les lisant, j'y ai découvert le poème dont je vous ai lu une traduction malheureusement bien insuffisante, celui qui est intitulé *Amour*⁹⁴⁰. Je l'ai appris par coeur. Souvent, au moment culminant des crises

⁹⁴⁰ Se trata del tercero de los poemas que llevan por título *Love* del poeta inglés George Herbert (1593-1633), uno de los más insignes entre los cultivadores de la llamada poesía metafísica:

Love bade me welcome: yet my soul drew back,
Guilty of dust and sin.
But quick-eyed Love, observing me grow slack
From my first entrance in,
Drew nearer to me, sweetly questioning
If I lacked anything.

“A guest,” I answered, “worthy to be here”:
Love said, “You shall be he.”
“I, the unkind, ungrateful? Ah my dear,
I cannot look on thee.”
Love took my hand and smiling did reply,
“Who made the eyes but I?”

“Truth, Lord; but I have marred them; let my shame
Go where it doth deserve.”
“And know you not,” says Love, “who bore the blame?”
“My dear, then I will serve.”
“You must sit down,” says Love, and taste my meat.”
So I did sit and eat.

violentes de maux de tête, je me suis exercée à le réciter en y appliquant toute mon attention et en adhérant de toute mon âme à la tendresse qu'il enferme. Je croyais le réciter seulement comme un beau poème, mais à mon insu cette récitation avait la vertu d'une prière. C'est au cours d'une de ces récitations que, comme je vous l'ai écrit, le Christ lui-même est descendu et m'a prise.

Dans mes raisonnements sur l'insolubilité du problème de Dieu, je n'avais pas prévu la possibilité de cela, d'un contact réel, de personne à personne, ici-bas, entre un être humain et Dieu. J'avais vaguement entendu parler de choses de ce genre, mais je n'y avais jamais cru. Dans les *Fioretti* les histoires d'apparition me rebutaient plutôt qu'autre chose, comme les miracles dans l'Évangile. D'ailleurs dans cette soudaine emprise du Christ sur moi, ni les sens ni l'imagination n'ont eu aucune part ; j'ai seulement senti à travers la souffrance la présence d'un amour analogue à celui qu'on lit dans le sourire d'un visage aimé.⁹⁴¹

Y, unas pocas líneas más abajo, añade:

C'est après cela que j'ai senti que Platon est un mystique, que toute l'*Illiade* est baignée de lumière chrétienne, et que Dionysos et Osiris sont d'une certaine manière le Christ lui-même; et mon amour en a été redoublé.⁹⁴²

Después de esta estupenda experiencia mística –en la que, podría decirse muy bien, un poema, precisamente, ha desempeñado el papel de la mediación–, a Simone Weil no sólo Platón y la *Iliada* se le presentan «bañados de luz cristiana», sino también toda la experiencia del mundo, la realidad toda, percibida ya «como un conjunto de “*metaxu*”, de intermediarios articulados hacia Dios»⁹⁴³. Como ha visto Michael Ross, la idea de los intermediarios –mediante los cuales ocurre la correlación entre imanencia y trascendencia– estaba ya presente en las primeras etapas del pensamiento de Simone Weil, que en sus *Cuadernos* se referirá a ellos explícitamente como *metaxú*:

Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, 2006, vol. I, págs. 1624-1625. Véase también HERBERT, George, *The Complete English Poems*. Edited by John Tobin. London, Penguin Books, 3^o ed., 2004, pág. 178.

⁹⁴¹ Cf. WEIL, Simone, *Attente de Dieu*, Ligugé, Poitiers, Fayard, 1966, págs. 43-45.

⁹⁴² *Ibidem*, pág. 46.

⁹⁴³ Cf. GABELLIERI, Emmanuel, *op. cit.*, pág. 163.

Throughout her speculations in the early and middle years, she claimed, as many have noticed, that this correlation of transcendence and immanence occurs through intermediaries. In the *Notebooks* she calls these intermediaries *metaxu*. They are sometimes things, more often actions or movements. At the end of her career, the principal intermediary became the person of Jesus Christ present in religious symbols.⁹⁴⁴

Simone Weil vive ahora cada nivel de experiencia auténtica de la realidad como una «forma implícita de amor de Dios»⁹⁴⁵. En los grandes textos del denominado período de Marsella que llevan por título *La fuente griega (La source grecque)* e *Intuiciones precristianas (Intuitions pré-chrétiennes)*, Simone Weil lleva a cabo una recuperación del platonismo, cuyas tres mediaciones fundamentales serán: el amor, el orden del mundo y el sufrimiento del justo, expresadas simbólicamente por Platón en el *Banquete*, en el *Timeo* y en la figura del justo empalado que nos retrata Glaucón en el libro II de la *República*⁹⁴⁶, respectivamente. Escuchemos de nuevo a Simone Weil:

En la vida humana hay tres misterios que todos los seres humanos, incluso los más mediocres, conocen más o menos. Uno es la belleza. Otro es la operación de la inteligencia pura aplicada a la contemplación de la necesidad teórica del conocimiento del mundo, y la incorporación de esos conceptos meramente teóricos a la técnica y al trabajo. Y el último son los destellos de justicia, de compasión y de gratitud que a veces brotan en medio de la dureza y la frialdad metálica de las relaciones humanas. Esos son los tres misterios sobrenaturales que constantemente están presentes en toda la naturaleza humana. Son los tres huecos que dan directamente acceso a la puerta central que es Cristo. Gracias a su presencia, al hombre no le cabe la posibilidad de llevar aquí abajo una vida profana o natural que sea inocente. O bien hay fe, implícita o explícita, o bien hay traición. Es necesario que lleguemos ya a no ver otra cosa, por encima de los cielos y a través del universo, que no sea la mediación divina. Dios es mediación, y toda mediación es Dios. Dios es mediación entre Dios y Dios, entre Dios y el hombre, entre el

⁹⁴⁴ Cf. ROSS, Michael, «Transcendence, Immanence, and Practical Deliberation in Simone Weil's Early and Middle Years», en DOERING, E. Jane, y SPRINGSTED, Eric O. (ed.), *The Christian Platonism of Simone Weil*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2004, pág. 49.

⁹⁴⁵ Cf. GABELLIERI, Emmanuel, *op. cit.*, págs. 163-164.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, pág. 164.

hombre y el hombre, entre Dios y las cosas, entre las cosas y las cosas, e incluso entre cada alma y ella misma. No es posible pasar de una cosa a otra sin pasar por Dios. Dios es la única vía. Es el camino. Camino era su nombre en la China antigua.⁹⁴⁷

Estas fórmulas de la etapa de Marsella apuntan ya a la problemática propia de *L'Enracinement* de Londres, un texto en que se desarrolla con más profundidad aún lo que podría llamarse la metafísica –propriadamente, la «metaxología»– de la cultura de Simone Weil, a saber: «la convicción de que todas las formas concretas de una cultura auténtica son “*metaxu*”, canales o intermediarios de la Gracia»⁹⁴⁸. Así, en el libro de Weil titulado *La gravedad y la gracia (La pesanteur et la grâce)*, y en el capítulo titulado precisamente «METAXU», se lee, entre otras cosas, lo siguiente: «Las cosas creadas tienen como base servir de intermediarios. Unas de otras son intermediarias sin cuento. Son intermediarias de cara a Dios. Sintámoslas como tales»⁹⁴⁹. Y en el tercero de sus *Cuadernos* de Marsella anota Weil: «Las cosas de valor son, con razón, *μεταζύ* [intermediarios]»⁹⁵⁰.

Metaxy es el tiempo. Escribe Simone Weil en el octavo de sus *Cuadernos*: «El devenir es un *μεταζύ* entre el Modelo y la Naturaleza portahuellas»⁹⁵¹. Como explica Stefania Carta Macaluso en su libro *Il metaxy. La filosofia di Simone Weil. Un approccio al femminile*: «Il tempo è intermediario tra la divinità e il mondo sensibile. Il divenire temporale del mondo svolge la funzione mediatrice di introdurre l'essere al divino: anche il tempo è un *μεταζύ*»⁹⁵².

Metaxy es el dolor: «El dolor es un *μεταζύ*»⁹⁵³; más aún: es la «mediación perfecta».⁹⁵⁴ En efecto, en sus *Cuadernos* nos ha dejado escrito Simone Weil:

⁹⁴⁷ Cf. WEIL, Simone, *Intuiciones precristianas*, trad. (<fr. *Intuitions pré-chrétiennes*, 1951) de Carlos Ortega. Madrid, Trotta, 2004, pág. 140.

⁹⁴⁸ Cf. GABELLIERI, Emmanuel, *op. cit.*, pág. 171.

⁹⁴⁹ Cf. WEIL, Simone, *La gravedad y la gracia*, trad. (<fr. *La pesanteur et la grâce*, 1947, 1988) de Carlos Ortega. Madrid, Trotta, 4ª ed., 2007, pág. 177.

⁹⁵⁰ Cf. WEIL, Simone, *Cuadernos*, trad. (<fr. *Cahiers*, 2001), comentarios y notas de Carlos Ortega. Madrid, Trotta, 2001, pág. 154.

⁹⁵¹ *Ibidem*, pág. 617.

⁹⁵² Cf. CARTA MACALUSO, Stefania, *Il metaxy. La filosofia di Simone Weil. Un approccio al femminile*, Roma, Armando Editore, 2003, pág. 110.

⁹⁵³ Cf. WEIL, Simone, *Cuadernos*, pág. 155.

⁹⁵⁴ Cf. CARTA MACALUSO, Stefania, *op. cit.*, pág. 145.

La grandeza extrema del cristianesimo è dovuta al fatto che non cerca un remedio soprannaturale contro la sofferenza, ma un uso soprannaturale di essa.

È necessario far uso della sofferenza in quanto contraddizione provata. Quest'uso la rende mediatrice. È necesario usarne in quanto smembramento.⁹⁵⁵

Metaxú es el trabajo. Stefania Carta Macaluso titula así el tercer capítulo de su ensayo sobre Simone Weil: «Il lavoro: μεταξὺ per la ri-creazione della vita»⁹⁵⁶. Acerca del trabajo, la misma Simone Weil anota en el primero de sus *Cuadernos*:

La grandeza del hombre está siempre en el hecho de recrear su vida. Recrear lo que le ha sido dado. Fragar aquello mismo que padece. Con el trabajo produce su propia existencia natural. Con la ciencia recrea el universo por medio de símbolos. Con el arte recrea la alianza entre su cuerpo y su alma.⁹⁵⁷

Los intermediarios, escribe Weil en *Attente de Dieu*, son «truly precious things... which form ladders reaching towards the beauty of the world on to it. [...] Numbered among them are the pure and authentic achievements of art and science»⁹⁵⁸.

Las más logradas obras de arte y de la literatura son, de acuerdo con el pensamiento de Simone Weil, aquellas que actúan efectivamente como *metaxú*; aquellas que, sobrepasando los límites de una representación meramente ficcional, alcanzan a arrojar luz sobre la realidad y a iluminarla⁹⁵⁹. El criterio que Simone Weil usa para discernir si la literatura es capaz de presentar la realidad en toda su desnudez y así revelar el mundo mediante la luz de lo divino, es si el texto en cuestión es la obra de un genio o no. Ahora bien, hay que hacer constar aquí que Simone Weil en su empleo personal de la palabra «genio» se aparta del significado comúnmente entendido del término. Para ella, la medida del genio no viene dada por el talento –por excepcional que sea– ni por la personalidad del autor: el genio verdadero, tal y como aparece concebido en «La persona y lo sagrado», el primero de los *Escritos de Londres*, «no es más que la virtud sobrenatural de la humildad en el dominio del

⁹⁵⁵ *Ibidem*, pág. 148.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, pág. 69.

⁹⁵⁷ Cf. WEIL, Simone, *Cuadernos*, pág. 58.

⁹⁵⁸ Cf. WEIL, Simone, *Waiting on God*. Citado por HOWE, Christine, «Cultivating Hope: Simone Weil, *metaxu*, and a Literature of the Divine», en [<http://www.interdisciplinary.net/ptb/hope/h1/howe%20paper.pdf>], pág. 5.

⁹⁵⁹ Cf. HOWE, Christine, «Cultivating Hope: Simone Weil, *metaxu*, and a Literature of the Divine», en [<http://www.inter-disciplinary.net/ptb/hope/h1/howe%20paper.pdf>], pág. 5.

pensamiento»⁹⁶⁰. Y las auténticas obras de arte son aquellas capaces de revelar la belleza del mundo, proporcionando «pure and true reflections»⁹⁶¹ de esa belleza o aperturas a ella, y que tienden para los lectores puentes por los que cruzar a la otra orilla, a lo divino: *metaxý*.

Las verdaderas obras de arte revelan, pues, la belleza del mundo, y la gran literatura explora el sufrimiento inherente a la condición humana. Íntimamente relacionado con esta idea está el concepto –clave asimismo en el pensamiento weiliano– de «atención». De acuerdo con Weil, cada persona tiene la capacidad, si opta por ello⁹⁶², de enfocar su atención en el Bien absoluto que existe más allá del mundo: «Pure, intuitive attention is the only source of perfectly beautiful art, truly original and brilliant scientific discovery, of philosophy which really aspires to wisdom and of true, practical love of one’s neighbour»⁹⁶³. A esta luz, la literatura se nos revela como poseedora de una dimensión auténticamente social. En su libro *L’enracinement*, Weil afirma que la contemplación de obras de arte es una de las cosas capaces de sostenernos en nuestra búsqueda de un orden social que permita que las necesidades físicas y espirituales de cada persona queden cubiertas. Así, pues, lejos de ser considerada como un mero entretenimiento o apreciada tan sólo por sus cualidades estéticas formales, la literatura capaz de asumir el papel de *metaxý* estará en condiciones de proporcionarnos el coraje necesario para luchar por una sociedad más justa. No se trata, claro está, de que dicha literatura sea una panacea contra la injusticia que observamos y sufrimos a diario, pero sí puede producir un profundo impacto en nuestra percepción del mundo y en nuestras relaciones con los otros, lo que, a su vez, puede tener consecuencias en el papel que desempeñamos en la sociedad. En su ya citado escrito «La persona y lo sagrado», Weil presenta un canon muy restringido de las obras que, a su juicio, son capaces de desempeñar ese papel: «(...) el poeta de la *Iliada*, Esquilo, Sófocles, Shakespeare, tal como era cuando escribió *Lear*, Racine tal como era cuando escribió *Fedra*. No es que sean muchos»⁹⁶⁴. Aunque, por fortuna, cualquier lector de Simone Weil, al hilo de las

⁹⁶⁰ Cf. WEIL SIMONE, *Escritos de Londres y últimas cartas*, trad. (<fr. *Écrits de Londres et dernières lettres*, 1957) de Maite Larrauri. Madrid, Trotta, 2000, pág. 31.

⁹⁶¹ Citadas por HOWE, Christine, *op. cit.*, pág. 5.

⁹⁶² Citado por HOWE, Christine, *op. cit.*, pág. 7.

⁹⁶³ *Ibidem*.

⁹⁶⁴ Cf. WEIL, Simon, *Cuadernos de Londres...*, pág. 31.

numerosas citas literarias esparcidas por toda su obra, podría ampliar sin grandes dificultades este canon de obras literarias genuinamente «metaxológicas.»

Vamos ahora con el segundo de nuestros pensadores «metaxológicos», precisamente: Eric Voegelin (1901-1985)⁹⁶⁵. Como caracterización general del pensamiento de Eric Voegelin, valgan las siguientes palabras de Ellis Sandoz, sin duda uno de sus conocedores más competentes:

La obra de Eric Voegelin penetra en una cantidad de campos académicos, aunque en general resulte correcto subrayar que ella está centrada en la recuperación y renovación de la ciencia aristotélica de los asuntos humanos –o ciencia filosófica de la política, la historia y la conciencia–, enfoque que tiende a una exploración general de la realidad humana tal como ésta se revela a través de la experiencia del encuentro entre lo divino y lo humano en el tiempo.⁹⁶⁶

«Filósofo crítico», «filósofo constructivo», «filósofo místico» –he aquí los tres calificativos que le aplica Ellis Sandoz⁹⁶⁷–, Eric Voegelin se adhiere a la tradición clásica y cristiana en filosofía y rechaza la distorsionada visión que la Ilustración propone de la naturaleza humana, el conocimiento y el significado de la historia.⁹⁶⁸

Para Glenn Hughes⁹⁶⁹, otro de los más reputados especialistas en su obra, la etiqueta que mejor le cuadra a Eric Voegelin es la de filósofo de la historia. Aunque también es frecuente considerarlo un filósofo político, lo cierto es que sus logros van mucho más allá de lo que este otro marchamo permite esperar, pues suponen la elaboración de una filosofía de la historia plenamente desarrollada, junto con una

⁹⁶⁵ Nacido en la ciudad alemana de Colonia, Eric Voegelin vivió desde su infancia en Viena, en cuya Universidad se doctoró en Ciencias Políticas. Completó su formación con estudios de Derecho Constitucional en Berlín y Heidelberg y de Filología Clásica en Oxford. En 1930, tras el *Anschluss*, fue expulsado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Viena, de la que había llegado a ser miembro. Desde entonces Voegelin proseguiría la mayor parte de su carrera académica en los Estados Unidos, incluyendo dieciséis años en la Universidad del Estado de Louisiana. En 1948 regresó a Alemania, donde ocupó durante un decenio la cátedra de Ciencias Políticas en la Universidad de Múnich, en la que fundó el Instituto de Ciencias Políticas. Vuelto a América, desde 1968 hasta su muerte vivió y trabajó en California. Cf. SANDOZ, Ellis, «Introducción» a su «Selección de escritos filosófico-políticos de Eric Voegelin», *Estudios Públicos*, 52 (primavera 1993); págs. 373-374, en [http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1038.html].

⁹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 374.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, págs. 375-378.

⁹⁶⁸ Cf. GAMBLE, Richard M., *op. cit.*, pág. 651.

⁹⁶⁹ Cf. HUGHES, Glenn, «Eric Voegelin and Christianity», *The Intercollegiate Review*, Fall/Winter, 2004, pág. 24.

detallada antropología filosófica y una filosofía de la conciencia sobre la que fundamentarla. Los catorce libros y más de cien artículos publicados durante su vida presentan un caso único de un historiador de erudición magisterial con una rara perspicacia filosófica. Su trabajo se centra tanto en los orígenes y el desarrollo de las ideas políticas modernas cuanto en su transfondo filosófico y religioso.

Según Eric Voegelin, el hecho más elemental de la existencia humana es el de la participación en la realidad, una participación que tiene la forma específica de una «búsqueda consciente del sentido» («*conscious search for meaning*»)⁹⁷⁰. La conciencia, con su capacidad de comprensión creciente y de auto-guía, no es una *cosa* como los objetos que nos es dado percibir por los sentidos externos, sino una *tensión* de conciencia estructurada por su propio deseo de conocer. Este deseo es primordialmente una búsqueda de una existencia llena de sentido y del sentido mismo de la existencia; y, dado que ninguna existencia es causa de sí misma, se trata, en última instancia, de un deseo de comprensión plena del propio origen o fundamento. La conciencia humana, concluirá Voegelin, puede, por tanto, ser descrita ontológicamente como «una tensión hacia el fundamento» de la existencia, siendo este «fundamento» la realidad de la cual la conciencia emerge y a la cual en su búsqueda tiende.⁹⁷¹

Ahora bien, la conciencia alcanzó explícito reconocimiento de sí misma como «tensión» sólo cuando fue capaz de discernir su propio fundamento y el fundamento de toda realidad como trascendente. En Occidente, fueron los filósofos griegos los primeros en articular las peculiaridades estructurales de la conciencia transcendentalmente orientada, del alma (*psykhé*) informada por el intelecto (*nous*) como una facultad que capta los inteligibles, delibera y guía la acción en relación con su fundamento no perecedero, trascendente. Heráclito, Platón y Aristóteles caracterizaron la conciencia humana como algo ni puramente mortal ni inmortal, sino algo que participa de ambos modos de ser. En la lectura voegeliniana del análisis platónico-aristotélicos de la conciencia –que él esencialmente comparte–, aquello que es humano acerca de la conciencia incluye esencialmente su implicación en lo que trasciende la mera mortalidad, lo meramente perecedero, mediante su participación en el invisible, eterno Pensamiento o Inteligencia que fundamenta toda

⁹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 25.

⁹⁷¹ *Ibidem*.

la realidad. Esto hace de la conciencia una suerte de realidad «intermedia», un punto de encuentro del tiempo y la eternidad, del mundo y del «más allá» divino. Adoptando uno de los términos platónicos, Eric Voegelin se refiere a la conciencia como a un *metaxy* y a la existencia humana como teniendo un carácter intermediario o «metáxyco». La esencia del ser humano es, por tanto, y como Voegelin afirma a menudo, la participación humano-divina. Algo, reconoce el autor, que suena muy extraño y muy ajeno a los oídos contemporáneos. Pero ello es debido al hecho de que consideramos la conciencia humana en sí misma como una suerte de entidad física más que como una tensión relacional. En sus escritos vuelve una y otra vez Voegelin al tema de la tendencia humana a «cosificar» (ingl. «*reify*») o hipostasiar símbolos como «humano» y «divino», «inmanencia» y «trascendencia», de modo que se tiende a pensar que se refieren a objetos o lugares espacio-temporales. Es difícil –reconoce Voegelin– evitar esta cosificación de las dimensiones trascendentes e inmanentes de la experiencia consciente, convirtiéndolos en objetos imaginables espacio-temporalmente.⁹⁷²

Nevertheless, consciousness as explained by Plato and Aristotle, and later by Christian thinkers, is in fact a non-image-able “tensión of existence”, a location-based participation in timeless meaning, the personal outcome of which remains, from the human perspective, fundamentally a mystery. What is not a mystery is the constant structure of consciousness as a *metaxy*, or “in-between”.⁹⁷³

Eric Voegelin nos recuerda a menudo en sus obras que uno de los principales deberes del pensamiento y de la vida es mantener vivo en la mente el contexto circunstante de la Totalidad de la realidad dentro de la que se mueven el pensamiento y la vida. Y es que el olvido del cosmos, de la condición totalizante de la realidad con su divino misterio, es una tentación constante de la existencia moderna⁹⁷⁴. Voegelin siempre nos urge a recordar el «allí» de la realidad plena dentro de la que interpretamos y decidimos, dentro de la que las sociedades intentan organizarse con vistas a la acción, dentro de la que la historia se despliega. Su famoso diagrama auxiliar para el estudio apropiado de las cosas humanas –*peri ta anthropina*, en

⁹⁷² *Ibid.*, pág. 26.

⁹⁷³ *Ibid.*, pág. 26.

⁹⁷⁴ Cf. HUGHES, Glenn, «Artistic Symbols and Life in the *Metaxy*», en [<http://www.artsci.lsu.edu/voegelin/EVS/2004%20Papers/Hughes2004.htm>], pág. 1.

sentido aristotélico⁹⁷⁵-, que figura al final de su ensayo «Reason: The Classic Experience», nos recuerda que la examinable jerarquía del ser aparece dentro de los «polos limitantes» del *Ápeiron* y el *Nous*, que, juntos, constituyen para nuestra conciencia el misterio divino circunstante⁹⁷⁶:

| | ↑ | Persona | Sociedad | → Historia |
|---|-----------------------|---------|----------|---------------|
| ↓ | Ápeiron-Profundidad | | | |
| | Naturaleza inorgánica | | | |
| | Naturaleza vegetal | | | |
| | Naturaleza animal | | | |
| | Psiquis-Pasiones | | | |
| | Psiquis-noético | | | |
| | <i>Nous</i> divino | | | |

Explicación de Voegelin:

Principio de realidad *metaxy*. La realidad determinada por las coordenadas constituye la realidad del Entremedio, inteligible como tal por la conciencia del *nous* y del *apeiron* como sus polos limitantes. Todas las “fantasías polémicas” que tratan de convertir los límites de la *metaxy*, sea la altura noética o la profundidad apeirónica, en un fenómeno dentro de la *metaxy*, deben ser excluidas como falsas. Esta regla no afecta los genuinos simbolismos escatológicos o apocalípticos que expresan imaginativamente la experiencia de un movimiento dentro de la realidad hacia un Más Allá de la *metaxy*, tales como las experiencias de mortalidad e inmortalidad.⁹⁷⁷

⁹⁷⁵ Cf. VOEGELIN, Eric, «Reason: The Classical Experience», 1974, reproducido en SANDOZ, Ellis, *op. cit.*, pág. 424.

⁹⁷⁶ Cf. HUGHES, Glenn, «Artistic Symbols...», pág. 1.

⁹⁷⁷ Cf. VOEGELIN, Eric, «Reason: The Classical Experience», 1974, reproducido en SANDOZ, Ellis, *op. cit.*, pág. 425.

Y la misma advertencia resuena en el párrafo conclusivo de la obra maestra voegeliniana, *The Ecumenic Age*, donde el autor afirma, en lo que constituye su análisis final, que «things do not happen in the astrophysical universe», sino más bien «the universe, together with all things founded in it, happens in God»⁹⁷⁸.

En la existencia pos-cosmológica que es la nuestra, sólo podemos orientarnos en el recuerdo consciente de la Totalidad de la realidad si aprehendemos de algún modo el divino misterio trascendente y nuestra implicación en él. La conciencia del conjunto de la realidad supone recordar que existimos entre la inmanencia y la trascendencia, que las vidas humanas se viven en lo que Voegelin llama, precisamente, *metaxý*. Y sólo mediante el recuerdo constante de nuestra vida en el *metaxý*, precisamente, podemos desarrollar esas «virtudes de apertura hacia el fundamento del ser»⁹⁷⁹, como las llama Voegelin, las virtudes de la fe, la esperanza y el amor, que permitan a nuestras capacidades racionales y espirituales desenvolverse de manera normativa. Y si hemos de ser verdaderamente nosotros mismos, verdaderamente humanos, entonces nuestras imaginaciones deben ser sensibles a, y nuestros entendimientos deben ser informados por, alguna aprehensión significativa del sentido de la vida en el *metaxý*.

En este período histórico nuestro de la modernidad tardía o posmodernidad, ha llegado a ser muy fácil –especialmente, por parte de aquellos con una formación superior– sufrir un eclipse del significado de la vida en el *metaxý*, sucumbir a lo que Voegelin llama la «creencia vulgar» («*vulgarian belief*») de que estamos «no longer living in the cosmos but in a “physical universe”»⁹⁸⁰. Con seguridad, la *experiencia* básica de la existencia es siempre el del «carácter total» de la realidad, de un cosmos con su fundamento divino. Pero como consecuencia de las diferenciaciones de la conciencia, dicha experiencia sólo puede ser conducida a una inteligibilidad propiamente integrada si las simbolizaciones culturalmente disponibles tanto de la trascendencia como de la vida en el *metaxý* –los símbolos místicos y reveladores básicos de la conciencia diferenciada– son no sólo transparentes para su significación genuina, sino también existencialmente convincentes. Y es de lamentar, por razones que ocuparon la atención de Voegelin durante su carrera, que vivamos en una era en la que esos símbolos han tendido a convertirse en opacos y a perder su

⁹⁷⁸ Citado por HUGHES, Glenn, «Artistic Symbols...», pág. 1.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 2.

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

capacidad de persuasión hasta un grado sorprendente, y cuando simbolizaciones alternativas de la situación humana que excluyen la trascendencia y eclipsan la realidad de la existencia en el *metaxý* han dado forma a una gran parte de la vida intelectual, política y cultural. Una de las cuestiones que impregnan persistentemente la obra de Voegelin es ésta: cómo, en nuestro tiempo, podríamos recobrar un sentido convincente de la Totalidad de la realidad y del misterio divino que abarca la existencia y la historia⁹⁸¹.

Eric Voegelin responde a veces a este interrogante observando la creciente fascinación en la modernidad occidental, tanto entre los intelectuales como entre un público más amplio, por las religiones antiguas y por el estudio comparado de las religiones, por la arqueología y la prehistoria, por las culturas exóticas y las tradiciones esotéricas, por el misticismo y el estudio de los arquetipos. Es decir, cuando las religiones y los simbolismos religiosos ya no son asimilables, se sienten como opresivamente dogmáticos, y dejan, por ello, de ejercer una efectiva mediación para gran número de personas las verdades de la existencia en el *metaxý*, algunos abrazan las interpretaciones inmanentistas o materialistas de la existencia, pero muchos otros permanecen fieles a la experiencia básica del cosmos y a la búsqueda de maneras de articular su dimensión divinamente misteriosa⁹⁸². En sus conferencias sobre «El drama de la humanidad» («The Drama of Humanity»), dictadas en la Universidad de Emory en 1967, Voegelin se refiere a esta tendencia de la modernidad occidental:

If certain cultural concepts are destroyed, then you have to go about to recapture them somehow. That is one of the problems of the 20th century, that is the reason why so many people today, since we don't have a myth of our own in our civilization, will now go back into archaeology, into comparative religion, into comparative literature and similar subject matter because that is the place where they can recapture the substance which in our acculturated and now decultured civilization is getting lost. That is why people of a sudden become Zen Buddhists. You have to become a Zen Buddhist because there is nothing comparable in

⁹⁸¹ *Ibid.*, págs. 2-3.

⁹⁸² *Ibid.*, pág. 3.

Western civilization to which you can fall back, if a dogmatism has run out, as the Christian has in the Age of the Enlightenment.⁹⁸³

Voegelin también hace reiteradamente mención a cómo las obras de los escritores creativos, como Paul Valéry, Marcel Proust, Thomas Mann, Robert Musil, Heimito von Doderer, James Joyce y T. S. Eliot, evidencian una búsqueda de y un regreso a un sentido del más amplio orden del ser dentro del cual se mueve la existencia, y a la importancia que tales autores tuvieron en su propio desarrollo existencial y filosófico. Las obras de arte literarias –por lo menos en sus frutos más granados–, a través de la inmediatez real y la orientación dinámica de los símbolos narrativos, dramáticos y poéticos evocadores de las complejidades de la lucha humana en el *intermedio* de ignorancia y sabiduría, desesperación y fe, apertura existencial y cerrazón existencial, referencia al tiempo y significado atemporal, pueden ayudar inconmensurablemente en el recuerdo de la Totalidad del ser. Y, como anota oportunamente Glenn Hughes, lo mismo puede decirse de las otras artes⁹⁸⁴. Pues, aunque Voegelin sólo en contadas ocasiones trata del arte en general, los pocos comentarios que hace muestran que, desde su punto de vista, un objetivo central del arte –literario o no– es evocar el *cosmos*, la unificada Totalidad de la realidad, la plenitud del ser dentro del cual pensamos y vivimos. El arte, en efecto, al menos en sus más excelsas manifestaciones, nos vivifica e inspira recordándonos las profundidades de sentido subyacentes tras las rutinarias superficialidades de nuestra vida diaria, el horizonte de misterio que abraza el universo astrofísico, y la curiosa naturaleza de nuestra existencia humana en el «entre» del mundo y de su divino más allá. Escribe Voegelin:

All art, if it is any good, is some sort of a myth in the sense that it becomes what I call a *cosmion*, a reflection of the unity of the cosmos as a whole. The odd thing about a work of art is that it is an intelligible unit even if it is only, in the most naturalistic sense, a segment of a reality that extends around it in all directions...

⁹⁸³ Cf. VOEGELIN, Eric, «The Drama of Humanity», citado por HUGHES, Glenn, «Artistic Symbols...», pág. 3

⁹⁸⁴ Cf. HUGHES, Glenn, «Artistic Symbols...», pág. 4.

How to produce such units and make them convincing models of the unity of the world—that is the problem in art.⁹⁸⁵

Ahora bien, ¿qué es lo que capacita al arte para reflejar, para evocar, el recuerdo del *metaxý*? En primer lugar, el lenguaje del arte consiste en símbolos, en imágenes ricas en múltiples significados y en poder emocional, que, en su alusiva densidad de referencia, pueden evocar todos los niveles de implicación, las ambigüedades y conflictos, las complejidades y las paradojas, la profundidad insondable y las intimaciones trascendentes, en el drama de nuestra vida. En segundo lugar, los elementos simbólicos en una obra de arte están unidos en un patrón de relaciones internas cuyos ritmos, equilibrio, proporciones, tensiones, similitudes o recurrencias reflejan y evocan el ordenamiento fundamental del cosmos. El elemento estructural en cualquier obra de arte que le permite sugerir el significado divino intemporal en el cosmos es el equilibrado modelo de sus elementos simbólicos. De ahí que una auténtica obra de arte sugiera tanto la plenitud de sentido y el orden establecido del cosmos que funda nuestra participación creatural⁹⁸⁶. Como escribe Glenn Hughes:

When, in this way, art quickens our apprehension of our lives in the *metaxy* and of the divine mystery, it provokes in us that distinctive kind of spiritual restlessness described by Plato in the *Symposium*, where Diotima describes to Socrates the nature of love as a wonder-filled longing peculiar to spiritual existence, existence in between mortality and immortality, ignorance and wisdom, poverty and resource, yearning and fulfillment. We are the spiritual creatures within whom the things that pass away and the divine plenitude meet and interpenetrate in the illumination of consciousness, and just like falling in love, the best works of art reveal this condition to us while inducing a mood that is simultaneously one of deep yearning and deep fulfillment. *True works of art are in fact born in the love that mediates between world and divine mystery, and in truly appreciating them we are moved to re-enact that love, with its spiritual simultaneity of yearning and fulfillment.*⁹⁸⁷

⁹⁸⁵ Cf. VOGELING, Eric, «In Search of the Ground», citado por HUGHES, Glenn, *Artistic symbols...* [<http://www.artsci.lsu.edu/voegelin/EVS/2004%20Papers/Hughes2004.htm>], pág. 4.

⁹⁸⁶ HUGHES, Glenn, *Artistic symbols...*, pág. 6.

⁹⁸⁷ Cf. HUGHES, Glenn, «Artistic Symbols...», pág. 7. La cursiva es nuestra.

Todo gran arte, anota Voegelin, funciona como una suerte de mito, al reflejar y evocar para nosotros la unidad del cosmos como un todo. El arte no es una religión; sin embargo, aunque no esté en condiciones de ofrecernos epifanías propiamente religiosas, puede cumplir la más modesta pero esencial misión de despertar, en los habitantes de una cultura desencantada y desorientada, una cultura dominada por el immanentismo y el materialismo, esa fundamental conciencia del cosmos y del divino misterio que subyace a los mayores simbolismos del mito. De ahí su importancia en nuestro esfuerzo contemporáneo para «*return from symbols which have lost their meaning to the experiences which constitute meaning*»⁹⁸⁸, mientras intentamos recobrar la realidad de la existencia en *metaxý*.

Eric Voegelin nos invita, pues, a «retornar a experiencias constitutivas de sentido». Y la misma invitación recibimos de Adam Zagajewski, quien –recordémoslo– estima que la contemporaneidad se queda, por así decirlo, a medio camino, cubierta tan sólo la primera etapa de ese peregrinaje inacabable que a él, como a Voegelin, le gusta designar con el término platónico de «*metaxý*». Ahora bien, no se trata en modo alguno –en caso de que fuera ello posible– de instalarse cómoda y tal vez desdeñosamente en las alturas de la belleza, en una suerte de torre de marfil en exclusiva accesible a los artistas y a los estetas. No. En la terminología zagajewskiana que ya nos es familiar, nos movemos en un peregrinaje en el que los polos de la «soledad» («*samotność*») y la «solidaridad» («*solidarność*») se reclaman mutuamente. Y si bien la noche –tengamos en mente el poema de Hölderlin, *Pan y vino*, cuya lectura nos ha propuesto el poeta polaco– es el tiempo de la meditación, de los arrebatos metafísicos y aun del éxtasis místico, también lo es del sueño, del adormecimiento de la conciencia y de la indiferencia absoluta. Escuchemos una vez más a Adam Zagajewski:

Porque nunca lograremos afincarnos en la trascendencia, al igual que nunca conoceremos su significado. Diótima nos anima con razón a dirigirnos hacia la belleza, hacia lo elevado, pero nadie fijará su residencia en las cimas de los Alpes, no armará allí sus tiendas de campaña por mucho tiempo ni construirá una casa sobre las nieves perpetuas. Cada día descenderemos, aunque sólo sea para dormir (¿verdad que la noche tiene dos caras?: es una «forastera» que nos llama a la

⁹⁸⁸ Cf. VOEGELIN, Eric, *The Ecumenic Age*, citado por HUGHES, Glenn, «Artistic Symbols...», pág. 8.

meditación, pero también es el tiempo de la indiferencia absoluta, el del sueño, y el sueño requiere una extinción radical del éxtasis)... Siempre volveremos a la cotidianidad: tras haber vivido una epifanía o haber escrito un poema entraremos en la cocina para preguntarnos qué hay para almorzar; y después abriremos un sobre con la factura del teléfono. Oscilaremos sin cesar entre Platón, el inspirado, y Aristóteles, el práctico... Por suerte, ya que en caso contrario en lo alto nos acecharía la locura, y en lo bajo, el aburrimiento.

Siempre estamos «entre» y, en cierto sentido, en nuestro vaivén incesante siempre traicionamos el extremo opuesto. Sumidos en lo cotidiano, en la rutina trivial de una vida práctica, nos olvidamos de la trascendencia. Dirigiéndonos hacia lo divino, descuidamos la normalidad y lo concreto, damos la espalda a aquella piedrecilla a la cual Zbigniew Herbert dedicó un hermoso poema, que no es otra cosa que un himno a una presencia pétrea, tranquila y soberana. (Eddf 18)⁹⁸⁹

Pero –nos advierte Adam Zagajewski– el *metaxý* no constituye meramente un estado de suspensión entre la tierra y el cielo, lo elevado y lo bajo, la vida práctica, con su rutina cotidiana, y la trascendencia. Se trata de algo dinámico, de un ir y

⁹⁸⁹ «Nidgy bowiem nie potrafimy osiedlić się na stałe w transcendencji (nigdy też nie poznamy jej sensu). Diotyma słusznie zachęca nas, byśmy szli ku pięknu, ku rzeczom wyższym, lecz nikt nie osiedli się na zawsze w najwyższych Alpach, nie rozbija tam namiotów na dłużej, nie zbuduje domu na wiecznym śniegu. Będziemy wracali w dół codziennie (choćby po to, żeby zasnąć... noc ma przecież dwa oblicza: jest „cudzoziemką”, która wzywa nas do medytacji, lecz jes także porą absolutnej obojętności, porą snu, a sen domaga się radykalnego wygaszenia ekstazy). Będziemy wracali do zwykłości zawsze: po przeżyciu epifanii, po napisaniu wiersza, wejdziemy do kuchni i będziemy się zastanawiali nad tym, co zjeść na obiad; potem otworzymy kopertę, z której wypadnie rachunek za telefon. Będziemy ustawicznie krążyli między natchnionym Platonem i rzeczowym Arystotelesem... I na szczęście, bo w przeciwnym razie u góry czyha na nas obłąd, u dołu zaś – nuda.

»Jesteśmy zawsze „pomiędzy” i w pewnym sensie w naszym ciągłym ruchu zawsze zdradzamy drugą stronę. Zatopieni w codzienności, w trywialnej rutynie praktycznego życia, zaponinamy o transcendencji. Idąc w stronę boskości zaniedbujemy zwykłość i konkret, odwracamy się od kamyka, od tego kamyka, któremu Zbigniew Herbert poświęcił piękny wiersz, będący hymnem do kamiennej, spokojnej, suwerennej obecności.» (Oż 15)

Se refiere Zagajewski al poema de Herbert titulado *Kamyk (La piedrecilla)*, incluido en el libro *Estudio del objeto (Studium przedmiotu, 1961)*: «LA piedra es la criatura / perfecta // igual a sí misma / vigilante de sus fronteras // exactamente repleta / de pétreo sentido // con un aroma que a nada recuerda / a nadie espanta no despierta codicia // su ardor y frío / son justos y están llenos de dignidad // siento su duro reproche / cuando la apreso en mi mano / y su noble cuerpo / absorbe el falso calor // – Las piedras no se dejan domesticar / hasta el final nos mirarán / con su mirada tranquila clarísima» (Cf. HERBERT, Zbigniew, Informe de la ciudad sitiada y otros poemas, traducción y presentación de Xaverio Ballester. Poesía Hiperión, nº 208, Madrid, Hiperión, 1993, pág. 56). He aquí el original polaco: «kamyk jest stworzeniem / doskonałym // równy samemu sobie / pilnujący swych granic // wypemiony dokładnie / kamieniem sensem // o zapachu który niczego nie przypomina / niczego nie płoszy nie budzi pożądania // jego zapach i chłód / są słuszne i pełne godności // czuję ciężki wyrzut / kiedy go trzymam w dłoni / i ciało jego szlachetne / przenika fałszywe ciepło // – Kamyki nie dają się oswoić / do końca będą na nas patrzeć / okiem spokojnym bardzo jasnym» (Cf. HERBERT, Zbigniew, *Poezje*, Kolecja Poezji Polskiej XX Wieku, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998, pág. 280).

venir, de un camino transitable por el que hemos necesariamente de transitar, so pena de que nuestra vida espiritual quede mutilada, a medio camino tan sólo, como antes apuntábamos. Mas en este punto considera nuestro poeta necesario ponernos en guardia contra el peligro de caer en la retórica vana, en la ampulosidad, peligro al que no escapan incluso ciertas formas de devoción:

El *metaxú* es algo más que un estado de suspensión entre la tierra y el cielo; para los que intentan pensar y escribir esta categoría parece encerrar también una advertencia primordial y válida para ambos derroteros. Puesto que no podemos petrificarnos ni en las alturas ni en la tierra, debemos observarnos atentamente y, si somos de los que buscan una existencia excelsa, prescindir de la retórica, de la cual no están exentas algunas formas de devoción. Incluso puede parecer que de vez en cuando la religiosidad empuja hacia una presunción insoportable y produce –en el sentido puramente psicológico, pero también lingüístico– la jerigonza ampulosa de los sacerdotes que resuena en algunos templos. Aunque tal vez no debamos exagerar; [...] (Eddf 19)⁹⁹⁰

«Aunque tal vez no debamos exagerar...» En este punto introduce Adam Zagajewski en su ensayo la siguiente cita de *The Land Unknown* (1975), libro autobiográfico de la poetisa, crítica e investigadora británica Kathleen Raine (1908-2003), «poetisa y filósofa de la imaginación»⁹⁹¹:

«Las costumbres actuales han contribuido a una inversión cada vez más radical de la norma que dicta lo que debe decirse y lo que debe callarse. La confesión de actos o pensamientos viles y bajos se considera más “sincera” y, por lo tanto, más verdadera que la fidelidad a las percepciones que se dan sólo cuando rebasamos

⁹⁹⁰ «*Metaxu* to coś więcej niż stan zawieszenia pomiędzy ziemią i niebem; dla tych, co próbują myśleć i pisać kategoria ta zdaje się zawierać także istotne ostrzeżenie, dwustronne zresztą. Ponieważ nie wolno nam skamienieć ani na wysokości, ani na ziemi, musimy patrzeć czujnie na samych siebie i strzec się – jeśli należymy do tych, co szukają wysokiego bytu – retoryki, od której nie są wolne niektóre postaci pobożności. Wydaje się wrecz, że religijność porowadzi niekiedy do nieżnośnego zadufania w sobie, i w sensie czysto psychologicznym – i także lingwistycznym – produkuje ów napszony żargon kapłanów, który słyszymy w niektórych świątyniach. Chociaż nie powinniśmy może przesadzać; (...)» (Oż 16)

⁹⁹¹ «poetka i filozofka wyobraźni» (Oż 16)

nuestro yo habitual. Quien invoca imágenes de lo elevado o lo bello es inmediatamente acusado de altanería hipócrita...»⁹⁹²

Para Adam Zagajewski, el verdadero peligro del momento histórico actual no reside precisamente en la soberbia y la «jerigonza ampulosa de los sacerdotes que resuena en algunos templos», sino, por el contrario, en la posibilidad de «petrificarse» en la ironía e instalarse cómodamente en una cotidianidad chata, vulgar, cerrada a lo que esté más allá de ella misma. Y es que

[...] el fervor y la ironía no son dos términos simétricos de una comparación; sólo el fervor es la materia prima de nuestras construcciones literarias. La ironía, ¡cómo no!, resulta imprescindible, pero viene después, es «la eterna correctora», como la llamaba Norwid, y más bien recuerda las puertas y las ventanas sin las que nuestros edificios se convertirían en monumentos graníticos en vez de espacios habitables. La ironía abre en los muros brechas muy provechosas, pero si no hubiera ningún muro, tendría que horadar la nada.

[...] Naturalmente, es posible encontrar decenas de aplicaciones para la ironía; por ejemplo, en la poesía de Herbert, que conozco bien, la ironía, adoptando a menudo la forma de autoironía, por regla general se aplica a la persona que emite juicios o busca la verdad o la ley (el *nomos* griego) – el buscador de la verdad se mira con escepticismo («mas guárdate del vanidoso orgullo / contempla en el espejo tu rostro de bufón»)– pero no a la verdad de la ley en sí misma, como suele ocurrir en los autores modernos, que raras veces dudan de sí mismos aunque les encanta hacerlo de todo lo demás. (Eddf 20-22)⁹⁹³

⁹⁹² «„Współczesne obyczaj przyczynił się do coraz bardziej radykalnego odwrócenia normy, dyktującej, co powinno być powiedziane, a co przemilczane. Uważa się, iż przyznanie się do podłych, niskich myśli czy postępów jest bardziej «szczerze», a więc i prawdziwsze, niż dotrzymanie wierności tym spostrzeżeniom, które pojawiają się tylko wtedy, kiedy wykraczamy poza nasze zwykłe ja. Powoływanie się na wizję rzeczy wzniosłych czy pięknych oceniane jest jako obłudne samowywyższanie się...”» (Oż 16)

⁹⁹³ «[...] żarliwość i ironia nie są symetrycznie porównywalne; to tylko żarliwość jest pierwotnym budulcem naszych konstrukcji w literaturze. Ironia, owszem, jest niezbędna, ale przychodzi później, jest „korektorką wieczną”, jak ją nazywał Norwid, i przypomina raczej okna i drzwi, bez których nasze budowle zamieniłyby się w solidne pomniki, a nie w mieszkalne przestrzenie. Ironia wybija w murach bardzo pożyteczne otwory, gdyby jednak nie było muru, musiałaby dziurawić nicłość.

»[...] Oczywiście, można znaleźć dziesiątki rozmaitych zastosowań ironii; na przykład w dobrze mi znanej poezji Zbigniewa Herberta ironia najczęściej odnosi się do osoby, wypowiadającej sady, poszukującej prawdy czy prawa (greckiego *Nomos*) i często przybiera postać autoironii – poszukiwacz prawdy spogląda na siebie sceptycznie („strzeż się jednak dumy niepotrzebnej / oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz”) – nie zaś do samej tej prawdy czy prawa, jak to się często

A veces, se diría que la mera posibilidad de vivencias extáticas da miedo, o, como poco, suscita una profunda desconfianza; dicho en otras palabras: ante la perspectiva de una existencia en *metaxy*, con su tenso y exigente dinamismo, con su enérgico tirón hacia arriba, se siente vértigo. Esto parece haberlo comprobado a menudo el Adam Zagajewski docente en el transcurso de sus clases: la invitaciones, ya sean platónicas o hölderlinianas, a conquistar la cima pueden muy bien ser escuchadas cuando menos con ironía, precisamente, cuando no con recelo. Por lo demás, no sólo los estudiantes manifiestan esta actitud:

En el fondo, el estudiante que intenta restringir el sentido del discurso de Diótima, así como el de la estrofa que abre «Pan y vino», se defiende del patetismo como si le diera miedo la fuerza destructiva de las vivencias extáticas, empujado por la voz de un apuntador irónico, la de nuestra escéptica tía-época. Sin embargo, aquel magnífico, arcaico y a la vez siempre actual *va-et-vient* entre lo finito y lo infinito, entre el empirismo cuerdo y el embelesamiento por lo invisible, entre lo concreto de nuestra vida y la divinidad, se ve de este modo detenido en una fase inicial no sólo por los estudiantes, sino también por todos los que se expresan por escrito y en Internet, por nuestros legisladores espirituales (o, mejor dicho, mentales), por nuestros guías culturales y todos los *bien-pensants* en boga. (Eddf 21-22)⁹⁹⁴

Llegados a este punto, Adam Zagajewski juzga imprescindible introducir dos correcciones importantes. En primer lugar, una nota sobre el sentido del humor y su posibilidad de coexistencia con el fervor: «creo que no hay ninguna contradicción fundamental entre el humor y una aventura mística; ambos nos distraen de la realidad directamente observable» (Eddf 24)⁹⁹⁵; y añade Zagajewski: «¿Verdad que tanto en

dziecie u nowoczesnych autorów, którzy rzadko tylko wątpią w samych siebie, natomiast chętnie w wszystko inne» (Oż 17-18)

⁹⁹⁴ «W samej rzeczy – student czy studentka, którzy będą próbowali pomniejszyć sens i mowy Diotymy, i strofy otwierający *Chleb i wino*, bronią się przed patosem, tak jakby bali się niszczącej siły przeżyć ekstatycznych; popycha ich do tego głos ironicznego suflera, a głos naszej sceptycznej ciotki-epoki. Ale przecież w ten sposób owo wspaniałe, jednocześnie archaiczne i zawsze aktualne *va et vient* pomiędzy skończonością i nieskończonością, między trzeźwą empirycznością i oszołomieniem tym, co niewidzialne, między konkretem naszego życia i boskością, zostaje zatrzymane w swej niskiej fazie, nie tylko przez studentów; przez większość tych, co wypowiadają się w druku i w internecie, przez naszych duchowych (może lepiej: mentalnych) prawodawców, przez naszych kulturalnych przywódców, przez naszych obecnych *bien pensants*.» (Oż 17-18)

⁹⁹⁵ «Myślę, że nie ma żadnej zasadniczej sprzeczności między humorem a przygodą mistyczną; jedno i drugie odrywa nas od bezpośrednio danej rzeczywistości.» (Oż 20)

un ataque de risa como en un acceso repentino de piedad alzamos la cabeza?» (Eddf 34)⁹⁹⁶. En segundo lugar, el enérgico subrayado de la dimensión ética de la existencia en *metaxy*: «las expediciones “hacia arriba” deberían emprenderse en un estado interior de honradez» (Eddf 24)⁹⁹⁷. Es decir, no estamos ante una aventura puramente estética: ya hemos visto que en Zagajewski –como hemos de verlo enseguida en su compatriota Józef Czapski– no cabe disociar la estética de la ética. Y si, por un lado, «perdimos toda la poesía del universo» –en palabras de Simone Weil–, por otro –como observa lúcidamente Adam Zagajewski–,

[...] hemos ganado otra cosa, la sensibilidad ante las desgracias que le ocurren al prójimo y que nos ocurren a nosotros, y también nos hemos librado de la indiferencia que tan a menudo acompañaba a los seguidores de la poesía. Y no sólo estos: nos hemos convertido en observadores atentos y críticos de la realidad social. No tengo la intención de negarlo; la actitud crítica (siempre y cuando la separemos del dogmatismo de la metafísica de Marx) es algo muy importante, y si bien predico la necesidad de otra clase de búsqueda, no querría que se me tomara por alguien que postula la sustitución de la crítica social por las inquietudes religiosas. Los antiguos disidentes de la Europa del Este –aunque sus intereses hayan sufrido una evolución– no olvidarán jamás qué importancia tiene una crítica honesta y valiente de la realidad social. Hay que ser necio para olvidarlo. (Eddf 25-26)⁹⁹⁸

Está claro que Adam Zagajewski no es un poeta «indiferente». No sorprende, por tanto, que, luego de prestar la atención debida a la «cuestión social» y a la historia, a renglón seguido, se pregunte qué es la poesía. Ciertamente, quien se tome la molestia de consultar los ficheros de las grandes bibliotecas hallará no pocos títulos referentes a la «defensa de la poesía»; el mismo Zagajewski, como ya hemos comprobado y hemos de comprobar aún, se remite en muchas ocasiones a algunos textos clásicos de

⁹⁹⁶ «Przecież i w ataku śmiechu, i w nagłym przyplýwie pobożności zadzieramy głowę w górę!» (Oż 20)

⁹⁹⁷ « [...] wyprawy „w górę” powinny być podejmowane w stanie wewnętrznej uczciwości.» (Oż 19)

⁹⁹⁸ « [...] zyskaliśmy za to co innego, zyskaliśmy wrażliwość na nieszczęścia, jakie spotykają i naszych bliźnich, i nas samych, uwolniliśmy się od obojętności, która nieraz towarzyszyła wyznawcom poezji. Nie tylko to; staliśmy się uważnymi i krytycznymi obserwatorami rzeczywistości społecznej. Nie będę tego negował; postawa krytyczna (jeśli tylko odciąć ją od dogmatyzmu metafizyki Marksa) jest czymś niezwykle ważnym, i jeśli głoszę tu potrzebę innego poszukiwania, nie chciałbym być zrozumiany jako ktoś, kto dąży do wyparcia krytycyzmu społecznego przez niepokój religijny. W końcu byli dysydenci Europy Wschodniej nie zapomną chyba nigdy – nawet, jeżeli ich zainteresowania uległy ewolucji – jaką wagę ma uczciwa, odważna krytyka świata społecznego. Musieliby być głupcami, żeby o tym zapomnieć...» (Oż 20-21)

este peculiar género literario «apologético»: así, los que se deben a la autoría de Sir Philip Sydney, Shelley y Benedetto Croce, por mentar sólo algunos. Por su parte, el poeta polaco, para quien no hay definición alguna capaz de contener el elemento de la naturaleza que designamos con el nombre de poesía, nos propone contemplarla precisamente en su movimiento «entre» –«*metaxy*», exactamente–, como uno de los vehículos más eficaces de que disponemos para trasladarnos –en fervoroso viaje– hacia arriba, hacia lo alto. Otra vez nos sale al encuentro el concepto zagajewskiano clave de «fervor» («*żarliwość*»), fevor que precede a la ironía, y no al contrario. El fervor: un pájaro –por ejemplo, recordémoslo, el ruiseñor de la oda de John Keats– a cuyo ardoroso canto nos sentimos llamados a responder con nuestro propio canto, por imperfecto que sea:

¿Qué es la poesía? Por suerte, no lo sabemos muy bien y no necesitamos saberlo de un modo analítico; ninguna definición (¡y hay tantas!) es capaz de formalizar este elemento de la naturaleza. Yo tampoco tengo ambiciones definidoras. Sin embargo, resulta atractivo contemplar la imagen de la poesía en su movimiento «entre» –la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba– y descubrir que el fervor precede a la ironía. El fervor, el ardoroso canto del pájaro al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones. (Eddf 26)⁹⁹⁹

Para el poeta polaco Adam Zagajewski –como para el español Grabiél Celaya (1911-1991): « [...] poesía necesaria / como el pan de cada día, / como el aire que exigimos trece veces por minuto, / para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica»¹⁰⁰⁰– la poesía es necesaria: necesitamos de la poesía como necesitamos de la belleza, a pesar del predicamento de que hoy en día parece gozar en ciertos ámbitos más bien la fealdad. Y la belleza no es solamente para los poetas, ni para los artistas, ni para los estetas; en otras palabras: no es solamente cuestión de «soledad», sino también de «solidaridad»: la belleza es para todos; al menos, para todo aquel

⁹⁹⁹ «Czym jest poezja, nie wiemy na szczęście zbyt dokładnie, i wcale nie musimy wiedzieć na sposób analityczny; żadna definicja (a jest ich tyle) nie umie sformalizować tego żywiołu. I ja też nie mam ambicji definicyjnych. Jest jednak coś kuszącego w tym, by zobaczyć poezję w owym ruchu „pomiędzy” – jako jeden z kilku najważniejszych wehikułów, porywających nas w górę; i żeby zrozumieć, że żarliwość poprzedza ironię. Żarliwość; płomienny śpiew świata, na który odpowiadamy naszym własnym, niedoskonałym śpiewem.» (Oż 21)

¹⁰⁰⁰ Cf. su celeberrimo poema *La poesía es un arma cargada de futuro*, en [<http://www.geocities.com/versoados/webpoemas/g.celaya.htm>].

que busca un camino serio y se afana por una vida más elevada, más plena. La belleza constituye un indicio, una llamada, una promesa, un decidido impulso, un enérgico «tirón» –repetámoslo– hacia arriba: algo, en suma, que nos invita a ese peregrinaje eterno, a transitar ascensionalmente la *via pulchritudinis*, a la que antes nos referíamos; en otras palabras: a la vida «entre», en «*metaxý*».

Necesitamos la poesía al igual que necesitamos la belleza (aunque dicen que en Europa hay países donde esta última palabra está terminantemente prohibida). La belleza no es para los estetas, la belleza es para todo aquel que busca un camino serio; es una llamada, una promesa, tal vez no de felicidad –como quería Stendhal–, pero sí de un gran peregrinaje eterno. (Eddf 26-27)¹⁰⁰¹

A la vista de estos textos, creemos que resulta ya bastante clara la significación que el concepto de «*metaxý*» tiene en el pensamiento estético de Adam Zagajewski. Para el poeta polaco, la poesía es un *metaxý*, y –como confiamos quede patente en las páginas del presente estudio– lo es también, por extensión, todo arte auténtico; al igual que lo es para Simone Weil y Eric Voegelin, de quien Zagajewski –como ya ha quedado dicho y mostrado– recibe, reelaborado y enriquecido, el viejo concepto de filiación platónica. En este punto, es menester tornar por un momento a lo que escribe, siguiendo al Platón del *Fedro*, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer en su obra *Verdad y método*:

En la esencia de lo bello está el que se manifieste. En la búsqueda del bien lo que se muestra es lo bello, y ésta es su primera característica para el alma humana. Lo que se muestra en su forma más completa atrae hacia sí el deseo amoroso. Lo bello atrae inmediatamente, mientras que las imágenes directrices de la virtud humana sólo se reconocen oscuramente en el medio vidrioso de los fenómenos, porque ellas no poseen luz propia y esto hace que sucumbamos muchas veces a las imitaciones impuras y a las formas solo aparentes de la virtud. Esto no ocurre con lo bello. Lo bello tiene luz propia, y eso hace que nunca nos veamos desviados por copias aberrantes. Pues «solo a la belleza se le ha dado esto, el ser lo más patente

¹⁰⁰¹ «Potrzebujemy poezji, tak samo jak potrzebujemy piękna (choć podobno są w Euyropie kraje, w których to ostatnie słowo jest surowo zakazane). Piękno nie jest dla estetów, piękno jest dla każdego, kto szuka poważnej drogi; jest apelem, obitenicą może nie szczęścia, jak chciał Stendhal, ale wielkiej, nie kończącej się wędrówki.» (Oż 21)

(Ἐκφανεστάτων) y amable».¹⁰⁰²

«Sólo a la belleza se le ha dado esto, el ser lo más patente y amable». En efecto, entre todos los ideales que nos es dado captar, sólo la belleza, precisamente, posee el privilegio de ser con claridad perceptible¹⁰⁰³. Admiraremos, pues, según los ejemplos que Platón, por boca de Hippias y Sócrates, nos propone en el *Hippias mayor* (287b-295e), la belleza de una doncella bella, de una yegua bella, de una lira bella e incluso de una olla bella; aunque, tal vez mejor, podríamos muy bien limitarnos a la admiración de un cuerpo humano hermoso, que constituye el gran tema del *Banquete*. Mas «¡qué dicha inefable sería para un hombre poder contemplar la belleza misma, singular, pura, sin mezcla [...], contemplar la belleza divina y su esencia única gracias al órgano espiritual que es la inteligencia!»¹⁰⁰⁴. Adam Zagajewski recibe y, asimilado, hace originalmente suyo el pensamiento de Platón, de un Platón recibido, a su vez, y repensado por Simone Weil y Eric Voegelin. Cómo no recordar aquí estas palabras de Simone Weil, ya reproducidas anteriormente: «El devenir es un *μεταζῶ* entre el Modelo y la Naturaleza portahuellas»¹⁰⁰⁵. De un lado, pues, el Modelo; de otro, como la denomina muy plásticamente Weil, «la Naturaleza portahuellas», que, tanto para Weil y Voegelin como para Zagajewski, incluye –lo hemos visto– el arte. A diferencia del «Modelo», esa «Naturaleza portahuellas» está sujeta, claro está, al tiempo, al devenir, que, por ende, desempeña, como afirma Weil, el papel de *metaxý*; o que, dicho de otra manera, viene a constituir el contexto, el escenario, el «lugar» de «deslumbramientos», de «revelaciones», de «epifanías» –según el vocabulario más propiamente zagajewskiano–, a partir, en efecto, de las cosas visibles. En el poema «Calle de los funcionarios» («Urzędnicza»), del libro *Regreso* (*Powrot*, 2003), aparece, a nuestro entender, muy bien expresado –líricamente expresado– todo esto que acabamos de decir, y, nótese bien, con una referencia explícita a una vivencia de índole inequívocamente religiosa:

¹⁰⁰² Cf. GADAMER, Hans-Georg, *op. cit.*, págs. 574-575.

¹⁰⁰³ Cf. BRUYNE, Edgar de (1951), *Historia de la estética*, t. I: *La antigüedad griega y romana*, traducción de Armando Suárez, O. P., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 1963, págs. 47-48.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, pág. 48.

¹⁰⁰⁵ Cf. WEIL, Simone, *Cuadernos*, trad. (<fr. *Cahiers*, 2001), comentarios y notas de Carlos Ortega. Madrid, Trotta, 2001, pág. 617.

Calle tranquila, calle del silencio
y del amor, que no podía
prometer nada entonces;
aquí cantaba un ruiseñor, y calló;
aquí tartamudeaba una cotorrita.
Calle a la que le gusta unir,
calle-guión, calle ratonil
de funcionarios vestidos con ropas grises
y de Tadeusz Kantor, quien
pensaba sólo en la muerte.
Aquí vivía la modesta señora M.,
que pensaba sólo en la salud.

Aquí escuchabas música
y poesía, aquí descubriste la potencia
de las cosas invisibles,
la explosión de la alegría
y la tristeza de domingos
lluviosos y oscuros,
el anhelo y la nada,
y los primeros intentos
de un orar auténtico.
Por aquí cruzas ahora
sin emoción,
o eso te parece.¹⁰⁰⁶

La profesora Anna Czabanowska-Wróbel y el padre Jacek Bolewski, lectores atentos y estudiosos reputados de la poesía de Adam Zagajewski, lo han visto muy bien: «En el mundo de esta poesía, las cosas vivibles y las visibles se interpenetran

¹⁰⁰⁶ «Cicha ulica, ulica milczenia / i miłości, która nie mogła / wtedy nic obiecywać; / tu śpiewał słowik i zamilkł, / tu jąkała się papuzka. / Ulica, która lubi łączyć, / ulica-myślnik, ulica mysia / urzędników w szarych ubraniach / i Tadeusza Kantora, który / myślał tylko o śmierci. / Tutaj żyła skromna pani M. / myśląca tylko o zdrowiu. // Tu słuchałeś muzyki / i poezji, tu odkryłeś potęgę / rzeczy niewidzialnych, eksplozję radości i smutek niedziel / deszczowych i ciemnych, / pożądanie i niskość, / i pierwsze próby / prawdziwej modlitwy – / tędy przechodzisz teraz / bez wzruszenia, / albo tak ci się wydaje.» (Po 11) Traducción nuestra.

de un modo que no puede comprenderse del todo»¹⁰⁰⁷. Es que, como ha observado Jolanta W. Best, para el poeta Adam Zagajewski «el universo es un mapa de signos que nos remiten a un significado oculto». El significado queda al descubierto, se desvela –*ἀλήθεια*– en esos momentos epifánicos, no por raros y breves menos verdaderos y luminosos, cuando la conciencia alcanza a vislumbrar, a «aprehender la totalidad». Escribe, en efecto, Jolanta W. Best:

Zagajewski writes about the world and the human condition using the eye of a poet and the mind of a philosopher. He puts equal emphasis on the essence of reality and its visual appearance, while rejecting the view of a classifier and accidentalist. He prefers a perspective of motion and an overall view. *The universe to him to be a map of signs leading us to a hidden meaning. The meaning is discovered in the rare moments of epiphany, when the consciousness grasps totality. Zagajewski can thus be described as an essentialist able to read the world map and intuit the world's essence.*¹⁰⁰⁸

Sí, «Zagajewski puede entonces ser considerado como un esencialista capaz de leer el mapa del mundo e intuir su esencia». Tal vez podría aplicarse muy bien, entonces, a Adam Zagajewski –en su condición de poeta y de pensador– el calificativo aplicado por Ortega y Gasset al filósofo Max Scheler: «un embriagado de esencias»¹⁰⁰⁹.

Tenemos, pues, que Adam Zagajewski, en su condición de poeta, es, por así decirlo, un cultivador del *metaxý*, y, en su condición de ensayista y pensador que reflexiona sobre su arte –por ejemplo, como un Keats en sus cartas–, un investigador del viejo concepto platónico, que tan fecundo y rico en potencialidades se ha ido revelando. A propósito, no podemos menos de remitirnos aquí también a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), porque ya el genial autor de *Fausto* había reconocido la función mediadora del arte –«el verdadero mediador»–, para plantearse

¹⁰⁰⁷ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI, Jacek SJ, «Mistyka dla początkujących. O poezji Adam Zagajewskiego», en *Życie Duchowe*, jesień 2000, en [<http://www.mateusz.pl/zd/24/zd24-12.htm>]; pág. 1. «W świecie tej poezji rzeczy widzialne i niewidzialne przenikają się ze sobą w sposób nie dający się do końca zrozumieć». Traducción nuestra.

¹⁰⁰⁸ Cf. BEST, Jolanta W. (2006), «"Poetry Summons Us to Life". A Conversation with Adam Zagajewski», en [http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/106/261_best.html], pág. 1. La cursiva es nuestra. Traducción nuestra.

¹⁰⁰⁹ Cf. ORTEGA Y GASSET, José (1928), «Max Scheler. Un embriagado de esencias (1874-1928)», en *Obras completas* del autor, vol. IV., Madrid, Alianza Editorial, pág. 510.

enseguida el posible sentido de una reflexión sobre el mismo, reflexión que, en consecuencia, no vendría a constituir otra cosa que una «mediación del mediador». Así, leemos en el número 18 de sus *Maximen und Reflexionen*, bajo el rótulo de «*Gott und Natur*»: «*Die wahre Vermittlerin ist die Kunst. Über Kunst sprechen, heißt die Vermittlerin vermitteln wollen, und doch ist uns daher viel Köstliches erfolgt*»¹⁰¹⁰. Repitámoslo: «El verdadero mediador es el arte. Hablar de arte significa querer servir de mediador al mediador, y a pesar de ello, muchas cosas maravillosas nos son deparadas de este modo»¹⁰¹¹. Y en la sección que lleva por título «*Kunst und Künstler*», en el número 729, añade:

Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt.¹⁰¹²

Así, pues, para Goethe –que nos brinda en estas líneas tal vez la formulación más acabada de su pensamiento sobre el particular–, «el arte es un mediador de lo inefable», y de la reflexión sobre él –esto es, de «mediarlo», a su vez– puede obtenerse mucho provecho para el entendimiento. Y, en la estela de Goethe y de su reflexión sobre la capacidad mediadora del arte, hemos de remitirnos aquí igualmente a Thomas Mann y a su enjundioso ensayo –del año 1938– sobre el filósofo Artur Schopenhauer. Las páginas iniciales de dicho ensayo las dedica el autor de *La muerte en Venecia* a Platón, quien, junto con Kant, constituía para Schopenhauer la cumbre de la filosofía occidental. Pues bien, Thomas Mann, luego de subrayar el parentesco y la afinidad que en la filosofía platónica existen entre la ciencia y la moral ascética, escribe lo siguiente:

Pero esa filosofía tiene otra cara, y ésta es la cara artística. Según esa doctrina, en efecto, el tiempo es meramente la visión dividida y mutilada que un ente individual tiene de las Ideas, las cuales están fuera del tiempo y son por ello

¹⁰¹⁰ GOETHE WERKE, HAMBURGER AUSGABE IN 14 BÄNDEN, BAND XII, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 4ª ed., 1960, pág. 367.

¹⁰¹¹ Cf. LEVSKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, trad. (<al. *Geschichte der Griechischen Literatur*, 2ª ed., 1963) de José Mª Díaz-Regañón López y Beatriz Romero, cedida por Editorial Gredos. Vol I. Madrid, Barcelona, RBA, 2005, pág. 9.

¹⁰¹² Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von, *op. cit.*, pág. 468.

eternas. «El tiempo –dice una hermosa frase de Platón– es la imagen móvil de la eternidad.» Y así esta doctrina precristiana, ya-cristiana, vuelve a ofrecer también, en su sabiduría ascética, un atractivo y un encanto sensual y artístico. Pues la concepción del mundo como una multicolor y móvil fantasmagoría de imágenes que dejan transparentar lo ideal, lo espiritual, posee en sí algo eminentemente artístico. Esa concepción es la que, por así decirlo, hace artista al artista: el artista es alguien a quien, ciertamente, le es lícito sentirse ligado, de manera sensual, placentera y pecadora, al mundo de los fenómenos, al mundo de las reproducciones, porque a la vez se sabe perteneciente al mundo de la Idea y del espíritu, en cuanto mago que hace que el fenómeno transparente la Idea. *Aquí se pone de manifiesto la tarea mediadora del artista, su papel mágico-hermético de mediador entre el mundo superior y el mundo inferior, entre la Idea y el fenómeno, entre el espíritu y la sensibilidad. Pues ésa es de hecho la posición cósmica, por así decirlo, del arte.*¹⁰¹³

Bien se echa de ver que el poeta y pensador polaco Adam Zagajewski no está solo, ni mucho menos, en su concepción –platónica, ni que decir tiene, en su raíz última– del arte y del artista como mediador, como un *metaxy*; al contrario: está –lo estamos viendo– en numerosa e ilustre compañía.

Nos dice Goethe que reflexionar sobre el arte puede ser muy provechoso para el entendimiento; y ahí están, a modo de prueba concluyente para demostrarlo, amén del propio Goethe, y de Thomas Mann, los ejemplos de Simone Weil, de Eric Voegelin y, por supuesto, de Adam Zagajewski. Es evidente, empero, que, como en los casos de Weil y Voegelin, en Zagajewski el concepto de *metaxy* desborda los límites estrictos del arte y de la estética, para apuntar a toda una concepción del hombre y de la vida. Y ¿cómo no recordar, cuando Zagajewski nos habla de ese «gran peregrinaje eterno», en el *homo viator* agustiano? Y es que, como ha observado muy atinadamente, a nuestro entender, Anna Czabanowska-Wróbel, profesora del Departamento de Filología Polaca de la Universidad de Cracovia, «la situación espiritual del hombre no es, según Zagajewski, el «extrañamiento» radical, mas nunca tampoco la de una plena “familiaridad”. Para describirla, se remite al concepto, tomado en préstamo de Platón, de *metaxy*»¹⁰¹⁴. Por su parte, Czabanowska-

¹⁰¹³ Cf. MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, págs. 24-25. La cursiva es nuestra.

¹⁰¹⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Krytyka XX Wieku, n° 3. Kraków, Universitas, 2005, pág. 145. («Sytuacja duchowa człowieka to

Wróbel se remite también –y lo estimamos muy significativo– a la literatura espiritual: concretamente, a san Ignacio de Loyola: «Estar “entre” define también un comportamiento en concordancia con la norma que le era bien conocida a Ignacio de Loyola –*agere contra*–: en el momento en que domina cierta tendencia, se hace necesario un contrapeso»¹⁰¹⁵. Hasta donde podemos recordar, nunca menciona en sus escritos Adam Zagajewski al santo fundador de la Compañía de Jesús, pero el traer a colación el *agere contra* ignaciano a propósito del poeta polaco constituye, en nuestra opinión, un incuestionable acierto de Czabanowska-Wróbel. Y es que la aspiración al equilibrio es, como estamos viendo en este nuestro trabajo, una constante en el pensamiento zagajewskiano: un equilibrio, diríamos, dinámico –*metaxy*– entre los polos magnéticos de la «solidaridad» y la «soledad», lo elevado y lo bajo, la ironía y el fervor, las inquietudes metafísicas y las preocupaciones cotidianas, entre el «animal político» y el hombre interior, y entre «acción» y «contemplación». Pero continuemos escuchando a Anna Czabanowka-Wróbel en su muy perspicaz ensayo sobre nuestro poeta:

El «entre» de Zagajewski es también el conocimiento de los extremos y su evitación. El sujeto de los ensayos poéticos es como Odiseo navegando entre la incertidumbre y la búsqueda, la ironía y el éxtasis, la abstracción y lo concreto. La armonía de contrarios ha sido desde hace siglos el anhelo de los maestros europeos de la vida espiritual. «Contemplación en la acción» –el lema de uno de ellos, el caballero de Loyola, consumido por el fuego interior y, al mismo tiempo, bien orientado en el mundo circundante– me parece inesperadamente cercano al programa de los ensayos. El poeta es precisamente alguien a quien le cuadra la definición de *contemplativus in actione*: entregado a la contemplación, no renuncia a crear; creando, no se olvida de la contemplación.¹⁰¹⁶

według Zagajewskiego nie radykalna obcość, ale też nigdy pełne zadowolenie. By je opisać, sięga po zapożyczone od Platona pojęcie *metaxy*). Traducción nuestra.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*. («Bycie pomiędzy oznacza także postępowanie zgodne z zasadą znaną dobrze świętemu Ignacemu loyoli – *agere contra* – w chwili, gdy dominuje jakaś tendencja, potrzebna jest przeciwwaga»). Traducción nuestra.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*. («„Pomiędzy” Zagajewskiego to także poznanie skrajności i unikanie ich. Podmiot poetyckich esejów jest jak Odys przepływający między wątpliwością i poszukiwaniem, ironią i ekstazą, abstrakcją i konkretem. Godzenie sprzeczności było od wieków pragnieniem europejskich mistrzów duchowej wędrówki. „Kontemplacja w działaniu” – hasło jednego z nich, rycerza z Loyoli, spalane go przez wewnętrzny ogień żarliwości, a równocześnie dobrze zorientowanego w otaczającym go świecie, wydaje mi się niezmiernie bliskie programowi z esejów. Poeta to właśnie ktoś, do kogo pasuje określenie *contemplativus in actione* – oddany kontemplacji, nie rezygnuje z twórczości, tworząc, nie zapomina o kontemplacji»). Traducción nuestra.

Contemplativus in actione: he aquí la divisa ignaciana¹⁰¹⁷ que, como propone Czabanowska-Wróbel, muy bien puede ser asimismo la del poeta Adam Zagajewski, siempre en tensión dinámica –insistimos– entre la «solidaridad» y «la soledad».

A nadie ha de extrañarle, pues, que precisamente la situación de la poesía y el papel del poeta en la contemporaneidad constituya un tema reiterado en la escritura ensayística de Adam Zagajewski; a él torna, en efecto, una y otra vez, consciente de lo que está en juego. Hay a veces en el poeta polaco una dolorosa conciencia de pérdida de la poesía en nuestro mundo, aunque las diferencias entre diversos países pueden ser notables, como ha declarado en el transcurso de más de una entrevista. Claro que en esa conciencia de pérdida Zagajewski se nos muestra, como en tantas cosas, en sintonía con el pensamiento de su admirada Simone Weil. Al hilo de la reflexión zagajewskiana en el ensayo objeto aquí de nuestro estudio, hemos de tornar también nosotros a este tema. Escribe Zagajewski, citando de entrada a Simone Weil, precisamente:

«Dado que perdimos toda la poesía del universo, ineludiblemente hemos tenido que cometer los crímenes que son nuestra maldición»; pero no sólo hemos perdido la poesía del universo (y cada día estamos perdiéndola un poco más, lo cual, de acuerdo con una lógica elemental, constituye la prueba de que aún no la hemos perdido del todo y que desde hace un tiempo estamos en este proceso de pérdida [...], sino que también hemos padecido aquel extraño desdoblamiento de la sensibilidad que Thomas Mann mostró con tanta precisión en *La montaña mágica*. La poesía del universo se ha dividido –como una célula analizada por un investigador contemporáneo especialista en biología molecular– en el susurro demoníaco de Naphta y Settembrini.

Thomas Mann no creó esta división: más bien la diagnosticó a conciencia. (Eddf 27)¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁷ En realidad, la fórmula «*in actione contemplativus*» no es ignaciana, sino que fue acuñada por el padre Nadal. San Ignacio nunca emplea el binomio contemplación-acción, aunque sea común en la tradición, sino la fórmula «Buscar y hallar a Dios en todas las cosas». Cf. BERNARD, Charles André (2002), *Teología espiritual. Hacia la plenitud de la vida en el Espíritu*, trad. (<it. *Teologia spirituale*, 2002) de Alfonso Ortiz y Vicente Hernández, Col. Lux Mundi 88, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007, pág. 520.

¹⁰¹⁸ «„Naprawdę musieliśmy popełnić zbrodnie, które ściągnęły na nas przekleństwa, bo straciliśmy całą poezję wszechświata” – nie tylko jednak straciliśmy poezję wszechświata (i codziennie tracimy ją jeszcze bardziej, co zresztą, zgodnie z logiką rozsądku dowodzi, iż jeszcze nie straciliśmy jej całkowicie, że żyjemy już od pewnego czasu niejako permanentnie w tym traceniu [...]), ale także doznaliśmy owego przedziwnego rozdwojenia wrażliwości, które tak precyzyjnie przedstawił w swej

Luego no se trata tan sólo de «pérdida», sino también de un «desdoblamiento de la sensibilidad». Aquí vuelve Adam Zagajewski la vista a dos personajes novelescos que ya habían atraído su atención y a los que había dedicado algunas páginas en sus años juveniles de militancia en la Nueva Ola (*Nowa Fala*)¹⁰¹⁹: Naphta y Settembrini, de *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*, 1924), tal vez la obra maestra del escritor germano Thomas Mann (1875-1955), relato que ha sido leído como una parábola de la situación en Europa en vísperas de la I Guerra Mundial¹⁰²⁰. Como es sabido, el protagonista de la novela, el joven ingeniero naval Hans Castorp, pragmático y satisfecho con la vida burguesa que con toda probabilidad le reserva el futuro, llega al sanatorio suizo de Davos para visitar a un primo suyo aquejado de tuberculosis y con la intención de pasar en su compañía tres semanas. Pero las tres semanas de estancia allí inicialmente previstas se acabarán convirtiendo en siete años, porque un día uno de los médicos del sanatorio descubre en la radiografía del pecho de Hans Castorp «una mancha húmeda»... Es que el joven ha quedado atrapado por el hechizo de la montaña, y agentes del embrujo que lo ha atrapado son los «pedagogos» Naphta –«el judío convertido en jesuita, conservador y aun reaccionario»¹⁰²¹, paladín de la Edad Media y del Romanticismo–, y Settembrini –«el humanista, librepensador y revolucionario»¹⁰²² italiano, amante del Renacimiento y del Siglo de las Luces, personaje en quien se ha visto un «símbolo de la latinidad»¹⁰²³–. Hans Castorp pronto se da cuenta de que Naphta y Settembrini se disputan como «pedagogos» su padre alma, «como Dios y el Diablo hacían con el

Czarodziejskiej górze Tomasz Mann. Poezja wszechświata podzieliła się – zupełnie jak komórka badana przez nowoczesnego naukowca, specjalistę od biologii molekularnej – na demoniczny szept Naphty i humanitarny dyskurs Settembriniego.

»Tomasz Mann nie stworzył tego podziału: był raczej jego pełnym uwagi diagnostykiem.» (Oż 22)
¹⁰¹⁹ Se trata del ensayo que lleva por título «El artista sin atributos» («Artysta bez właściwości»), incluido en el libro *Segunda respiración* (*Drugi oddech*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1978; págs. 118-130). Con este texto Adam Zagajewski terció en cierto modo en la disputa literaria que, a mitad de la decenio de los 70, tuvo lugar entre «dos lectores polacos de *La montaña mágica*»: Stanisław Barańczak y Krzysztof Karasek. A mediados de 1975 y en la revista *Literatura* había publicado Barańczak un artículo titulado «La cambiada voz de Settembrini» («Zmieniony głos Settembriniego»), al que, en marzo del año siguiente y en la revista *Twórczość* (*Creación*) respondió Krzysztof Karasek con otro artículo, titulado «Dudas relativas a Settembrini» («Wątpliwości dotyczące Settembriniego»).

¹⁰²⁰ Cf. KAMIŃSKI, Leszek, *Leksykon dzieł literackich*, Warszawa, Oficyna Panda, 1996, pág. 44.

¹⁰²¹ Cf. FRANZ, Carlos, «El diablo visita a Thomas Mann. En el cincuentenario de su muerte», Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en [\[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p243/67924067650114908921457/p0000001.htm#I_0_\]](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p243/67924067650114908921457/p0000001.htm#I_0_), págs. 1-2.

¹⁰²² *Ibidem*, pág. 2.

¹⁰²³ Cf. VERDAGUER, Mario, «Palabras preliminares del traductor» a MANN, Thomas (1924), *La montaña mágica*, trad. (<al. *Der Zauberberg*) de Mario Verdaguer, con unas palabras preliminares del traductor, col. Biblioteca de Autor, nº 196 1, Barcelona, Plaza y Janés, 3ª ed., 1995, pág. 8.

hombre en la Edad Media»¹⁰²⁴, y aunque su amor se dirige preferentemente a Settembrini, no por ello deja de reconocer que es Naphta quien tiene de solito razón en sus disputas con el italiano. Así lo piensa Hans en el memorable capítulo titulado «Nieve»:

Todavía tú, *Satana*-pedagogo con tu *ragione* y tu *ribellione* –pensó–. Por otra parte, te amo. Eres un charlatán y un organillero, pero estás lleno de buena intención, de las mejores intenciones, y te amo más que al pequeño jesuita y terrorista, que al torturador y flagelador español con sus lentes relampagueantes, a pesar de que tenga casi siempre razón cuando disputáis; cuando os disputáis, como pedagogos, mi pobre alma [...].¹⁰²⁵

Tal vez no carezca por entero de sentido preguntarse qué pensaría Hans Castorp de los Nahptas y Settembrinis en sus versiones contemporáneas, ni responder que, muy probablemente, se mostraría de acuerdo con Adam Zagajewski cuando afirma: «la desgracia de nuestros tiempos consiste en que los infalibles se equivocan y los que se equivocan tienen razón» (Eddf 27)¹⁰²⁶. No estamos ante un acertijo. Zagajewski lo explica trayendo a colación un par de ejemplos bien ilustrativos: de un lado, autores como Ernst Jünger, en algunas de sus observaciones sobre la «substancia», y como T. S. Eliot, en sus *Notes Towards the Definition of Culture*, entre otros de reconocida etiqueta «conservadora», «tal vez no yerren de modo “óptico” al analizar la situación del hombre en la modernidad, pero son incapaces de distinguir las fenomenales ventajas (y a la vez tan endeble) que nos ofrece la democracia liberal» (Eddf 27)¹⁰²⁷; de otro lado, aquellos que analizan con toda atención y perspicacia nuestra situación sociopolítica actual y reaccionan con coraje contra la injusticia, pero que «son a menudo absolutamente impotentes desde el

¹⁰²⁴ Cf. MANN, Thomas (1924), *La montaña mágica*, trad. (<al. *Der Zauberberg*) de Mario Verdager, con unas palabras preliminares del traductor, col. Biblioteca de Autor, nº 196 1, Barcelona, Plaza y Janés, 3ª ed., 1995, pág. 659.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ «Nieszczęście naszych czasów polega na tym, że – ci , co się nie mylą, mylą się, natomiast ci, co się mylą, mają rację.» (Oż 22)

¹⁰²⁷ « [...] nie mylą się może „ontycznie”, gdy analizują sytuację człowieka w nowoczesności, ale są kompletnie zagubieni w żywiole historii XX wieku, nie potrafią dostrzec fenomenalnych (i tak kruchych) korzyści, jakie daje nam liberalna demokracja; [...]» (Oż 22)

punto de vista espiritual» (Eddf 28)¹⁰²⁸. Luego aquel desdoblamiento de la sensibilidad mostrado con tanto talento narrativo por Thomas Mann en *La montaña mágica* sigue de algún modo vigente. Para Adam Zagajewski, dicho desdoblamiento podría tal vez relacionarse con el riguroso diagnóstico de la modernidad y de todas las nociones enraizadas en nuestra cultura que, en su libro *Fuentes del yo*, ha llevado a cabo el filósofo canadiense Charles Taylor, antes mencionado en estas mismas páginas. A propósito, Charles Taylor tiene fama de ser un pensador capaz de tender puentes entre orillas a menudo enfrentadas: Ilustración y comunitarismo, fe y razón, filosofía y acción política. Pero escuchemos de nuevo a Zagajewski:

A lo mejor esto tiene algo que ver con la observación que Charles Taylor formuló con brillantez en sus *Sources of the Self*: en nuestra época, los valores del Siglo de las Luces triunfan en las instituciones públicas –por lo menos en el mundo occidental–, mientras que en la vida privada nos incordia una insaciabilidad romántica. Consentimos en ser racionales cuando se trata de decisiones públicas y sociales, y de intereses colectivos, pero en casa, a solas, no dejamos de buscar el absoluto, y las soluciones que aceptamos en la esfera pública no nos parecen nada satisfactorias. (Eddf 28)¹⁰²⁹

Así las cosas, es muy razonable aspirar a la armonía de contrarios o, por lo menos a su intercomunicación, por más que tanto Naphta como Settembrini hayan actualmente moderado mucho su tono... Como escribe Anna Czabanowska-Wróbel,

Zagajewski conoce bien a ambos maestros del Hans Castorp contemporáneo y sabe que han cambiado mucho no sólo con respecto a la fecha de publicación de la novela, sino también con respecto a la discusión de la Nueva Ola polaca acerca de ellos. Ambos –Naphta y Settembrini– aparecen hoy de sólo en sus variantes simplificadas, revelando sobre todo sus puntos débiles. Mientras tanto, de las virtudes de cada uno de ellos –del amable liberal y el fundamentalista demoníaco–

¹⁰²⁸ «[...] są często kompletnie bezradni duchowo.» (Oż 22)

¹⁰²⁹ «Być może ma to związek z obserwacją, którą błyskotliwie sformułował Charles Taylor w *Sources of the Self*: w naszej epoce wartości Oświecenia triumfują w publicznych instytucjach – przynajmniej w świecie zachodnim, w życiu prywatnym natomiast daje nam się we znaki romantyczne nienasycenie. Zgadza się na racjonalność wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi publiczne, społeczne decyzje, zbiorowe interesy, ale w domu, w samotności, nie przestajemy szukać absolutu i nie potrafimy się zadowolic rozstrzygnięciami, które akceptujemy w sferze publicznej» (Oż 22-23)

se querría modelar una única personalidad no contradictoria. Si el fervor y la hondura de uno pudieran unirse a la tolerancia y el democratismo del otro...¹⁰³⁰

Se pueden unir; se hecho, se han unido no pocas veces, como lo sabe Czabanowska-Wróbel y lo sabe Adam Zagajewski, quien anota dos nombres indubitables: por supuesto, el de Simone Weil –de quien, recordémoslo una vez más, aprendió el significado del *metaxy* platónico, de ella y de Eric Voegelin– y el del Premio Nobel de Literatura polaco Czesław Miłosz. Ninguno de ellos tendría nada que temer a la hora de examinarse de las «categorías binarias» –entre Naphta y Settembrini– de la novela de Thomas Mann. Simone Weil y Czesław Miłosz: dos autores no susceptibles del fácil etiquetado ideológico. Pero ahora dirige Zagajewski el foco de su atención a la obra de Miłosz:

No todos los escritores contemporáneos parecen atenerse a las reglas de este desdoblamiento. Sin duda, Simone Weil no tendría que temer el examen de las categorías binarias de *La montaña mágica*. También fijémonos en la obra de Czesław Miłosz, tan rica en poeticidad y pensamiento; una de las características de esta obra es precisamente el desprecio por la aritmética de clasificaciones ideológicas fáciles. Miłosz, el autor de *La tierra de Ulro*, ensayo cuyo título proviene de la mitología particular de William Blake y que acusa a nuestra época de sentir una indiferencia total por los problemas metafísicos, confirmando con tristeza la lenta atrofia de la imaginación religiosa, no puede calificarse de ningún modo de escritor «reaccionario», un secuaz de Naphta. No en vano es también el autor de *El pensamiento cautivo* que hasta hoy se lee con pasión en los países donde los intelectuales sólo pueden soñar con un estado de derecho (me consta que últimamente lo estudian los intelectuales cubanos). Miłosz escribió tanto *El pensamiento cautivo* como *La tierra de Ulro*; no creo que el lector atento de uno de estos dos libros tan diferentes encuentre un lenguaje común con el lector del otro, ya que ambos pertenecen a dos fracciones [sic] intelectuales que no se hablan entre sí. No obstante, Miłosz sabe compaginar el interés activo por la civilización liberal

¹⁰³⁰ *Ibid.*, pág. 141. («Zagajewski dobrze zna obu nauczycieli współczesnego Hansa Castorpa i wie, że bardzo zmienili się nie tylko od czasu wydania powieści, ale i od polskiej nowofalowej dyskusji o nich. Obaj – Naphta i Settembrini – występują dziś najczęściej w swoich uproszczonych wariantach, ujawniając przede wszystkim słabe strony. Tymczasem z zalet każdego z nich – życzliwego liberała i demonicznego fundamentalisty – chciałoby się ulepić jedną niesprzeczną osobowość. Gdyby tylko żar i głębia jednego z nich mogła zostać połączona z tolerancją i demokratyzmem drugiego...»).

(que a menudo expresa como publicista) con un fuerte anhelo metafísico. (EDdF 31)¹⁰³¹

Efectivamente, Czesław Miłosz (1911-2004) –al que Zagajewski, no conviene olvidarlo, se refiere de forma reiterada como a uno de sus maestros– es autor de *El pensamiento cautivo* (*Zniewolony umysł*, 1953), libro escrito en vida de Stalin, en el que analiza el lento, pero inexorable, proceso de ceguera y entrega de los intelectuales de las llamadas «democracias populares», su sometimiento a las normas de conducta, pensamiento y creación impuestas por la Nueva Fe del marxismo-leninismo y su correspondiente preceptiva literaria del «realismo socialista». En la literatura polaca esta obra precisamente constituye el primer intento de analizar las actitudes de la *intelligentsia* frente al estalinismo. Entre las causas de la aceptación de esa ideología totalitaria, señala Miłosz las experiencias de la guerra, el desencanto ante las actitudes de Occidente, el sentimiento de desesperación, la influencia destructiva del terror y la eficacia de la propaganda¹⁰³². Pero Czesław Miłosz es también autor de *La tierra de Ulro* (*Ziemia Ulro*), sin duda uno de sus libros más personales –y difíciles–, obra que ha merecido el calificativo de «un lujo intelectual»¹⁰³³. Se trata de un ensayo erudito con elementos autobiográficos, y un valiente diagnóstico de la situación del hombre contemporáneo. En estas páginas conviven, simultáneamente, tiempos diversos, y entablan diálogo escritores y pensadores de diversas épocas y lenguas (entre ellos, Swedenborg, Blake, Mickiewicz, Dostoievski, Gombrowicz). El título del libro está sacado de los escritos del romántico William Blake. En el «cuádruple» universo de este poeta, pintor y

¹⁰³¹ «Przecież nie wszyscy współcześni pisarze zdają się stosować do reguły tego rozdwojenia. Simone Weil na pewno ni musiałaby się obawiać egzaminu z binarnych kategorii *Czarodziejskiej góry*. Przyjrzyjmy się też bogatej poetycko i myślowo twórczości Czesława Miłosza; jednym z wyróżników tego dzieła jest właśnie lekceważenie dla arytmetyki łatwych klasyfikacji ideologicznych. Miłosz, autor między innymi *Ziemi Ulro*, eseju o tytule zaczerpniętym z prywatnej mitologii Williama Blake’a, książki oskarżającej naszą epokę o całkowitą obojętność wobec problematyki metafizycznej, konstatującej ze smutkiem powolne obumieranie wyobraźni religijnej, na pewno nie da się określić jako pisarz „reakcyjny”, jako zwolennik Naphty. Jest przecież także autorem *Zniewolonego umysłu*, który do tej pory czytany jest z pasją we wszystkich tych krajach, gdzie inteligencja może tylko marzyć o państwie prawa (ostatnio, jak słyszę, studiują go intelektualści na Kubie). Miłosz napisał i *Zniewolony umysł* i *Ziemię Ulro*; uważni czytelnicy tych dwu tak bardzo różnych książek zapewne nigdy nie umieliby znaleźć wspólnego języka, należą do dwu nie rozmawiających ze sobą stronnictw intelektualnych. Miłosz jednak potrafi pogodzić aktywne zainteresowanie dla liberalnej cywilizacji (wyrażające się nieraz w publicystycznych interwencjach) z silną metafizyczną tęsknotą.» (Oż 25-26)

¹⁰³² Cf. TOMKOWSKI, Jan (1993), *Literatura polska*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, pág. 302.

¹⁰³³ *Ibidem*, pág. 312.

visionario inglés, Ulro es el más bajo de los mundos, privado de contacto con la eternidad, simbolizada por el soleado Edén. Para Miłosz, el humanismo laico ha condenado en el siglo XX al hombre a la intemperie, al desamparo, a la condición de «*homeless*», de un «sin hogar», y, por ende, lo ha forzado a la búsqueda de su propia patria espiritual. A pesar de todo, Miłosz se muestra optimista: precisamente porque la nostalgia de sobrepasar el círculo terrenal de las cosas se muestra tan fuerte, tan irrenunciable, tenemos derecho a la esperanza. Al final del libro, el autor expresa su firme convencimiento de que incluso los errores de nuestra época no habrán sido en vano¹⁰³⁴. Pero sigue escribiendo Adam Zagajewski:

En casi toda la obra de Miłosz [...] encontramos un viaje constante entre las ideas y la trascendencia, entre su sed de honestidad y transparencia en la vida colectiva –su sed de bondad– y el inextinguible anhelo de algo más grande, de una epifanía, de un éxtasis en que se manifieste un sentido superior (nunca definitivamente y nunca de una manera del todo clara). La extraordinaria capacidad de Miłosz de soportar las altas presiones y la habilidad con que se desplaza del terreno social al metafísico le han dotado de una energía poética enorme, hoy difícil de encontrar, que es consecuencia de su talento para transformar las condiciones del *metaxú* en un peregrinaje alentador, en una tarea para un escritor-atleta. (Eddf 33)¹⁰³⁵

Tenemos, pues, que, para Adam Zagajewski, Czesław Miłosz es uno de esos escritores que, como pide Czabanowska-Wróbel, son capaces de unir y armonizar en su obra las contrapuestas cosmovisiones de Naphta y Settembrini; en otras palabras, uno de esos intelectuales que tanto en el terreno de lo social como en el de lo metafísico se encuentran cómodos, como en casa propia, sin que su adhesión activa a la civilización liberal colisione en absoluto con su fuerte anhelo metafísico; uno de esos intelectuales, en suma, poseedores del talento de hacer de su pensar y su actuar

¹⁰³⁴ *Ibidem*.

¹⁰³⁵ «W całej prawie twórczości Miłosza [...] znajdziemy nieustające podróżowanie między ideami i transcendencją, między potrzebą uczciwości i klarowności w życiu zbiorowym, potrzebą dobra i – z drugiej strony – nie dającą się wygasić tęsknotą za czymś większym, za epifanią, za ekstazą, w której odsłania się wyższy sens (nigdy do końca, nigdy w sposób całkiem jasny). Nadzwyczajna zdolność Miłosza znoszenia wielkich ciśnień, zdolność przenoszenia się z terytorium społecznego na obszar metafizyczny, dała mu ogromną energię poetycką, rzadko dziś spotykaną, biorącą się z tego, że kondycję *metaxu* potrafił on przekształcić w życiodajne pielgrzymowanie, w zajęcie dla pisarza-długodystansowca.» (Oż 27-28)

un *metaxý*. Por lo tanto, no nos parece desencaminado concluir que no sólo la poesía es susceptible de entenderse como *metaxý*, sino también el mismo poeta. A fin de perfilar mejor esta idea en referencia a Czesław Miłosz, y tras haber buscado aclararla mediante el *logos*, Zagajewski, diríase que en la estela del filosofar platónico, recurre al mito; concretamente, al mito ctónico de Anteo, al que el propio Miłosz ya había recurrido:

El mito telúrico de Anteo que recupera las fuerzas al tocar la tierra, nunca olvidado por los discípulos de Nietzsche, podría servir de punto de partida para una nueva fórmula; en su poesía, Miłosz ha revisado este viejo mito, proponiendo un Anteo que recupera las fuerzas tanto al tocar la tierra, como al tocar el cielo. (Eddf 34-35)¹⁰³⁶

Conocida es, en efecto, en la mitología la figura de Anteo, gigante nacido de la coyunda entre Neptuno y la Tierra. Sostuvo Anteo con Hércules una terrible lucha, pero cada vez que caía al suelo, la tierra, su madre, lo dotaba de nuevas fuerzas para continuar: por ello Hércules hubo de abrazarlo en vilo y ahogarlo sin que tocara el suelo. Bien se comprende que una escena como esta, repleta de dinamismo y tensión dramática, atrajese a muchos artistas barrocos, entre ellos al pintor Rubens, que nos ha dejado de ella una versión particularmente viva. En cuanto a la interpretación simbólica de este mito, nos dice Federico Revilla: «El tema de la revitalización en contacto con la tierra es una manifestación más de la concepción de ésta como generadora de vida»¹⁰³⁷.

Ha puesto de relieve Adam Zagajewski el talento de Miłosz «para transformar las condiciones del *metaxú* en un peregrinaje alentador, en una tarea para un escritor-atleta»... ¿Para un «escritor-atleta» o, más bien, para un «escritor-Atlas»? La pregunta se nos antoja pertinente, pues el poeta y ensayista irlandés Seamus Heany (1939), premio Nóbel de Literatura en 1995, añade al de Anteo el mito de Atlas a la hora de caracterizar la figura de otro intelectual polaco, coetáneo de Czesław Miłosz

¹⁰³⁶ «Chętnie pamiętany przez uczniów Nietzschego, chtoniczny mit o Anteuszu, który odzyskuje siły tylko wtedy gdy dotyka ziemi, mógłby posłużyć tu jako punkt wyjścia dla nowej formuły; w swojej poezji Miłosz zrewidował mit Anteusza, zaproponował postać Anteusza odzyskującego siłę w kontakcie z ziemią, ale i w kontakcie z niebem także» (Oż 28)

¹⁰³⁷ Cf. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, 5ª edición ampliada, Madrid, Cátedra Grandes Temas, 2007, pág. 41.

y de quien Adam Zagajewski se ha declarado, como sabemos, también discípulo: Zbigniew Herbert (1924-1998). Para Seamus Heaney, Herbert es, sí, Anteo, el gigante que recibe su energía vital de su madre la tierra, pero también, y más aún, Atlas:

Zbigniew Herbert is a poet with all the strengths of an Antaeus, yet he finally emerges more like the figure of an Atlas. Refreshed time and again by being thrown back upon his native earth, standing his ground determinedly in the local plight, he nevertheless shoulders the whole sky and scope of human dignity and responsibility. These various translations provide a clear view of the power and beauty of the profile which he has established, and leave no doubt about the essential function which his work performs, that of keeping a trustworthy poetic canopy, if not a perfect heaven, above our vulnerable heads.¹⁰³⁸

Son muchas las representaciones artísticas que muestran al titán Atlas sosteniendo sobre sus hombros la bóveda del cielo o el globo de la tierra. En el mito de Hesíodo Atlas era el aliado de Cronos (Saturno) en la lucha contra el hijo de éste, Zeus. Vencido el ejército de los titanes, se condenó a Atlas, en efecto, a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo. En lo que a su simbolismo se refiere, leemos en el ya citado Federico Revilla: «Simboliza el destino titánico: habiendo pretendido los titanes el dominio de la tierra, en revuelta contra Zeus, el propio peso de la tierra había de gravitar sobre ellos»¹⁰³⁹. El mismo Revilla nos informa de que durante la Edad Media se registra una adaptación cristiana del mito de Atlas: aparecen los evangelistas sosteniendo la gloria celestial, representada en forma circular, del mismo modo que Atlas sostiene el globo terráqueo.¹⁰⁴⁰ Pues bien, en Seamus Heaney acerca de Zbigniew Herbert nos sale al paso una vez más, ilustrada por la vía del mito, la realidad del poeta e intelectual al que ni las preocupaciones sociales ni las inquietudes metafísicas le son ajenas; del poeta e intelectual en *metaxý*, a la vez Anteo y –más aún, si cabe– Atlas, que, precisamente por eso, puede sostener sobre «nuestras vulnerables cabezas», si no «un cielo perfecto», sí, al menos, «un dosel poético digno de confianza», como muy bellamente escribe Seamus Heaney. ¿Y

¹⁰³⁸ Cf. HEANEY, Seamus, *The Government of the Tongue. The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*, London.Boston, Faber and Faber, 1989, pág. 70.

¹⁰³⁹ Cf. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía*, col. Arte. Grandes Temas, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 49.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

cómo no recordar a este respecto a Bernardo de Chartres y unas palabras suyas transmitidas por su discípulo Juan de Salisbury, quien, en su *Metalogicon*, del año 1159, (III, 4), escribe: «*Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes*»... Sí: somos como enanos a hombros de gigantes. Volviendo a Seamus Heaney, su ensayo –que lleva por título, conviene subrayarlo, «Atlas of our civilization»– versa sobre Zbigniew Herbert, pero seguro que podría haber versado, con el mismo título, sobre Czesław Miłosz; o sobre Adam Zagajewski, amigo y declarado discípulo de ambos: entre otros, los tres merecen sin duda justamente el calificativo de «Atlas de nuestra civilización».

En cualquier caso, no a Herbert, sino a Miłosz dedica Zagajewski la última página de «En defensa del fervor», y a Miłosz hemos de tornar al concluir esta parte de nuestra investigación:

Esta bendita doble naturaleza del talento de Miłosz como poeta (¡y ensayista!), su análisis concienzudo de la verdad de la vida colectiva y de otra verdad superior, la del éxtasis, le han permitido crear una obra ante la cual tanto Naphta como Settembrini tienen que detenerse no sólo con sumo respeto, sino también con el más profundo interés. A lo mejor, pues, el fervor verdadero no divide, sino que une. Y no conduce al fanatismo ni al fundamentalismo. Tal vez el fervor vuelva a nuestras librerías y a nuestras mentes. (Eddf 34)¹⁰⁴¹

Metaxý platónico, y, vía Simone Weil y Eric Voegelin, también zagajewskiano. Las figura mitológica de Anteo –reinterpretada por Czesław Miłosz y Zagajewski, y aplicada por Zagajewski a Miłosz, y por Seamus Heaney, junto con la de Atlas, a Zbigniew Herbert. *Agere contra* y *contemplativus in actione*, divisa e ideal de vida de san Ignacio de Loyola, propuestos por Czabanowska-Wróbel como claves de lectura del pensamiento de Adam Zagajewski. El concepto zagajewskiano de «fervor», situado en contraposición dinámica, creativa, a la ironía, siempre ésta en un papel ancilar. El poeta sensible a los problemas sociales y al devenir histórico –es decir, «solidario»–, y, a la vez, «solitario», es decir, atento a la voz de la

¹⁰⁴¹ «Ta szczęśliwie dwustronna natura talentu poetyckiego (i eseistycznego) Miłosza, jego sumienne badanie prawdy życia zbiorowego i wyższej prawdy zachwyty, pozwoliły mu stworzyć dzieło, przy którym i Naphta, i Settembrini muszą się zatrzymać – nie tylko z największym szacunkiem, ale i z najgłębszym zainteresowaniem. Może więc prawdziwa żarliwość nie dzieli, lecz łączy. I nie prowadzi ani do fanatyzmu, ani do fundamentalizmu. Może któregoś dnia żarliwość wróci do naszych księgarń, do naszych umysłów.» (Oż 28)

trascendencia y capaz de vivencias epifánicas, vivencias de poeta-peregrino, diríamos, a la búsqueda de la «belleza ajena»... Toda una constelación conceptual en el firmamento estético de nuestro poeta, de Adam Zagajewski, poeta del *metaxý*.

2. «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»)

El segundo de los ensayos que integran *En defensa del fervor* lleva por título «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»). Al frente de estas páginas figura una cita de Philippe Jaccottet que anuncia ya el contenido de las mismas: *Il n'est pas de poésie sans hauteur...* Así, pues, se trata aquí de la «elevación» en la poesía; propiamente, del estilo elevado; en otras palabras, de lo sublime. En el ensayo ahora objeto de nuestro estudio, escribe Adam Zagajewski al respecto:

La categoría de lo sublime en poesía –imprescindible allí donde se llega al encuentro con el misterio– es un puro fraude para los cínicos o los escépticos; en el mejor de los casos, hipocresía. Usted está fingiendo, eso no existe, usted lo hace por dinero, o tal vez para hacerse famoso... O por esnobismo... Pero, al cabo del tiempo, incluso el poeta mismo empieza a sospechar un fraude, por dos motivos: primero, porque oye esas maledicencias (a veces pronunciadas de un modo balbuciente y, por lo menos, divertido); y segundo, porque él mismo se acerca raramente a esa categoría, muy de tarde en tarde. Puede incluso imaginarse a un poeta que experimente lo sublime y necesita para ello un estilo exaltado, pero precisamente porque se trata aquí de una experiencia de día de fiesta, que se hace esperar mucho, entre semana se convierte en un tanto irónico perseguidor de la poesía. Ocurre así porque, debido a razones desconocidas, todo lo grande sólo consigue crecer en nuestro mundo con dificultad. Lo sublime se convierte en duda fácilmente, con una facilidad extraordinaria. El regreso a la cumbre es ya más difícil. Las leyes de la gravedad actúan incluso aquí... Cuán frágil es la categoría

de lo sublime, cuán amenazada está; y, sin embargo, es nuestro último punto de observación, una avanzadilla alejada hacia la cumbre. (Elba 246-247)¹⁰⁴²

Al término y concepto de lo sublime, así como a lo que podemos denominar su historia, le prestan atención pormenorizada todos los tratados de estética¹⁰⁴³. También hemos de prestársela nosotros en esta parte de nuestro estudio, en la que nos proponemos investigar el papel que lo sublime representa o el lugar que ocupa en el pensamiento estético de Adam Zagajewski. Y lo primero que constatamos es que lo sublime, precisamente, es algo que Zagajewski echa de menos en el grueso de la producción espiritual de Occidente en nuestros días. El escritor polaco afirma que no le interesa en este ensayo suyo hacer un diagnóstico de la situación, sino presentarla tal como él la ve, de anotar un puñado de impresiones y compartirlas con el lector. A nuestro entender, sin embargo, lo que nuestro poeta nos brinda en este ensayo es algo más: nada menos que un profundo, lúcido e implacable análisis de la cultura actual. En «Observaciones acerca del estilo sublime» leemos, en efecto, lo siguiente:

Tengo la sensación de que en la actualidad nuestra producción espiritual padece de cierta mediocridad, anemia y pequeñez. En nuestra producción actual salta a la vista la desproporción entre las palabras elevadas y las palabras bajas, entre la expresión potente de la espiritualidad y el interminable parloteo de unos menestrales muy contentos de sí mismos –lo cual se pone especialmente de manifiesto en el caso de la poesía–; me parece que nos encontramos ante una especie de *appeasement* cobarde con su inevitable política de quiebros y concesiones respecto a la vocación literaria. Y me parece también que uno de los

¹⁰⁴² «Kategoria wzniosłości w poezji – niezbędna tam, gdzie dochodzi do spotkania z tajemnicą – dla cyników czy sceptyków jest czystym oszustwem, w najlepszym razie obłudą. Pan udaje tylko, tego nie ma, pan to robi dla pieniędzy, albo może dla rozgłosu... Lub ze snobizmu... Ale po jakimś czasie nawet i sam poeta zaczyna się podejrzewać o oszustwo, z dwu powodów: po pierwsze, ponieważ słyszy te złośliwości (nieraz wypowiedane w sposób błyskotliwy, a przynajmniej zabawny) i, po drugie, ponieważ on także dostępuje tej kategorii rzadko, tylko od wielkiego dzwonu. Można nawet wyobrazić sobie poetę, który doznaje wzniosłości i potrzebuje dla niej wysokiego stylu, lecz – właśnie dlatego, że chodzi tu o przeżycie odświeżające, dające na siebie długo czekać – na co dzień zamienia się w nieco ironicznego prześladowcę poezji. Dzieje się tak dlatego, że, z niewiadomych powodów, wszystko co wielkie z trudem tylko wegetuje w naszym świecie. Wzniosłość zamienia się w wątpliwość, altwo, nadzwyczaj łatwo. Powrót na wyżynę jest już trudniejszy. Prawa ciężenia działają nawet tutaj... Jakże krucha jest kategoria wzniosłości, jak zagrożona – a przecież to jest nasz ostatni posterunek, wysunięty daleko w wysokość.» (Wcp 212)

¹⁰⁴³ Cf., por ejemplo, ESTRADA HERRERO, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, págs. 633-673.

principales síntomas de esta debilidad es la atrofia del estilo elevado y el predominio apabullante del estilo bajo, coloquial, tibio e irónico. (Eddf 35-36)¹⁰⁴⁴

Señalados los síntomas del mal, Zagajewski se sumerge en las aguas de la historia europea del siglo XX con objeto de dar con su origen. Y parece ya bastante claro que es en las trincheras de la Primera Guerra Mundial donde se puede localizar el giro del estilo literario hacia un realismo radical, «iracundo». Zagajewski reconoce que tal cambio en lo estilístico constituía probablemente entonces una verdadera necesidad, una respuesta ineludible a la coyuntura histórica de aquellos años. Se pueden traer a colación varios ejemplos concretos y muy ilustrativos: en Italia, tenemos el caso de un Eugenio Montale, cuya poética surge como rechazo a la grandilocuencia de D'Annunzio; en las letras inglesas, el de Robert Graves y los escritores de su generación, que, si, por un lado, rechazaban ciertas melifluidades de la época victoriana, tuvieron que combatir, por otro, el patriotismo de los publicistas británicos de los días de la Gran Guerra. En Robert Graves se detiene Zagajewski, y en él conviene nos detengamos aquí también nosotros. En su aclamada autobiografía, que lleva por título *Goodbye to All That*, Graves describe su encuentro con el poeta Siegfried Sassoon, que, a diferencia del estupendo novelista de *Yo, Claudio* y gran poeta él mismo, aún no había estado en el frente:

Siegfried Sassoon had, at the time, published only a few privately-printed pastoral pieces of eighteen-ninetyish flavour, and a satire on Masfield which, half-way through, had forgotten to be a satire and turned into rather good Masfield. We went to the cake shop and ate cream buns. At this time I was getting my first book of poems, *Over the Brazier*, ready for the press; I had one or two drafts in my pocket-book and showed them to Siegfried. He frowned and said that war should not be written about in such a realistic way. In return, he showed me some of his own poems. One of them began:

¹⁰⁴⁴ «Otóż wydaje mi się, że nasza obecna produkcja duchowa cierpi na pewnego rodzaju szarobóć, anemiczność, małość. W naszej obecnej produkcji – tak jak mogę to obserwować, najlepiej na przykładzie poezji – zaznacza się dysproporcja między słowem wysokim i słowem niskim, między silnym wyrazem duchowości i nie kończącym się gadulstwem zadowolonych z siebie rzemieślników; odnoszę wrażenie, iż mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju tchórzliwego *appeasement*, z polityką uników i ustępstw wobec powołania literatury. I wydaje mi się także, że jednym z naczelných symptomów tej słabości jest zanik stylu wysokiego, ogromna dominacja stylu niskiego, konwersacyjnego, letniego, ironicznego.» (Oż 30)

*Return to greet me, colours that were my joy,
Not in the woeful crimson of men slain...*

Siegfried had not yet been in the trenches. I told him, in my old-soldier manner, that he would soon change his style¹⁰⁴⁵.

Retengamos las últimas frases: «Siegfried no había estado aún en las trincheras. Le dije, con mi experiencia de veterano, que pronto cambiaría de estilo». A las trincheras de la Primera Guerra Mundial les sucedieron los campos de concentración de la Segunda. En unas y otros «el hombre vio cosas que nunca debería haber visto, cosas que en tiempos más pacíficos sólo los más desdichados llegan a ver [...]» (Eddf 38)¹⁰⁴⁶. Y «probablemente es imposible crear un arte que corresponda de modo consecuente y constante al terror de aquellas vivencias tan extremadas, que “esté a la altura” de los momentos más bajos de la historia moderna» (Eddf 38)¹⁰⁴⁷. Más aún, cabe incluso preguntarse qué podrían oponer las sonatas de Mozart o las odas de Keats, por citar tan sólo un par de ejemplos especialmente ilustres del canon del arte occidental, a la barbarie desatada por los totalitarismos del siglo XX; ¿qué podrían aún decirnos –cabría preguntar también– durante y después de Auschwitz y del Gulag? Theodor W. Adorno sentenció que después de Auschwitz no se podía seguir escribiendo poesía, y esta frase –ciertamente, poco afortunada, y que luego matizará su propio autor– llegó a repetirse hasta la saciedad en Alemania¹⁰⁴⁸. En la poesía

¹⁰⁴⁵ Cf. GRAVES, Robert: *Goodbye to All That*, London, Penguin Books, 1960, págs. 181-182.

¹⁰⁴⁶ «W okopach I wojny światowej i w obozach II wojny człowiek zobaczył rzeczy, których nie powinien był widzieć, rzeczy, które w czasach spokojniejszych stają się udziałem nielicznych tylko nieszczęśników [...]». (Oż 31)

¹⁰⁴⁷ «Nie da się prawdopodobnie tworzyć sztuki, która by w sposób konsekwentny i stała odpowiadała terrorowi tych skrajnych doświadczeń, która by „stała na wysokości” najniższych momentów nowszej historii.» (Oż 32)

¹⁰⁴⁸ A este respecto, tal vez valga la pena citar aquí unas palabras del poeta argentino Juan Gelman, entresacadas de su discurso de recepción del premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe, el 26 de noviembre del 2000: «Theodor Adorno pronunció alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Aschwitz. Se equivocaba y ahí está la obra de Paul Celan que lo desmiente. O la de Kenzaburo Oé, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que el error de Adorno consistía en una omisión, que le faltó un “como antes”, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes del genocidio argentino. Y ahora pienso que no hay un después de Aschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, ni del genocidio argentino, que estamos en un durante, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que existe ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal llamado hambre, que en el medio siglo que dejamos atrás no ha habido un solo día de paz en el mundo. [...] Ninguna catástrofe, natural o provocada por el hombre, ha podido jamás cortar el hilo de la poesía, esa sombra sin cuerpo que nace de las huellas del límite para borrarlo de la faz de la sangre.» En [<http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=200>].

polaca se produce un giro similar al que hemos señalado en otros países europeos, y el ejemplo más ilustrativo que al respecto podría aducirse es el de Tadeusz Różewicz, poeta del que ya hablamos por extenso en su lugar correspondiente, y que conoció –también él– de primera mano los horrores del siglo XX como integrante de las cuadrillas de partisanos que, al amparo de los bosques de su patria, luchaban contra los invasores de Polonia en los años de la Segunda Guerra Mundial. Según Różewicz, que niega la tradición de la «poeticidad», «antiguamente, los poetas escribían poesías»¹⁰⁴⁹; entiéndase: hoy, no.

La simplificación del estilo –a menudo muy lograda, reconoce Zagajewski– no obedeció, desde luego, a un único factor, sino a la convergencia de varios de ellos: 1º) el empuje de la modernidad dejó su impronta en todas las ramas del arte, y no sólo en la poesía; 2º) hay que prestar atención a la crítica social surgida en el Siglo de las Luces, que acompañó a la «rebelión de las masas», dicho sea en la terminología orteguiana, de la que se hace eco aquí, como en otros lugares de su obra, Adam Zagajewski; 3º) no puede olvidarse el hecho de que esas mismas masas se habían sentido decepcionadas por los poetas románticos, que no llegaron a convencerlas de los ensueños mesiánicos que, cual nuevos e inspirados profetas, les habían anunciado. En todo ello, en conjunto, ha de buscarse, pues, el origen de esos «humores sardónicos» a los que se refiere Zagajewski y que acabarán aposentándose y, a la postre, predominando en la poesía.

En el fondo, y más allá de condicionamientos históricos coyunturales, de lo que aquí parece tratarse es de la crisis de la condición misma del artista y del cuestionamiento del papel que se supone está llamado a desempeñar hoy en día en la sociedad. En otras palabras, se trata del dilema entre la búsqueda de la verdad y la belleza, o –en formulación zagajewskiana y como ya sabemos– entre «solidaridad» y «soledad». Un dilema –lo sabemos también– irresoluble para nuestro autor; o, por mejor decir, un falso dilema, pues Zagajewski considera que el poeta, el artista, no puede instalarse definitivamente en ninguno de esos dos polos, sino que está destinado a transitar entre uno y otro, en el ámbito irrenunciable del «entre» (*metaxy*, de nuevo). Y es que

¹⁰⁴⁹ «dawniej poeci pisali poezje». Cf. TOMKOWSKI, Jan (1993), *Literatura polska*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, pág. 398.

El inconveniente de la gran simplicidad con la que sueñan quienes buscan la verdad y no sólo la belleza radica en que sus poderes curativos resultan del contraste con formas complejas, barrocas, y, por ende, no pueden durar mucho tiempo, ya que lo decisivo es el momento mismo del cambio, o sea, el contraste. [...] Tadeusz Różewicz sigue siendo un poeta eminente, pero hoy ya le cuesta alcanzar la simplicidad casi monstruosa de sus primeros poemas.

Paradójicamente, la depuración y la simplificación de la estética provocadas por el horror conducen a la larga hacia formas estéticas incapaces de expresar el horror (vale la pena recordar que ni Miłosz, que había sufrido la ocupación nazi, ni Maldestam, cuya vida –como todos sabemos– había recibido golpes espantosos, cayeron nunca en la tentación de una falsa simplicidad. (Eddf 39)¹⁰⁵⁰

Repitamos las palabras de Zagajewski: «[...] lo decisivo es el momento mismo del cambio, o sea, el contraste.» Si no hay estilo elevado al que se contraponga –y del contraste con el cual obtenga su capacidad sorpresiva, de apelación, de ruptura–, el estilo bajo deja, a la postre, de tener eficacia. Es decir, *metaxý*, otra vez, en tanto en cuanto no podemos quedarnos definitivamente en el polo negativo: el tirón hacia arriba del polo positivo resulta irrenunciable. A propósito, la mención aquí de dos grandes nombres de las letras europeas contemporáneas, el del polaco Czesław Miłosz y el del ruso Ósip Mandelshtam, no puede resultar más oportuna. Estamos ante dos de los poetas más admirados por Adam Zagajewski; y, en el caso de Miłosz, como ya sabemos, ante uno de sus maestros. Y ni uno ni otro, a pesar de haber sido testigos y, cada uno a su modo, víctimas de los enormes cataclismos de la pasada centuria, cedieron a la tentación –si es que la sintieron alguna vez– de la simplificación estética, y, por cierto, sin que sus poemas y sus páginas en prosa se resientan en absoluto de ausencia de «compromiso», de falta de eficacia «testimonial» y de denuncia, sino todo lo contrario. Por ello, para Zagajewski, tanto Miłosz como Mandelshtam encarnan el ideal –que es también el suyo– del poeta, del

¹⁰⁵⁰ «Kłopot z wielką prostotą – o której przecież marzą wszyscy ci, którzy szukają prawdy, a nie tylko piękna – polega na tym, iż jej uzdrawiające działanie bierze się z kontrastu z formami złożonymi, barokowymi i wskutek tego nie może trwać długo – decydujący jest tu moment zmiany, kontrast. [...] Tadeusz Różewicz pozostał bardzo wybitnym poetą, lecz dzisiaj rzadziej mu się udaje osiągnąć ową nieomal upiorną prostotę wczesnych wierszy.

»Paradoksalnie, oczyszczenie i uproszczenie estetyki pod wpływem horroru prowadzi w dalszej perspektywie do form estetycznych, które nie są zdolne do wyrażenia horroru (notabene ani Miłosz, który zaznał hitlerowskiej okupacji, ani Mandelsztam, którego życie doznał, jak wszyscy wiemy, strasznych ciosów, nigdy nie ulegli pokusie fałszywej prostoty). (Oż 32-33)

artista, que busca simultáneamente la verdad y la belleza, y que, aun en medio de los torbellinos de la historia, no renuncia a lo sublime; claro está, al estilo sublime no entendido en modo alguno como una suerte de «torre de marfil», como una forma de «escapismo», sino, por el contrario, como el medio más eficaz, precisamente, para la plasmación incluso de los horrores del siglo XX.

Otro ejemplo de ese «inconveniente de la gran simplicidad con la que sueñan quienes buscan la verdad y no sólo la belleza» lo constituye, a juicio de Adam Zagajewski, el justamente famoso libro del escritor búlgaro Tzvetan Todorov titulado *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIème siècle* (1993). Sabemos ya que Zagajewski es un gran amante y frecuentador de la pintura holandesa de la edad de oro, y que siente una admiración profunda por uno de sus más grandes maestros: Johannes Vermeer van Delft (1632-1675). Entramos aquí, pues, en un terreno que no sólo le resulta familiar a nuestro poeta, sino que también le es especialmente querido. Recordemos el singularísimo papel que en el ensayo «Flamenco», el último de los que componen *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, 1986), desempeña el cuadro de Vermeer van Delft *Lección de música*, contemplado en Nueva York, en la Frick Collection; cuadro que ya había inspirado a Zagajewski un poema: «Nueva York sin hogar» («Bezdomny Nowy Jork»), integrado en el libro *Ir a Lvov (Jechać do Lvova*, 1985). «¡Cómo habría deseado quedarme en ese cuadro!»¹⁰⁵¹, escribirá –recordemos– Adam Zagajewski; en esa tela prodigiosa que, en medio del tráfico de la vida neoyorkina, le brindaba un ámbito a la medida humana, acogedor, tranquilo, cálido, inmutable. Pues bien, *Ir a Lvov* incluye así mismo «Vista de Delft» («Widok Delft»). El título del poema no es otro, claro está, que el de la famosa pintura de Vermeer que se exhibe en el museo Mauritshuis de La Haya. Presumiblemente de 1661, este cuadro –uno de los dos únicos paisajes urbanos salidos del pincel, casi exclusivamente interiorista, de Vermeer (el otro es *La callejuela*¹⁰⁵², del mismo año, expuesto en Amsterdam, Rijksmuseum)– constituye una obra excepcional en el paisajismo holandés; y consta que un tan exquisito degustador del arte como Marcel Proust lo consideraba «el más

¹⁰⁵¹ «Jak bardzo chciałbym zostać w tym obrazie.» (Sis 139)

¹⁰⁵² Cf. SHALLCROSS, Božena, *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2002, pág. 32.

bello cuadro del mundo»¹⁰⁵³. He aquí el poema zagajewskiano en cuestión: *Vista de Delft*:

Casas, olas, nubes y sombras
(tejados azul marino, ladrillo marrón)
al fin os habéis convertido tan sólo en una mirada.

Indomables, lucientes, negrean
las serenas pupilas de los objetos.

Dejaréis en suspenso nuestra admiración, nuestro llanto
y nuestras ruidosas, infames guerras.¹⁰⁵⁴

Si en «Nueva York sin hogar» el cuadro de Vermeer *Lección de música* se transforma en una lente, en un ojo azul que mira con ternura a la ciudad, como perdonándole su humana imperfección, su alocamiento, en «Vista de Delft» se habla de casas y sombras dotadas de «serenas pupilas», que también nos miran; y, no menos que en el cuadro *Lección de música*, también en *Vista de Delft* se puede morar en paz. Como ha escrito bellamente Wojciech Ligęza, comentando este poema de Zagajewski:

Miramos el cuadro, pero la ciudad pintada también nos mira a nosotros. Delft, perpetuada en el lienzo –inmutable desde el año 1658–, existe en la cultura. Esta ciudad perdura en los cánones de la belleza.

La ciudad, liberada del tiempo y de la historia, del dolor y del arrebató, del azar y del destino, se convierte en un espacio ideal. Sólo en ese ámbito de serenidad que es la cultura se puede vivir seguro.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵³ Cf. BOZAL, Valeriano, *Johannes Vermeer*, col. El Arte y sus Creadores, n° 24, Madrid, Historia 16, 1993, pág. 135.

¹⁰⁵⁴ « Domy, fale, obłoki i cienie / (granatowe dachy, brązowa cegła) / wreszcie stałyście się tylko spojrzeniem. // Nieokiełznane, błyszczące czernią / spokojne źrenice przedmiotów. // Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz / i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny.» (JdL 55) Traducción nuestra.

¹⁰⁵⁵ Cf. LIGĘZA, Wojciech, ««Widok Delft»: literatura i trwanie», en DL 1997, n° 6/7, págs. 130-131. «Patrzymy na obraz, ale i namalowane miasto patrzy na nas. Delfty utrwalone na płótnie – od roku 1658 niezmiennie – istnieją w kulturze. To miasto trwa w kanonach piękna.

»Miasto wyzwolone od czasu i historii, bólu i zachwytu, przypadku i losu staje się przestrzenią idealną. Jedynie w tej strefie spokoju, jaką jest kultura, można bezpiecznie zamieszkać.» Traducción nuestra.

A la hora de comentar poemas tales como «Vista de Delft», suele hablarse de «écfrasis poéticas»¹⁰⁵⁶. Los de Zagajewski, empero, no son los clásicos poemas descriptivos, por lo que en su caso estaríamos, más bien, ante «metaécfrasis»¹⁰⁵⁷. En efecto, lo que predomina en Zagajewski, sobre la poesía puramente descriptiva, es la metarreflexión acerca del arte. Así ocurre también, por ejemplo, en «Pintores holandeses» («Malarze Holandii»), del libro *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994), en el que las preguntas –preguntas de índole metafísica– planteadas a los mismos artistas que dan título al poema aparecen precedidas de una visión sintética del conjunto de su obra¹⁰⁵⁸:

Escudillas de estaño repletas y pesadas de metal.
Gruesas ventanas hinchadas por la luz.
Materialidad de plomizas nubes.
Vestidos como colchas. Ostras húmedas.
Objetos inmortales, pero que no nos sirven.
Andan solos los zuecos de madera.
Las baldosas nunca se aburren,
y juegan al ajedrez con la luna.
Una chica fea estudia una carta
escrita con tinta simpática.
¿Será de amor o de dinero?
El mantel huele a moral y almidón.
La superficie no conecta con la profundidad.
¿Misterio? No hay misterio alguno,
sólo el azul del cielo, hospitalario
e intranquilo como gritos de gaviotas.
Absorta, una mujer pela una manzana roja.
Los niños sueñan con la vejez.
Alguien lee un libro (un libro es leído),
alguien se duerme y se vuelve un objeto
cálido, que respira (como un acordeón).
Les gustaba habitar. Y lo habitaban todo,

¹⁰⁵⁶ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, pág. 72.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, pág. 73.

el respaldo de madera de una silla
 y en hilos finos de leche como el estrecho de Bering.
 Puertas de par en par, el viento era afable,
 las escobas descansaban tras el trabajo a conciencia.
 Descubiertas las casas. Pintura de un país
 donde la policía secreta no existía.
 Sólo una sombra prematura entró
 en el rostro del joven Rembrandt. ¿Por qué?
 Pintores holandeses, decid, ¿qué pasará
 al pelar la manzana, cuando falte la seda,
 cuando todos los colores sean fríos?
 Decidnos, ¿qué es la oscuridad?

(Tdf 20-21)¹⁰⁵⁹

A diferencia del poema anterior y del que luego reproduciremos, «Pintores holandeses» no versa sobre un cuadro en particular, sino que su tema lo constituye la pintura holandesa en general, si bien no resulta difícil la identificación de por lo menos algunas de las obras –o posibles obras– que Zagajewski tenía aquí en mente: «[...] Ostras húmedas»: *Muchacha comiendo ostras*, por Jan Steen (La Haya, Mauritshuis); «Absorta, una mujer pela una manzana roja»: *Mujer pelando una manzana*, por Gérard Ter Borch (Viena, Kunsthistorisches Museum); «Alguien lee un libro (un libro es leído»: *Mujer leyendo*, por Pieter Janssens Elinga (Múnich, Alte Pinakothek); «alguien se duerme y se vuelve un objeto / cálido, que respira (como un acordeón)»: *Joven dormida*, por Vermeer (Nueva York, Metropolitan Museum), o, tal vez, *Joven con su sirvienta dormida*, por Nicolaes Maes (Londres, National

¹⁰⁵⁹ «Cynowe misy ciężarne i ciężkie metalem. / Grube okna puchnące od światła. / Materialność ołowianych obłoków. / Suknie jak kołdry. Wilgotne ostrygi. / Rzeczy są nieśmiertelne ale nie służą nam. / Drewniane chodaki potrafią iść same. / Kafle podłogi nie nudzą się nigdy, / czasem grają w szachy z księżycem. / Brzydka dziewczyna studiuje list / napisany sympatycznym atramentem. / Czy idzie o miłość czy o bogactwo? / Obrusy pachną krochmalem i moralnością. / Powierzchnia nie łączy się z głębią. / Tajemnica? Nie ma tajemnicy, jest tylko błękit, / niespokojny i gościnny jak krzyk mewy. / Kobieta obiera w skupieniu czerwone jabłko. / Dzieci marzą o starości. / Ktoś czyta książkę (książka jest czytana), / któs śpi i zamienia się w ciepły przedmiot, / który oddycha (jak akordeon). / Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie, / w drewnianym oparciu krzesła / i w struźce mleka wąskiej jak Cieśnina Beringa. / Drzwi były szeroko otwarte, wiatr przyjazny, / miotły odpoczywały po sumiennej pracy. / Domy odsłonięte. Malarstwo kraju, / w którym nie było tajnej policji. / Tylko na twarzy młodzieńckiego Rembrandta / pojawił się przedwczesny cień. Czemu? / Powiedzcie, malarze Holandii, co będzie, / gdy jabłko zostanie obrane, gdy zgaśnie jedwab, / gdy wszystkie kolory będą zimne. / Powiedzcie, czym jest ciemność.» (Żo 16)

Gallery); «y en hilos finos de leche como el estrecho de Bering»: *La lechera*, por Vermeer (Amsterdam, Rijksmuseum); «las escobas descansaban tras el trabajo a conciencia»: *Los zuecos*, por Samuel van Hoogstraten (París, Louvre). Tras la dilatada enumeración, que constituye uno de los principios compositivos fundamentales del poema¹⁰⁶⁰, tras el barajar de imágenes procedentes de diversos cuadros, las preguntas del final: «Pintores holandeses, decid, ¿qué pasará / al pelar la manzana, cuando falte la seda, / cuando todos los colores sean fríos? / Decidnos, ¿qué es la oscuridad?». Se trata de la pregunta por el contraste, la contienda, que aparece a menudo tematizada en los poemas de Zagajewski, entre el «tiempo pasajero» de la vida y el «tiempo eterno» –o, quizá mejor, el «tiempo atemporal»– del arte¹⁰⁶¹; en este caso, de la pintura, que «por la parte interior del lienzo crea [...] una ilusión de eternidad»¹⁰⁶².

Así mismo en *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994) hállase inserto el poema titulado «La muchacha de Vermeer» («Dziewczynka Vermeera»). Estamos aquí, ni que decir tiene, ante el cuadro titulado *Joven con perla*, del año 1665, que se conserva, al igual que la «Vista de Delft», en el Mauritshuis de La Haya. La anónima muchacha retratada por Vermeer es hoy, gracias precisamente a este cuadro, universalmente famosa, como apunta Zagajewski; más famosa aún, si cabe, desde que la escritora norteamericana Tracy Chevalier publicase, en el año 2000, su novela *Girl with a Pearl Earring*, traducida a muchos idiomas y leída en muchos países, y, en fin, llevada a la gran pantalla en el año 2003 por el director cinematográfico Peter Webber:

La muchacha de Vermeer, famosa ahora,
me está mirando. La perla me mira.
La muchacha de Vermeer tiene los labios
rojos, húmedos y brillantes.

¹⁰⁶⁰ Cf. PRZYBYLSKA, Magdalena, «Poezja o malarstwie (na przykładzie “Malarzy Holandii” Adama Zagajewskiego)», en [\[http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=18&dzial=4&id=399\]](http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=18&dzial=4&id=399). Traducción nuestra.

¹⁰⁶¹ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002, pág. 170.

¹⁰⁶² Cf. SIEMASZKO, P., *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz, 1996, pág. 56.

Muchacha de Vermeer, perla,
turbante azul: eres la luz,
y yo estoy hecho de sombra.
La luz mira a la sombra con altivez,
con indulgencia, quizá con tristeza.

(Tdf 40)¹⁰⁶³

En «La muchacha de Vermeer» lo contemplado se convierte, una vez más, en contemplador: es la muchacha la que mira al sujeto lírico; y no sólo mira la muchacha, sino también la perla misma, transformada –ella también– en ojo. Por otra parte, este poema viene a constituir otro ejemplo muy claro de la «metaécfrasis» cultivada por Zagajewski, pues a lo descriptivo vienen a sumarse en estos versos una metarreflexión sobre el arte y aun consideraciones metafísicas. Aparece aquí no sólo el misterio de esa «inmortalización del instante» –en palabras de Jarosław Klejnocki¹⁰⁶⁴– que se opera en la obra de arte y por mediación suya, sino también el motivo de la perla como símbolo muy rico en significados; entre ellos, el de la perfección espiritual alcanzada por la vía de un sufrimiento en soledad¹⁰⁶⁵.

Hemos mostrado la frecuente y destacada presencia en la poesía de Adam Zagajewski de la pintura holandesa de la edad de oro. No podemos olvidar que los dos más egregios representantes de esa pintura –Rembrandt y Vermeer–, junto con Velázquez, son considerados por Zagajewski nada menos que como los maestros de «pequeñas epifanías»¹⁰⁶⁶. Cúmplenos ahora, empero, atacar el tema de la toma de posición de nuestro poeta respecto al libro de Tzvetan Todorov *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIème siècle*, publicado por vez primera en 1993. Vaya por delante que Zagajewski admira el escrito de Todorov, pero no comparte sus postulados estéticos de fondo, a la vista de los cuales no puede menos de hacer algunas puntualizaciones. Y las páginas que recogen el enfrentamiento

¹⁰⁶³ «Dziewczynka Vermeera, teraz sławna, / patrzy na mnie. Perła patrzy na mnie. / Dziewczynka Vermeera ma usta / czerwone, wilgotne i błyszczące. // Dziewczynko Vermeera, perło, / niebieski turbanie: jesteś światłem, / a ja jestem zrobiony z cienia. / Światło patrzy na cień z wyższością, / wyrozumiale, może z żalem. » (Żo 32)

¹⁰⁶⁴ Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *op. cit.*, pág. 142.

¹⁰⁶⁵ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 52.

¹⁰⁶⁶ Cf. BEST, Jolanta W., «"Poetry Summons Us to Life". A Conversation with Adam Zagajewski», pág. 5, en [http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/106/261_best.html]. «[...] the masters of "small epiphanies"».

dialéctico, por así decirlo, que lleva a cabo Zagajewski con el Todorov de *Elogio de lo cotidiano* se cuentan, a nuestro juicio, entre las más reveladoras e imprescindibles para conocer en profundidad el pensamiento estético de Adam Zagajewski y aun lo que bien puede denominarse, echando mano del clásico término alemán, la *Weltanschauung* zagajewskiana. Adelantamos que no se trata, pues, tan sólo de hablar de pintura, con ser esto ya importante para el estudio que traemos entre manos: lo que está en discusión es, como veremos enseguida, algo de más calado. Estamos, decíamos, ante un diálogo polémico –por decirlo de otro modo– al que hemos de conceder una especial atención. Pero, dada la importancia del tema, y para comprender en su justa medida y en todo su alcance las respectivas posiciones estéticas de Adam Zagajewski y Tzvetan Todorov frente a la pintura holandesa de la edad de oro, antes conviene, por una parte, situar dicha pintura en la historia del arte europeo, y, por otra, mostrar en qué consiste su novedad y aun explicar, en la medida de lo posible, el secreto de su inmarcesible atractivo, al que, por cierto, junto a una multitud de aficionados de a pie, han sido muy sensibles muchos grandes escritores.

Allá en la tercera parte de sus *Lecciones sobre la estética* expone Hegel su personal «Sistema de las artes singulares»¹⁰⁶⁷. La tercera sección de esa tercera parte la dedica a las «artes románticas»¹⁰⁶⁸: la pintura, la música y la poesía, capaces de traducir la espiritualidad y los sentimientos de la humanidad. Los materiales más dúctiles, señala el filósofo alemán, son el color y el sonido, y, luego, el sonido convertido en signo. Aquí, lo espiritual, al influir en lo material, lo arrastra consigo, lo sobrepaja y, podríamos decir, lo transfigura.

Encuadrada la pintura en el sistema de las artes, y caracterizada en sus líneas generales, pasa Hegel a trazar la trayectoria de su desarrollo histórico¹⁰⁶⁹. Al principio, nos encontramos con temas religiosos en una concepción todavía *típica*, con un ordenamiento arquitectónico indiferenciado y una coloración sin elaborar. Paulatinamente, sin embargo, en esa concepción típica de las escenas religiosas van penetrando elementos del presente, rasgos cada vez más individuales, la belleza de las figuras y del colorido, una intimidad cada vez más profunda, y he aquí que el arte se va orientando cada vez más a lo mundano, captando una porción cada vez mayor

¹⁰⁶⁷ Cf. HEGEL, G. W. F. (1835-1838), *Lecciones sobre la estética*, trad. (<al. *Vorlesungen über die Ästhetik*) de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, págs. 456-462.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, págs. 579-582.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, págs. 631-644.

de la naturaleza y de la vida cotidiana y de la historia (acontecimientos nacionales del pasado y del presente, retratos de personas más o menos relevantes), y así, por este camino, se llega, incluso, a lo más pequeño e insignificante, que recibe, empero, un tratamiento artístico no menos amoroso y esmerado que el que se consagraba al principio al contenido religioso ideal. Ésta es, según Hegel, la trayectoria descrita por el arte de la pintura en su desarrollo –en su progreso– histórico. Pues bien, para el pensador germano dicho progreso puede ilustrarse perfectamente con los ejemplos de la pintura bizantina, la italiana y la neerlandesa y alemana, que constituyen otras tantas etapas en el despliegue histórico de la pintura en sus ricas potencialidades. En efecto, si en la pintura bizantina predomina el contenido religioso del Antiguo y del Nuevo Testamento y de las vidas de santos, en la italiana, aun manteniendo el cultivo de dichos temas, irrumpe enérgicamente la mitología griega; en cambio, en ella tienen una presencia reducida los acontecimientos de la historia nacional o del presente y la vida cotidiana (con la sola excepción de los retratos); en cuanto al paisaje, sólo aparece tardía y aisladamente. Para Hegel, la pintura italiana constituye, desde luego, un paso adelante en la historia de la concepción y la elaboración artística de lo religioso por su capacidad de expresar

*la realidad efectiva viva del ser-ahí espiritual y corpóreo, en la que ahora todas las figuras se sensibilizan y animan [...]. El segundo paso más allá consiste en la emancipación de aquellos modelos griegos, en el adentramiento en lo humano e individual, según toda la concepción y ejecución, tanto como en la progresivamente más profunda adecuación de caracteres y formas humanos al contenido religioso que deban expresar*¹⁰⁷⁰.

Los pintores alemanes y neerlandeses no quieren –o no pueden– alcanzar ese mundo de formas ideales de los pintores italianos, a los que aventajan, en cambio, «en la expresión de la profundidad, del sentimiento y de la reclusión subjetiva del ánimo»¹⁰⁷¹. Alemanes y neerlandeses armonizan la intimidad de la fe con el carácter individual, y aciertan a presentarnos a individuos que no sólo se ocupan de la salvación de su alma, sino también de lo mundano, inmersos en las tareas y afanes de la vida cotidiana. El proceso evolutivo que arranca de la pintura bizantina llega, pues,

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, págs. 633-636.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, pág. 640.

en la neerlandesa a su culminación. Por ello, ha podido considerarse que en la historia del arte europeo la pintura holandesa del siglo XVII marca un punto de inflexión, pues en ella se realiza, como subrayara Hegel, la fusión total con lo profano y lo cotidiano. Y para Madlyn Millner Kahr, en su libro *La Peinture hollandaise du Siècle d'or*, «l'acceptation par Rembrandt de l'humanité dans toutes ses imperfections est l'expression ultime de cette humanisation hollandaise de l'art»¹⁰⁷². Esta humanización se manifiesta en el retrato, en el paisaje, en la naturaleza muerta y, sobre todo, en la denominada «pintura de género», que constituye el grueso y seguramente lo más característico de la pintura holandesa de la edad de oro. Estos cuadros vienen a ser en conjunto, como ha señalado también Millner Kahr, algo así como un «álbum de familia de la vida en Holanda»¹⁰⁷³: la abuela posa para el pintor, el padre mira el mundo con confianza, la madre se ocupa de sus labores mientras juegan los niños o pela una fruta para alguno de ellos, hombres y mujeres se divierten en la taberna, juegan a los naipes, escriben o leen cartas, tocan la espineta o mantienen una animada conversación en una estancia burguesa. Y luego está el maravilloso relieve que en esta pintura de lo cotidiano adquieren las cosas, los objetos, compañeros mudos de nuestro vivir: los ladrillos de las fachadas, las candelas, los platos y vasijas, los cobres y los vidrios, las alfombras y el suntuoso raso de los vestidos... No nos extraña que el poeta polaco Zbigniew Herbert, amante y estudioso de la pintura holandesa, escriba: «Resulta que estoy en Holanda, el reino de las cosas, en el gran ducado de los objetos»¹⁰⁷⁴. Se diría que los pintores holandeses del siglo XVII hubieran compartido –y aplicado en sus cuadros– el lema que, ya en el XX, habían de hacer suyos Husserl y la escuela fenomenológica de filosofía: «*Zurück zu den Sachen selbst!*», «¡Vuelta a las cosas mismas!». Tampoco ha de sorprender, entonces, que Ernst H. Gombrich, en su conocida *Historia del arte*, titule el capítulo dedicado a la pintura holandesa «El espejo de la naturaleza»¹⁰⁷⁵... Y es que el arte holandés acertó a reproducir la naturaleza –y la vida– tan fielmente como en un espejo. Claro está, como advierte Gombrich, que el

¹⁰⁷² Cf. MILLNER KAHR, M., *La Peinture hollandaise du Siècle d'or* (traduit de l'anglais par Jacques Bosser), Paris, Le Livre de Poche, 1998, pág. 15.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, pág. 13: «*Ces tableaux nous font penser à un album de famille de la vie en Hollande*».

¹⁰⁷⁴ Cf. HERBERT, Z. (1993), *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2003, pág. 12: «*Jestem zatem w Holandii – królestwie rzeczy, w wielkim księstwie przedmiotów*». Traducción nuestra.

¹⁰⁷⁵ Cf. GOMBRICH, E. H. (1950), *Historia del arte*, trad. (<ingl. *The Story of Art*) de Rafael Santos Toroella, Madrid, Alianza Editorial, 1979, págs. 345-362.

arte, por muy fiel que sea en reflejar la naturaleza, siempre transmite asimismo el espíritu del propio artista, con sus preferencias y emociones¹⁰⁷⁶; y siempre refleja –añadiríamos nosotros– el espíritu de una generación y aun de toda una época. Sea como fuere, de lo que se trata aquí es de comprender este hecho: los pintores holandeses descubren que el tema de un cuadro no es tan relevante como hasta entonces se había creído: también con objetos vulgares podían pintar cuadros perfectos¹⁰⁷⁷.

Antes de seguir adelante, y a modo de compendio de todo lo dicho hasta ahora, nos parece oportuno traer aquí a colación unas palabras de otro gran contemplador y amante de la pintura holandesa de la edad de oro: el novelista peruano Mario Vargas Llosa, cuya visión de esa pintura viene a coincidir, en líneas generales, con la del ensayista búlgaro Tzvetan Todorov, como hemos de ver enseguida. Escribe el autor de *El paraíso en la otra esquina*:

[...] Las palabras que inmediatamente sugiere este mundo son: placidez, sosiego, orden, vida doméstica, familias y costumbres burguesas, prosperidad de comerciantes diligentes. Es un mundo de rutina y eficiencia, sin heroísmo ni mística, urbano y secular, en el que no hay sitio para Eros y sus desmanes, que desconfía de los sentimientos extremos, sin mucha imaginación, aunque, eso sí, bien educado, aseado y atildado. La fe parece asimilada a la vida material y el espíritu dotado de poderosas raíces terrenales, no reñido sino en amigable confraternidad con el cuerpo. De los dos cuadros de tema religioso, uno, *Cristo en casa de Marta y María*, ha sido aburguesado y secularizado al extremo de que, sin el tímido halo que circunda a la figura masculina, se lo podría tomar por una amable tertulia de tres amigos que se disponen a merendar. El otro, *Alegoría de la Fe*, contrariamente a lo que quiere representar, la apoteosis de la verdadera religión, encarnada en una bella matrona que pisa el globo terráqueo y a cuyos pies una serpiente boquea sangre, es de un preciosismo glacial, donde la maniática precisión y aliño de cada objeto distancia todo sentimiento y prohíbe la emoción.

Este mundo es extremadamente sencillo y previsible, amasado en lo cotidiano y enemigo de lo excepcional. [...] ¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, pág. 360.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, págs. 360-361.

¹⁰⁷⁸ VARGAS LLOSA, Mario, «Un paraíso burgués», en *El lenguaje de la pasión*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, págs. 175-176.

Hasta aquí, sumariamente, en qué consiste la novedad –y, por cierto, el perdurable encanto– de la pintura holandesa del XVII. Pero ¿cómo explicarla? Ante todo, parece razonable tener en cuenta, junto al factor geográfico, también el cronológico. Ortega y Gasset, refiriéndose a la generación de Velázquez, afirma que estaba harta de Belleza –de «Belleza» con mayúscula, al «*italico modo*», podríamos decir– y que no quería pintar las cosas como «deben ser», sino, simplemente, como son¹⁰⁷⁹. En aquel tiempo, continúa Ortega, «comienza en Europa un gran apetito de prosa, de complacencia en lo real. El siglo XVII va a ser el siglo de la seriedad»¹⁰⁸⁰. Aquél, en efecto, es el siglo de Descartes, de los grandes matemáticos y físicos, de la política objetivamente dirigida –por ejemplo, de un Richelieu, en Francia–. Pero, qué duda cabe, el factor geográfico –histórico-geográfico– es esencial. Los estudiosos de la pintura holandesa han prestado, desde luego, una lógica atención a las peculiaridades de la historia de Holanda y a los rasgos específicos de la sociedad holandesa de aquella centuria. Así, Arnold Hauser¹⁰⁸¹ ha contrapuesto al Barroco de las cortes católicas el Barroco protestante y burgués. La diferencia, para Hauser, más que en antagonismos religiosos o motivos raciales, estribaría en razones económicas y sociales. En cambio, Hegel y, con él, muchos otros autores han subrayado el papel preponderante de la religión como elemento diferencial: para el pensador germano, en efecto, «únicamente el protestantismo consigue anidar enteramente en la prosa de la vida y hacer valer completamente para sí, independientemente de diferencias religiosas, y desarrollarse en ilimitada libertad»¹⁰⁸². Pero esta teoría le resulta cuando menos discutible a una estudiosa tan competente en la materia como Svetlana Alpers: según ella, por más que florecieran en un Estado protestante, los fenómenos figurativos de la pintura holandesa del siglo XVII tienen un origen anterior a la Reforma¹⁰⁸³. En lo que esta autora considera que hay que insistir es en la importancia del «modelo nórdico» de representación visual, distinto del meridional, del italiano, con lo que propone una clave puramente estética –«*intrapictórica*», diríamos– para

¹⁰⁷⁹ ORTEGA Y GASSET, J. (1943), *Velázquez*, en *Obras Completas* del autor, Madrid, Alianza Editorial- Revista de Occidente, t. VIII, pág. 624,

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁸¹ Cfr. HAUSER, A. (1951), *Historia social de la literatura y el arte*, trad. (<al. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*) de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Madrid, Guadarrama, 1969, t. II, págs. 137-157.

¹⁰⁸² HEGEL, G. W. F., *op. cit.*, pág. 438.

¹⁰⁸³ Cfr. ALPERS, S., *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Trad. (<ingl. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*) de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987, pág. 29.

dar cuenta y razón de la originalidad de la pintura holandesa, más allá –o más acá– de la historia, la sociología y la historia social de la religión. Tzvetan Todorov, en fin, pone de relieve la tolerancia religiosa, sin apenas paralelo en la Europa de entonces, reinante en aquella sociedad¹⁰⁸⁴, al tiempo que, en la línea de Hegel, vuelve a traer al primer plano la influencia del calvinismo, con su iconoclastia y su realce de la vida «intramundana»¹⁰⁸⁵. Sea como fuere, lo cierto, como observa A. J. Barnow, es que aquellos holandeses, que vivían en un estado de guerra casi permanente, nos han legado un arte en que sería vano buscar tanto una sátira contra la guerra como una glorificación de la misma¹⁰⁸⁶. No es ese su tema; lo son la paz del hogar iluminado por el sol, en Vermeer y De Hooch; los bosques y los médanos en los alrededores de Haarlem, en Ruisdael; la risa y la alegría de vivir, en Hals. A juzgar por la pintura que nos han legado, salta a la vista –citamos a Barnow– que

no les interesaba el heroísmo. Pintaban la escena simple de su mundo burgués cotidiano, la sala, la cocina, la escuela, el taller, la iglesia, el mercado, la alquería, el puerto, la playa, el mar. Eran exploradores afines a los navegantes y sabios de aquella edad investigadora y descubrían la belleza donde nadie la había sospechado: en su propia puerta. La omnipresencia de la belleza, exhibida a la luz por ellos, fue una revelación no menos sorprendente que la revelación de la

¹⁰⁸⁴ Recuérdense los versos de Adam Zagajewski en su poema «Pintores holandeses» («Malarze Holandii»): «[...] Pintura de un país / donde la policía secreta no existía» (Tdf 21). «[...] Malarstwo kraju, / w którym nie było tajnej policji.» (Zo 16). A este respecto, no estará de más recordar aquí unas palabras de uno de los holandeses más ilustres de aquellos tiempos, y de todos los tiempos: el filósofo Baruch de Spinoza, que en el prefacio de su *Tratado teológico-político* considera una insólita felicidad vivir en una república «donde se concede a todo el mundo plena libertad para opinar y rendir culto a Dios según su propio juicio, y donde la libertad es lo máspreciado y lo más dulce» («[...] ubi unicuique iudicandi libertas integra, et Deum ex suo ingenio colere conceditur, et ubi nihil libertate charius, nec dulcius habetur, [...]»). Y al final de la obra (cap. XX) pondrá como ejemplo de todo ello a su ciudad natal de Ámsterdam: «Pues en este Estado tan floreciente y en esta ciudad tan distinguida, viven en la máxima concordia todos los hombres de cualquier nación y secta; y para que confíen a otro sus bienes, sólo procuran averiguar si es rico o pobre y si acostumbra a actuar con buena fe o con engaños» («[...] in hac enim florentissima Republica, et urbe praestantissima omnes cujuscumque nationis, et sectae homines summa cum concordia vivunt, et ut alicui bona sua credant, id tantum scire curant, num dives, an pauper sit, et num bona fides, an dolo solitus sit agere [...]»). Cf., para la traducción española, *Tratado teológico-político*. Traducción, introducción, notas e índices de Atilano Domínguez. Madrid, Alianza Editorial, 1986, págs. 65 y 418; para el original latino, GEBHART, C.: *Spinoza Opera*. 4 Vols. Heidelberg, C. Winter, 1972 (1ª ed., 1925), Vol. III, págs. 7 y 246. Cf. También RÁBADE ROMEO, Sergio, *Espinosa: Razón y felicidad*, Serie Historia de la Filosofía, Madrid, Editorial Cincel, 1992, págs. 15-17.

¹⁰⁸⁵ TODOROV, T., *Éloge du quotidien*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, págs. 28-29.

¹⁰⁸⁶ BARNOW, A. J., *Breve historia de Holanda* (versión castellana de León Mirlas), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951, pág. 157.

ubicuidad del microbio hecha por Leeuwenhoek. En este descubrimiento, radica el grande y perdurable mérito de la escuela holandesa¹⁰⁸⁷.

Aquí, ni que decir tiene, no aspiramos a «explicar» la pintura holandesa, sino, sencillamente, a examinar dos visiones o interpretaciones –dos «experiencias» personales– de la misma, la de Tzvetan Todorov y la de Adam Zagajewski.

El escritor búlgaro Tzvetan Todorov, afincado en Francia desde 1963, publica en 1993 y en francés su hoy ya clásica interpretación de la pintura holandesa del siglo de oro: *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle*. El título nos parece ya muy expresivo, y muy en consonancia, por cierto, con la índole de esta pintura, que hemos tratado aquí de caracterizar en sus líneas maestras. ¿Cuál es la tesis de Todorov? Para él, se trata de uno de los momentos cruciales en la historia de la pintura y, más aún, de la historia de las mentalidades en Europa: cuando, en el siglo XVII, en Holanda, la pintura se aparta de los temas procedentes de la religión, la historia o la mitología, y opta por mostrar, por primera vez, el mundo cotidiano, aquel en que viven tanto los pintores como sus clientes. Estamos ante la pintura de género, tal como la practican sus grandes maestros: Vermeer y De Hooch, Metsu y Ter Borch, Frans Hals y Rembrandt. Mediante esta pintura se expresaría un rechazo de la visión maniquea que habría penetrado toda la historia occidental, y a la que, por cierto, no habría sido inmune el cristianismo: la visión que opone el espíritu y el cuerpo, lo sublime y lo bajo, lo elevado y lo a ras de tierra. Por el contrario, lo que en esta pintura se afirma es una glorificación del mundo de la gente corriente, mundo del que cada parcela se hace aquí digna de encarnar la belleza; asistiríamos, en otras palabras, al descubrimiento del sentido de la vida en el seno de la vida misma. Citamos a Todorov:

C'est à l'intérieur de l'opposition globale entre interprétation historique et interprétation générique (ni l'une ni l'autre n'excluant certains éléments allégoriques) que vient s'insérer le contraste, proprement thématique, entre le quotidien et l'exceptionnel. La peinture de genre ne se contente pas de renoncer à l'histoire; elle opère un choix, et même un choix très restrictif, au sein de toutes les actions qui forment le tissu de la vie humaine. Elle renonce à la représentation de

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*.

tout ce qui sort de l'ordinaire et reste inaccessible au commun des mortels: il n'y a pas de place ici pour les héros ou les saints. Les peintres hollandais ont certainement peint assis, supposait Karel Capek en visite au pays ; or, pour prêcher ou se comporter en héros, il faut absolument être debout!¹⁰⁸⁸

En esto consiste, en esencia, para Todorov la novedad de la pintura holandesa del siglo de oro. Pero esta misma pintura no es solamente algo agradable a la mirada, no nos proporciona tan sólo un placer estético: esta pintura es, asimismo, portadora de un mensaje que –subraya Todorov– nos concierne hoy a todos nosotros, hombres y mujeres de finales del siglo XX y principios, ya, del XXI. ¿Cuál es ese mensaje, emitido hace más de tres siglos, pero que, lejos de perder actualidad, nos interpelaría hoy más que nunca? Todorov, que empieza su libro con una caracterización general de la pintura holandesa, lo concluye con un diagnóstico de nuestro propio tiempo; el diagnóstico no es nada halagüeño, pero hay remedio para el mal: lo hallaremos, y en grandes dosis, en la pintura holandesa de la edad áurea, precisamente:

La vie quotidienne –qui ne le sait?– n'est pas forcément joyeuse. Très souvent même, elle est étouffante : une répétition de gestes devenus mécaniques, un enlèvement dans les soucis imposés sans la possibilité de relever la tête, un épuisement des forces dans le simple but d'entretenir l'existence, la sienne comme celle de ses proches. C'est pour cette raison qu'on est si tenté par le rêve, l'évasion, l'extase héroïque ou mystique : solutions qui se révèlent pourtant toutes factices. Il faudrait non pas abandonner la vie quotidienne (au mépris, aux autres), mais la transformer de l'intérieur pour qu'elle renaisse illuminée de sens et de beauté.¹⁰⁸⁹

Nuestra sociedad, sigue diciendo Todorov, ha sabido librarse de la fatiga física, al sustituir la fuerza humana por la acción de las máquinas, pero no ha sabido transformar su sistema de valores para que podamos gozar de cada gesto, de cada instante. En una sociedad así, que rinde culto a la eficacia, nuestra vida queda en suspenso mientras nos afanamos en poner en regla los mil asuntos en que nos ocupamos y que, en última instancia, nos impiden saborear la vida. El adulto, a diferencia del niño, ya no es capaz de vivir esos momentos en que se puede

¹⁰⁸⁸ TODOROV, T., *op. cit.*, pág. 20.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, pág. 146.

experimentar la plenitud en una mirada, en un gesto corriente. Y es por ello, precisamente, por lo que la pintura holandesa nos resulta hoy imprescindible, pues *«elle nous rassure sur l'existence de ces moments, elle nous indique un sentier que, même sortis des limbes de l'enfance, nous pourrions suivre»*¹⁰⁹⁰.

Toma la palabra ahora Adam Zagajewski, quien, como ya apuntábamos, alaba muy sinceramente la belleza del estudio de Todorov, pero no puede compartir sus conclusiones. Ni que decir tiene, también el poeta polaco admira la maestría de los pintores holandeses de la edad de oro, gracias a los cuales «„somos capaces de valorar la realidad del mundo”» (Eddf 40)¹⁰⁹¹, en palabras de Neruda citado por Heaney. Para Zagajewski, la pintura holandesa, como el canto del mirlo, constituye una alabanza del mundo; también él se complace en esas representaciones de la vida cotidiana, y entra con fruición en esas estancias holandesas donde se diría se respira en el aire el gozo de ser y estar en este mundo –recuérdese el poema «Pintores holandeses»: «Les gustaba habitar. Y lo habitaban todo» (Tdf 20)¹⁰⁹²–; y también él se extasía ante el espectáculo de las cosas que llenan esas estancias, que se nos muestran pletóricas de vida, henchidas de realidad. Para Zagajewski, empero, el brillante ensayo de Todorov, más allá de su carácter descriptivo e interpretativo, tiene ambiciones doctrinales, normativas; diríamos, una intención programática: se trataría, ni más ni menos, de reconocerle a la cotidianidad un estatus ontológico de excepción. Y aquí estaríamos ante todo un programa de vida donde no hay lugar, en efecto, para el heroísmo ni la santidad, y ante toda una estética que renuncia de antemano a lo excelso y trascendente, considerado todo ello como medios de evasión de la realidad, puro «escapismo». Claro que Zagajewski no admite este «reduccionismo», esta mutilación, que constituiría un angostamiento del cauce natural de la vida y sus posibilidades, y la instauración de una estética embotada, reducida, chata. Para el escritor polaco, una cotidianidad así entendida no puede, en suma, constituir el fundamento ontológico de una estética convincente. Desde luego, Zagajewski no quiere que se lo malinterprete, y escribe:

[...]. No es que quiera hacer propaganda del heroísmo o escribir vidas de santos; me interesa otra cosa: lo que en el plano estético corresponde al «héroe» y al

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, pág. 147

¹⁰⁹¹ «[...] „realność świata nie pozostanie niedoceniona”». (Oż 33)

¹⁰⁹² «Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie» (Zo 16)

«santo» es el encuentro con lo sublime. Un encuentro que nunca es exclusivo (hoy tenemos la piel tan dura que tal vez no soportaríamos un poema que no fuera más que una antena para captar lo sublime y al mismo tiempo no nos hiciera reír y sentirnos molestos), pero que sigue siendo imprescindible para el arte. (Eddf 41)¹⁰⁹³

Y es que «mirándolo bien, muy poco nos separa de Longino, que a principios de nuestra era escribió su disertación ya clásica sobre lo sublime»¹⁰⁹⁴. Con lo que hemos llegado al núcleo temático del ensayo de Zagajewski que constituye aquí nuestro objeto de estudio y que lleva por título, precisamente, «Observaciones sobre el estilo sublime». Y claro está que a esta idea de lo sublime y a uno de sus primeros y conspicuos tratadistas hemos de conceder ahora el espacio y la atención que sin duda merecen.

En el tratado de *Estética* de David Estrada Herrero se lee:

El término «sublime» (del latino *sublimis*, y del equivalente griego *ὑψος*) empezó a emplearse a partir del siglo I a. C. por los tratadistas de retórica y poética para designar unas producciones literarias de forma y contenidos excelsos y elevados, en el marco de una sencillez admirable. El tratado titulado *Sobre lo sublime* es uno de los primeros escritos sobre este tema. Fue compuesto muy posiblemente en el siglo I d. C. por un autor desconocido, pero que ha pasado a la historia con el nombre de Longino. Todo lo perfecto y acabado en cualquier género es sublime. Para Longino lo sublime es lo *elevado*.¹⁰⁹⁵

A renglón seguido, Estrada Herrera apunta que, junto con Quintiliano, es Longino, precisamente, uno de los pocos escritores antiguos que en la crítica literaria han puesto «*entusiasmo, belleza poética e instinto de creación* en la crítica literaria»¹⁰⁹⁶. Consideramos que los tres conceptos antedichos vale la pena

¹⁰⁹³ «[...] Nie, żebym miał głosić heroizm, lub chciał pisać żywoty świętych; chodzi mi o co innego: na planie estetycznym odpowiednikiem „bohatera” i „świętego” jest spotkanie z wzniosłością. Spotkanie, które nigdy nie jest wyłączone (mamy tak grubą skórę, że nie znieśliśmy dziś może poematu, który byłby tylko anteną wzniosłości, który by nie rozbawił nas jednocześnie i nie zakłopotał), ale które pozostaje niezbędne dla sztuki.» (Oż 34)

¹⁰⁹⁴ «A jednak jak niewiele mimo wszystko dzieli nas od piszącego w pierwszych stuleciach naszej ery Longinusa, autora klasycznej rozprawy o wzniosłości; [...]» (Oż 34)

¹⁰⁹⁵ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 633.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*. La cursiva es nuestra.

subrayarlos, por cuanto constituyen tres conceptos fundamentales también en el pensamiento y en la obra ensayística de Adam Zagajewski; queden anotados aquí.

Para Edgar de Bruyne, en el tratado *Sobre lo sublime* «la idea central es la de la infinitud del alma espiritual»¹⁰⁹⁷. A propósito, De Bruyne se plantea el problema de si el autor del tratado estaría influido por el pensamiento cristiano o si, más bien, se estaría haciendo eco del aforismo aristotélico según el cual el alma humana es capaz de llegar a ser todo y abarcarlo todo. Sea como sea, para Longino «lo sublime es el eco de un espíritu noble»¹⁰⁹⁸, y, capítulos más adelante, precisa:

[...] la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido.¹⁰⁹⁹

Como subraya Estrada Herrero, la obra de Longino presenta en perspectiva histórica el mérito de haber distinguido con toda claridad del concepto de lo bello el de lo sublime, que hasta entonces no se había discernido adecuadamente ni había sido objeto de un tratado aparte. Pues bien, en el de Longino, que vino a llenar esa laguna, la diferencia entre lo bello y lo sublime, tal y como aparece expuesta en los capítulos 30 y 36, radica, en palabras de De Bruyne, en lo siguiente:

La pura belleza posee la armonía medida de la dicción, pero supone algo blando en la gracia; se basa en un *ethos* espléndido y una noble actitud, pero es al mismo tiempo una sonrisa llena de espíritu, humor e ironía. Lo bello es rico en imágenes y emociones; alimenta el corazón. Pero lo sublime es mucho más; tiene

¹⁰⁹⁷ Cf. DE BRUYNE, Edgar (1951), *Historia de la estética*, t. I. *La antigüedad griega y romana*, trad. de Armando Suárez, O. P. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pág. 353.

¹⁰⁹⁸ Longin. 9, 2. Citamos siempre por esta edición: 'LONGINO', *Sobre lo sublime*, introducción, traducción y notas de José García López. Biblioteca Clásica Gredos, nº 15. Madrid, Gredos, 1979.

¹⁰⁹⁹ Longin. 35, 2-4.

una plenitud que sacia la infinitud del alma y la mueve con la fuerza incoercible de la pasión.¹¹⁰⁰

Por lo que De Bruyne puede concluir que Longino «expresamente pone, de manera no clásicamente griega, lo sublime por encima de la belleza mesurada»¹¹⁰¹. Y es que lo sublime, tal y como aparece descrito por Longino en el comienzo de su tratado, se manifiesta en una elevación y excelencia del lenguaje que conduce el éxtasis a quienes lo escuchan¹¹⁰². El *modus operandi* de lo sublime no consiste en procurar convencer lenta y paulatinamente; es, más bien, algo que nos sobreviene y nos sobrecoge; nos infunde asombro y estupefacción; es un «tirón» hacia lo alto que, con fuerza incontrastable, nos lleva fuera de nosotros mismos, nos arrebatada y nos hace gustar los goces supremos, que dejan en la memoria una huella imborrable. Levantada, subida hacia las alturas cimeras, siéntese el alma llena de alegría y aun henchida de orgullo, como si ella misma hubiera producido lo sublime revelado en lo que ve u oye. Y «¿no es esto –anota De Bruyne al margen– porque lo sublime revela al alma su infinitud? ¿No es por este motivo por lo que ella, al darse cuenta de lo sublime, juzga que esto siempre debería deleitar a todos?»¹¹⁰³. Pero escuchemos de nuevo a Longino:

Nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime, y, adueñándose de ella un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de orgullo, como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado. Cuando un hombre sensato y versado en la literatura oye algo repetidamente y su alma no es transportada hacia pensamientos elevados, ni al volver a reflexionar sobre ello tampoco queda en su espíritu más que meras palabras, que, si las examinas cuidadosamente, se convierten en algo insignificante, entonces se puede decir con toda seguridad que no es algo verdaderamente sublime, ya que sólo se conservó mientras era escuchado. Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble. En una palabra, considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos. Pues,

¹¹⁰⁰ Cf. DE BRUYNE, Edgar, *op. cit.*, pág. 355.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 353.

¹¹⁰² Longin. 1, 3-4

¹¹⁰³ Cf. DE BRUYNE, Edgard, *op. cit.*, pág. 356.

cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable en favor de lo que ellos admiran.¹¹⁰⁴

Antes de seguir nuestra exposición, y dicho sea entre paréntesis, ¿no está aquí Longino caracterizando, siquiera de manera implícita, la obra literaria «clásica», la que la tradición nos aporta avalada por la aprobación unánime de todas las generaciones? Más aún, ¿no está aquí ya, siquiera de un modo latente, la idea de canon literario, del canon literario occidental, «*The Western Canon*», según reza el famoso título de Harold Bloom? De la mano de Zagajewski habremos de volver pronto sobre esta idea.

Somos espectadores de lo sublime, y lo sublime se nos hace patente de muy diversas maneras. Sublime puede ser, por ejemplo, un silencio: verbigracia, el silencio de Ayante en la *Nekyia* (Homero, *Iliada*, XI, 563), cuando Odiseo le habla y no recibe contestación: este silencio «es grandioso y más sublime que cualquier palabra»¹¹⁰⁵ (y téngase presente que esta afirmación se hace a renglón seguido de la definición de lo sublime que antes copiábamos: «lo sublime es la resonancia o eco de un alma grande», de lo que resulta que a veces puede producir admiración incluso un pensamiento desprovisto de todo ornato, sin voz, que, sin embargo, vale por sí mismo gracias, precisamente, a esa grandeza de contenido; el puro silencio de Ayante sería el caso extremo¹¹⁰⁶). En el tratado de Longino se nos habla también de la sublimidad en la naturaleza: en los grandes ríos como el Nilo, el Danubio y el Rin; en la inmensidad de las aguas del mar; en el sol y las estrellas («hogueras celestes») y en el fuego del Etna (véanse los capítulos 9 y 35). Y nos habla, en fin, de lo sublime en el arte, pues «también en la creación de las formas, en las obras de arte literarias, podemos producir lo sublime»¹¹⁰⁷. Ahora bien, nunca la mera forma, la forma abandonada a sí misma, suscitará la impresión de lo sublime, ya que «en la literatura hay una mutua modificación del pensamiento por la expresión y del *lexis* por la

¹¹⁰⁴ Longin. 7, 2-4

¹¹⁰⁵ Longin. 9, 3.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹¹⁰⁷ Cf. DE BRUYNE, Edgar, *op. cit.*, pág. 354.

*eunoia*¹¹⁰⁸. En realidad, la belleza de la palabra es la irradiación y la iluminación hacia fuera del espíritu»¹¹⁰⁹. Escribe Longino:

Digamos que la elección de palabras justas y elevadas atrae maravillosamente y fascina al auditorio; que constituye por excelencia la preocupación principal de todos los oradores y escritores, porque por ella misma proporciona grandeza, belleza, sabor clásico, peso, fuerza, poder y, además, un cierto brillo a nuestras palabras, como si fueran las estatuas más bellas, y porque comunica a los hechos algo así como un alma parlante; pero desarrollar esto ante personas que ya lo conocen, me temo que sería sin duda superfluo. Pues las palabras bellas son en realidad la verdadera luz del pensamiento.¹¹¹⁰

En el capítulo 9 de su tratado asegura Longino que, privada de la grandeza del contenido, es decir, la grandeza del pensamiento y la emoción, la «gran» forma no es sino un cuerpo «hinchado», carente de alma; el mero tratamiento grandioso de cualquier tema no es suficiente para producir lo grandioso, lo sublime¹¹¹¹. Claro está que de aquí no puede deducirse que la grandeza de la forma constituya un aspecto secundario a la hora de componer un discurso sublime. No. Observa, por el contrario, Longino que

[...] la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y en las sublimidades obedece sus propias leyes, sin embargo, no es algo fortuito y no le gusta en absoluto actuar sin método; ella misma es, en verdad, el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación, pero el método es el único capaz de fijar los límites y de suministrar el modo especial, el momento oportuno en cada punto concreto y aún la práctica y el uso más seguros. En cierto sentido los grandes genios son especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina, sin apoyo y sin lastre, abandonados a su solo impulso y a su ignorante temeridad. Ellos necesitan con frecuencia de espuelas, así como también de freno.¹¹¹²

¹¹⁰⁸ La oposición más tradicional en retórica es la que se establece entre *λέξις* y *διάνοια*.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, pág. 354.

¹¹¹⁰ Longin. 30, 1-2.

¹¹¹¹ Cf. DE BRUYNE, *op. cit.*, pág. 354.

¹¹¹² Longin. 2, 2.

«A la naturaleza –nos dice Longino– no le gusta en absoluto actuar sin método». Pues bien, tócanos ahora pasar al estudio de las reglas de dicho método. Las fuentes principales del lenguaje y el estilo sublimes son cinco: dos de carácter natural y tres que constituyen el resultado de un arte o *tékhnē*; y como base común a todas ellas, «el poder de expresión, sin el cual no son absolutamente nada»¹¹¹³. La primera de estas fuentes –o disposiciones innatas– es la *alteza de genio*, es decir, el talento para concebir grandes pensamientos. Por más que se trate de un don natural, es menester cultivarlo:

Sin embargo, ya que la primera de las cinco fuentes ocupa un lugar más importante que las otras, me estoy refiriendo a la natural grandeza de espíritu, por ello, aunque sea ésta una cosa recibida más que adquirida, debemos, en la medida de lo posible, elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso, y preñarlas, por así decirlo, constantemente de nobles arrebatos.¹¹¹⁴

La segunda disposición innata reside en «la capacidad para vivir grandes y fuertes emociones»¹¹¹⁵. En palabras del propio Longino:

Yo me atrevería a asegurar, sin temor alguno, que nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino.¹¹¹⁶

Y es que sin *pathos* no puede concebirse lo sublime. Lo trágico –relacionado con lo espantoso– constituye una expresión de esta sublimidad. Pero también es sublime la poesía amorosa de Safo, que es «fuego y hielo, lloro y risa, sabiduría y locura, temblor y deseo, vida y muerte»¹¹¹⁷.

Pasemos ahora a las tres fuentes de lo sublime restantes, que, a diferencia de las dos anteriores, y como ya adelantábamos, son fruto de una *tékhnē*. La tercera de

¹¹¹³ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, págs. 635-637, y SAMARANCH, Francisco de P., «Nota preliminar» a LONGINO(?), *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires, Aguilar, 1972, págs. 19-22.

¹¹¹⁴ Longin. 9, 1-2.

¹¹¹⁵ Cf. SAMARANCH, Francisco de P., *op. cit.*, pág. 19.

¹¹¹⁶ Longin. 8, 4.

¹¹¹⁷ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 635.

dichas fuentes consiste en el uso apropiado de las figuras de pensamiento y dicción, que no son en absolutos meros instrumentos mecánicos, sino «medios naturales para suscitar las emociones»¹¹¹⁸. La cuarta fuente consiste en la nobleza de dicción y una adecuada y discreta selección del vocabulario, cosa que debe preocupar especialmente al orador, pues ello, como ya ha quedado dicho, «comunica a los hechos algo así como un alma parlante»¹¹¹⁹. En fin, la quinta y última fuente, suma y compendio de todas, consiste en la composición magnífica de las palabras, debidamente ordenadas y armónicamente dispuestas, con ritmo y eufonía, elevadas y dignas. A condición de que se observen estas reglas, pueden utilizarse incluso palabras comunes. Lo que de ningún modo resulta admisible es el empleo de palabras vulgares, que constituyen un atentado lastimoso contra la grandeza del estilo. Jamás descender a lo vulgar y de mal gusto: he aquí la regla de oro. Y es que –recordémoslo– Longino nos ha dicho en el capítulo 30 de su tratado que la belleza de la palabra constituye la manifestación e irradiación del espíritu, «la verdadera luz del pensamiento»¹¹²⁰.

Hasta aquí, en sucinta exposición, la principales ideas de la clásica disertación longiniana, que tan hondo y duradero influjo ha ejercido en la historia de las ideas estéticas en Occidente. Puestos a destacar una entre todas las aportaciones de Longino, destacaríamos, con el profesor Antonio López Eire, su estética de la recepción. Y, por más que Adam Zagajewski no hable explícitamente en lugar alguno de «estética de la recepción», por lo que vamos viendo resulta de todo punto evidente que se ocupa de ella, y mucho, y también que la estética de la recepción de este poeta polaco contemporáneo viene a coincidir ampliamente con la formulada por el clásico Longino. Escuchemos al profesor López Eire, para quien, por cierto, es inequívoca la filiación platónica de la doctrina longiniana:

[...] Una obra literaria no es sino eso, una obra digna de admiración y consideración precisamente porque produce un especial efecto emocional en las almas de sus oyentes o lectores, y punto. Ese efecto emocional es avasallador e irresistible. Ante él hay que rendirse sin condiciones. [...]

¹¹¹⁸ *Ibid.*, págs. 635-636.

¹¹¹⁹ Longin. 30, 1.

¹¹²⁰ *Ibid.*, 30, 2.

El autor transmite al oyente o lector una especie de embriaguez, de éxtasis, de encantamiento, que los une ya uno a otro inseparablemente para siempre. Estamos de nuevo ante la doctrina platónica de la participación del público en la divina manía o locura poética del vate que transmite su éxtasis o desvarío a quienes le escuchan de modo similar a como el imán transmite su magnetismo a toda una cadena de anillos allegados uno al otro (Platón, *Jon* 533D-E).¹¹²¹

Para concluir el apartado dedicado a Longino, citaremos, una vez más, a David Estrada Herrera:

Evidentemente, Longino no entiende lo sublime en el sentido moderno de discordancia entre el pensamiento y la forma; para él, todo lo acabado y perfecto es sublime. Sin embargo, intuyó muy bien la diferencia entre lo bello y lo sublime, abogó por una mayor independencia de la técnica literaria, y relacionó certeramente lo sublime con la infinitud del alma y con los sentimientos nobles y elevados. Más que por sus contenidos concretos, el tratado es importante por las cuestiones que suscita y las sugerencias estéticas que proporciona; de todo lo cual se harían eco la poesía y la estética posteriores, muy especialmente durante el siglo XVIII y en la época romántica.¹¹²²

Pero también –podríamos añadir nosotros– durante el siglo XX y principios ya del XXI resultan claramente audibles todavía sus ecos. Por ejemplo, en el ya mencionado Harold Bloom. En efecto, en el «Prefacio y preludio» a su ya clásica –y tal vez aún polémica– obra *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, el profesor y estudioso de la literatura norteamericana nos presenta a veintiséis escritores que considera «canónicos», elegidos «tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa»¹¹²³; y en el capítulo I –«Elegía al canon»– de la primera parte –«Del canon»– aparece el nombre de Longino¹¹²⁴. En la introducción –«¿Qué es el genio?»– a otro libro suyo, el que lleva por título *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, y a la hora de caracterizar, precisamente, la

¹¹²¹ Cf. LÓPEZ EIRE, Antonio: *Poéticas y retóricas griegas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, págs. 165-166.

¹¹²² Cf. ESTRADA HERRERA, David, *op. cit.*, pág. 637.

¹¹²³ Cf. BLOOM, Harold (1994), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. (<ingl. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York, Harcourt & Co, 1994) de Damián Alou, Compactos Anagrama, nº 253, Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 2004, pág. 12.

¹¹²⁴ *Ibid.*, pág. 27.

genialidad artística, Bloom vuelve a remitirse de buen grado a Longino y lo sublime, y reivindica conceptos tales como el de «grandeza», «lo trascendental» y «lo extraordinario», que quizás –reconoce– no estén de moda, pero que considera de todo punto irrenunciables a la hora referirse a la experiencia estética (y obsérvese, de paso, cómo en la defensa, más bien a contracorriente, que hace de tales conceptos, a menudo tan maltratados por la crítica literaria actual, Harold Bloom está en sintonía con el pensamiento de Adam Zagajewski). Merece la pena transcribir aquí algunas líneas de *Genios*:

[...] El antiguo crítico Longino llamó al genio literario lo Sublime, y se dio cuenta de que funcionaba como una transferencia de poder del autor hacia el lector:

Al ser tocada por lo verdaderamente sublime, el alma se exalta naturalmente, se eleva hasta la orgullosa altura, se llena de júbilo y jactancia, como si ella misma hubiese creado esta cosa que ha oído.

El genio literario es difícil de definir y depende de una lectura profunda para su verificación. El lector aprende a identificar lo que él o ella sienten como una grandeza que se pueda agregar al yo sin violar su integridad. Quizás la «grandeza» no esté de moda, como no está de moda lo trascendental, pero es muy difícil seguir viviendo sin la esperanza de toparse con lo extraordinario. [...] ¹¹²⁵

En efecto, Adam Zagajewski, sin duda uno de los grandes escritores polacos, europeos y occidentales de la hora presente –y, por cierto, para Bloom, uno de los «canonizables» de lo que él denomina «La Edad Caótica»¹¹²⁶–, no sólo se resiste a arrumbar el viejo tratado de Longino, sino que también, y en defensa de sus postulados estéticos fundamentales, salta a la arena de la literatura contemporánea como paladín de lo sublime. Y es de destacar el hecho de que, a la hora de referirse al texto de Longino, y tras subrayar su idea de que lo sublime no puede definirse en términos puramente formales, Zagajewski se quede, reformulada, con la misma cita que Bloom: lo sublime es, más bien, «una chispa que salta del alma del escritor a la

¹¹²⁵ Cf. BLOOM, Harold (2002), *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Trad. (<ing. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, Nueva York, Warner Books, 2002) de Margarita Valencia Vargas, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 32.

¹¹²⁶ Cf. BLOOM, Harold, *El canon occidental...*, pág. 555.

del lector» (Eddf 41)¹¹²⁷. Si bien no por entero a la letra, Zagajewski permanece del todo fiel al espíritu de Longino, al tiempo que nos ofrece *in nuce* la clave de su pensamiento estético: la poesía es una «chispa» –fuego, luz, deslumbramiento, revelación– que salta del alma del poeta a la del lector; en otras palabras, la poesía es un puente tendido entre el poeta y el lector, entre un yo y un tú; la poesía es... *metaxy*. Y lo que se dice aquí de la poesía puede, implícitamente, hacerse extensivo al resto de las bellas artes. ¿No sigue vigente, entonces, la doctrina longiniana? ¿No seguimos esperando –con ilusión– esa «chispa»? se pregunta Adam Zagajewski:

Porque lo que esperamos de la poesía no es el sarcasmo, la ironía, la distancia crítica, la sabia dialéctica ni el chiste inteligente [...], sino la visión, el fuego y la llama que acompaña los descubrimientos espirituales. En otros términos, lo que esperamos de la poesía es la poesía. (Eddf 41)¹¹²⁸

Por extensión, lo que esperamos del arte es el arte; lo que esperamos de la belleza es la belleza. Seguimos estando necesitados, pues, del estilo sublime. Y llegados a este punto, Zagajewski, que se ha remitido a la clásica disertación de Longino a propósito de la pintura holandesa del XVII, vuelve al libro de Todorov y retoma el diálogo crítico con el escritor búlgaro acerca de la misma. Para el poeta polaco, *Elogio de lo cotidiano* es un texto hermoso y brillante, pero, al mismo tiempo, marcado por una especie de «traición de los intelectuales» (Eddf 43)¹¹²⁹, ya que se le nota «un fuerte parentesco con la atmósfera de nuestra época, tan poco heroica» (Eddf 43)¹¹³⁰. Pero, a juicio de Adam Zagajewski, «un intelectual contemporáneo debería abrirse a lo que está más allá del horizonte de los no-intelectuales; debería pensar y juzgar el mundo sin sucumbir a la presión del espíritu de la época» (Eddf 43)¹¹³¹.

En suma, Adam Zagajewski, uno de los escritores de la hora presente por cuya boca sigue hablando la dos veces milenaria tradición metafísica de Europa, ve en el

¹¹²⁷ «[...] jest to raczej «iskra co przeskakuje z duszy pisarza do duszy czytelnika»» (Oż 34)

¹¹²⁸ «Bowiem nie sarkazmu, nie ironii, nie krytycznego dystansu, nie uczonej dialektyki, nie inteligentnego żartu oczekujemy od poezji [...], tylko wizji, ognia, płomienia, który towarzyszy duchowym odkryciom. Mówiąc inaczej, od poezji oczekujemy poezji.» (Oż 34-35)

¹¹²⁹ «„zdrada klerków”». (Oż 36)

¹¹³⁰ «[...] wyczuwa się w nim bowiem silne, zbyt może silne pokrewieństwo z nastrojem naszej mało bohaterskiej epoki.» (Oż 36)

¹¹³¹ «A przecież klerk dzisiejszy powinien otworzyć się na to, co przekracza horyzont nie-klerków; powinien myśleć i osądzać świat nie ulegając presji ducha czasu.» (Oż)

libro de Todorov un manifiesto antimetafísico. Y para el poeta y pensador polaco se trata de un gesto peligroso, ya que rompe, así, en pedazos «el rico tejido de la realidad que hemos recibido en herencia de las generaciones que nos precedieron, y que deberíamos transferir –intacto– a las generaciones que nos seguirán» (Eddf 41-42)¹¹³². Remacha Zagajewski:

[...] es cierto que la cotidianidad es bella. Pero si la cotidianidad es bella es porque también percibimos en ella el suave temblor de posibles acontecimientos heroicos, extraordinarios y misteriosos. La cotidianidad es como la superficie de un río pacífico que cruza una llanura; se dibujan en ella las corrientes sutiles y los torbellinos, presagio de los dramas y las inundaciones que quizá nunca, o sólo al cabo de mucho tiempo, se hagan realidad. De momento no nos inquietan los relámpagos mudos en el cielo por ser sólo señales de tormentas lejanas. Pero un día aquellas tormentas llegarán hasta nosotros. La cotidianidad privada a hachazos de cualquier posibilidad de heroísmo y santidad –del temblor de una tragedia aún lejana– se vuelve llana y aburrida. Carece de la verdad de la vida y no puede constituir la base ontológica de una estética convincente. Espero que no me tachen de poseído por «la venerable locura del sentimiento trágico», de la cual en otro tiempo escribió Karol Irzykowski, sin embargo la amputación radical de lo sublime tiene que conducir irremediabilmente a un paisaje donde pueden existir ordenadores que juegan al ajedrez, pero no personas vivientes (y mortales). (Eddf 42)¹¹³³.

Hay un pasaje de *Éloge du quotidien* en que Zagajewski ve apuntar una revisión de la posición mantenida hasta ese momento por Todorov: cuando éste describe, muy bellamente, el cuadro de Pieter de Hooch titulado *Una madre con sus hijos*: «La niña no ve nada; ha dirigido la mirada hasta el vacío del exterior, deslumbrada por un

¹¹³² «[...] bogate sukno rzeczywistości, które dostaliśmy w spadku po minionych pokoleniach – i które powinniśmy przekazać, nie uszkodzone, następnym generacjom [...]» (Oż 35)

¹¹³³ «[...] prawdą jest, iż codzienność jest piękna. Ale codzienność jest piękna także dlatego, że wyczuwamy w niej ciche drżenie możliwych wydarzeń heroicznych, niezwykłych, zagadkowych. Codzienność jest jak skóra spokojniej, nizinnej rzeki, na której rysują się delikatne prądy i wiry, zapowiedź dramatów i powodzi, które może nigdy się nie zrealizują, albo zrealizują się dużo później. Nieme błyskawice na niebie nie niepokoją nas na razie, są sygnałami odległych burz. Ale te burze przyjdą kiedyś do nas. Codzienność, z której wytnie się możliwość bohaterstwa i świętości – owo drżenie odległej może na razie tragiczności – jest płaska i nudna. Nie ma w niej też prawdy życiowej i nie może ona być ontologiczną podstawą przekonującej estetyki. Nie jestem, mam nadzieję, owładnięty „dostojnym bzikiem tragiczności”, o którym pisał kiedyś Karol Irzykowski, lecz całkowita amputacja wzniosłości musi prowadzić do krajobrazu, w którym egzystować mogą grające w szachy komputery, lecz nie żywi – i śmiertelni – ludzie.» (Oż 35)

encanto que la ha elevado por encima del mundo real. Presiente, de un modo confuso, una vida entera, un universo infinito. Está mirando la luz» (Eddf 42-43)¹¹³⁴. Pero la revisión del estrecho programa de vida expuesto anteriormente no se lleva a cabo. Y es una pena, porque, como Zagajewski tiene buen cuidado de anotar, ese mundo infinito que se abre ante la muchachita, precisamente por ser infinito y misterioso, debe abarcar lo conocido y lo desconocido, y, por tanto, ni el heroísmo ni la santidad pueden *a priori* quedar excluidos de él, «del mismo modo que no se pueden extraer de la luz del día los rayos ultravioletas» (Eddf 43)¹¹³⁵, añade, poéticamente, Zagajewski.

No estará de más añadir que el pensamiento del poeta polaco acerca de la pintura holandesa del XVII está, a nuestro juicio, en consonancia perfecta con el del eximio escritor francés Paul Claudel (1868-1955), a quien debemos una preciosa «Introduction à la peinture hollandaise», el primer ensayo de los que componen *L'oeil écoute* (1946). En otro ensayo memorable, titulado «Le chemin dans l'art», inserto en el mismo libro, prosigue Claudel su meditación acerca de la pintura holandesa de la edad áurea. Merece la pena citar un pasaje, en la admirable prosa francesa del original:

Ces fleurs et ces fruits sur une table, cette carafe et ce verre à côté à moitié plein, ce jambon et ce pain sur une serviette, ce malade dont on nous fait tâter le pouls, cet homme et cette femme associés par la conversation et par la musique, ces convives autour de la bouteille et de la soupière, ils attaquent directement à travers la rétine l'intelligence et la mémoire, ils prennent l'importance solennelle d'une chose impuissante à s'effacer, ils sont l'enseigne allégorique de notre échoppe intellectuelle, ils blasonnent au cours de notre durée un moment d'arrêt, ils éclairent par le moyen de l'allusion les mystères de notre cuisine psychologique. Ces chambres enfilades, ces ruelles et ces corridors de Pieter de Hooch et de Vermeer, ce rayon intravasé, ce miroir comme un œil secret où se peint quelque chose d'extérieur et d'exclu, *ils nous invitent mieux qu'un traité d'ascétisme, au recueillement, à l'exploration de nos profondeurs et à l'inventaire de nos arrière-boutiques, à la conscience de notre intimité, à l'attouchement de notre secret*

¹¹³⁴ «„Dziewczynka niczego nie widzi; zwróciła oczy ku światu zewnętrznemu, olśniona i wydarta realności. Przeczuwa mgliście cały kontynent życia, nieskończoność kosmosu. Ogląda światło”». (Oż 35)

¹¹³⁵ «[...] tak samo nie można promieni ultrafioletowych wyciąć ze światła dziennego [...]». (Oż 36)

ontologique, à ce regard qui précède le pas à travers ces chambres prenant jour sur un jardin clos (comme le charmant petit musée de Harlem) qui se commandent l'une à l'autre, à cette vérification de notre ensemble cellulaire.¹¹³⁶

Y en consonancia perfecta está, así mismo, Adam Zagajewski con el poeta, novelista y ensayista español José Jiménez Lozano, un enamorado, como Zagajewski, de la pintura holandesa del seiscientos, y, como él, crítico con los postulados estéticos de ensayo de Todorov. Estamos, en este caso, ante una afinidad realmente notable, en la que bien merece la pena nos detengamos. Este *excursus* nos desviará un tanto del camino recto de nuestra exposición, pero valdrá la pena en la misma medida en que, como confiamos poder demostrar, las respectivas visiones que de la pintura holandesa tienen Zagajewski y Jiménez Lozano se iluminan, profundizan, complementan y refuerzan mutuamente. Para empezar, en las obras literarias respectivas de Adam Zagajewski y José Jiménez Lozano se dan notables coincidencias tipológicas, estéticas y digamos de cosmovisión. Aquí sólo podemos poner de relieve el amor profesado por ambos a la pintura holandesa del siglo XVII, teñido en el caso de Jiménez Lozano de la fascinación, tantas veces confesa, que siente por la figura de Baruch de Espinosa, el egregio filósofo judío holandés del siglo XVII. Como Zagajewski, también el autor español ha dado público testimonio de su admiración por la pintura holandesa en varios de sus poemas, así como en bastantes páginas de su obra en prosa. Y como Zagajewski, en fin, también Jiménez Lozano ha considerado oportuno puntualizar las tesis de Todorov. Lo hace, que nosotros sepamos, en dos ocasiones. La primera, del artículo «Aquellas estancias y aquel júbilo», de 1998, del cual reproducimos ya un fragmento en nuestro estudio del ensayo de Zagajewski titulado «Flamenco» (de *Solidaridad y soledad*):

Tzvetan Todorov ha levantado toda una teoría sobre la pintura holandesa del XVII, y está muy bien. Es admirable incluso; y, como hombre de este tiempo, extrañamente preocupado de que el mundo de lo religioso pudiera volver de algún modo, gasta no pocos esfuerzos en asegurarnos que ahí, en esa pintura holandesa del XVII, ya está la modernidad, y no hay ningún rastro o apunte hacia la trascendencia; sólo se pinta la vida humana tal cual es. En la gloria de su

¹¹³⁶ Cf. CLAUDEL, Paul (1946), *L'œil écoute*, París, Éditions Gallimard, 2003 (1ª ed., 1946), Collection Folio / Essais 127, pág. 136. La cursiva es nuestra.

cotidianidad, podríamos añadir. Pero, ¿por qué tendría que ser otra cosa esa pintura? ¿Y es que no habría teologías en esa vida, como para andarse con andamios del transmundo?¹¹³⁷

La segunda, ya en un tono más polémico, en el cuarto tomo de sus diarios o «cuadernos de notas», que lleva por título, precisamente, *Los cuadernos de la letra pequeña*. En este caso, Jiménez Lozano empieza observando lo siguiente:

La obsesión religiosa de los agnósticos de hoy es más que insistente, y hasta un hombre ciertamente notable por su finura intelectual como Tzvetan Todorov, en su libro sobre la pintura holandesa, se congratula de que no sea religiosa ni moralizante, y deja entender que no habría, antes de esta pintura, una pintura de escenas de la vida cotidiana, sino solamente religiosas.¹¹³⁸

Jiménez Lozano considera aventurado afirmar, como afirma Todorov, que las escenas holandesas no son moralizantes; será, en todo caso, apunta el escritor español, una moral laica y ciudadana, sí, pero moral, al fin y al cabo, tanto en la intención de los pintores como en el ánimo del público que apreciaba y adquiriría sus cuadros. En ello ha insistido el ya citado Arnold Hauser¹¹³⁹, y, por su parte, Millner Kahr afirma categóricamente:

Pour un Hollandais du XVIIème siècle, la fonction de l'art est celle d'un ciment social, consolidant des croyances et des aspirations communes qui contribuent à unir et à donner forme à une nation en pleine construction. Les innovations dans le domaine de la peinture répondent ainsi à des préoccupations communautaires nouvelles. Chez la plupart des artistes de la première moitié du siècle, le contenu et le style ne reflètent pas le goût du pouvoir ou des connaisseurs, mais celui des membres des classes moyennes.¹¹⁴⁰

No menos categórico resulta Paul Zumthor en su libro *Vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*. En la Holanda de aquel tiempo «*le culte des vertus*

¹¹³⁷ JIMÉNEZ LOZANO, J., «Aquellas estancias y aquel júbilo», en *Ni venta ni alquiler*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2002, págs. 333-336.

¹¹³⁸ *Ibid.*, pág. 193.

¹¹³⁹ HAUSER, A., *op. cit.*, págs. 137-157.

¹¹⁴⁰ MILLNER KAHR, M., *op. cit.*, pág. 11.

domestiques préside à l'éclosion de chefs d'œuvre artistiques»¹¹⁴¹. Y para Jiménez Lozano, son precisamente las reflexiones de Todorov las que rezuman «moralidad moderna»¹¹⁴². Más interesante aún resulta la crítica de Jiménez Lozano a la acusación de maniqueísmo lanzada por Todorov contra gran parte de la cultura y el arte europeos, maniqueísmo, por cierto, del que se habría dejado penetrar –en parte, al menos– el mismo cristianismo. Aquí Jiménez Lozano nos introduce en el campo de la teología: «El hecho fundante del cristianismo es el de la encarnación, y, por lo tanto, *ex carne salus*, y, por tanto, la salvación brota también de la alegría de vivir, y de la gloria de este mundo»¹¹⁴³.

Habrà que estar de acuerdo, pues, con Todorov en rechazar cualquier tentativa de evasión, de abandonarse a vanas ensoñaciones, pero ¿son eso el heroísmo y la santidad, para los cuales este autor se felicita de que no haya lugar en los lienzos holandeses? Evidentemente, no, y resulta cuando menos chocante que en una época como la nuestra, que busca tantas evasiones más a ras de tierra, Todorov considere «evasiones» precisamente el heroísmo y la santidad. Porque ni el héroe ni el santo pretenden evadirse de la realidad. Heroísmo y santidad no significan un desprecio de la vida cotidiana, de la vida sin más; no vienen a negarla, sino, por el contrario, a reafirmarla, completándola, por así decirlo, consigo misma, al plenificarla con esas potencialidades del hombre que no por infrecuentes son menos humanas. Porque también lo sublime es una posibilidad –irrenunciable– de lo humano.

En ello están de acuerdo, frente a Todorov, tanto Zagajewski como Jiménez Lozano. Éste último, en una anotación que se halla en el primero de sus cuadernos de notas, nos dice: «La naturaleza muerta del barroco es el énfasis en la soledad e inanidad de las cosas, pero la belleza sugerida por la luz y el espacio –como ocurre en Vermeer– apunta a la ausente belleza, a la ausente Presencia»¹¹⁴⁴... *Deus absconditus*, y, sin embargo, tan presente. Santa Teresa sentía que Dios andaba también entre los pucheros... ¿No podrá andar así mismo en los lienzos holandeses de la edad de oro? A juzgar por su poemilla «Octubre», creemos que Jiménez Lozano respondería que sí: «Sol pálido de octubre, / sobre el aparador de la cocina azul

¹¹⁴¹ ZUMTHOR, P., *Vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, reseñado en [<http://www.alapage.com>] (24/03/04).

¹¹⁴² JIMÉNEZ LOZANO, J., *op. cit.*, pág. 194.

¹¹⁴³ *Ibidem*.

¹¹⁴⁴ JIMÉNEZ LOZANO, J., *Los tres cuadernos rojos*, Valladolid, Ámbito, 1986, pág. 183.

frutero, / compota de manzana. Icono; / no naturaleza muerta»¹¹⁴⁵; y la respuesta de Zagajewski sería –estamos seguros– igualmente afirmativa. Y es que para el cristiano, en cuanto transfigurada por el acontecimiento de la encarnación, *vita quotidiana sacra est*, si se nos permite formularlo así. Pero, se pregunta Jiménez Lozano, ¿acaso son necesarias todas estas reflexiones? ¿Acaso la belleza no se sostiene por sí misma? Y ambos, Zagajewski y Jiménez Lozano, son dos enamorados de la belleza, dos paladines de la belleza, en un mundo y en una época –la suya, la nuestra– en que la sienten amenazada por doquier. Una belleza que apunta siempre en ambos a un «más allá» de sí misma, al «otro» y al radicalmente «Otro», que, como apunta el teólogo holandés Edward Schillebeeckx, es, al mismo tiempo, el radicalmente «Próximo»¹¹⁴⁶; una belleza que causa admiración, que constituye una inagotable revelación y que abre a la comunión y a la infinitud; una belleza entendida, en fin, siempre como uno de los vértices del triángulo de los trascendentales del ser: el *pulchrum*, el *bonum* y el *verum*. Escribe Zagajewski: «Pobre del escritor que anteponga la belleza a la verdad» (Elba 193)¹¹⁴⁷. Escribe Jiménez Lozano: «Ser fiel a estos dos versos de Keats: “Beauty is truth, / truth beauty / –that is all”»¹¹⁴⁸. Estamos, en ambos casos, ante esa belleza verdadera y única, capaz de salvar al mundo: «Красота спасет мир», como nos dejó escrito –en su magna novela *El idiota*– Fiódor Mijáilovich Dostoievski, un autor, por cierto, del que tanto Zagajewski como Jiménez Lozano son muy atentos lectores.

Recordemos, para concluir, las palabras de Vargas Llosa que citábamos más arriba: el que nos muestra la pintura holandesa de la edad de oro «es un mundo de rutina y eficiencia, sin heroísmo ni mística, urbano y secular...»¹¹⁴⁹. Y, sin embargo,...

Los pobladores de esas telas, militares de espadón y sombrero de plumas, doncellas de alabastro, mendrugos de pan o diminutas escorias de una pared, están unidos por un vínculo que parece anteceder a lo que hay en ellos de estrictamente

¹¹⁴⁵ JIMÉNEZ LOZANO, J., *Elogios y celebraciones*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pág. 183.

¹¹⁴⁶ Escribe E. Schillebeeckx en *Los hombres, relato de Dios* (Salamanca, Sígueme, 1995, pág. 99): «Es lógicamente inconsistente hablar de Dios como *el totalmente Otro* sin introducir correcciones ulteriores, tales como el referirse también a él como *el totalmente Próximo*.» Cf. CASÁS OTERO, Fernando, *Estética y culto iconográfico*, Estudios y Ensayos-BAC-Teología, nº 48, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, pág. 86.

¹¹⁴⁷ «Biada pisarzowi, który przeloży piękno ponad prawdę». (Wcp 165)

¹¹⁴⁸ JIMÉNEZ LOZANO, J., *Segundo abecedario*, Barcelona, Anthropos, 1992, pág. 67.

¹¹⁴⁹ Cf. VARGAS LLOSA, Mario, *op. cit.*, pág. 175.

plástico, y la belleza que mana de su apariencia no es sólo artística, pues, además de deslumbrarnos, nos inquieta, ya que parece dar sentido y realidad a esas hermosas e incomprensibles palabras que la religión suele usar: gracia, alma, milagro, trascendencia, espíritu.¹¹⁵⁰

«No sé si existe el cielo, pero si existe es probable que se parezca al paraíso burgués de Johannes Vermeer»¹¹⁵¹, concluye Vargas Llosa su ensayo. Y nos resulta fácil imaginar tanto a Zagajewski como a Jiménez Lozano sonriendo con aprobación ante estas palabras.

Tras este excursus, que esperamos no haya resultado extenso en demasía ni, mucho menos, impertinente, conviene recordar que Adam Zagajewski ha recalado en la pintura holandesa de la edad de oro en el transcurso de su disertación sobre lo sublime y con objeto de ilustrar sus ideas con un ejemplo muy expresivo y que le es especialmente caro. Y a propósito de la pintura holandesa, precisamente, se ha remitido el autor de *En la belleza ajena* al clásico tratado de Longino, que, a su entender, conserva a principios del siglo XXI toda su vigencia. Claro que hoy –advierte Zagajewski– hemos de concebir lo sublime de un modo distinto de como se ha entendido en algunas épocas: hoy, en efecto, es menester despojar a lo sublime de toda pomposidad neoclásica, de todo exceso de teatralidad, de todo engolamiento, de toda hinchazón. Porque para nuestro autor –y repárese bien en que tocamos aquí la almendra del pensamiento estético zagajewskiano– no se trata tanto de lenguaje y de retórica cuanto de estética, y, lo que es más, aun de metafísica. Poeta y maestro de la palabra, Zagajewski no teme llamar a las cosas por su nombre ni, por ende, rehúye enfrentarse cara a cara con lo inefable, con lo que la palabra apenas alcanza a nombrar pero a lo que, sin embargo, no puede renunciar sin traicionarse a sí misma:

[...] hoy, lo sublime es en primer lugar una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un deslumbramiento y una sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística). (Eddf 43-44)¹¹⁵²

¹¹⁵⁰ VARGAS LLOSA, Mario, *op. cit.*, pág. 178.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, pág. 179.

¹¹⁵² «[...] wzniosłość jest dziś przede wszystkim przeżyciem tajemnicy świata, dreszczu metafizycznego, wielkiego zdziwienia, olśnienia, poczuciem bliskości tego, czego nie wolno

Aquí queda ya muy clara la íntima relación existente entre «lo sublime» y el «fervor»: los dos responden, en efecto, al unísono ante el misterio del mundo y su belleza, y el asombro que suscita; y conviene recordar aquí las siguientes palabras de Adam Zagajewski sobre el fervor: «El fervor, el ardoroso canto del mundo al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones» (Eddf 26)¹¹⁵³. Podría muy bien decirse, entonces, que lo sublime es la lengua propia del fervor», el lenguaje en el que el fervor naturalmente se expresa. Ahora bien, como ha observado muy perspicazmente, a nuestro juicio, Anna Czabanowska-Wróbel, el fervor no excluye la distancia, el distanciamiento¹¹⁵⁴. Y Adam Zagajewski, como si previera el peligro de que la encendida defensa del fervor que hace en sus ensayos se comprendiese mal o, incluso, pudiera reducirse, por así decirlo, a unas cuantas consignas estéticas, en un poemilla que lleva el humilde título de «En defensa de la poesía, etc.» («Obrona poezji, etc.»), de su libro *Antenas (Anteny, 2005)*, reivindica un contrapeso para la elevación, reivindica lo cotidiano; lo cotidiano, sí, que puede, empero, elevarse a las alturas de lo místico¹¹⁵⁵:

Sí, en defensa de la poesía y del estilo elevado, etc.,
pero también una tarde estival en un pueblo,
cuando huelen los jardines y los gatos están quietos
delante de las casas, como filósofos chinos.

(An 46)¹¹⁵⁶

Tenemos, pues, que la poesía y el arte en general vienen a responder necesariamente a la llamada de eso que Zagajewski ha denominado el «misterio del mundo», y responden a él plasmándolo en forma, es decir, dotándolo de una nueva voz. Resulta, entonces, que, de modo análogo a como el filósofo, espoleado por el

wypowiedzieć (i, rzecz jasna, wszystkie te dreszcze muszą znaleźć dla siebie artystyczną formę).» (Oż 36)

¹¹⁵³ «Żarliwość; płomienny śpiew świata, na który odpowiadamy naszym własnym, niedoskonałym śpiewem» (Oż 21). En la correspondiente traducción española que venimos utilizando se lee «el ardoroso canto del pájaro», pero no es «del pájaro», sino «del mundo» –«*śpiew świata*»– lo que escribe Zagajewski.

¹¹⁵⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, 143.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹¹⁵⁶ «Tak, obrona poezji i wysoki styl, etc., / ale także letni wieczór w małym miasteczku, / gdy pachną ogrody a koty spokojnie siedzą / przed domami, jak chińscy filozofowie.» (A 33)

asombro, responde a ese misterio cultivando la metafísica, el artista responde escribiendo poemas, pintando cuadros o componiendo sinfonías. Y ¿no está lo que dice Zagajewski en consonancia con lo que nos decía Longino cuando nos hablaba de esa «fiesta solemnísimas» de la vida y el universo a que el hombre está convocado? Porque –recordemos– «[...] la naturaleza [...] desde un principio engendró en nuestras almas un invencible amor hacia todo lo que es perennemente grande y es, respecto a nosotros, sobrenatural»¹¹⁵⁷. Y, más aún, ¿no está, a fin de cuentas, en consonancia lo que escribe aquí –como en otros muchos pasajes suyos– Adam Zagajewski con lo apuntado ya por Aristóteles en su *Metafísica*: «Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración [...]»¹¹⁵⁸; sí, «διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν...»¹¹⁵⁹. Creemos que en sintonía con Zagajewski, incluso nos atreveríamos a parafrasear –si se nos permite– las inmortales palabras del filósofo griego: «Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a hacer arte movidos por la admiración», por la belleza del mundo, por el «misterio del mundo» al que se refiere el poeta polaco. Y el poeta polaco se remite a estas alturas de su discurso también a un narrador francés, Guy de Maupassant (1850-1893), quien, a despecho de su naturalismo, tampoco carecía de «talento metafísico». Zagajewski reproduce en su ensayo unas líneas de Maupassant, líneas que nosotros, a nuestra vez, tenemos que reproducir aquí:

«A veces padezco unas breves, extrañas y violentas revelaciones de la belleza, una belleza desconocida, inasequible, apenas perceptible en algunos paisajes, palabras, matices del mundo, segundos... No me veo capaz ni de darla a conocer a los otros, ni de expresarla, ni de describirla. Me la guardo para mí mismo. No tengo ninguna otra razón de existir, ningún otro motivo para seguir existiendo...» (Eddf 44)¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁷ Longin. 35, 2.

¹¹⁵⁸ Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Biblioteca Hispánica de Filosofía, Madrid, Gredos, 1970, vol. I, Libro I, 2, pág. 14.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹¹⁶⁰ «„Doznaję czasami krótkich, dziwnych i gwałtownych objawień piękna, piękna nieznanego, nieuchwytnego, zaledwie zdradzającego się w pewnych słowach, widokach, pewnych zabarwieniach świata, pewnych sekundach... Nie potrafię go ani dać poznać innym, ani wyrazić, ani opisać. Zachowuję je dla siebie. Nie mam innej racji trwania, innej przyczyny dalszego trwania...”» (Oz 37)

Y anota al margen Zagajewski: «"Breves, extrañas y violentas revelaciones de la belleza", ¡cómo vivir sin ellas!» (Eddf 45)¹¹⁶¹. Y luego: «[...] hay en esos momentos algo incomprensible, penetrante, "lujoso" y, al mismo tiempo, absolutamente fundamental» (Eddf 45)¹¹⁶².

Después recuerda Adam Zagajewski una afirmación de Orígenes de Alejandría (185-253/54), uno de los mayores genios, junto con san Agustín, de la antigüedad cristiana. Según Orígenes, «los verdaderamente iniciados en la sustancia de la religión viven en un ambiente festivo de alegría eterna; ¡sólo los principiantes necesitan el estímulo algo artificial de las festividades eclesíásticas oficiales!» (Eddf 45)¹¹⁶³. A reglón seguido, y no sin una pizca de ironía, anota el poeta polaco: «Por lo visto, en los tiempos que corren nosotros no formamos parte del círculo de los iniciados; nos corresponden sólo unos pocos segundos festivos» (Eddf 45)¹¹⁶⁴. Con su ironía y todo, no deja de establecer aquí Zagajewski un sugestivo paralelismo, por decirlo así, entre la experiencia estética y la experiencia religiosa; paralelismo que, más o menos explícito, se lo encontramos aquí y allá en no pocas páginas de su obra.

Sigue escribiendo Adam Zagajewski: «Otro ingrediente de nuestra realidad –suponiendo que no la queramos reducir– es la alternancia de estratos duraderos y perecederos, de lo que permanecerá y lo que desaparecerá» (Eddf 45)¹¹⁶⁵. Es que en nuestra vida cotidiana se dan, alternativamente, «momentos mortales» y, en colisión con ellos, «momentos inmortales» (Eddf 45)¹¹⁶⁶. «Momentos inmortales»: por ejemplo, aquellos momentos que nos son revelados por la poesía. Ya ha escritos sobre esos momentos Zagajewski en su ensayo «En defensa del fervor», y hemos visto cómo es el poeta precisamente el encargado de mediar –*metaxy*– entre los momentos mortales y los inmortales. «Probablemente los primeros son mucho más

¹¹⁶¹ «„Krótkie, dziwne i gwałtowne objawienia piękna” – jak moglibyśmy żyć bez nich!» (Oż 37)

¹¹⁶² «[...] jest w tych chwilach coś niezrozumiałego, przesywającego, jednocześnie „luksusowego” i absolutnie podstawowego.» (Oż 37)

¹¹⁶³ «[...] ci, co zostali już solidnie wtajemniczeni w substancję religii żyją w nastroju wiecznego święta, wiecznej radości; tylko początkujący potrzebują jeszcze nieco sztucznego dopingu oficjalnych świąt kościelnych!» (Oż 37)

¹¹⁶⁴ «Najwyraźniej my, w naszych czasach, nie należymy do wtajemniczonych; nam należą się już tylko sekundy świąt.» (Oż 37)

¹¹⁶⁵ «Jeszcze inną ingrediencją naszej rzeczywistości – jeśli nie będziemy chcieli jej zredukować – są przemieszczane ze sobą warstwy trwale i nietrwale, to co zostanie i to, co zniknie.» (Oż 38)

¹¹⁶⁶ «[...] w naszej bogatej codzienności zderzają się z sobą chwile śmiertelne z chwilami nieśmiertelnymi.» (Oż 38)

numerosos, pero ¿quién sabe? ¿Acaso alguien los ha contado alguna vez?» (Eddf 45)¹¹⁶⁷.

No es Adam Zagajewski de aquellos poetas que, al cantar las glorias de la poesía, lo hacen con tanto fervor que acaban renegando de las potencialidades de todas las demás formas artísticas de comunicación. No es de aquellos poetas a los que pertenece su amigo el ruso premio Nobel Yósif Brodski (1940-1996), para quien «la estética iría delante que la ética» (Eddf 46)¹¹⁶⁸. No es el caso del autor de *En la belleza ajena*. Pero sí es cierto que para Zagajewski es incuestionable, al menos, que la poesía, comparada con otras artes, por ejemplo con el cine o incluso con la novela realista, envejece bastante bien. «La poesía –naturalmente, sólo la grande, la excelente– es una de las artes que menos amarillean» (Eddf 46)¹¹⁶⁹. Al hacer tal afirmación, Zagajewski es muy consciente de que se expone a ser objeto de burlas, pues ¿cómo puede atreverse un poeta, cuyo silencioso quehacer apenas halla eco en la escena pública, a poner en tela de juicio la resistencia al tiempo de los productos de Hollywood, esa fábrica de sueños universalmente reconocida? «Un poeta, ¡menos que nada!» (Eddf 46)¹¹⁷⁰. ¿Ironía? Quizá un poco de ironía aquí también, sí; pero, sin duda, con un mucho de realismo. Lo demuestra el hecho de que acto seguido traiga Zagajewski a colación el ensayo *Der Dichter und seine Zeit (El poeta y su tiempo)*, del gran poeta, dramaturgo y ensayista austriaco Hugo von Hofmannstahl (1874-1929). En este texto, el autor del libreto de *El caballero de la rosa (Der Rosenkavalier)* y de otras memorables óperas straussianas retoma la leyenda medieval de san Alejo, un caso singular de Leyenda Dorada, que ha sido transmitido a través de los siglos, sin perder lozanía y frescura, y de la que tampoco falta la correspondiente versión polaca: *Legenda o Świętym Aleksym*, poema de mediados del siglo XV. Hofmannstahl ve en la figura de san Alejo prefigurada la figura del poeta; y en su historia llena de peripecias y en su triste destino, una alegoría de la poesía:

«¿Acaso no se asemeja a aquel peregrino principesco de la vieja leyenda que tuvo que abandonar su casa principesca, a su mujer y a sus hijos para partir hacia Tierra Santa?; regresó, pero antes de cruzar el umbral, le fue ordenado entrar en su casa de

¹¹⁶⁷ «Tych pierwszych jest zapewne znacznie więcej, kto wie? Czy ktoś je liczył?» (Oż)

¹¹⁶⁸ «[...] estetyka miała według niego poprzedzać etykę.» (Oż 38)

¹¹⁶⁹ «Poezja – oczywiście tylko poezja wielka, świetna – należy do tych sztuk, które mniej płowiejają.» (Oż 39)

¹¹⁷⁰ «Poeta – mniej niż nic!» (Oż 39)

incógnito, como un mendigo, y alojarse allí donde le condujeran los fámulos. Los fámulos le hicieron ocupar un lugar bajo la escalera, donde por la noche se resguardaban los perros. Allí vive y ve a su esposa, a sus hermanos y a sus hijos subir y bajar la escalera, los oye hablar de él como de un desaparecido o incluso muerto y presencia el luto que llevan en su memoria. Pero tiene prohibido darse a conocer, así que vive en su propia casa, no reconocido por nadie.» Y más adelante Hofmannsthal dice: «...pero lo posee todo como ningún amo poseerá su casa, porque ¿posee el amo la oscuridad en la que por la noche se sumen los pasillos, el descaro del cocinero, la presunción del mozo de cuadra o el suspiro de la criada más humilde? ¡Y sin embargo él, que permanece en las tinieblas como un espíritu, posee todo eso!» (Eddf 47)¹¹⁷¹

Para la profesora polaca Anna Czabanowska-Wróbel es muy revelador el hecho de que Zagajewski, a la hora de referirse al estatus del poeta y la poesía en nuestro mundo de hoy, se remita a la interpretación hofmannstahlina de la vieja leyenda de san Alejo. Y es que se diría que el poeta y la poesía, tanto en el tiempo de Hofmannstahl como en nuestro propio tiempo y siempre, se hallan en la misma situación:

El poeta es aquél que está siempre *entre*, invisible, habita en el corazón de las cosas, como en la conferencia de Hofmannsthal *El poeta y nuestros tiempos*. Zagajewski cita un fragmento, uno de los más bellos, en el que el poeta ha sido comparado a alguien que, irreconocido, vive bajo las escaleras de su propia casa.¹¹⁷²

¹¹⁷¹ «„Czyż nie podobny jest owemu księżecemu pielgrzymowi ze starej legendy, któremu nakazane było porzucić swój książęcy dom, i żonę, i dzieci, i pociągnąć ku Ziemi Świętej; powrócił stamtąd, lecz zanim jeszcze przekroczył próg nakazane mu było, aby wszedł do własnego domu jak nierozpoznany przez nikogo żebrak i zamieszkał tam, gdzie go pokieruje czeladź. Czeladź kazała mu zająć miejsce pod schodami, gdzie nocą chowają się psy. Tam mieszka on i widzi swą żonę, braci i swoje dzieci, jak idą schodami w górę i w dół, i słyszy, jak rozmawiają o nim jako zaginionym czy nawet umarłym i doświadcza tego, jak są po nim w żałobie. Jemu jednak nakazane jest, by nie pozwolił się rozpoznać, tak więc mieszka nie poznany we własnym domu”. I dalej mówi Hofmannsthal: „...lecz posiada to wszystko tak, jak nigdy nie jest dane właścicielowi domu posiadać swe włości – czyż bowiem właściciel domu posiada ciemności, które w nocy zalegają na korytarzach, czyż posiada on bezczelność kucharza, zarozumiałość stajennego, westchnienie najpokorniejszej dziewczki służebnej? On jednak, ten, który przebywa w mroku jak duch, posiada to wszystko!”» (Oż 39)

¹¹⁷² Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 143-144. («Poeta to ten kto zawsze jest pomiędzy – niewidzialny przebywa w sercu rzeczy, podobnie jak w wykładzie Hofmannsthal *Poeta i nasze czasy*. Zagajewski cytuje fragment, jeden z najpiękniejszych, w którym poeta został porównany do kogoś, kto nierozpoznany, mieszka pod schodami własnego domu»).

Tenemos, pues, que, según la interpretación de la profesora Czabanowska-Wróbel, en la concepción zagajewskiana no sólo la poesía, sino también el poeta mismo es –y más aún, si cabe, en nuestro tiempo– una suerte de «demonio mediador»: «*metaxý*», exactamente, tornando, una vez más, al Platón del *Banquete*. Y ¿cómo no recordar aquí –como lo recuerda, ya lo vimos, el mismo Zagajewski en páginas de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998)– el célebre aserto del poeta romántico inglés Percy Bysshe Shelley en su *A Defence of Poetry*: «*Poets are the unacknowledged legislators of the world*»¹¹⁷³. Sí, «los legisladores no reconocidos del mundo», como san Alejo, señor y mendigo, no reconocido en su propia casa; o como Eros, hijo de Penía y de Poros, y de ahí su maravillosa capacidad mediadora.

La poetisa polaca Kazimiera Iłakowiczówna (1892-1983) escribió, por su parte, un hermoso poema desde el punto de vista de la desdichada esposa de san Alejo, poema que constituye un monólogo en el que confiesa no comprender la severidad de los designios divinos, que la han separado así de su amado esposo, y se lamenta por su vida malograda. Y en este punto apostilla muy significativamente Adam Zagajewski: «Uno desearía oír un lamento semejante en boca del mundo contemporáneo, que ha sido separado de la poesía y abandonado –sola o principalmente– a merced de la propaganda y de Internet» (Eddf 47)¹¹⁷⁴.

Adam Zagajewski ha citado a Maupassant después de haber citado a Nicola Chiaromonte (1905-1972) –estupendo ensayista italiano al que admira, desgraciadamente apenas conocido en España– y antes de citar a Orígenes, a Hugo von Hofmannsthal y a Kazimiera Iłakowiczówna... Zagajewski –se confirma una vez más– se allega de buen grado a los clásicos, de su lengua y de otras lenguas; busca a menudo su compañía, a menudo se acoge a su amparo, se siente siempre a gusto entre ellos; lo que es más: mantiene con ellos un diálogo constante, sobre todo, claro está, con unos cuantos que le son particularmente queridos. Pero surge aquí una interrogación desazonante, inquietante, para el poeta de estos principios del siglo XXI que es Adam Zagajewski:

¹¹⁷³ Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, vol. II, págs. 850.

¹¹⁷⁴ «Chciałoby się usłyszeć kiedyś podobny lament wypowiedziany przez współczesny świat, który odłączony został od poezji i zdany tylko – czy głównie – na reklamę i internet.» (Oż 40)

¿Todavía sabemos escribir como Hölderlin, Norwid, Yeats, Rilke, como Mandelstam y Miłosz, escribir para referirnos a la totalidad del mundo, a un mundo que abarca la divinidad, el dolor, la desesperación y la alegría, y no, a modo del especialista que domina sólo una rama de su oficio, interesarnos sólo por una cosa –da igual: la lengua, la política o las flores de acacia–, convertirnos en un insignificante y astuto artista de un motivo único? (Eddf 48-49)¹¹⁷⁵

En este texto nos salen, una vez más, al paso ideas de Zagajewski que son –ya hemos tenido oportunidad de verlo– recurrentes en su obra: de un lado, la «totalidad» del mundo, una idea capital de algunas de las más profundas y brillantes páginas de su dietario *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*; de otro, la crítica implacable de la bárbara hiperespecialización a que aparece condenado el hombre –y el artista– de nuestro tiempo, algo que no puede menos de afectar así mismo al estilo sublime. Es precisamente en este contexto de lúcida crítica a nuestra época en el que Zagajewski vuelve de nuevo la vista a sus predecesores, a los grandes poetas del pasado –lejano o reciente–, a los poetas ya clásicos o, para el Harold Bloom de *El canon occidental*, «canónicos». Y es éste el contexto también en el que el poeta polaco nos brinda una nueva caracterización –más matizada, más rica– del estilo sublime:

El estilo elevado se desprende de una conversación incesante entre dos esferas: la espiritual, cuyos guardianes y creadores son los muertos, como Virgilio en la *Divina Comedia*, y, por otro lado, la del *praesens* eterno, nuestro camino, nuestro instante único, el cajón del tiempo en que nos ha tocado vivir. El estilo elevado hace de intermediario entre los espíritus del pasado y la provisionalidad del presente, entre Virgilio y los jóvenes que, absortos en el rock, se deslizan sobre monopatines por las tersas aceras de las ciudades occidentales, entre el pobre y solitario Hölderlin y los turistas alemanes achispados que por la noche vocean por los callejones estrechos de Lucca, entre lo vertical y lo horizontal. (Eddf 49)¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁵ «Czy jeszcze potrafimy pisać tak jak Hölderlin, jak Norwid, jak Yeats, Rilke, jak Mandelstam, jak Miłosz, pisać tak, żeby zwracać się do całości świata, do świata, w którym jest i boskość, i ból, i rozpacz, i radość, a nie tak, jak profesjonalista, który doskonale opanował jedną tylko specjalność, interesować się tylko jedną rzeczą – obojętnie, czy językiem, czy polityką, czy kwiatami akacji, zamienić się w malego, sprytnego artystę jednego motywu?» (Oż 40-41)

¹¹⁷⁶ «Styl wysoki bierze się z nieustannej rozmowy pomiędzy dwiema sferami: między sferą duchową, której strażnikami i twórcami są zmarli, jak Wergiliusz w *Boskiej Komedii*, i – po drugiej stronie – strefą wiecznego *praesens*, naszą drogą, jedyną chwilą, szufladą czasu, w której przyszło nam żyć. Styl wysoki pośredniczy pomiędzy duchami przeszłości i prowizorką teraźniejszości, między Wergiliuszem i młodzieńcami, którzy, słuchając muzyki rockowej, mkną na deskorolkach po gładkich

«Una conversación incesante entre dos esferas»... Es decir, el estilo sublime vuelve a caracterizarse en términos dialógicos, de comunicación entre escritor y lector, quienes, a despecho del abismo espacio-temporal que pueda separarlos –y que, de hecho, de sólo los separa–, se encuentran en el libro, en el acto –en el «diálogo»– de la lectura, precisamente. Ciertamente es que ya Harold Bloom, puesto a definir el canon, había apuntado en esa dirección:

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y un escritor individual con lo que se ha conservado entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario [...].¹¹⁷⁷

Pero es claro que para fijar el origen de esta concepción es menester remontarse a Longino, tal vez el primer teórico que haya definido lo sublime –y lo canónico literario– precisamente en categorías dialógicas. Recordemos lo que escribe Longino: «lo sublime es la resonancia o eco de un alma grande» en otra alma... O, como escribe Adam Zagajewski, «una chispa que salta del alma del escritor a la del lector».

En el último de los fragmentos de Zagajewski que hemos transcrito sigue operante, bien que de manera latente, la idea de *metaxý*, y es el estilo sublime mismo el encargado de realizar la mediación: «el estilo elevado hace de intermediario entre los espíritus del pasado y la provisionalidad del presente». A renglón seguido, empero, el poeta polaco advierte que el estilo elevado no es por naturaleza un «intermediario» al modo en que lo era Hermes en la antigua Grecia y lo ha sido, en la literatura del siglo XX, un gigante de las letras como Thomas Mann. Zagajewski remacha aquí, con expresiones muy suyas: «el estilo elevado nace como una respuesta a la trascendencia, una reacción al misterio, a lo supremo» (Eddf 49)¹¹⁷⁸. Y, entonces, ¿cómo desempeñar ese imprescindible papel de intermediario entre lo sublime y lo llano? Con su punto de ironía, el autor de *En defensa del fervor* responde a esta pregunta imaginándose unas hipotéticas negociaciones entre ambos

chodnikach miast zachodniej Europy, pomiędzy biednym, samotnym Hölderlinem i podchmielonymi turystami niemieckimi, nawołującymi się nocą w ciasnych uliczkach Lukki, między tym, co wetykalne i tym, co horyzontalne.» (Oż 41)

¹¹⁷⁷ Cf. BLOOM, Harold, *El canon occidental*, pág. 27.

¹¹⁷⁸ «[...] styl wysoki rodzi się z odpowiedzi na rzeczy ostateczne, jest reakcją na tajemnicę, na to, co najwyższe.» (Oż 41)

polos, el resultado de las cuales lo constituiría una ideal «medida aritmética»..., que no sería, claro está, sino una nivelación por lo bajo, «una relativa bajada de valores en la Bolsa del espíritu» (Eddf 49)¹¹⁷⁹. Ni que decir tiene, una «mediación» así entendida no resulta en absoluto de recibo para nuestro poeta, aun reconociendo – como él lo reconoce– que el escritor contemporáneo no lo tiene nada fácil al respecto, «con los pies aprisionados en el mundo cómodo y ligeramente cómico de la sociedad de consumo» (Eddf 50)¹¹⁸⁰. Sea como sea, y a juicio de Zagajewski, lo que no debería nunca permitirse hoy el poeta es ceder a la tentación de imitar a un Stefan George y su círculo de discípulos, quienes, para evadirse de la vulgaridad circundante de la Alemania guillermina, se entregaban a la recreación del teatro helénico en desvanes de casas de vecinos. Ni tampoco tomar como modelos a un Paul Claudel o a un Saint-John Perse, poetas de logros espléndidos, pero que adolecen de falta de sentido del humor. Y, para Zagajewski, se trata de una carencia nada baladí, porque

me temo que un estilo elevado desprovisto de un sentido del humor lleno de indulgencia para con nuestro mundo ridículo, cruel e imperfecto se asemejaría a las canteras de la Carrara toscana, de donde ya se ha extraído todo el mármol y sólo queda la blancura (Eddf 49)¹¹⁸¹

Hay salida, empero. Gracias no sólo a las lecturas, sino también a los momentos de soledad y a las denominadas por Freud vivencias «oceánicas» –las «revelaciones», los «deslumbramientos» zagajewskianos–, puede el escritor de la hora presente evitar caer tanto en el anacronismo escapista de unos como en el sistemático ahuecamiento de voz de otros; así el escritor «alcanza regiones de la existencia más serias» (Eddf 50)¹¹⁸². Entonces, quizá no se trate tanto, en efecto, de una «mediación» cuando de «una especie de modestia metafísica, del humor [...], de

¹¹⁷⁹ «[...] rezultatem takich negocjacji mogłaby być tylko arytmetyczna średnia, rodzaj umiarkowanej niwelacji, względnego spadku cen na giełdzie ducha.» (Oż 41)

¹¹⁸⁰ «Pisarz współczesny ma stopy uwięzione w raczej komicznym i wygodnym światku społeczeństwa konsumpcyjnego. Nie tylko stopy; tkwi w tym światku aż po kolana, a może i po pas; i on jest zarażony przez śmieszne pasje typowe dla tego świata, tego środowiska.» (Oż 42)

¹¹⁸¹ «Albowiem boję się, że styl wysoki, któremu nie będzie towarzyszyło poczucie humoru pełne wyrozumiałości dla naszego śmiesznego i okrutnego, niedoskonałego świata, może się zamienić w zimne mauzoleum, może przypominać owe kamieniołomy nad toskańską Carrarą, z których wybrano marmur i w których została już tylko białość.» (Oż 41)

¹¹⁸² «[...] sięga i poważniejszych regionów bytu» (Oż 42)

abrirnos a lo que es verdaderamente bello y sublime [...]» (Eddf 50)¹¹⁸³. Y al humor, precisamente, ha llegado la hora de referirnos por extenso en nuestro trabajo, pues representa –como procuraremos demostrar a continuación– un papel de importancia –y, por cierto, en íntima relación con el del estilo sublime– en el pensamiento estético del poeta polaco. Pero ¿qué es para él el humor? Empecemos, como siempre, escuchando al propio Zagajewski:

El sentido del humor está relacionado con la conciencia de que no somos capaces de ordenar del todo el mundo, porque el estilo elevado se caracteriza por su ambición de ordenar al máximo la realidad. Nosotros seguimos deseando el estilo elevado y necesitando su presencia, pero ya hemos dejado de creer en la posibilidad de inventariar detalladamente el cosmos. (Eddf 50)¹¹⁸⁴

Con objeto de comprenderlas rectamente y en toda su riqueza de implicaciones, también estas palabras de Adam Zagajewski hay que leerlas en su contexto –entiéndase, en lo que tal vez podríamos denominar su «macrocontexto», esto es, ni más ni menos en el contexto de la entera tradición literaria occidental en la que la obra toda del poeta se incardina–, y no creemos aventurarnos en demasía si, a tal fin, nos retrotraemos a la ironía romántica. Tenemos que el estilo elevado –nos acaba de decir Zagajewski– se distingue por «su ambición de ordenar al máximo la realidad»; en otras palabras, por su ambición «totalizadora», omniabarcante, omniexpresiva; no temamos enunciarlo de otra manera aún: por su ansia de infinito. Pero el poeta, el artista, se percata bien pronto de que «en la obra realizada no se revela la anchura, la amplitud y profundidad de la expresión artística»¹¹⁸⁵; la materia no se ha amoldado al impulso de su aspiración; dicho de otro modo –e introduciendo un concepto también clave en el pensamiento estético zagajewskiano y del que, por ende, habremos más adelante de tratar por extenso–, «la materia ha permanecido sorda al llamamiento de

¹¹⁸³ «Więc może chodzi nie tyle o pośrednictwo, ile o pewnego rodzaju skromność metafizyczną, o humor [...], o to, by otworzyć się na to, co naprawdę piękne i wzniosłe [...]» (Oż 42)

¹¹⁸⁴ «Poczucie humoru wiąże się także ze zrozumieniem, iż nie potrafimy całkowicie uporządkować świata; styl wysoki tym się bowiem charakteryzuje, że zmierza do bardzo skrajnego uporządkowania rzeczywistości. My wciąż jeszcze chcemy wysokiego stylu – i potrzebujemy jego obecności – lecz już nie całkiem wierzymy, że uda nam się dokładna inwentaryzacja kosmosu.» (Oż 42)

¹¹⁸⁵ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 217-218.

la inspiración»¹¹⁸⁶. Es algo de lo que se lamentan hasta los artistas más excelsos, como Dante en *La divina comedia* y en versos memorables como los siguientes:

Ver'è che come forma s'accorda
molte fiata alla intenzion dell'arte,
perche'a risponder la matera è sorda;¹¹⁸⁷

Y es que bellezas hay tan sublimes que ni el poeta «poetizando» ni el pintor o escultor «imitando» alcanzarán nunca a expresar en toda su plenitud:

Dal primo giorno ch'io vidi il suo viso
in questa vita, infino a questa vista,
non m'è il seguire al mio cantar preciso;
ma or convien che mio seguir desista
più retro a sua bellezza, poetando,
come all'ultimo suo ciascuno artista.¹¹⁸⁸

Para David Estrada Herrero, el lamento de Dante –y, con él, el de tantos otros artistas– no resulta, en el fondo, justificado. Ese lamento nace de la creencia de que la obra de arte puede y debe contener todo lo intuido por el poeta en el momento del éxtasis creativo. Ahora bien, eso no es –ni puede ser– así. *Lo artístico* se «contiene» –¿«acontece», podríamos, quizá, decir también?»– en la polaridad entre dos elementos, a saber: lo *objetivo* artístico y lo *subjetivo* artístico. Y a lo que *ya* contiene objetivamente la obra de arte, la mente viene a añadirle aquellos contenidos que en dicha obra intuye. Por seguir refiriéndonos al autor de *La Divina Comedia*, podríamos muy bien afirmar, entonces, que «el *poetizar* de Dante se complementa con el *imaginar* de la mente»¹¹⁸⁹. *Lo artístico* supone, pues, tanto la obra de arte como su *terminación imaginativa*.

Ya Gotthold E. Lessing (1729-1781), en su célebre *Laocoonte. Sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), había concebido la obra de arte, en su dimensión

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 218.

¹¹⁸⁷ DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia. Paradiso*. Con il commento di Tommaso Casini. Milano, Fratelli Melita Editori, 1993, Canto I, 127-129, pág. 10.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, Canto XXX, 28-33, pág. 289.

¹¹⁸⁹ Cf. ESTRADA HERRERO, *op. cit.*, pág. 218.

objetiva, como menesterosa de complemento imaginativo. Según Lessing, el órgano de captación de las obras de arte lo constituye, en lo que respecta a la pintura y a la escultura, la «mirada interior», que recrea el objeto representado ya sea en el lienzo, ya sea en la pieza escultórica. En el caso de la poesía, es la fantasía la que ha de dejarse fecundar por las imágenes que ante ella va desplegando el lenguaje. Lessing llega incluso a hablar del «momento más pregnante»: precisamente aquel que más asociaciones despierta en esa «mirada interior». Escribe el pensador alemán:

Sólo es fecundo aquello que permite el juego libre de la fantasía. Cuanto más penetramos en una obra de arte, más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite, tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella.¹¹⁹⁰

Por su parte, y como anota Estrada Herrero, Friedrich Schelling ve en la obra de arte la «expresión de una síntesis entre lo finito y lo infinito, lo real y lo ideal, lo objetivo y lo subjetivo»¹¹⁹¹, y de ahí precisamente se deduce la necesidad de una terminación imaginativa de lo artístico. En efecto, la mente intuye, bajo la apariencia de su finitud concreta, la dimensión infinita que subyace –trascendiéndola– a la forma sensible; dicho en otras palabras, en la realidad concreta de la obra de arte capta la mente la dimensión infinita, que, vinculada a la forma finita del *hic et nunc*, actualiza la suprema síntesis subyacente a toda realidad. Y lo inacabado en la obra de arte apunta, exactamente, a esa dimensión infinita de lo artístico, intuida por la imaginación. El carácter fundamental de lo artístico lo define Schelling como un infinito inconsciente que el genio, por un puro impulso instintivo –fuera de su propósito, cuando no contra él–, ha plasmado en el objeto artístico. Y, en palabras de Estrada Herrero, «precisamente aquí se encuentra la belleza: en la infinitud que subyace a la forma finita de la apariencia sensible»¹¹⁹². El arte logra, de este modo, en un producto finito una oposición infinita, y, por así expresarlo, alcanza a tocar con sus dedos lo imposible. Claro que de ahí deriva para el arte lo atemporal de su valor y lo inagotable de su contenido. De acuerdo con Schelling, en fin, en el arte, siempre en tensión constitutiva –dialéctica– entre lo finito y lo infinito, se realiza una

¹¹⁹⁰ *Ibidem*, pág. 219.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, pág. 220.

¹¹⁹² *Ibid.*, 221.

reconciliación de contrarios. (Apostillemos a esto que para Adam Zagajewski no se trata tanto de una reconciliación de contrarios –más bien irreconciliables– cuanto de una inexorable tensión –irresoluble pero, por eso mismo, creadora– entre ambos polos. Es decir, para Zagajewski, no tenemos un proceso dialéctico que se resuelva en una síntesis, sino un constante y necesario ir y venir; digámoslo una vez más: para Zagajewski, lo que lo que tenemos es... *metaxy*’).

Añadamos aún que para Novalis y los románticos en general, la obra artística posee un carácter *evocador*, una capacidad de apelación constante a una infinitud que, por más que siempre desborde la plasmación concreta, se encuentra ya, de algún modo, en ella. Recapitulando, tenemos, pues, que lo objetivo artístico tiene como nota esencial su irremediable condición de inconcluso. Y ante lo inconcluso de lo objetivo artístico nos dirá Friedrich Schlegel que el espíritu se actualiza precisamente en *ironía*, concepto que, como hemos comprobado, viene así mismo a desempeñar su papel en el pensamiento estético de Adam Zagajewski. La ironía, entonces, se nos aparece como una consecuencia directa del principio romántico de que lo finito constituye la manifestación de lo infinito. Lo infinito puede, desde luego, manifestarse en infinitas formas, ninguna de las cuales será, empero, verdaderamente esencial, «totalizante», por cuanto ninguna tiene de por sí capacidad suficiente para «contener» ese infinito, del que no puede aspirar a constituir sino una expresión parcial. El arte, por tanto, por más que participe de lo infinito, por más eficazmente que apunte a él, no lo agota en absoluto. La ironía toma buena nota de este hecho; dicho de otro modo, es la actitud que consiste en no tomar del todo en serio o no aceptar como definitivas las manifestaciones particulares del infinito.

Sobre la ironía también Albert Béguin, en su ya clásica obra que lleva por título *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, ha escrito páginas memorables a las que conviene nos remitamos en este punto. En las dedicadas a comentar el romanticismo de Ludwig Tieck, Béguin ofrece, en primer lugar, una definición de la ironía romántica: «entre los románticos, se llama *ironía* a ese desapego que consiste en colocarse fuera y por encima del desarrollo espontáneo de las imágenes, juzgarlo y gobernarlo, hacer del funcionamiento automático un libre juego»¹¹⁹³. El ejemplo de Ludwig Tieck lo

¹¹⁹³ Cf. BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. (<fr. *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la*

considera Béguin bastante ilustrativo al respecto. Y es que Tieck se complace en la evocación de las imágenes, ansía volver a la infancia para vivir de nuevo en la dichosa interpretación de lo imaginario y lo real, pero, eso sí, guardando siempre su presencia de espíritu, pues «el hecho de entregarse de lleno al juego, como hace el niño, no debe quitarle el placer de asistir al juego como espectador»¹¹⁹⁴. Así, pues, en Tieck la ironía romántica nos desvela su naturaleza bifronte, como ha visto muy agudamente Albert Béguin:

La ironía, pues, tendrá una doble función: con respecto a la experiencia sensible, será una escuela de duda que permita negarle al mundo “tal como es” un grado de realidad absoluta y definitiva, y sustituirlo a cada instante, con ayuda del movedizo impulso psíquico, por un mundo cambiante, móvil, incensantemente imprevisible. Pero, vuelta en seguida hacia esta nueva realidad, la ironía impedirá que el espíritu se abandone enteramente al flujo de los sueños. La ironía es el órgano de equilibrio; da al poeta la facultad de fundir la vida misma del acontecer interior y exterior, sin meterse en él por completo ni anegarse en su corriente.¹¹⁹⁵

En este punto es menester recordar lo que Adam Zagajewski nos decía sobre la ironía –contrapuesta al «fervor»– en su ensayo «En defensa del fervor»:

[...] el fervor y la ironía no son dos términos simétricos de una comparación; sólo el fervor es la materia prima de nuestras construcciones literarias. La ironía, ¡cómo no!, resulta imprescindible, pero viene después, es «la eterna correctora», como la llamaba Norwid, y más bien recuerda las puertas y las ventanas sin las que nuestros edificios se convertirían en monumentos graníticos en vez de espacios habitables. La ironía abre en los muros brechas muy provechosas, pero si no hubiera ningún muro, tendría que horadar la nada.

[...] Naturalmente, es posible encontrar decenas de aplicaciones para la ironía; por ejemplo, en la poesía de Herbert, que conozco bien, la ironía, adoptando a menudo la forma de autoironía, por regla general se aplica a la persona que emite juicios o busca la verdad o la ley (el *nomos* griego) – el buscador de la verdad se mira con escepticismo («mas guárdate del vanidoso orgullo / contempla en el

Poésie française; 1ª ed., 1939; 2ª ed., 1946) de Mario Monteforte Toledo, revisada por Atonio y Margit Alatorre. México • Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954, pág. 278.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*.

espejo tu rostro de bufón»)– pero no a la verdad de la ley en sí misma, como suele ocurrir en los autores modernos, que raras veces dudan de sí mismos aunque les encanta hacerlo de todo lo demás. (Eddf 20-22)¹¹⁹⁶

Siguiendo nuestra indagación de la ironía romántica, muy sugestiva se nos antoja, en fin, la teoría de Ricarda Huch, expuesta en su libro *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, en el que dedica un capítulo a la *Romantische Ironie*¹¹⁹⁷, precisamente. En palabras de Estrada Herrero, la ironía romántica constituye para Ricarda Huch «una capacidad espiritual de volar, la posibilidad misma de autoalejamiento de lo dado, de lo concreto y finito». Conviene retengamos, desde luego, la primera parte de la definición –muy hermosa, muy poética definición, que apunta a una capacidad cuasi angélica, diríamos–, ahora en su original alemán: «*ein geistiges Fliegenkönnen*»¹¹⁹⁸. Ante la obra de arte, en efecto, y gracias a la potencialidad infinita inherente a la misma, le es dado a la mente emprender el vuelo de la terminación imaginativa. Claro que dichos *vuelos*, por altos que sean, no pasarán de eso, de *vuelos*, y que, más pronto que tarde, se impondrá inexorable la necesidad del retorno periódico de la imaginación al punto de partida. No se trata, en consecuencia, de un vuelo de superación de la obra de arte en su concreción objetiva, sino, como decíamos, de un vuelo imaginativo a que da pie e impulso la propia obra de arte, a la que es forzoso tornar precisamente para así poder entregarse a un nuevo vuelo imaginativo de terminación artística. Hasta aquí, en sucinta exposición, la teoría de Ricarda Huch, que nos resulta –repetámoslo– de particular atractivo, pues, si, por lado, subraya bellamente el aspecto positivo de la ironía romántica (nada que ver con la ironía escéptica, para la que no hay cabida en el pensamiento estético de

¹¹⁹⁶ «[...] żarliwość i ironia nie są symetrycznie porównywalne; to tylko żarliwość jest pierwotnym budulcem naszych konstrukcji w literaturze. Ironia, owszem, jest niezbędna, ale przychodzi później, jest „korektorką wieczną”, jak ją nazywał Norwid, i przypomina raczej okna i drzwi, bez których nasze budowle zamieniłyby się w solidne pomniki, a nie w mieszkalne przestrzenie. Ironia wybija w murach bardzo pożyteczne otwory, gdyby jednak nie było muru, musiałyby dziurawić nicłość.

»[...] Oczywiście, można znaleźć dziesiątki rozmaitych zastosowań ironii; na przykład w dobrze mi znanej poezji Zbigniewa Herberta ironia najczęściej odnosi się do osoby, wypowiadającej sądy, poszukującej prawdy czy prawa (greckiego *Nomos*) i często przybiera postać autoironii – poszukiwacz prawdy spogląda na siebie sceptycznie („strzeż się jednak dumy niepotrzebnej / oglądaj w lustrze swą błazeńska twarz”) – nie zaś do samej tej prawdy czy prawa, jak to się często dzieje u nowocześniejszych autorów, którzy rzadko tylko wątpią w samych siebie, natomiast chętnie w wszystko inne» (OŻ 17-18)

¹¹⁹⁷ Cf. HUCH, Ricarda, «Romantische Ironie», en *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1951, págs. 253-269.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, pág. 255.

los románticos ni –como hemos visto– en el de Adam Zagajewski), se nos revela, por otro, en lo fundamental concordante con el *metaxy* zagajewskiano, con su posibilidad de sucesivas, audaces ascensiones, siempre, eso sí, seguidas de los correspondientes «aterrizajes»..., a la espera de que se presente nueva ocasión propicia para intentar de nuevo la hazaña.

Todavía hemos de prestar atención a una variación más sobre el tema de la ironía romántica. Beethoven, que halló en Kant y en Schelling a sus maestros de pensamiento, nos dejó escrito que en la música «subyace una sustancia eterna, infinita, no del todo aprehensible»¹¹⁹⁹. Y no un músico sino un poeta hubo que nos habló de la belleza incomparable de una «música no oída» pero, sin duda, por él escuchada (y ¿cómo no recordar aquí aquella «música callada» que le fue dado oír a nuestro san Juan de la Cruz?):

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:¹²⁰⁰

En su inmortal «*Ode on a Grecian urn*» nos ha legado John Keats versos que contienen tal vez, líricamente cifrado, todo un sistema de pensamiento estético. Los cuatro versos anteriores son los primeros de la estrofa segunda de dicha *Oda*. He aquí ahora –esenciales– los que cierran la estrofa quinta y última:

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
“Beauty is truth, truth beauty,” –that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.¹²⁰¹

También para el prodigioso poeta romántico inglés –al que tanto admira el poeta polaco contemporáneo Adam Zagajewski– la obra de arte apunta siempre a un más

¹¹⁹⁹ En ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 224.

¹²⁰⁰ Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, vol. II, págs. 905.

¹²⁰¹ *Ibid.*, pág. 906.

allá de sí misma, a una configuración mental desarrollada en su vuelo por la imaginación a partir de los materiales de la realidad objetiva (a partir de la realidad objetiva, nótese bien, porque, como oportunamente observa Estrada Herrero, «sin la dulzura de las melodías oídas, la mente no podrá jamás *oír* las melodías no oídas»). Sí, lo volvemos a comprobar en el poeta de la *Oda a una urna griega*: la obra de arte se trasciende a sí misma:

La paradoja de la urna –en el poema de Keats–, como de toda verdadera obra de arte, es que trasciende lo espacial y lo temporal y nos transporta al mundo extraordinario de la imaginación. La terminación imaginativa reconstruye lo artístico en su dimensión atemporal, y nos hace gozar de ese algo más que apunta la obra de arte en su identidad objetiva. Es entonces cuando la belleza se identifica con la verdad y la verdad con la belleza.¹²⁰²

Como apretada síntesis de todo lo dicho en este apartado, sirvan las líneas iniciales del «Apéndice sobre la ironía romántica» de Estrada Herrero:

La auténtica ironía, en línea con la filosofía poética de Richter y Tieck –y en el contexto general del pensamiento de Schelling–, no presupone una negación de lo artístico en su dimensión de finitud concreta y objetiva; antes por el contrario, constituye la posibilidad misma del vuelo imaginativo que viene a completar la obra de arte.¹²⁰³

«Nosotros seguimos deseando el estilo elevado y necesitando su presencia, pero ya hemos dejado de creer en la posibilidad de inventariar detalladamente el cosmos», acaba de decirnos Adam Zagajewski. He aquí ya una primera nota característica de la condición del poeta, del artista, en el mundo contemporáneo, al menos en Occidente, inserto en la sociedad de consumo, batido por todos los vientos contrarios de esta hora postmoderna. La situación del escritor que busca hoy un estilo elevado la describe Zagajewski, a nuestro juicio, muy atinada y expresivamente en unas pocas líneas, que bien merecen reproducirse aquí:

¹²⁰² Cf. ESTRADA HERRERO, *op. cit.*, pág. 223.

¹²⁰³ *Ibid.*, pág. 224.

Fuerte por sus lecturas, fuerte en sus pensamientos, fuerte por sus vivencias y débil en su condición, encarcelado en la actualidad como aquellas momias excavadas de las antiguas turberas que protagonizan los poemas de Seamus Heaney, y también débil –como todos los modernos– por culpa de su psique asediada por los teóricos, por ser «un hombre sin atributos», el escritor que busca un estilo más elevado no deja de ser Everyman. Débil como todos, a veces presa de la televisión descerebrada y del cine norteamericano, acostumbrado al aburrimiento de las autopistas y al tedio del veraneo multitudinario, fuerte tal vez sólo por su inagotable ambición de buscar algo superior, por su recuerdo de la sublimidad que nunca dará por perdida (diferente en ello a sus contemporáneos de la autopista y de la playa donde pasa las vacaciones). (Eddf 50-51)¹²⁰⁴

A renglón seguido observa el poeta polaco que hoy día no parece que corramos el peligro de crear un estilo sublime surgido principal o exclusivamente del rechazo a la modernidad. Cierto es que fue precisamente la actitud hacia la modernidad lo que, en muchos casos, determinó las preferencias estéticas de los escritores –grandes o medianos– del pasado próximo, los de «la generación de nuestros abuelos», en palabras de Zagajewski. Entre aquellos escritores, de diversas nacionalidades, cabe mencionar, entre otros, los nombres de Ernst Jünger, Pierre Drieu la Rochelle, André Malraux, Ernest Hemingway, Gottfried Benn, Vladímir Maiakowski, Henri de Montherland, Bertold Brecht, W. B. Yeats y T. S. Eliot. Estamos ante la generación de los «escritores violentos», violentos porque despreciaban el mundo horizontal, prosaico y gris de la democracia y la sociedad contemporáneas, un mundo pendiente no de los gestos de un soberano, sino de los flujos y reflujos de la bolsa y los comicios parlamentarios. Frente a ese mundo indolente y prosaico –«desencantado», «desmagificado», en la terminología de Max Weber–, donde no había lugar para la hazaña, para lo extraordinario, para lo elevado, aquellos escritores proclamaban el culto a la proeza, y –consecuentes– marchaban como voluntarios a la guerra y se embelesaban ante el espectáculo de las corridas de toros. Y la proeza, precisamente,

¹²⁰⁴ «Silny lekturami, silny myślą, silny przeżyciem – słaby kondycją; uwięziony we współczesności jak owi bohaterowie wierszy Seamusa Heaney, mumie wydobyte ze starożytnych torfowisk; słaby także – jak wszyscy współczesni – swą obłożoną przez teoretyków psychicznością, swym byciem „człowiekiem bez właściwości”, pisarz poszukujący wyższego stylu nie przestaje być Everymanem. Słaby jak wszyscy, ulegający niekiedy pokusie beznózgiej telewizji i amerykańskiego kina, znający nudę autostrad i nudę wakacyjnego tłumu, silny jest może tylko niegasnącą ambicją poszukiwania czegoś wyższego, pamięcią o wzniosłości, której jednak nigdy nie spisze na traty (na co zgodziliby się prawdopodobnie jego spotkania na autostradzie i na wakacyjnej plaży bliźni).» (Oż 42)

ya fuera aristocrática o revolucionaria –en revolución de izquierdas o de derechas, que eso importaba poco–, militar o erótica, constituía para ellos la metáfora perfecta del estilo elevado y su pretexto, un motivo y un impulso para «la retórica de la acción fervorosa cuyo objetivo último era el repudio del mundo moderno, su transmutación en una amalgama más noble [...]» (Eddf 51)¹²⁰⁵. Ha sido por eso, muy probablemente, por lo que en la memoria reciente de Europa ha quedado grabada a fuego la convicción –falsa convicción, ni que decir tiene– de que el estilo elevado constituye un instrumento de la reacción, un martillo de la modernidad. (Recuérdese en este punto la contraposición entre Settembrini y Naphta, los inmortales personajes de la novela de Thomas Mann *La montaña mágica*, a los que se remitía Zagajewski en el primer ensayo de *En defensa del fervor*).

Para Adam Zagajewski, el escritor de hoy no debe ya combatir contra la modernidad (entre otras cosas, porque nadie podrá vencerla), sino que, por muchas facetas inquietantes que le encuentre, debe esforzarse en corregirla, mejorarla, completarla, enriquecerla. Y es que «la modernidad está en nuestros adentros y ya es demasiado tarde para las críticas desde fuera» (Eddf 52)¹²⁰⁶. Espectador crítico de la modernidad pero irremediabilmente inmerso en su curso, el escritor de la hora presente no puede menos de formularse algunas preguntas. En primer lugar, «¿nos gobierna la sabiduría o sólo el conformismo? En el segundo caso, habría motivos para mirar con pesimismo el futuro de la literatura (y no sólo el suyo)» (Eddf 52-53)¹²⁰⁷. En segundo lugar, y dando por supuesto que el estilo elevado no surge hoy del rechazo a la modernidad, ¿nace el estilo bajo –irónico, coloquial, llano, «minimalista» incluso– precisamente del resentimiento, como reacción a nuestros predecesores, tan a menudo grandilocuentes? Y es que Adam Zagajewski ha tenido la sensación, sobre todo al leer literatura alemana contemporánea, de que en ese ámbito lingüístico parece seguir vigente la prohibición de lo sublime –o de lo metafísico–, como si el estilo elevado, incontaminado de ironía escéptica, nos remitiese de manera inexorable a posicionamientos ideológicos de amargo recuerdo, a regiones políticamente peligrosas, de color pardo. En tercer lugar, en fin,

¹²⁰⁵ «Czyn (...) był dla nich metaforą i pretekstem wysokiego stylu, retoryki żarliwej aktywności, której ostatecznym celem miało być odrzucenie nowoczesnego świata, przetopienie go w szlachetniejszy stop (...).» (Oż 43)

¹²⁰⁶ «Nowoczesność jest w nas, za późno już na jej krytykę z zewnątrz.» (Oż 44)

¹²⁰⁷ «Czy kieruje nami mądrość czy konformizm tylko. W tym drugim przypadku trzeba by pesymistycznie spoglądać na przyszłość literatury (i nie tylko).» (Oż 44)

[...] ¿discurrimos en un cuarto vacío, hablamos sólo desde nuestro interior, nuestra vida espiritual, nuestra constitución psíquica –como propone el espíritu racionalísimo de la democracia–, o bien estamos sometidos a la autoridad más o menos manifiesta de una verdad que se halla fuera de nuestro cráneo, como querían los antiguos y los medievales, y como soñaban los románticos? (Eddf 53-54)¹²⁰⁸

Como advierte nuestro poeta, es evidente que ya no hay modo de «regresar» a la trascendencia «medieval» ordenada con tanto esmero. Ni resultan ya aplicables las recetas del T. S. Eliot tardío, que instaba a los poetas a imponerse una disciplina personal y a inscribirse en un orden espiritual superior, el de la *caritas*. A Zagajewski, sin perjuicio de su honda admiración por el poeta de *The Waste Land*, estas recetas se le antojan demasiado escrupulosas y huelen demasiado a sacristía. Y, «no obstante, la intuición de la que tantas veces hablan los creadores, la intuición según la cual hay alguien que nos dicta las palabras más importantes de un poema o las notas cruciales de una sonata, merece la máxima atención» (Eddf 54)¹²⁰⁹.

Hemos arribado a un punto importante de la estética de Adam Zagajewski, que también lo es de la de Longino: la inspiración. Ciertamente que Longino no le dedica explícitamente ni una línea, mas no lo es menos que la idea de la inspiración está «entretejida en todo el tratado como un presupuesto indiscutible y unánimemente admitido»¹²¹⁰. A dicha idea apuntan, en efecto, de modo inequívoco términos tan frecuentes en la obra longiniana como «posesión», «entusiasmo» –que, como es notorio, etimológicamente significa «arrebato por parte de una divinidad»–, «coribante o «bacante». Viene a ser un estado imprescindible en la creación artística, estado «que llevará a la producción genial si corresponde a un motivo suficiente y es servido por una “técnica” depurada de la expresión, o a lo contrario si es una actitud superficial y ficticia»¹²¹¹. La inspiración nos remite a una «voz» que el artista oye, que lo atrae con fuerza incontrastable y aun lo arrebatada, sin quitarle, por ello, su libertad. Adam Zagajewski ha oído esa «voz», y de ella escribe:

¹²⁰⁸ «(...) czy uznamy, jak to nam proponuje bardzo trzeźwy duch demokracji, iż przemawiamy w pustym pokoju, mówimy wyłącznie z siebie, ze swego życia duchowego, z naszej psychiczności, wyznając nasze małe grzechy i małe olśnienia, czy też, jak tego chcieli i starożytność, i wieki średnie – i jak marzyli o tym romantycy – poddani jesteśmy mniej czy bardziej widzialnemu autorytetowi prawdy, znajdującą się gdzieś poza naszą czaszką.» (Oz 45)

¹²⁰⁹ «A jednak intuicja, o jakiej często wspominają twórcy, intuicja, zgodnie z którą ktoś nam dyktuje najważniejsze słowa wiersza, najistotniejsze nuty sonaty, zasługuje na najbaczniejszą uwagę.» (Oz 46)

¹²¹⁰ Cf. SAMARANCH, Francisco de P., *op. cit.*, pág. 29.

¹²¹¹ *Ibid.*, pág. 30.

Una voz que oímos en los momentos de máxima concentración. Aunque esta voz suene una sola vez para no volver a sonar hasta al cabo de muchos años, a partir de entonces todo cambia radicalmente, porque este hecho significa que la libertad que tanto amamos y perseguimos no es nuestro único tesoro; además, aquella voz que a veces oímos no nos la arrebató, sino que nos revela sus límites y nos demuestra que es imposible alcanzar una emancipación absoluta.

Por eso estoy dispuesto a defender el concepto de inspiración [...]. (Eddf 55)¹²¹²

Nótese cómo subyace aquí también la idea de la ironía romántica, a la que ya nos hemos referido con cierto pormenor: «(...) nos revela sus límites [los de nuestra libertad] y nos demuestra que es imposible alcanzar una emancipación absoluta». Por lo demás, lo que particularmente merece subrayarse aquí es el hecho de que Adam Zagajewski, poeta polaco de la segunda mitad del siglo XX y primera del XXI, sigue creyendo en la inspiración, como creía Antonio Machado —«Estoy en una época de inspiración. Yo creo todavía en la inspiración», le escribía a Juan Ramón Jiménez hacia 1903¹²¹³—, y a diferencia de un Paul Valéry, que en un momento dado (la célebre noche de Génova, noche del 4 al 5 de octubre de 1892) dejó de creer en ella. Acto seguido, empero, tiene buen cuidado de advertirnos nuestro poeta que la inspiración no exime a nadie de la disciplina y del rigor, pero es ella siempre, bajo la bien conocida figura de la Musa, la que nos conduce a aquella «voz». Un punto más de contacto, pues, de Zagajewski con Longino y su clásica disertación acerca de lo sublime; y una prueba más de la plena inserción —inserción consciente, de grado y, añadiríamos, aun gozosa— de este gran escritor polaco contemporáneo en la entera tradición de la cultura occidental. Claro está que en este punto, y al efecto de dar con las fuentes primigenias de la idea de la inspiración, habremos necesariamente de remontarnos cuando menos hasta Hesíodo (700 a.C.).

¹²¹² «Jest wyższy głos, który czasem – rzadko niestety – odzywa się. Głos, który słyszymy w momentach największego napięcia uwagi. Gdyby nawet głos ten przemówił raz tylko, gdyby odezwał się po wielu latach czekania dopiero, to i tak wszystko się wtedy zmienia; oznacza to bowiem, że nasza wolność, którą tak kochamy, i o którą tak zabiegamy, nie jest naszym jedynym skarbem; głos, który czasem słyszymy, nie zabiera nam jej zresztą, tylko pokazuje, iż ma ona granice, dowodzi, że emancypacji nie da się doprowadzić do końca.» (Oz 46)

¹²¹³ Cf. MACHADO, Antonio, *Prosas completas*, vol. II de las *Obras completas* del autor, edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, col. Clásicos Castellanos (nueva serie), Madrid, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989, pág. 1462

Hesíodo, en efecto, «puede considerarse el primer autor de Occidente que nos presenta una tentativa de preceptiva literaria»¹²¹⁴. Para él, la poesía tiene un origen divino; todos los poetas y los músicos participan del arte de las musas; si en la tierra hay cantores y citaristas, es gracias a las musas y a Apolo. Los dilectos de las musas merecen el nombre de bienaventurados, y de su bocas fluyen dulces sonidos, capaces de ejercer –por su inspiración divina– un efecto balsámico sobre los oyentes afligidos. Pero escuchemos cómo, en algunos pasajes del proemio a su *Teogonía*, saluda Hesíodo a las Musas y les ruega le concedan el hechizo de su canto:

Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. Con sus pies delicados bailan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión.

[...]

Precisamente ellas enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto en tanto apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. [...]

[...]

¡Ea, tú!, comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su arrogante corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el futuro y el pasado.

[...]

De las musas y del flechador Apolo descienden los aedos y citaristas que hay sobre la tierra. Y de Zeus, los reyes. ¡Dichoso aquel de quien se prendan las Musas! Dulce le brota la voz de la boca.

Pues si alguien víctima de una desgracia, con el alma recién desgarrada, se consume en la aflicción de su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante las gestas de los antiguos y ensalce a los dioses felices, habitantes del Olimpo, al punto se olvida de sus penas y ya no se acuerda de ninguna desgracia. ¡Rápidamente cambian el ánimo los regalos de las diosas!

¡Salud, hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de vuestro canto. Celebrad la sagrada estirpe de los sempiternos Inmortales [...].¹²¹⁵

¹²¹⁴ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 135.

¹²¹⁵ Cf. HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez, Barcelona, Bruguera, 2ª ed., 1981, págs. 97-100.

Pero aún hay más. Para Hesíodo las musas, amén de ser las cantoras del Olimpo, en cuyos coros e himnos se deleitan Zeus y los demás dioses, también presiden el *pensamiento* en sus diversas formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, historia, matemáticas, astronomía, etc. «Las musas constituyen la *música* ordenadora del universo»¹²¹⁶. A este respecto es preciso recordar que el canto más antiguo de las musas es el que entonaron después de la victoria de los olímpicos sobre los titanes, precisamente para celebrar el establecimiento de un nuevo orden del mundo. Y el mismo Hesíodo, en fin, es quien nos relata el nacimiento de las musas y menciona el nombre de cada una de ellas, en versos memorables del proemio a su obra más célebre:

En Pieria las alumbró Mnemósine, señora de las colinas de Eleuteras, unida al Padre Cronida, para que fueran olvido de males y remedio de preocupaciones.

Nueve noches se unió con ella el prudente Zeus subiendo a su lecho sagrado, lejos de los Inmortales.¹²¹⁷

Homero, por su parte, también empieza la *Odisea* con la preceptiva invocación a la musa:

Háblame, musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria. Mas ni aún así pudo librarlos, como deseaba, y todos perecieron por sus propias locuras. ¡Insensatos! Comiéronse las vacas del Sol, hijo de Hiperión; el cual no permitió que les llegara el día del regreso. ¡Oh diosa, hija de Zeus!, cuéntanos aunque no sea más que una parte de tales cosas.¹²¹⁸

Observa Homero (*Odisea*, 8, 167) que los dioses no distribuyen sus dones – belleza, prudencia, elocuencia– a todos por igual ni en la misma medida. Así, por ejemplo, podemos muy bien encontrarnos con un hombre carente por entero de

¹²¹⁶ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 137.

¹²¹⁷ Cf. HESÍODO, *Teogonía*, ed. cit., págs. 98-99.

¹²¹⁸ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, págs. 137-138.

belleza física pero agraciado, en cambio, por un dios con el don de la palabra, que le valdrá el ser acogido con deleite por todos y el ejercer dominio sobre la asamblea popular. ¿Y el poeta? Nos dice Homero que «más que cualquiera, el poeta ha recibido de un dios el talento de deleitar a la gente con sus cantos» (*Odisea* 8, 45)¹²¹⁹. En *Odisea* 8, 488, Homero prorrumpe en palabras de admiración hacia el poeta y su inspiración divina: «¡Oh poeta!, es la musa quien inspira tus cantos, o tal vez el mismo Apolo!»¹²²⁰. Gracias precisamente a la intervención de Apolo y las musas se adquiere la necesaria visión *interna* para contemplar lo que el poeta canta, al tiempo que se le capacita para plasmar la visión misteriosa en melodías rítmicas y de dulzura inefable. En la inspiración de las musas van a la par seriedad y juego, ficción y verdad; y es que, como ya nos había dicho Hesíodo, las musas «saben formar muchas mentiras que parecen verdades, y decir la verdad cuando les place»¹²²¹.

Ahora bien, ¿resultará de todo esto que el poeta no es sino un médium por el que habla la musa? No, en modo alguno. A este respecto, y comentando la creencia en la inspiración tal como aparece expuesta tanto en Hesíodo como en Homero, Luis Gil, en su ya clásico estudio sobre *Los antiguos y la inspiración* poética, escribe algunas líneas que conviene reproducir aquí:

A despecho del valimiento de sus divinidades tutelares, la transmisión de las verdades de las musas exige un esfuerzo por parte del poeta, ya que el favor de las diosas no les exime de meditar concienzudamente el tema de sus composiciones, ni del trabajo de darle una expresión cabal en sus versos.¹²²²

En palabras de Estrada Herrero, «a los dones de lo dionisiaco hay, pues, que añadir los desvelos y conocimientos de la *tékhne* apolínea»¹²²³.

Hecha esta indispensable puntualización, podemos seguir nuestro recorrido por la historia de la idea de la inspiración poética. Y llegamos a Píndaro (518/522-446/438), quien aporta la connotación marcadamente religiosa que la inspiración poética adquiere en sus invocaciones a las musas, que suenan incluso «como súplicas

¹²¹⁹ *Ibid.*, pág. 138.

¹²²⁰ *Ibidem.*

¹²²¹ *Ibidem.*

¹²²² Cf. GIL, Luis, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Guadarrama, 1967, págs. 19 y 25.

¹²²³ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 138.

de penitente»¹²²⁴. De Píndaro nos limitaremos a citar unos pocos fragmentos de especial significación para el tema que nos ocupa:

Vosotras que lo sabéis todo, ¡Oh musas virginales! Y también tú ¡oh verdad!, alzad la mano... Comunicad vuestro oráculo, musas, y hacedme vuestro profeta... Haced que gracias a vuestra inspiración mi genio innato pueda expresar generosamente los cantos. Entona, ¡oh hija de Zeus!, la hermosa canción, que yo haré repetir por las voces y las liras¹²²⁵.

Las musas, hablándoles en lo más profundo de su corazón, enseñan a los poetas cosas que los demás mortales no pueden hallar. Y precisamente por el hecho de provenir de las musas, poseen los cantos poéticos la capacidad de embelesar a los hombres con su magia. Por lo mismo también se explica que mucho más tiempo que los actos viva la poesía inspirada que los canta. Lo que más interesa subrayar en Píndaro es, sin embargo, su convencimiento de que la poesía es algo más que un mero medio de transmisión de conocimientos históricos o de creencias cosmogónicas: constituye, así mismo, un punto de encuentro entre lo divino y lo humano (¿no encontramos aquí ya, *ante litteram*, la idea, explícitamente formulada por Adam Zagajewski, de que también la poesía es susceptible de ser considerada un *metaxy*?). Por abundantes que sean los dones naturales del poeta y por completo que sea su dominio de la preceptiva, sin la presencia de la musa, su poesía no podrá conquistar la cima de la creatividad ni, por ende, conducir al oyente-lector al arrebató extático. Sobre este particular comenta Luis Gil: «De ser cierta nuestra sospecha, en Píndaro se encontraría el punto de partida de la doctrina del “entusiasmo” poético, como así mismo parece arrancar de él la concepción del trance creador de la poesía como una especie de éxtasis»¹²²⁶. (Y permítasenos anotar de nuevo al margen: ¿no nos salen ya al paso aquí algunas ideas que siguen de algún modo operantes –lo hemos visto– en el pensamiento estético de Adam Zagajewski?).

Según Luis Gil, las vivencias poéticas de Píndaro vendrían a hallar su correspondiente formulación filosófica en Demócrito (460-370 a.C.), «el único de los filósofos presocráticos, si se exceptúa tal vez Empédocles, que prestó atención al

¹²²⁴ *Ibid.*, pág. 139.

¹²²⁵ *Ibidem*.

¹²²⁶ Cf. GIL, Luis, *op. cit.*, pág. 32.

fenómeno de la creación poética»¹²²⁷. Es bien conocido lo que escribió Horacio en su *Ars Poetica* (296) «[...] *excludit sanos Helicone poetas / Democritus [...]*»¹²²⁸. Por su parte, Cicerón relaciona a Demócrito con Platón por cuanto excluye la posibilidad de que nadie pueda ser un gran poeta sin una suerte de *adflatus* de locura¹²²⁹. Los fragmentos de Demócrito acerca de la poesía son el 17, el 18 y el 21:

Nadie puede ser poeta inspirado sin entusiasmo y sin cierta locura... Lo que escribe él cuando, poseído de entusiasmo divino, está colmado hasta rebosar (de imágenes emitidas) por los dioses, no puede ser sino bello... Porque Homero recibió de los dioses un talento demoníaco pudo erigir un edificio maravilloso de diversos relatos poéticos.¹²³⁰

Para una cabal comprensión de lo que *lato sensu* tal vez cabría denominar el pensamiento estético de Demócrito habría que remitirse a su doctrina de los átomos, en la que, sin embargo, no hemos de entrar aquí. De todos modos, la idea fundamental aparece bastante clara: asistimos al advenimiento, por así decirlo, de un «sagrado soplo» (*ἐρὸν πνεῦμα*, *divinus spiritus*), que penetra y colma el alma del poeta, excitando su sensibilidad (la *inflammatio animi* de la que habla Cicerón en *De or.* II, 46,194)¹²³¹. Ahora bien, como advierte Luis. Gil, a diferencia de Platón, Demócrito no le niega tajantemente al poeta la paternidad de sus obras mejores, ya que para su creación exige la existencia de unas determinadas facultades y la actividad de las mismas elevada a la máxima potencia¹²³². Lo que sí hace Demócrito, empero, es condicionar la operatividad de dichas facultades al concurso de un agente externo sobrenatural, que, actuando como estímulo poderoso, las lleva al paroxismo y sume al poeta en un frenesí, en un trance, en una especie de «alteración» –estado

¹²²⁷ *Ibid.*, pág. 35.

¹²²⁸ *Ibid.*, pág. 36.

¹²²⁹ Cf. GUTHRIE, W. K. C. (1965), *Historia de la filosofía griega. Vol II: La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*, versión española (ingl. *A History of Greek Philosophy. Volume II. The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus*, Cambridge University Press, 1965) de Alberto Medina González. Madrid, Gredos, 1986, pág. 484.

¹²³⁰ Cf. BRUYNE, Edgar de, *op. cit.*, pág. 41.

¹²³¹ Cf. GIL, Luis, *op. cit.*, pág. 36.

¹²³² Más aún: tanto para el arte como para la sabiduría se exige explícitamente el aprendizaje: «713 (68 B 59) DEMÓC., 24: Ni el arte ni la sabiduría son cosa accesible para quien nada ha aprendido.» Cf. SANTA CRUZ DE PRUNES, María Isabel, y CORDERO, Luis, «Leucipo y Demócrito», en *Los filósofos presocráticos*, III. Introducciones, Traducciones y notas de Armando Poratii, Conrado Eggers Lan, María Isabel Santa Cruz de Prunes y Néstor Luis Cordero. Biblioteca Clásica Gredos, 28. Madrid, Gredos, 1986, pág. 358.

de *ἄλλοφρόνειν*— que se asemeja al *furor divinantium*, gracias al cual percibe efluvios de seres y cosas que en su normalidad psíquica sería incapaz de percibir: «De ahí que, en pura doctrina democrítea, tampoco pueda tenerse al poeta por el autor pleno, consciente y responsable de sus obras en el sentido moderno, por esa su dependencia del hálito divino inspirador que transitoriamente en él se instala.»¹²³³

Vamos ahora con Platón. Amén de en otros de sus diálogos posteriores, Platón se ocupa del tema de la inspiración en el *Ion*. El propósito aparente de este diálogo es saber si Ion, el afamado rapsoda de los poemas homéricos, es guiado por un arte (en el sentido de *τέχνη*). La respuesta es negativa: en efecto, los conocimientos que en la *Iliada* se presuponen sobre el arte del auriga, del médico, del pescador, etc., el rapsoda —y, por extensión, el poeta mismo— no los ha adquirido según una *tékhne* —que presupone todo un proceso racional, la puesta en marcha de unos hábitos operativos y la aplicación de unas reglas—, sino por un medio extraordinario: por la intervención de la musa. En el transcurso del diálogo, el fatuo rapsoda cuyo nombre le da título queda en seguida atrapado en las formidables redes dialécticas de Sócrates, a quien Ion se confiesa incapaz de contradecir en sus argumentos. Llegados a este punto, Sócrates pasa a describir el tipo de conocimiento que caracteriza el arte poética¹²³⁴. Se trata de un pasaje tan extenso como memorables, en el que Sócrates contrapone al de «arte» los conceptos de «don» y de «fuerza divina». Por otra parte, la teoría socrática de la inspiración queda aquí plásticamente expresada mediante el símil de la piedra imantada: al igual que ésta atrae a los anillos de hierro, que, a su vez, comunican el magnetismo a otros anillos, hasta formar una cadena, así la musa inspira al rapsoda, quien, a su vez, comunica ese entusiasmo a otros, con lo que se forma —aquí también— una cadena: lo que podríamos tal vez denominar la «cadena del entusiasmo», precisamente. «Esta imagen de la cadena que magnetiza a todos sus eslabones, desde la Musa hasta el último oyente, es una de las grandes metáforas de Platón»¹²³⁵. Así, pues, el rapsoda —y el poeta, no lo olvidemos— no es sino un mediador (y, entonces, ¿nos nos encontramos aquí, de nuevo, con la idea de *metaxý*, siquiera de modo latente?). Pero escuchemos a Sócrates:

¹²³³ Cf. GIL, Luis, *op. cit.*, pág. 37.

¹²³⁴ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 140.

¹²³⁵ Cf. LLEDÓ, Emilio, «Introducción» al *Ion*, en PLATÓN, *Diálogos I*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, pág. 246.

SÓC.— Ya miro, Ion, y es más, intento mostrarte lo que me parece que es. Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen. Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también como ellas.¹²³⁶

Por lo menos en lo que al *Ion* se refiere, es claro que Platón considera el conocimiento proveniente de las musas, el conocimiento que está en el origen de la poesía, como incompatible con la *tékhne* y la ciencia (*ἔπιστήμη*). Y es que, a todas luces, la inspiración de las musas presupone la suspensión de la facultad del pensamiento, dado que mientras conserva la razón «el ser humano es incapaz de realizar una obra poética». El poder de las musas provoca un desbordamiento de sentimientos, conduce al un entusiasmo dionisiaco de la inspiración, en tanto que la razón queda por completo al margen¹²³⁷. Así lo reitera Sócrates en este otro pasaje:

SÓC.— ¿No sois vosotros los rapsodas, a su vez, lo que interpretáis las obras de los poetas?

¹²³⁶ *Io.* 533c-534b.

¹²³⁷ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 142.

ION.—También es verdad.

SÓC.— ¿Os habéis convertido, pues, en intérpretes de intérpretes?

ION.— Enteramente.

SÓC.— Dime, pues, oh Ion, y no me ocultes lo que voy a preguntarte. Cuando tú recitas bien los poemas épicos y sobrecoges profundamente a los espectadores, ya sea que cantes a Ulises saltando sobre el umbral, dándose a conocer ante los pretendientes y esparciendo los dardos a sus pies, o a Aquiles abalanzándose sobre Héctor, o un momento emocionante de Andrómaca, de Hécuba o Príamo, ¿te encuentras entonces en plena conciencia o estás, más bien, fuera de ti y crees que tu alma, llena de entusiasmo por los sucesos que refieres, se halla presente en ellos, bien sea en Ítaca o en Troya o donde quiera que tenga lugar tu relato?

ION.— ¡Qué evidente es, Sócrates, la prueba que aduces! Te contestaré, pues, no ocultándote nada. En efecto, cuando yo recito algo emocionante, se me llenan los ojos de lágrimas; si es algo terrible o funesto, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón.

SÓC.— Por consiguiente, oh Ion, ¿diremos que está en su razón ese hombre que, adornado con vestiduras llamativas y coronas doradas, se lamenta en los sacrificios y en las fiestas solemnes, sin que por habersele estropeado algo de lo que lleva encima, o experimenta temor entre más de veinte mil personas que se hallan amistosamente dispuestas hacia él, y ninguna de ellas le roba o le hace daño?

ION.— ¡No, por Zeus! En absoluto, oh Sócrates, si te voy a hablar con franqueza.

SÓC.— Tú sabes, sin embargo, que a la mayoría de los espectadores les provocáis todas esas cosas.

ION.— Y mucho que lo sé, pues los veo siempre desde mi tribuna, llorando, con mirada sombría, atónitos ante lo que se está diciendo. Pero conviene que les preste extraordinaria atención, ya que, si los hago llorar, seré yo quien ría al recibir el dinero, mientras que, si hago que se rían, me tocará llorar a mía al perderlo.

SÓC.— ¿No sabes que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsoda y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero? Y la divinidad por medio de todos éstos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra, se forma aquí una enorme cadena de danzantes, de maestros

de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa.¹²³⁸

En el *Fedro* Platón nos describe la jerarquía de las almas, y resulta que el poeta no ocupa sino el sexto lugar, por encima del artesano y el labriego. En este mismo diálogo Platón se reafirma en la idea de que por el camino de la *tékhnē* no es posible llegar a la poesía. Lo hace por boca de Sócrates, que explica a Fedro los cuatro tipos de *μανία* divina¹²³⁹:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.¹²⁴⁰

Como observa el ya citado Luis Gil, hay que esperar al *Timeo* para ver, en armoniosa síntesis, superada la antitética valoración del entusiasmo poético y del conocimiento racional que, presente ya en la *Apología*, se nos ha manifestado con toda claridad en el *Ion* y en el *Fedro*. Se resolvía, así, la contradicción en que su racionalismo, por un lado, y su íntima afición a la poesía, por otro, colocaban al filósofo. Y es que sólo hallándose en pleno dominio de las facultades mentales, por vía de análisis y mediante la razón, es factible interpretar tanto las visiones que tiene la parte racional del alma como las palabras que se pronuncian cuando en el hombre predomina la parte irracional. La locura poética, tal y como aparece definida en el *Fedro*, bien que debida a un agente externo, no anula en absoluto la personalidad del poeta¹²⁴¹:

¹²³⁸ *Ibid.*, pág. 258-260.

¹²³⁹ «Los cuatro tipos de *μανία* divina son la *μαντική*, la *τελεστική*, la *ποιητική* y la *έρωτική*, respectivamente debidos a la *επίπνοια* de Apolo, Diniso, las musas, Afrodita y Eros.» Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 143.

¹²⁴⁰ *Phdr.* 245a.

¹²⁴¹ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 144.

Antes bien, debe considerarse como el repentino ponerse en desbordante actividad de capacidades, latentes y en reposo hasta el momento de la inspiración en las zonas abisales del alma y emergentes ahora, con incontenible ímpetu, en la conciencia del poeta. La poética de la *μανία* del *Fedro* ya no es el puro dar cabida y aposento a lo divino del *ἔνθουσιασμός* del *Ion*. El poeta deja de ser el pasivo habitáculo, el instrumento fonador o *medium* de la divinidad inspiradora, para convertirse en el elemento activo de la creación poética, bajo el impulso y acicate de una divina fuerza que potencia al máximo sus aptitudes. Platón se sitúa, pues, aquí en la línea democrítea.¹²⁴²

Pero aún hay más: si el filósofo se acerca con el puro intelecto al mundo de las formas, en el momento de la inspiración, el poeta, bien que por vía emocional e imaginativa, tendría un momentáneo acceso a ese mismo mundo. Y es que, como escribe bellamente Luis Gil,

La creación poética no es sino un tirón hacia arriba de la fuerza ascensional del alma, un vuelo extático hacia el mundo de las formas, como simboliza el símil de la abeja. Una manifestación, en suma, de ese dinámico proceso de recuperación de las perdidas alas que opera en el alma el amor.¹²⁴³

Es decir, también a la hora de considerar el problema de la creación poética –y, añadiríamos, de la creación artística en general– nos seguimos moviendo en el ámbito platónico –platónico y, así mismo, zagajewskiano– del *metaxy*.

En lo que podríamos seguramente denominar la historia de la idea de inspiración poética, Platón constituye, sin duda, una piedra miliar, lo que justifica –creemos– sobradamente el generoso espacio que le hemos dedicado. Pero claro es que dicha historia no termina en Platón, y de los autores que vinieron después hemos ahora de entresacar al menos a unos cuantos de singular relevancia.

La escuela peripatética rechaza la teoría de la inspiración, en tanto en cuanto se niega a reconocer cualquier colaboración de potencias superiores con el poeta. Por el contrario, y anticipándose en esto a los recientes estudios psicoanalíticos, subraya decididamente el peso de los factores irracionales que intervienen en la creación

¹²⁴² Cf. GIL, Luis, *op. cit.*, pág. 69.

¹²⁴³ *Ibid.*, pág. 70.

poética: la facultad mimética, la imaginación y la afectividad. Como mérito positivo frente a Platón, parece justo anotar en el haber de los peripatéticos el no haber excluido del fenómeno de la poesía la elaboración intelectual ni la organización consciente, con arreglo a un plan premeditado, de los materiales procedentes de otros estratos psíquicos. Bien se comprende, entonces, que a partir de Aristóteles y los peripatéticos la crítica literaria discurriera por cauces más objetivos que los abiertos por Platón. Amén de las dotes naturales (*φύσις, natura*), se postulan para el poeta el oficio (*τέχνη, ars*) y la práctica (*μελέτη, exercitatio*). En esta línea se desarrolla el pensamiento poético de Neptólemo de Pario, de Horacio –recuérdese su famosa definición: «*scribendi recte sapere est et principium et fons*»– y de Plutarco¹²⁴⁴.

La nota práctica introducida por Aristóteles y los peripatéticos en la visión de la poesía no fue óbice, sin embargo, para que la doctrina de la posesión divina y el concurso de las musas en el origen de la creación poética llegara a desempeñar un papel decisivo en la posteridad literaria. Por más que no faltasen paladines de lo apolíneo en el arte, la creencia generalizada era que, sin la *manía* e inspiración divina, la técnica y la preceptiva eran impotentes por sí solas para el logro de la obra de arte auténtica. Para traspasar los umbrales de la poesía, escribía Luciano, era menester mucha locura e inspiración divina. Y Filón de Alejandría (*In Gen.* III 9): «La inspiración es un éxtasis; el alma es arrebatada de sí misma, o, mejor dicho, la divinidad se revela en el menosprecio de la inteligencia por el medio ambiente sensorial; el intelecto siente como una santa embriaguez»¹²⁴⁵.

Más allá del contexto de la antigüedad grecolatina, el recurso a una intervención sobrenatural a la hora de dar razón del origen de la obra de arte constituye una constante en la historia de la estética. Aquí sólo podemos remitirnos a un puñado de ejemplos. Al final de la Edad Media son rastreables las huellas de la teoría pagana de la inspiración tal y como la concebían los Santos Padres. Así, Teófilo conoce la oposición entre inspiración pagana y cristiana. Al respecto, escribe De Bruyne:

El pagano y el cristiano se sienten empujados a crear, e iluminados en su hacer por fuerzas inspiradoras; pero aquél por fuerzas diabólicas, éste por fuerzas divinas. El cristiano se da cuenta de que no puede aprender, comprender ni imaginar nada

¹²⁴⁴ *Ibid.*, págs. 77-78.

¹²⁴⁵ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 145.

bello sin los siete dones del Espíritu Santo. Es el espíritu de sabiduría el que le revela que todo arte y genio provienen de Dios; (...) ¹²⁴⁶

La poesía de Dante no se concibe como una creación meramente humana; antes bien, Dante «es la gloria de las musas»: «(...) *gloria musarum, vulgo gratissimus auctor*», lo llama, en efecto Boccaccio ¹²⁴⁷. Y a entender de Petrarca, el poeta es un hombre inspirado por Dios («*divino quodam spiritu afflatus*») ¹²⁴⁸. Por lo demás, fue el convencimiento de muchos renacentistas: la «locura divina» («*furor divinus*») eleva al poeta a un estado prelapsario de conocimiento, y viene a constituir una suerte de restauración del alma a una condición de iluminación racional; así lo expresa Marsilio Ficino en estas palabras de su comentario al *Banquete* platónico: «*Divino autem furore super hominis naturam erigitur et in Deum transit. Est autem furor divinus illustratio rationalis animae, per quam Deus animam, a superior delapsam ad infera, ab inferis ad supera retrahit*» (*Comm. in Conv.*, VII, 13) ¹²⁴⁹.

Si de la Italia del Renacimiento nos trasladamos a la Inglaterra isabelina, nos reencontraremos con Sir Philip Sidney y su tratado *The Defence of Poesie*, de cuya recepción por parte de Adam Zagajewski hubimos de ocuparnos al tratar de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998). Para Sidney la poesía es un don del cielo que desciende a la tierra como un soplo de la divinidad ¹²⁵⁰. Y si, aún en suelo inglés, avanzamos de la época isabelina a la romántica, hallaremos un nuevo hito en la historia de la idea de inspiración poética en la figura de Percy B. Shelley, otro lírico egregio que quiso echar su cuarto a espadas en este debate ya milenario. También Shelley acepta el supuesto básico del *Ion*, que no es otro que el supuesto de la «inspiración» y de la consideración de la poesía como don de lo alto ¹²⁵¹: «*Poetry is indeed something divine*» ¹²⁵².

¿Y el siglo XX? La teoría de la literatura desplegó en la pasada centuria un deslumbrante abanico de muy numerosos y diversos enfoques de la obra literaria,

¹²⁴⁶ Cf. BRUYNE, Edgard de, *op. cit.*, vol. II, pág. 557.

¹²⁴⁷ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 145.

¹²⁴⁸ *Ibidem*.

¹²⁴⁹ *Ibidem*.

¹²⁵⁰ Cf. PUJALS, Esteban, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos, 1984, pág. 112.

¹²⁵¹ Cf. VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987, pág. 17.

¹²⁵² Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, pág. 846.

abanico que sigue abierto y disponible a comienzos de este siglo XXI: enfoques psicoanalistas, sociologistas, marxistas, feministas, multiculturalistas, neoconservadores, neohistoricistas... No ha faltado, incluso, quien reivindique la autonomía de la estética y el puro placer de la lectura, sin intenciones de redención social y sin temor a ser tildado de «políticamente incorrecto»...: es el caso de un Harold Bloom, repetidamente citado en las páginas de la presente investigación. ¿Y en qué sentido se han pronunciado los poetas mismos? De todo ha habido, igualmente, como ya sabemos: de un Paul Valéry, acusador de conmociones y éxtasis espirituales y abogado del racionalismo, del intelectualismo, a un Antonio Machado, que en carta a Juan Ramón Jiménez hace profesión de fe en la inspiración poética. De una inspiración poética que sigue teniendo aún hoy sus valedores: sin ir más lejos, Adam Zagajewski, a quien también le ha sido dado oír esa «voz», y, así, participar de una tradición cuya historia aquí nos hemos limitado apenas a esbozar, con el único objeto de situar en ella a este gran poeta polaco. Conviene en este punto repetir sus palabras acerca de la inspiración:

Una voz que oímos en los momentos de máxima concentración. Aunque esta voz suene una sola vez para no volver a sonar hasta al cabo de muchos años, a partir de entonces todo cambia radicalmente, porque este hecho significa que la libertad que tanto amamos y perseguimos no es nuestro único tesoro; además, aquella voz que a veces oímos no nos la arrebató, sino que nos revela sus límites y nos demuestra que es imposible alcanzar una emancipación absoluta.

Por eso estoy dispuesto a defender el concepto de inspiración [...]. (Eddf 55)¹²⁵³

En efecto, la defiende, la sigue defendiendo, no sólo en sus ensayos, sino también sus propios poemas, como el titulado «El caminante» («Wędrowiec»), del libro *Ir a Lvov* (*Jechać do Lwowa*, 1985), que comienza así:

Entro en la sala de espera de una estación, donde
el aire es sofocante.

¹²⁵³ «Jest wyższy głos, który czasem – rzadko niestety – odzywa się. Głos, który słyszymy w momentach największego napięcia uwagi. Gdyby nawet głos ten przemówił raz tylko, gdyby odezwał się po wielu latach czekania dopiero, to i tak wszystko się wtedy zmienia; oznacza to bowiem, że nasza wolność, którą tak kochamy, i o którą tak zabiegamy, nie jest naszym jedynym skarbem; głos, który czasem słyszymy, nie zabiera nam jej zresztą, tylko pokazuje, iż ma ona granice, dowodzi, że emancypacji nie da się doprowadzić do końca.» (Oż 46)

En el bolsillo llevo un libro,
poemas de alguien, huellas de inspiración.¹²⁵⁴

Poemas de alguien, es decir, no importan quién sea su autor; porque pertenece –y eso basta– a la gran comunidad, o hermandad, de escritores y lectores¹²⁵⁵, que, unos y otros, siguen alimentando el fuego de la inspiración, precisamente, y alimentándose de él; aun inmersos en la prosa de la vida diaria, aun en el ambiente cargado de la sala de espera de una estación de ferrocarril o de autobuses. Esa inspiración que nuestro poeta defiende, como no podía ser menos, también durante las entrevistas, cada vez más frecuentes, que le hacen para revistas literarias y periódicos. Así, en el transcurso de la que en enero de 2006 concede a Jolanta W. Best, Adam Zagajewski expone su personal concepto de «poesía pura» –o, quizá mejor, de «pura poesía» («*pure poetry*»–), que no constituye ningún tipo determinado de poesía, tal y como podría postularse en algún manifiesto programático, sino que es la poesía misma, la poesía, sin más; la poesía de esos pocos versos –«de dos a cinco»– que le son regalados –«donados»– al poeta en los momentos de inspiración:

JWB: What is pure poetry?

AZ: It is two to five of the most successful lines in a poem. These lines create the poem, or the soul of the poem. Most of the time I never know myself which lines are purely poetic lines.

JWB: Thus pure poetry is like epiphany. It happens suddenly, almost like bliss.

AZ: This is something that the poet receives. It is a gift of a few successful lines in a poem, but it is never the entire poem. I think it is almost impossible to write a whole poem which consists only of this gift. A poet works with the environment. Roads leading to purely poetic lines are “ascending” or “descending”. I try to find a few lines of pure poetry, but I do not mean “pure poetry” in the sense of a poetic manifesto. Sometimes pure poetry is perceived as hermetic poetry. That is not what I mean. “Pure poetry” indicates a few utterly successful lines in a poem. It provides

¹²⁵⁴ «Wchodzę do poczekalni dworcowej, gdzie / duszne powietrze. / W kieszeni mam książkę, / czyjeś wiersze, ślady natchnienia.» (JdL 65)

¹²⁵⁵ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, pág. 49.

a moment of happiness. The reader and poet can equally embrace this happiness through pure poetic lines.¹²⁵⁶

«Los caminos que llevan a los versos puramente poéticos son ascendentes o descendentes». Se trata, en cierto modo, de una epifanía, de «un momento de felicidad», que puede ser compartida igualmente tanto por el poeta como por el lector, a través, precisamente, de esos versos de pura poesía. Nos movemos, por tanto, una vez más, en el ámbito del *metaxý*, de ese *va-et-vient* que nos es ya familiar, que afecta tanto al momento de la creación como al de la recepción.

Poco antes de la entrevista concedida a Jolanta A. Best, exactamente el 19 de noviembre de 2005, Adam Zagajewski había sido entrevistado por Jacinto Antón en Barcelona. Por aquellos días el poeta polaco se encontraba, en efecto, en la ciudad condal, invitado por su editor Jaume Valcorba (Acantilado). Pues bien, en el transcurso de esta otra entrevista se habló, entre otros temas, de la ironía y el éxtasis, y, desde luego, y casi desde un principio, también de la inspiración. Zagajewski, en un momento dado, Zagajewski recuerda el caso del compositor finlandés Sibelius, que, falto de inspiración, precisamente, pasó los tres últimos decenios de su vida destruyendo toda la música que componía. En este punto, Jacinto Antón trae a colación otro nombre: el de Paul Valéry:

P. Está también Valéry.

R. Sí. La célebre noche de Génova, el 4 de octubre de 1892. Como todos los poetas jóvenes era romántico, con grandes ideas. Y tuvo una crisis, una iluminación negativa. Reconoció que el fuego se había apagado. Esa noche tormentosa se dijo que no había nada especial, sólo la técnica, el método. Se mantuvo fiel a esa noche hasta el final de su vida, a la idea de que la inspiración no existía.

P. ¿De dónde viene el don?

R. Ésa es la gran pregunta. Seguramente sólo se puede responder en los grandes momentos. Cuando puedo escribir, en los momentos de lucidez, pienso siempre que recibo algo. Un sentimiento casi religioso. En el momento de más grande

¹²⁵⁶ Cf. BEST, Jolanta W., «“Poetry Summons Us to Life”. A Conversation with Adam Zagajewski», en [http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/106/261_best.html], pág. 6.

actividad poética estoy pasivo. Hay algo de dictado. Ocurre raramente, pero es la ocasión soñada por el poeta.¹²⁵⁷

Estas declaraciones nos parecen de singularísimo interés, pues en ellas subraya el poeta polaco el carácter de «regalo», de «don», propiamente, que tiene la inspiración, con un matiz añadido ciertamente esencial: y es que se trata, en palabras de Zagajewski, de «un sentimiento casi religioso». El instante de deslumbramiento, el de más intensa actividad poética, coincide con la pasividad del poeta, precisamente porque entonces el poeta no actúa sino que «recibe», en el instante en que el don se efectúa; en otras palabras, es el momento de la «posesión», del «entusiasmo», exactamente, sobre el que nos ilustra el *Ion* platónico; y, puesto que se trata de un «sentimiento casi religioso», bien podría concluirse, *toutes proportions gardées*, que se trata de un momento en cierto modo análogo a la unión mística misma.

El caso de Paul Valéry merece estudio aparte, porque Adam Zagajewski vuelve una vez y otra a él, tanto en sus entrevistas como –lo que resulta ya bastante significativo– en sus ensayos y aun en sus poemas. Es sabido, en efecto, que durante la noche del 4 al 5 de octubre de 1892, durante unas horas en que una terrible tormenta descargaba sobre Génova, donde a la sazón se encontraba, Paul Valéry sufrió una auténtica crisis existencial, acontecimiento que tuvo, a su vez, un profundo impacto en su carrera de escritor. De hecho, alrededor de 1898 Valéry dejó de escribir, y durante casi veinte años no publicó absolutamente nada. Este hiato se cree –en parte, al menos– debido a la muerte de su mentor, Stéphane Mallarmé. Sea como sea, ese prolongado silencio no se verá roto hasta 1917, con la publicación de *La Jeune Parque*, cuando Valéry había cumplido los cuarenta y seis años de edad. Pues bien, hay una hermosa página de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) que resulta inexcusable reproducir aquí:

Seguro que a todos los lectores de los ensayos y poemas de Paul Valéry les intriga aquella famosa noche en Génova, la noche del 4 al 5 de octubre de 1892 (sobre la ciudad enloquecía una fuerte tormenta, y, al menos, de ese modo se cumplió la tradición). El poeta se hallaba de visita en casa de su pariente italiano,

¹²⁵⁷ Cf. ANTÓN, Jacinto, «“La poesía ha de conjugar ironía y éxtasis”. Entrevista: Adam Zagajewski Poeta», en [<http://www.elpais.com/articulo/cultura/poesia/ha/conjugar/ironia/extasis/elpepicul/20...>]; pág. 1.

que vivía en Salita San Francesco, en el casco viejo de la ciudad. El mismo Valéry dijo que aquello fue su golpe de estado interior. La historia de la cultura europea conoce otras noches, momentos de decisivos cambios espirituales. ¡Quién no recuerda la noche de Pascal y el fuego que en ella ardía! Pero la noche en Génova fue diferente. Fue aquélla una noche durante la cual el fuego se apagó. Fue una noche crítica, la noche del criticismo, durante la que Valéry desbarató a todos los que hasta entonces habían sido sus ídolos, a excepción del ídolo del intelecto. Aquel poeta joven y apasionado, que andaba hasta entonces en la nube de los sueños, abismándose en los poemas de los simbolistas, adorando a las divinidades turbias de la poesía, y no sólo de la poesía, se convierte en la madrugada del 5 de octubre en un severo –¡y qué inteligente!– escritor que desde ese momento va a perseguir con suspicacia todas las conmociones del espíritu que no se dejen explicar racionalmente. Ya nunca se fiará de la inspiración, proclamará la superioridad del artesano y la mirada clara, serena, sobre el rapto del éxtasis o de la emoción.

Si yo fuera historiador de la cultura, prestaría atención a esa noche, noche en la que uno de los más espléndidos escritores de la época reconoció que el fuego se había apagado. De ese modo, quedó preparado el camino para la llegada del siglo XX. (Elba 180-181)¹²⁵⁸

A nuestro entender, lo esencial es que la experiencia personal de Paul Valéry constituye para Adam Zagajewski todo un símbolo de lo que será el siglo XX; en primera instancia, de lo que serán la condición y la situación del poeta, del artista, en el siglo XX, pero tal vez no sólo eso; tal vez el símbolo posea un significado más amplio, abarque una realidad mayor: la de toda la vida intelectual y aun espiritual del

¹²⁵⁸ «Każdego chyba czytelnika esejów i wierszy Paula Valéry intryguje owa sławna noc w Genui, noc z 4 na 5 października 1892 (nad miastem szalała gwałtowna burza, i przynajmniej w ten sposób tradycji stało się zadość). Poeta składał wizytę swym włoskim krewnym, mieszkającym przy Salita San Francesco, wewnątrz genueńskiego starego miasta. Sam Valéry powiedział, że był to jego wewnętrzny zamach stanu. Historia kultury europejskiej zna inne noce, chwile decydujących przełomów duchowych. Kto nie pamięta nocy Pascala i płonącego w niej ognia! Ale noc w Genui była inna. Była to noc, podczas której ogień zgasł. Była to noc krytyczna, noc krytycyzmu, noc, podczas której Valéry unicestwił wszystkie swe dotychczasowe idole, z wyjątkiem idola intelektu. Ten młody, rozpalony poeta, kroczący do tej pory w chmurze marzeń, zaczytujący się w wierszach symbolistów, wielbiący niejasne bóstwa poezji i nie tylko poezji, zamienia się nad ranem 5 października w trzeźwego – i jakże inteligentnego – pisarza, który będzie odąd podejrzliwie śledził wszelkie poruszenia ducha, nie dające się racjonalnie wytłumaczyć. Nigdy już nie będzie ufał natchnieniu, będzie głosił wyższość rzemiosła i jasnego, spokojnego spojrzenia nad porywem ekstazy czy wzruszenia.

» Gdybym był historykiem kultury, zwróciłbym uwagę na tę noc – noc, kiedy jeden z najwybitniejszych pisarzy epoki uznał, iż ogień zgasł. W ten sposób przygotowane zostało nadejście dwudziestego wieku.» (Wcp 154)

siglo XX. Sin duda, la noche de Valéry –noche en que el «fuego» se extingue– constituye una vivencia que, por decirlo así, en algún sentido fascina la imaginación de Zagajewski; y de ahí que sea algo recurrente en su producción literaria. Ciertamente, empero, «la historia de la cultura europea conoce otras noches, momentos de decisivos cambios espirituales»; y, no menos que la de Valéry, esas otras noches –noches, en cambio, de «fuego» que se enciende o se aviva magníficamente– fascinan así mismo al poeta polaco. ¿Cuáles son esas noches? ¿Cuáles son esos fuegos? No lo dice Zagajewski en su poema titulado «El fuego, el fuego» («Ogień, ogień»), del *Ir a Lvov (Jechać do Lwowa, 1985)*:

El fuego de Descartes, el fuego de Pascal,
ceniza, chispa.
En la noche crepita una hoguera invisible,
fuego que, quemando, no destruye,
sólo crea, como si quisiera restituir
en una sólo momento lo que se llevaron
las llamas en los diversos continentes,
la biblioteca de Alejandría, la fe
de los romanos y el miedo de una pequeña muchachita
de Nueva Zelanda.

El fuego como los ejércitos
de los mongoles devasta y quema ciudades de madera
y de piedra, y luego levanta
ligeras casas e invisibles palacios,
ordena a Descartes
demoler una filosofía y construir una nueva,
se transforma en una arbusto ardiente,
despierta a Pascal, golpea las campanas
y las funde por el demasiado fervor.
¿Habéis visto cómo lee
los libros? Hoja tras hoja, despacio,
como alguien que recientemente ha aprendido
a silabizar.

El fuego, el fuego, el eterno
fuego de Heráclito, ávido mensajero,

un muchacho de labios negros, tintos de arándanos.¹²⁵⁹

Noche y fuego de Descartes. En 1619 deja Descartes el ejército del príncipe de Nassau, en el que se había alistado en 1618, y parte hacia Dinamarca y luego Alemania. En Fráncfort asiste a la coronación del Emperador Fernando II e inmediatamente pasa a engrosar las filas del ejército del duque Maximiliano de Baviera, que luchaba contra el rey de Bohemia. El ejército estableció sus cuarteles de invierno en Neuburg, aldea alemana en las inmediaciones de la ciudad de Ulm¹²⁶⁰. Así lo cuenta el propio Descartes al principio de la segunda parte del *Discurso del método* (*Discours de la méthode*, 1637):

Encontrábame por entonces en Alemania, a donde había ido con motivo de unas guerras que aún no han terminado, y al volver al ejército después de asistir a la coronación del Emperador, el principio del invierno me retuvo en un alojamiento donde, al no encontrar conversación alguna que me divirtiera y no tener tampoco, por fortuna, cuidados ni pasiones que perturbaran mi ánimo, pasaba todo el día solo y encerrado, junto a una estufa, con toda la tranquilidad necesaria para entregarme por entero a mis pensamientos.¹²⁶¹

En aquel ámbito propicio a la meditación, vuelve Descartes a plantearse algunos problemas de geometría, y la solución alcanzada llega a inducirle a buscar un método

¹²⁵⁹ «Ogień Kartezjusza, ogień Pascala, / popiół, iskra. / W nocy płonie niewidzialne ognisko, / ogień, który paląc się nie niszczy / tylko tworzy, jakby chciał oddać / w jednej chwili to, co zabrały / płomienie na różnych kontynentach, / bibliotekę w Aleksandrii, wiarę / Rzymian i lęk małej dziewczynki / z Nowej Zelandii. / Ogień jak armie / Mongołów pustoszy i pali drewniane / i kamienne miasta, a potem wznosi / lekkie domy i niewidoczne pałace, / nakazuje Kartezjuszowi / obalić filozofię i zbudować nową, / przemienia się w krzew gorejący, / budzi Pascala, uderza w dzwony / i topi je z nadmiaru gorliwości. / Czy widzieliście, jak on czyta / książki? Kartkę po kartce, powoli, / jak ktoś, kto dopiero nauczył się / sylabizować. / Ogień, ogień, wieczny / ogień Heraklita, chciwy posłaniec, / chłopiec o czarnych od jagód ustach.» (JdL 5)

¹²⁶⁰ *Ibidem*.

¹²⁶¹ Cf. DESCARTES, René (1637), *Discurso del método*, trad. (<fr. *Discours de la méthode*), estudio preliminar y notas de Risieri Frondizi, col. El Libro de Bolsillo, n° 736, Madrid, Alianza Editorial, 7ª ed., 1984, pág. 77. Original francés: «J'étais alors en Allemagne, où l'occasion des guerres qui n'y sont pas encore finies m'avait appelé; et, comme je retournais du couronnement de l'empereur vers l'armée, le commencement de l'hiver m'arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout le loisir de m'entretenir de mes pensées [...]» Cf. DESCARTES, René (1637), *Discours de la méthode*, avec des aperçus sur le mouvement des idées avant Descartes, une biographie chronologique, une introduction à l'oeuvre, une analyse méthodique du «Discours», des notes, des questions, de documents par J.-M. Fataud, Paris, Bordas, 1984, pág. 62.

general para resolver cualquier problema de geometría que en el futuro pudiera presentársele; más aún, concibió un método para descubrir la verdad en cualquier rama de la ciencia¹²⁶². Es precisamente lo que cree haber hallado en la noche del 10 al 11 de noviembre de aquel invierno de 1619, cuando «es visitado por tres sueños», que él interpreta como signos indubitables de su vocación de reformador del saber¹²⁶³. «Descartes vio de pronto muchas chispas de fuego diseminadas por el cuarto» en que se hallaba, nos dice George Poulet en *El sueño de Descartes*¹²⁶⁴. Sabemos la fecha exacta del hallazgo del principio de la unidad sistemática de la ciencia porque se conserva un manuscrito de Descartes con un encabezamiento en latín que reza: «10 de noviembre de 1619, cuando lleno de entusiasmo descubrí los fundamentos de una ciencia admirable»¹²⁶⁵ («*X Novembris 1619, cum plenus forem Enthousiasmo et mirabilis scientiae fundamenta reperirem...*»)¹²⁶⁶. Conmovido de gratitud por esta revelación, Descartes hace la promesa de peregrinar al santuario de Nuestra Señora de Loreto, promesa que cumplirá unos pocos años después –en 1624–, durante una estancia en Italia¹²⁶⁷.

Noche y fuego de Pascal¹²⁶⁸. En el transcurso de la noche del 23 al 24 de noviembre de 1654 Pascal fue sacudido por una profunda y fulgurante iluminación religiosa, y escribió el conocido *Memorial (Le Mémoire)*, que a partir de entonces llevó siempre cosido a su ropa y que un criado suyo retiró de allí algunos días después de la muerte de su señor, acaecida el 19 de agosto de 1662. El *Memorial* reza así:

El año de gracia de 1654,
Lunes 23 de noviembre, día de San Clemente papa
y mártir, y de otros santos del martirologio.

¹²⁶² FRONDIZI, Risieri, «Estudio preliminar» a DESCARTES, René, *Discurso del método*, ed. cit., pág. 41.

¹²⁶³ FATAUD, J.-M., «La vie de Descartes (1596-1650)», en DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, Bordas, 1984, pág. 13.

¹²⁶⁴ Citado por CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 64.

¹²⁶⁵ FRONDIZI, Risieri, «Notas a la segunda parte» a DESCARTES, René, *Discurso del método*, ed. cit., pág. 138.

¹²⁶⁶ FRONDIZI, Risieri, «Notas al “Estudio preliminar”» a DESCARTES, René, *Discurso del método*, ed. cit., pág. 64.

¹²⁶⁷ FATAUD, J.-M., *op. cit.*, pág. 13.

¹²⁶⁸ Seguimos aquí fundamentalmente a REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Tomo II *Del humanismo a Kant*. Trad. (it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo II) de Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Herder, 2005, págs. 505-510.

Vigilia de San Crisógono mártir y de otros.
 Desde las diez horas y media de la noche, hasta
 alrededor de las doce y media.
 Fuego.
 «Dios de Abraham, Dios de Isaac, Dios de Jacob», y
 no de los filósofos y de los sabios.
 Certeza, certeza, sentimiento, alegría, paz.
 Dios de Jesucristo.
Deum meum et Deum vestrum.
 «Tu Dios será mi Dios.»
 Olvido del mundo y de todo, excepto Dios.
 No se encuentra más que por los caminos que señala el Evangelio.
 Grandeza del alma humana.
 «Padre justo, el mundo no te conoció, pero yo te conocí.»
 Alegría, alegría, alegría, lágrimas de alegría.
 Me separé de Él.
Dereliquerunt me fontem aquae vivae.
 «Dios mío, ¿vos me abandonaréis?»
 Que yo no me separe de Él por toda la eternidad.
 «Ésta es la vida eterna, que sólo te reconozca a ti
 verdadero Dios, y a Aquel que tú enviaste, Jesucristo.»
 Jesucristo.
 Jesucristo.
 Yo me he separado de Él; he huido de Él, he renegado de Él,
 le he crucificado.
 Que nunca me separe de Él.
 No se consigue si no es por los caminos que enseña el Evangelio.
 Total y suave renuncia.
 Completa sumisión a Jesucristo y a mi director.
 La alegría eterna a cambio de un día de prueba en la tierra.
*Non obliviscar sermones tuos. Amen.*¹²⁶⁹

¹²⁶⁹ *Ibid.*, págs. 508-509. He aquí la versión original –en francés y latín– de este texto extraordinario: «† / L'AN DE GRÂCE 1654, / Lundi, 23 novembre, jour de saint Clément, pape et martyr, et autres au martyrologe, / Veille de saint Chrysogone, martyr, et autres, / Depuis environ 10 heures et demie du soir jusques environ minuit et demi, / Feu. / “Dieu d’Abraham, Dieu d’Isaac, Dieu de Jacob” / non des philosophes et des savants. / Certitude. Certitude. Sentiment. Joie. Paix. / Dieu de Jésus-Christ. / *Deum meum et Deum vestrum.* / “Ton Dieu sera mon Dieu.” / Oubli du monde et de tout, hormis Dieu. / Il ne se trouve que par les voies enseignées dans l’Évangile. / Grandeur de l’âme humaine. / “Père

En su libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998), Adam Zagajewski, rememorando sus años de estudiante de filosofía en Cracovia, se referirá de nuevo a estas noches y a estos fuegos, a estas «revelaciones», que forman parte de la cultura europea y que no dejan de estimular poderosamente la imaginación del poeta polaco: «[...] Atendía a las lecciones sobre Husserl, sobre Descartes, que había tenido su revelación cierta noche, sobre el fuego de Pascal. Algunos libros llameaban; en otros, sólo había paja, arcilla, plumón. [...]» (Elba 15)¹²⁷⁰. Obsérvese, de paso, como en estas líneas –y no es el único lugar en que así ocurre en la obra de Zagajewski– el fuego simboliza también aquellos libros que, en contraste con los manuales universitarios, áridos de sólito y leídos por obligación, nuestro poeta leía por gusto y que constituían para él verdaderas «revelaciones», precisamente, destinadas a acompañarlo, a enriquecerlo interiormente, a «iluminarlo» durante toda su vida.

La profesora cracoviana Anna Czabanowska-Wróbel, en su imprescindible estudio sobre la poesía de Adam Zagajewski *Búsqueda del resplandor* (*Poszukiwanie blasku*, 2005), al que nos hemos venido remitiendo con frecuencia en el trascurso de nuestra investigación, ha identificado en la obra, tanto poética como ensayística, de nuestro autor una serie de los que ella denomina «elementos de la imaginación» («*żywioty wyobraźni*»), imágenes poéticas que pueden agruparse alrededor de unos cuantos núcleos temáticos, con algunos de los cuales estamos ya familiarizados y que puede resultar útil recapitular aquí:

- El caminar, el viajar, la búsqueda, el destierro y el andar errante, la peregrinación espiritual, el camino de la vida.

juste, le monde ne t'a point connu, mais je t'ai connu." / Joie, joie, joie, pleurs de joie. / Je m'en suis séparé: / *Dereliquerunt me fontem aquae vivae.* / "Mon Dieu, me quitterez-vous?" / Que je n'en sois pas séparé éternellement. / "Cette est la vie éternelle, qu'ils te connaissent seul vrai Dieu, et celui que tu as envoyé, / Jésus-Christ." / Jésus-Christ. / Jésus-Christ. / Je m'en suis séparé; je l'ai fui, renoncé, crucifié. / Que je n'en sois jamais séparé. / Il ne se conserve que par les voies enseignées dans l'Évangile. / Renonciation totale et douce. / Soumission totale à Jésus-Christ et à mon directeur. / Éternellement en joie pour un jour d'exercice sur la terre. / *Non obliviscar sermones tuos. Amen.*» Para el texto original francés de *Le Mémorial*, cf. PASCAL, *Pensées*, Édition de Ch. M. des Granges, Classiques Garnier, Paris, Éditions Garnier, 1964, págs. 71-72.

¹²⁷⁰ «[...] Słuchałem wykładów o Husserlu, o Kartezjuszu, który doznał olśnienia pewnej nocy, o ogniu Pascala. Niektóre książki płonęły, w innych była tylko słoma, glina, pierze. [...]» (Wcp 10)

- La ciudad, como meta del caminar; el espacio urbano, y, en él, como espacios privilegiados, la iglesia y la catedral, que participan del símbolo del templo. La ciudad como símbolo del mundo humano, en el que lo individual se entrecruza con lo comunitario, lo social.
- El libro, que aspira al inalcanzable ideal constituido por el Libro, con mayúscula. A menudo, se presenta en dos variantes simultáneas: como diccionario, como enciclopedia, por una parte, y como florilegio lírico, como antología, por otra; su amplificación lo constituye la biblioteca, que –a nuestro juicio, un poco, tal vez, al modo borgiano– aparece como inacabable atesoramiento y preservación tendente a la imposible Plenitud. La colección, con la galería de pinturas y el museo incluidos. Todos los elementos antedichos participan del mito del Libro.
- El árbol, como «eje del mundo» («*axis mundi*»). El jardín, con todo su trasfondo de significados relativos al paraíso terrenal y la correspondiente acumulación de motivos referidos a él (el manantial, el centro simbólico, el laberinto de senderos, los pájaros que lo pueblan y los abundantes motivos vegetales).
- La luz (*światło*) y el resplandor (*blask*), el sol (*słońce*), el fuego (*ogień*), la llama (*plomień*), el relámpago (*błyskawica*), la claridad (*jasność*).¹²⁷¹

A estos «elementos de la imaginación» cabría muy bien añadir –estudiados, junto con el fuego, en la obra de Zagajewski por Tadeusz Nyczek¹²⁷²– el aire (*wiatr*) y aun el agua (*woda*) autónomamente, más allá de su íntima conexión con el manantial. Acerca del aire como elemento de relevancia en la poesía de Zagajewski, vale la pena recordar estos versos de su «Autorretrato» («*Autoportret*»), del libro *Deseo* (*Pragnienie*, 1999):

¹²⁷¹ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, págs. 50-60.

¹²⁷² Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000, págs. 98-131.

A decir verdad, no soy un hijo de la mar,
como escribió de sí mismo Antonio Machado,
sino un hijo del aire, de la menta y del violonchelo, [...].

(D 99)¹²⁷³

Pero aquí es el fuego el elemento que nos interesa. Y, al respecto, escribe el mismo Nyczek:

Es algo que en un principio casi no se advierte. Apenas centellea aquí y allá, pero, al cabo de cierta lectura, estalla en una llama deslumbrante. Es sorprendentemente elevado el número de metáforas del fuego en esta poesía, creadas en un estado de pura fascinación, como si hasta ahora antes de Zagajewski nadie hubiera intentado iluminar (con el fuego, la luz, la llama) toda la inaudita y compleja simbología de este elemento –acumulada a través de los siglos–, como si antes de Zagajewski hubieran solamente existido Prometeo y Hefesto, Hestia y Heróstrato, y Yahvé en la zarza ardiente, y el fuego de san Telmo ardiendo en los mástiles.¹²⁷⁴

Como señala Czabanowska-Wróbel, en su rica simbología, este elemento del fuego representa a un tiempo tanto el polo de la destrucción como el de la regeneración. Destruye, pero también da vida; mata, pero también sana; significa la muerte, pero también una nueva vida, renovada¹²⁷⁵. Y en el poema de Zagajewski que estamos comentando se expresa muy plásticamente esta naturaleza bifronte, por así decirlo, del fuego: fuerza destructiva, por un lado; fuerza creativa o regenerativa, por otro. También está, añade Czabanowska-Wróbel, el fuego de los gnósticos, y «el fuego que no arde» del hermetismo occidental¹²⁷⁶.

¹²⁷³ «Nie jestem wprawdzie dzieckiem morza, / jak napisał o sobie Antonio Machado, / ale dzieckiem powietrza, mięty i wiolonczeli, / [...]» (Pr 80)

¹²⁷⁴ *Ibidem*, pág. 98. «Tego się z początku prawie nie dostrzega. Ledwo błyska tu i ówdzie, ale po którejs lekturze wybucha jasnym płomieniem: ogień. Zdumiewająco dużo metafor ognia w tej poezji, tworzonych w jasnym zachwyceniu, jakby nikt dotąd przed Zagajewskim nie próbował oświetlić (ogniem, światłem, płomieniem) całej niebywałej i zawilej, nagromadzonej przez wieki symboliki tego żywiołu. Jakby przed Zagajewskim byli tylko Prometusz i Hefajstos, Hestia i Herostrates, i Jahwe w gorejącym krzaku, i święty Elm świecący na masztach.» Traducción nuestra.

¹²⁷⁵ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 61.

¹²⁷⁶ *Ibidem*.

Volviendo al poema de Zagajewski, aparecen en él, si no otras noches, sí, ciertamente, otros fuegos. Ahí está el fuego de Heráclito: «Fuego, fuego, eterno / fuego de Heráclito [...]» («Ogień, ogień, wieczny / ogień Heraklita [...]»). Como es sabido, es de singular importancia el papel que el fuego desempeña en la física de este ilustre filósofo presocrático, Heráclito de Éfeso, que vivió entre los siglos VI y V a. C. El objetivo de Heráclito es explicar, no sólo el principio primordial y único de todas las cosas, sino también la ley y el proceso de la mutación de las cosas particulares¹²⁷⁷. Pues bien, Heráclito ha elegido el fuego, precisamente, como principio fundamental, y ha pensado que todas las cosas son transformaciones del fuego. Todo se origina del fuego, todo se compone de fuego y todo se descompone en fuego; todo, absolutamente todo, incluidos los dioses y las almas, es «resultado de la transformación incesante del fuego (*πυρός τροπαι*)»¹²⁷⁸; y la perfección de cada cosa depende, en última instancia, de su mayor o menor proximidad a ése su principio originario¹²⁷⁹. El motivo profundo de esta elección parece bastante claro, pues el fuego expresa ejemplarmente las características de la mutación continua, del contraste y de la armonía. El fuego se encuentra en constante movimiento, es vida que vive de la muerte del combustible, es una continua transformación de éste en cenizas, en humo y en vapores; «es –como afirma Heráclito de su Dios– perenne “necesidad y saciedad”»¹²⁸⁰. Es este fuego como un «rayo que gobierna todas las cosas»¹²⁸¹; y lo que gobierna todas las cosas es inteligencia, es razón, es *logos*, ley racional. Así, al principio de Heráclito se vincula expresamente la idea de inteligencia, que en los filósofos milesios sólo quedaba implícita¹²⁸².

Para Anna Czabanowska-Wróbel, «el fuego de Zagajewski es *ignis intellectualis*, sediento de la verdad eterna; y es –también– la llama de la vida»¹²⁸³. Como en los filósofos griegos antiguos –añade Czabanowska-Wróbel–, y como en Hölderlin, que no por casualidad dedicó un poema a Empédocles de Agrigento (484/481-424/421 a.

¹²⁷⁷ Cf. FRAILE, Guillermo (1956), *Grecia y Roma*, t. I VV.AA., *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, pág. 171-172.

¹²⁷⁸ *Ibidem*, pág. 172.

¹²⁷⁹ *Ibidem*.

¹²⁸⁰ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Tomo I *Antigüedad y Edad Media*, trad. (it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo I) de Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Herder, 3ª ed., 2004; pág. 44.

¹²⁸¹ *Ibidem*.

¹²⁸² *Ibidem*.

¹²⁸³ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 62. «Ogień Zagajewskiego to *ignis intellectualis*, spragniony wiecznej prawdy, to także płomień życia.»

C.). Acerca su muerte circularon varias leyendas; según una de las cuales, a fin de ser considerado como inmortal, se habría arrojado por el cráter del Etna¹²⁸⁴. La primera estrofa del «Empedokles» de Hölderlin dice así:

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt
Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir,
Und du in schauerndem Verlangen
Wirfst dich hinab in des Ätna Flammen.¹²⁸⁵

Y es también el fuego del desasosiego que devoraba y consumía al joven san Agustín, desasosiego comentado por Zagajewski en un memorable pasaje de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*¹²⁸⁶:

El *otium* como condición de la vida intelectual produjo sin duda personas tranquilas, enfrascadas en la meditación, budistas del Imperio romano tardío. Una de las más estupendas observaciones de la monografía que Peter Brown dedica a San Agustín se refiere al contraste entre aquellos sabios tranquilos y Agustín. Éste no estaba tranquilo; contrariamente a aquellos eruditos, que meditaban sobre los escritos de Cicerón y practicaban la estoica quietud del alma, Agustín se consumía [, ardiendo] en desasosiego, en dudas y en el esfuerzo por superar las dudas. El camino hacia el desasosiego de Kierkegaard quedó abierto. (Elba 41)¹²⁸⁷

Mas hemos de proseguir nuestro comentario del poema de Zagajewski. Junto al fuego de Heráclito, aparece ahí, desde luego, también el fuego en que, sin consumirse, ardía la zarza que Moisés contempló en el monte Horeb, relato que se halla en el libro del Éxodo, capítulo 3. Escribe Zagajewski: «El fuego [...] // se

¹²⁸⁴ Cf. FRAILE, Guillermo, *op. cit.*, pág. 198, y REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Tomo I *Antigüedad y Edad Media*, pág. 63.

¹²⁸⁵ «Tú buscas la vida, la buscas y del fondo / de la tierra brota y flamea un fuego divino, / y tú, estremecido de deseos, / te arrojas en la hoguera del Etna.» Cf. HÖLDERLIN, *Obra Poética Completa*. Edición bilingüe, traducción de Federico Gorbea, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1986, tomo I, págs. 120-121.

¹²⁸⁶ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 63.

¹²⁸⁷ «*Otium* jako kondycja życia umysłowego produkowało niewątpliwie ludzi spokojnych, zatopionych w medytacji, buddystów późnego cesarstwa rzymskiego. Jedno z najświetniejszych spostrzeżeń w monografii Petera Browna poświęconej św. Augustynowi dotyczy kontrastu pomiędzy owymi erudytami, medytującymi nad pismami Cicerona i praktykującą stoicką nieruchomość ducha, Augustyn spalał się w niepokojach, w wątpliwościach i w przewycięzaniu wątpliwości. Droga prowadząca do niepokojów Kierkegaarda została otwarta.» (Wcp 33-34)

transforma en un arbusto ardiente» («*Ogień [...] // przemienia się w krzew gorejący [...]*»). Atraído irresistiblemente por tan estupendo fenómeno, Moisés se acercó para mirar, y, mientras se acercaba, Yahvé mismo le llamó de en medio de la zarza: «¡Moisés, Moisés!» (Ex 3, 4). En el Antiguo Testamento, el fuego, entre otras connotaciones, presenta la de ser un elemento que describe tanto la naturaleza divina como su presencia. Cabe recordar, a título de ejemplo, la teofanía del episodio bíblico inserto en el segundo libro de los Reyes, capítulo segundo, en que se narra el raptó del profeta Elías sobre el carro de fuego de Dios (2Re 2): «Iban caminando y hablando [Elías y Eliseo], y de pronto un carro de fuego con caballos de fuego los separó a uno del otro. Elías subió al cielo en la tempestad» (2Re 2,11). De Elías se nos habla también en el libro del Eclesiástico, en un pasaje en el que el fuego se nos presenta una vez más íntimamente asociado a la figura del profeta: «Entonces surgió el profeta Elías como un fuego, / su palabra quemaba como antorcha» (Si 48,1). En el caso concreto que aquí nos ocupa –el de la zarza ardiente del monte Horeb– el fuego acompaña una manifestación de Yahvé, y ese fuego convierte en sagrado el suelo de los alrededores: «No te acerques aquí; quita las sandalias de tus pies, porque el lugar que pisas es suelo sagrado» (Ex 3,5). Esta escena, que tiene lugar en los alrededores de la montaña sagrada de Horeb, «la montaña de Dios» (Ex 3,1), viene a ser, desde el punto de vista de la estructura del relato, una prefiguración de la teofanía del Sinaí (=Horeb), donde Yahvé se manifiesta precisamente entre fuego –«Todo el monte Sinaí humeaba, porque Yahvé había descendido sobre él en el fuego» (Ex 19,18)–, y no permite que la gente se aventure en territorio sagrado (Ex 24,2)¹²⁸⁸.

No podemos olvidar tampoco que en el cristianismo el fuego precisamente es uno de los símbolos del Espíritu Santo, junto con el agua y la nube y la luz, entre otros. Y «mientras que el agua significaba el nacimiento y la fecundidad de la vida dada en el Espíritu Santo, el fuego simboliza la energía transformadora de los actos del Espíritu Santo»¹²⁸⁹. En el Evangelio de san Lucas, Juan Bautista se nos presenta como aquél que irá delante del Señor «con el espíritu y el poder de Elías» (Lc 1, 17), como aquél que anuncia a Cristo, de quien dice que «bautizará en Espíritu Santo y fuego» (Lc

¹²⁸⁸ Para las citas bíblicas aquí empleadas y para los comentarios correspondientes, cf. *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición revisada y aumentada. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

¹²⁸⁹ Cf. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Nueva edición conforme al texto latino oficial. Bilbao, Asociación de Editores del Catecismo, 1997, n° 696, pág. 201

3,16). De ese Espíritu dirá Jesús: «He venido a arrojar un fuego sobre la tierra y ¡cuánto desearía que ya hubiera prendido!» (Lc 12,49). Precedido de «un ruido como una impetuosa ráfaga de viento», en forma de lenguas «como fuego» se posó el Espíritu Santo sobre los discípulos el día de Pentecostés y los llenó de él (Hch 2,2-3). San Pablo, en su primera epístola a los tesalonicenses, exhortará a sus hermanos en la fe: «No extingáis el Espíritu» (1Ts 5, 19). Y «la tradición espiritual conservará este simbolismo del fuego como uno de los más expresivos de la acción del Espíritu Santo»¹²⁹⁰. Así, en la segunda estrofa del himno «Veni, Creator Spiritus», reaparece, junto a los símbolos del agua y de la unción, el del fuego para referirse a la acción del Paráclito: «*Qui diceris Paraclitus, / altissimi donum Dei, / fons vivus, ignis, caritas, / et spiritalis unctio*»¹²⁹¹. Y en el *Breviario Romano* el fuego del Espíritu Santo se caracteriza como aquél que actúa «no quemando, sino iluminando; no destruyendo, sino obsequiando con la luz»¹²⁹². Adam Zagajewski ha escrito en su poema: «En la noche crepita una hoguera invisible, / fuego que, quemando, no destruye, / sólo crea, [...]» («*W nocy płonie niewidzialne ognisko, / ogień, który paląc się nie niszczy / tylko tworzy, [...]*»). A este respecto, no estará de más traer a colación unas líneas de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, procedentes de su *famoso Diccionario de los símbolos*:

[...] El simbolismo del fuego [...] marca la etapa más importante de la intelectualización del cosmos y aleja cada vez más al hombre de la condición animal. [...] Se comprende entonces que el fuego sea la mejor imagen de Dios, la menos imperfecta de sus representaciones. Y por eso explicaba ya el pseudo Dionisio Areopagita, se emplea tan a menudo en la simbólica teológica: «La teología, como puede constatarse, sitúa las alegorías sacadas del fuego casi por encima de todas las demás [...].

»[...]. Me parece que es, en efecto la imagen del fuego la que mejor revela la manera en que las inteligencias celestes se conforman con Dios. Por esta razón los santos teólogos describen a menudo con forma incandescente esta Esencia supraesencial que escapa a toda representación, y es esta forma la que proporciona

¹²⁹⁰ *Ibidem*.

¹²⁹¹ Cf. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Compendio. Madrid, Asociación de Editores del Catecismo, 2005, pág. 220.

¹²⁹² Citado por CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, 61.

más de una imagen visible de lo que se osa apenas llamar la propiedad teárquica» (PSEO, 236-237).¹²⁹³

En la mística cristiana, tanto en el ámbito de la tradición oriental como en el de la occidental, el fuego hace, una y otra vez, acto de presencia como símbolo de la suprema unión del alma con Dios. Así, en san Juan de la Cruz y su maravilloso poema «Llama de amor vida». En el correspondiente comentario en prosa, el santo carmelita español declara: «Esta llama de amor es el Espíritu de su esposo, que es el Espíritu Santo, al cual sienta ya el alma en sí, no sólo como fuego que la tiene consumida y transformada en suave amor, sino como fuego que, además de eso, arde en ella y echa llama...» (*Llama de amor viva*, 1.3)¹²⁹⁴. En el cristianismo oriental, podemos muy bien remitirnos en este punto a la mística del Fuego y la Luz de san Simeón el Nuevo Teólogo (917-1022), higumeno de un monasterio de Constantinopla¹²⁹⁵, quien «experimentó a Dios y fue consumido por el fuego»¹²⁹⁶; o a las obras sobre «el fuego del espíritu» –que nos recuerdan a san Juan de la Cruz– del gran místico ruso del siglo XIX Teófanos el Recluso (1815-1894)¹²⁹⁷.

No podemos extendernos más en la exposición de la rica simbología que el fuego presenta en las diversas culturas, mitologías y tradiciones religiosas; con lo dicho hasta aquí pensamos que es suficiente para situar el poema zagajewskiano en su justo contexto interpretativo. El poema se cierra –recuérdese– con estos versos: «El fuego, el fuego, el eterno / fuego de Heráclito, ávido mensajero, / un muchacho de labios negros, tintos de arándanos.» («Ogień, ogień, wieczny / ogień Heraklita, chciwy posłaniec, / chłopiec o czarnych od jagód ustach.»). Tal y como lo interpreta Anna Czabanowska-Wróbel, el «muchacho de labios negros, tintos de arándanos» del final del poema constituye la personificación del elemento mismo –el fuego– y, a la vez, del Espíritu¹²⁹⁸.

¹²⁹³ Cf. CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain (1969), *Diccionario de los símbolos*, versión española (<fr. *Dictionnaire des symboles*) de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 6ª ed., 1999, pág. 514.

¹²⁹⁴ JOHNSTON, William (1995), *Teología mística. La ciencia del amor*, trad. (<ingl. *Mystical Theology*) de María Belén Ibarra. Barcelona, Herder, 2ª ed., 2003, págs. 110-111.

¹²⁹⁵ Cf. LÓPEZ SÁEZ, Francisco José (introducción y selección de), *La Filocalia de la oración de Jesús*, col. ICHTHYS, N° 3, Salamanca, Ediciones Sígueme, 3ª ed., 2002, pág. 42.

¹²⁹⁶ Cf. JOHNSTON, William, *op. cit.*, pág. 93.

¹²⁹⁷ *Ibidem*.

¹²⁹⁸ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 61.

Sostiene Anna Czabanowska-Wróbel que «el fuego de Zagajewski es *ignis intellectualis*». Tal y como nosotros lo percibimos, es también el fuego de la cultura, que se transmite –iluminándola– a través de la historia. Fuego del Horeb y del Sinaí y de la mañana de Pentecostés, y fuego de la Acrópolis; fuego de Atenas y fuego de Jerusalén. Fuego de Europa: fuego de Descartes y de Pascal; fuego de los místicos, de los filósofos y de los poetas; fuego de Paul Valéry y de Adam Zagajewski. Fuego de la entera cultura occidental, que –como el de la antorcha olímpica– pasa de mano en mano, de generación en generación, hasta llegar a este segundo decenio del siglo XXI. Fuego que hemos de seguir alimentando –con reverencia y solicitud filial– sin tregua; a ello nos invita, nos anima con su ejemplo, una y otra vez, el poeta polaco. Hemos de volver a ello en el transcurso de nuestra investigación.

Es hora de tornar, empero, a la noche decisiva de Paul Valéry. Recuérdense las palabras de Adam Zagajewski:

Si yo fuera historiador de la cultura, prestaría atención a esa noche, noche en la que uno de los más espléndidos escritores de la época reconoció que el fuego se había apagado. De ese modo, quedó preparado el camino para la llegada del siglo XX. (Elba 181)¹²⁹⁹

Zagajewski no es, ciertamente, historiador de la cultura, pero ha prestado –y sigue prestando– atención a esa noche: como pensador, en sus ensayos; y como poeta, en uno de sus poemas: «Última tormenta» («Ostania burza»), de *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994), título ya bastante elocuente de por sí. En los versos de «Última tormenta», las imágenes poéticas –esos «elementos de la imaginación» zagajewskiana tan bien estudiados por Czabanowska-Wróbel– difícilmente pueden ser más típicas de nuestro autor: el relámpago «revelador» en medio de la tormenta, los árboles, el agua y –casi omnipresente– el fuego, también aquí:

Alguien se va.

Alguien ha bebido silencio.

Sólo en agosto gritan las tormentas

¹²⁹⁹ «Gdybym był historykiem kultury, zwróciłbym uwagę na tę noc – noc, kiedy jeden z najwybitniejszych pisarzy epoki uznał, iż ogień zgasł. W ten sposób przygotowane zostało nadejście dwudziestego wieku.» (Wcp 154)

como dementes en una ambulancia.
Las ramas nos golpean las mejillas.
Huelen hojas de alisos a aceite de heno, a sueño.
Cabe escuchar, escuchar, escuchar.
Bajo el agua respiran manantiales cansados.
A las cuatro de la mañana
un solitario y último relámpago
con rapidez dibuja algo en el cielo.
Dice: «No». O «nunca».
O tal vez: «Valor, no se apagó el fuego».

(Tdf 69)¹³⁰⁰.

Con la tormenta vivida en aquella noche genovesa por Paul Valéry se corresponde, evidentemente, esta otra tormenta vivida por Adam Zagajewski. Aquí el sujeto lírico se esfuerza en descifrar los signos que el último relámpago ha alcanzado apenas a trazar en el cielo... ¿Se trata de adverbios de negación? Podría ser. Tal vez se trate, empero, de toda una frase enérgicamente afirmativa: «Valor, no se apagó el fuego»; ese fuego que Valéry creyó para siempre extinto pero cuya crepitación cree oír aún Zagajewski. Pero el fuego es un don, por lo que nada más natural que pedir que no se apague, que siga –iluminando, inspirando– perpetuamente encendido. Y es por eso por lo que en Adam Zagajewski el poema a veces se transforma en oración explícita, en plegaria. Es el caso, precisamente, del poema «Una llama» («Płomień»), del libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*, en el que, en medio de la cotidianidad de un invierno urbano como cualquier otro, a finales del siglo XX, con devoción se ruega que no se extinga ese fuego, que no se agote el asombro –*θαυμάζειν*–, que arda y se eleve –«alta» y «clara», fervorosa–, la llama –la «lengua de fuego»– de la inspiración y de la vida espiritual:

Señor, danos un largo invierno
y música tranquila, y labios pacientes,

¹³⁰⁰ «Kto odchodzi. / Kto pił milczenie. / Już tylko burze krzyczą w sierpniu / jak szaleni, którego zabiera karetka pogotowia. / Gałęzie biją nas po policzkach. / Liście olch pachną snem, olejem siennym. / Trzeba słuchać, słuchać, słuchać. / Źródła zmęczone oddychają pod wodą. / O czwartej nad ranem / ostatni samotny piorun / rysuje coś szybko na niebie. / Mówi „Nie”. Albo „Nigdy”. / A może: „Odwagi, ogień nie zgasł”.» (Zo 56)

y un poco de orgullo antes
de que se acabe nuestro siglo.
Danos el asombro
y una llama alta, clara.

(D 63)¹³⁰¹

Esta es la oración «para final de siglo»¹³⁰² –y, ya, también para principios de siglo– del poeta Adam Zagajewski.

¹³⁰¹ «Boże, daj nam długą zimę / i cichą muzykę, i usta cierpliwe, / i trochę dumy – zanim / skończy się nasz wiek. / Daj nam zdziwienie / i płomień, wysoki, jasny.» (Pr 50)

¹³⁰² Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI SJ, Jacek (2000), «Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego», en *Życie duchowe*, 24 (10) 2000, en [<http://www.mateusz.pl/zd/24/zd24-12.htm>], pág. 7.

3. «Insistencia y brillantez» («Piłowanie i błysk»)

Este es el título del segundo ensayo de la segunda parte de *En defensa del fervor* (*Obrona żarliwości*), ensayo dedicado a la singular figura de Józef Czapski (1896-1993, escritor y pintor polaco de gran talento, y, si hemos de creer a Zagajewski, un hombre realmente extraordinario, aunque, por desgracia, sea muy poco conocido en España y, seguramente, tampoco se sepa mucho de él y su obra fuera de Polonia en general. En lo que a nuestro país se refiere, ha habido que esperar al año 2008 para ver traducido su *En tierra inhumana* (*Na niehumaniejszej ziemi*, 1949)¹³⁰³, el libro al que debe casi en exclusiva su renombre, incluso en su patria: «me temo que para miles de sus lectores en Polonia, Czapski sigue siendo el “testigo de Katyn”, más que un pintor y ensayista» (Eddf 95)¹³⁰⁴, se lamenta Adam Zagajewski. En efecto, soldado en la campaña de septiembre de 1939 –como lo había sido en la guerra polaco-bolchevique de 1920–, Józef Czapski fue hecho prisionero por el ejército soviético e internado en el campo concentración de Starobielsk. En los años 1941-1942 se dedicó en la Unión Soviética a la búsqueda de los oficiales polacos «desaparecidos» (en realidad, asesinados en Katyń), resultado de la cual fue precisamente *En tierra inhumana*. Tras la guerra, emigró a Francia, donde, en París, fue cofundador de la revista polaca *Cultura* (*Kultura*). Excelente ensayista, dibujante y pintor, en sus ensayos Czapski escribe con frecuencia de pintura, para marcar distancias respecto al academicismo, pero también frente a la pintura abstracta, y para pronunciarse por la sencillez de las formas y por su original concepción de la «pintura-pintura». A la hora de escribir sobre literatura, consagra su atención exclusivamente a aquellos libros capaces de constituir para él «una vivencia íntima, una confrontación o incluso

¹³⁰³ He aquí los datos completos de la edición: CZAPSKI, Józef (1949), *En tierra inhumana.*, trad. (pol.< *Na niehumaniejszej ziemi*) de Anna Rubió y Jerzy Sławomirski, Barcelona, Acantilado, 2008.

¹³⁰⁴ «[...] przypuszczam, że dla tysięcy czytelników w Polsce Czapski jest wciąż bardziej „świadkiem Katynia” niż malarzem i eseistą.» (Oż 81)

un motivo de indignación»¹³⁰⁵. A su pluma se deben también numerosas páginas acerca de escritores polacos de la emigración, como Zygmunt Haupt (1907-1975), Jerzy Stempowski (1894-1936) y Andrzej Bobkowski (1913-1961), y sobre Stanisław Leopold Brzozowski (1878-1911), y sobre escritores rusos. Czapski nos ha legado, además, los alrededor de trescientos tomos de su diario, obra monumental hasta la fecha sólo fragmentariamente conocida, que, amén de las múltiples anotaciones, recoge asimismo muchos dibujos del autor¹³⁰⁶.

En tierra inhumana merece, empero, comentario aparte. Nos hallamos ante un libro-testimonio cuya cronología –como ya adelantábamos– abarca los años 1941 y 1942. Durante dicho período, Józef Czapski, por encargo del general Władysław Anders, se lanzó en territorio de la Unión Soviética a la búsqueda de los prisioneros polacos oficialmente «desaparecidos», como antes quedó apuntado. El libro constituye un testimonio precisamente de los infructuosos esfuerzos realizados por Czapski por encontrar a sus compatriotas, al tiempo que deja al descubierto los entresijos de la maquinaria estatal soviética¹³⁰⁷. El mundo comunista descrito en estas páginas por Czapski trae inevitablemente a la memoria la realidad de pesadilla descrita en los relatos de Kafka, donde asimismo se deambula sin resultado alguno por los laberintos de la Administración. La «tierra inhumana» del título es, claro está, Rusia, la Rusia soviética. Para el autor, existe una continuidad histórica entre la Unión Soviética y el régimen zarista: la continuidad del crimen. Al margen del estremecedor panorama de la situación de los prisioneros y deportados polacos, Czapski deja aquí constancia de sus encuentros con escritores rusos, como Alekséi Tolstói, Iliá Erenburg y Anna Ajmátowa¹³⁰⁸.

«Hoy todo el mundo sabe –escribe Adam Zagajewski– que los desaparecidos fueron asesinados por orden de Stalin de un disparo en la nuca y enterrados en fosas

¹³⁰⁵ Cf. TOMKOWSKI, Jan (1993), *Literatura polska*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, pág. 344. («[...] przeżyciem intymnym, konfrontacją czy choćby powodem oburzenia»).

¹³⁰⁶ *Ibidem*.

¹³⁰⁷ En la contracubierta de la citada edición española de *En tierra inhumana* se lee la siguiente nota, que estimamos de interés reproducir aquí: «Como consecuencia de la simultánea invasión de Polonia por parte de alemanes y soviéticos en 1939, el ejército rojo internó en campos de la URSS a una enorme cantidad de soldados polacos: en 1941 superaban los quince mil, más de la mitad de ellos oficiales y suboficiales. Ese mismo año la Unión Soviética declaró la guerra a Hitler y firmó con Polonia un pacto por el que se comprometía a liberar a esos prisioneros. De los miles de polacos presos, sin embargo, sólo cuatrocientos fueron, efectivamente, puestos en libertad. Józef Czapski, aristócrata de origen, notable pintor, narrador minucioso y soldado de circunstancias, estaba ente ellos. *En tierra inhumana* es la memoria de los años de encierro y también el revelador relato de la búsqueda de los desaparecidos.»

¹³⁰⁸ *Ibid.*, pág. 296.

poco profundas, aquella primavera, mientras cantaban los pájaros» (Eddf 94)¹³⁰⁹. Y sigue escribiendo nuestro poeta:

En cambio Czapski se salvó y, conforme con la extrañísima lógica de su vida, acabó junto con otros náufragos en el campo de Griazowiec, donde dio una serie de conferencias sobre la obra de Marcel Proust, publicadas al cabo de muchos años en forma de libro. La vida de Czapski estuvo marcada por las contradicciones: aquel pintor y escritor sereno y tranquilo se dedicaba a Proust hasta en el centro mismo del archipiélago Gulag. Había participado en las dos guerras mundiales, aunque en el fondo de su corazón era un pacifista. (Eddf 94)¹³¹⁰

Nos sale aquí al paso un tema que sin duda toca particularmente la sensibilidad de Adam Zagajewski, a juzgar por lo recurrente que es en su obra: el de la belleza dentro del totalitarismo: es el tema de Ósip Mandelshtam en Voronezh y su añoranza de Schubert; es el tema de Primo Levi en Auschwitz y sus desvelos por explicarle a un «atentísimo» Jean –el «Pikolo»– unos tercetos del *Inferno* de Dante («Il Canto di Ulisse»), como queda escrito en *Si questo è un huomo*; es el tema de Aleksander Wat –cuyas memorias, tituladas *Mi siglo (Mój wiek)*, se consideran como uno de los testimonios más auténticos e impresionantes de la tragedia de la Europa Central bajo el nazismo y el comunismo– escuchando música de Johann Sebastian Bach en el tejado de la Lubianka¹³¹¹, o leyendo a Proust en ese mismo ámbito siniestro. Por cierto la experiencia de la lectura –y no sólo de Proust– en la Lubianka constituyó para Wat una experiencia inolvidable, una experiencia profundamente consoladora, y transformadora; lo que es más: se dio cuenta de que sólo entonces y allí precisamente había llegado a comprender la esencia de la literatura y su legitimidad en el mundo:

¹³⁰⁹ «Dzisiaj wszyscy wiedzą, że ci, którzy zniknęli, zostali zamordowani z rozkazu Stalina, strzałem w tył głowy, i pochowani w płytkich masowych grobach, na wiosnę, gdy śpiewały patki.» (Oż 80)

¹³¹⁰ «Czapski natomiast ocalał i zgodnie z przedziwną logiką swego życia, znalazł się wraz z innymi rozbitkami w obozie w Griazowcu, gdzie wygłosił serię wykładów o dziele Marcela Prousta – wydanych po latach jako osobna książka. Życie Czapskiego stało pod znakiem sprzeczności: ten podgodny i spokojny malarz i pisarz nawet w samym centrum archipelagu Gulag zajmował się Proustem. Uczestniczył w obu wielkich wojnach, mimo że w głębi serca pozostał pacyfistą.» (Oż 80-81)

¹³¹¹ Lubianka: cuartel general del KGB (Comité para la Seguridad Estatal) y la prisión anexa en la Plaza Lubianka de Moscú.

[...] the books I read in Lubyanka made for one of the greatest experiences of my life. Not because they allowed me an escape but because, to a certain extent, they transformed me, influenced and shaped me greatly. It was the way I read those books; I came at them from a completely new angle. And from then on I had a completely new understanding, not only of literature but of everything.

Literature is insight and synthesis, which means that poetry, ultimately, is heroic. Naked, weak, hungry, trembling, endangered by all the elements, all the beasts and demons, the cavemen performed that act of heroism for consolation, in the deepest sense of the word. And at that time there in Lubyanka this seemed to me the essence of literature and the source of its legitimacy in the world. Consolation for a weak, naked caveman.¹³¹²

Y es, en fin, el tema de Józef Czapski en el campo de Giazowiec, dictando conferencias sobre la novelística del mismo escritor francés, Marcel Proust. En el poema de Zagajewski «Houston, a las seis de la tarde» («Houston, szósta po południu»), que forma parte del libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*, leemos estos dos versos:

La poesía invoca la vida, el valor
frente a la sombra que se agranda.

(D 21)¹³¹³

Mas «frente a la sombra que se agranda», ¿qué puede hacer la poesía?, ¿tiene la poesía fuerza suficiente para contrarrestarla? Ya en su libro *Ir a Lvov y otros poemas (Jechać de Lwowa i inne wiersze, 1985)* escribe Zagajewski de ese fuerza de la poesía, fuerza invisible, oculta, misteriosa, mas no por ello menos efectiva. El poema en cuestión lleva por título, precisamente, *Fuerza (Siła)*:

Esa fuerza que late
en los brazos de los árboles
y en la savia de las plantas

¹³¹² Cf. WAT, Alexander (1977), «Reading Proust in Lubyanka», trad. de Richard Lourie, en KOTT, Jan (editor), *Four Decades of Polish Essays*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1990, pág. 245.

¹³¹³ «Poezja wzywa do życia, do odwagi / w obliczu cienia, który się powiększa.»

habita también en los poemas
pero sosegada.

Esa fuerza que se oculta
en el beso y en el deseo
se contiene también en el poema
aunque acallada.

Esa fuerza que crece
en los sueños de Napoleón
y le ordena conquistar Rusia y la nieve
está también en los poemas
sólo que aquietada.¹³¹⁴

Y el Czapski ya anciano gustaba de repetir con Cyprian Kamil Norwid, el gran poeta romántico polaco y asimismo, como él, consumado dibujante: «"Lo que de verdad queda es »la poesía y el bien«. Puede que así deba ser, precisamente, y estos jirones míos de palabras que despiertan más y más retazos de frases»¹³¹⁵. A este respecto, escribe Anna Czabanowska-Wróbel, en referencia a Józef Czapski y en evidente concordancia con Adam Zagajewski, lo que sigue:

Esto, que puede parecer esteticismo extremo –la fe en el arte que salva– pasó su prueba de fuego en la vida de Józef Czapski. Sus conferencias sobre las novelas de Proust que dictó en el campo de internamiento de Griażowiec, o el tomo de Norwid que le fue enviado de Polonia, que lo salvó de la duda y la muerte espiritual, y el tenaz cultivo, en fin, de la pintura en su vejez, atestiguan que la fuerza del arte no es un espejismo.¹³¹⁶

¹³¹⁴ «Ta siła, która tętni / w ramionach drzew / i w soku roślin / mieszka też w wierszach / lecz uspokojona // Ta siła, która się kryje / w pocałunku i w pragnieniu / tkwi także w wierszu / chociaż uciszona // Ta siła, która rośnie / w snach Napoleona / i każe mu zdobywać Rosję i śnieg / jest także w wierszach / tylko nieruchoma» (JdL 42) Traducción nuestra.

¹³¹⁵ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, pág. 135. («„Co zostaje naprawdę, to »poezja i dobroć«. Może tak właśnie jest dobrze, i te moje strzępy słów, który budzą inne i inne skrawki zdań”»).

¹³¹⁶ *Ibidem*, pág. 142. («To, co może wydawać się skrajny piękno duchostwem – wiara w sztukę, która zbawia – przeszło próbę ognia w życiu Józefa Czapskiego. Wykłady o powieści Prousta, jakie miał w obozie w Griażowcu, czy przysłany mu z Polski tom Norwida, który ratował przed zwątpieniem i

Frecuentador de los diarios del autor *de En tierra inhumana*, Zagajewski se siente atraído por el carácter «extático» que para Czapski adquiría a veces la pintura. No se trataba, claro es, de un fenómeno habitual, sino de algo que llegaba luego de minuciosos preparativos, de duro trabajo, de tenaz «insistencia»... ¿Cómo no recordar a este propósito lo que se dice gustaba de repetir otro pintor, Picasso: «si viene la inspiración, que me coja trabajando»? Pero esos momentos llegaban, y Zagajewski los caracteriza muy elocuentemente mediante calificativos como «lo extático» y lo «dionisiaco»: «grandes festines extáticos», «triumfos», «bacanales dionisiacas»:

Por sus diarios sabemos que para Czapski la pintura a veces adquiría un carácter extático. Los grandes festines extáticos, los triunfos, las bacanales dionisiacas –la brillantez– no llegaban siempre, no todos los días, pero sí en el apogeo, en los mejores momentos, después de muchos preparativos, de mucha «insistencia», tras laboriosas tentativas y amargas derrotas. Él mismo veía así su trabajo: a caballo entre la insistencia y la brillantez. Banquetes efímeros. Instantes. Pero aquellos instantes dieron vida a miles de cuadros; [...] (Eddf 86-87)¹³¹⁷

«Banquetes efímeros», sí, pero que «dieron vida a miles de cuadros»¹³¹⁸. Claro es que lo que aquí dice Zagajewski está en correspondencia con lo que nos dijo en su ensayo «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości») y que estimamos pertinente repetir aquí:

Lo que mejor describe aquel peregrinaje es el término *metaxú*, tomado en préstamo de Platón: estar «entre», entre nuestra tierra, nuestro entorno hartamente conocido (así lo creemos), concreto y material, y la trascendencia, el

duchową śmiercią, wreszcie uparte malowanie w starości dowodzą, że moc sztuki nie jest złudzeniem»).

¹³¹⁷ «Z dzienników wiadomo, że malowanie nieraz przybierało dla Czapskiego charakter ekstacyzny; nie zawsze, nie codziennie, ale na szczytach, w najlepszych momentach, po wielu pracach przygotowawczych, po „piłowaniu”, po żmudnych próbach i porażkach zdarzały się wielkie uczyty ekstacyzne, tryumfy, dionizyjskie święta – błysk. Tak właśnie sam nazywał swoją pracę – była rozpięta między piłowanie i błysk. Krótkotrwałe festyny. Chwile. Lecz z tych chwil powstały setki obrazów; [...]» (Oż 74-75)

¹³¹⁸ En el original leemos «setki obrazów», es decir, no “miles”, sino «“cientos” de cuadros».

misterio. El *metaxú* define la situación del hombre como la de un ser que irremediabilmente está «a medio camino». (Eddf 18)¹³¹⁹

Y es que, evidentemente, una vez más, nos hallamos aquí ante ese *va-et-vient* incesante –*metaxy*– entre la prosa de la vida cotidiana, con su rutina y aun sus períodos de sequedad espiritual, por así decirlo, y las fugaces visitas de la inspiración, esos momentos extáticos de revelación, de embelesamiento; entre lo concreto y material, por un lado, y, por otro, y más allá, lo trascendente, el misterio; o, directamente, y con mayúscula, el Misterio. No en vano, a la hora de caracterizar la «lucha» de Józef Czapski con el lienzo virgen, se remite Zagajewski a la dimensión religiosa, visto que los términos puramente laicos parecen mostrarse del todo insuficientes:

Czapski respetaba la distinción entre la religión y el arte, no le gustaba mezclar de manera frívola estas dos categorías, por lo cual yo tampoco quiero borrar la frontera que las separa, aunque me resulte difícil pensar en la lucha de Józef con la insustancialidad gris del lienzo en términos puramente laicos. (Eddf 87)¹³²⁰

Bien se echa de ver a cada paso en las páginas del ensayo que nos ocupa la sincera y profunda admiración de Adam Zagajewski por Józef Czapski, admiración múltiple –por lo menos, triple– en tanto en cuanto se dirige a un hombre realmente polifacético. Zagajewski, en efecto, admira al Czapski pintor, al Czapski escritor y al Czapski hombre inteligente y lleno de bondad y rectitud. Józef Czapski, nos dice Zagajewski, era un hombre justo, y ello de algún modo le daba el derecho a juzgar; derecho que, sin embargo, él prefería no ejercer más que en un sentido muy preciso: en el de juzgar –actuando como su conciencia crítica– lúcidamente al mundo y la vida interior y la producción espiritual de nuestra época. Mas Józef Czapski no sólo

¹³¹⁹ «Odnosi się wrażenie, iż nasza współczesność faworyzuje jeden tylko etap pewnej wiecznej, nigdy nie kończącej się, wędrówki. Wędrówkę tę najlepiej opisuje zapożyczone od Platona pojęcie *metaxu*: bycia „pomiędzy”, pomiędzy naszą ziemią, naszym (jak sądzimy) dobrze znanym, konkretnym, materialnym otoczeniem – a transcendencją, tajemnicą. *Metaxu* definiuje sytuację człowieka jako istoty będącej nieuleczalnie „w pół drogi”.» (Oż 14-15)

¹³²⁰ «Czapski przestrzegał rozróżnienia między religią i sztuką, nie lubił frywolnego mieszania tych kategorii, więc i ja nie chcę zacierać granicy między nimi, a mimo to trudno mi myśleć o jego walce z szarą nijakością płótna w sposób czysto laicki.» (Oż 75)

era hombre capaz de juicios, sino también de «embelesos», con lo que vuelve a ponerse de manifiesto el elemento «extático» o, en otros términos, «dionisiaco»:

La admiración por Czapski solía ser doble o incluso triple: admiración por el pintor, por el escritor, autor de ensayos y memorias, y por el hombre recto, inteligente y lleno de bondad. Todos los que coincidían con él sabían al cabo de un rato que estaban ante uno de los Justos. Y eso le daba el derecho a juzgar, un derecho que –como ya he dicho– no aprovechó para dictar sentencia. Probablemente había en su vida días en que la crueldad del mundo lo dejaba paralizado, al parecer de un modo irrecuperable, en que el rostro se le volvía gris de indignación y cansancio. Otras veces estaba embelesado por algo que justo acababa de leer o ver, impresionado por la belleza de un paisaje o la perspicacia de un aforismo de Cioran, maravillado por la reproducción de un cuadro de Matisse o Soutine, y entonces sus palabras rebosaban de alegría. Porque, siendo juez, no juzgaba ni casos aislados, ni sucesos de la crónica criminal, ni siquiera acontecimientos históricos, sino el mundo y, por lo tanto, también la vida interior de su época, los libros y las pinturas, la música y hasta los paisajes y los árboles, los rostros de la gente que cogía un tren de cercanías para ir a trabajar y los de la gente que había visto en una cafetería. (Eddf 92)¹³²¹

Puede, por tanto, muy bien concluirse que, tal y como nos lo presenta Zagajewski, en el caso de Józef Czapski estamos ante un hombre extraordinariamente capaz de sentir en el hondón del alma y allí hacer suya «la crueldad del mundo», pero también con una extraordinaria capacidad de «admirarse» –la capacidad, no se olvide, generatriz de la filosofía, a decir de Aristóteles (*θαυμάζειν*)–, de admirar sin límites la belleza del mundo y de experimentar su deslumbramiento. Claro está que para el desarrollo de estas preciosas capacidades, sin duda innatas, contó Czapski con la

¹³²¹ «Podziw dla Czapskiego był zwykle dwojaki lub nawet trojaki: podziw dla malarza, podziw dla pisarza, autora esejów i wspomnień, i podziw dla człowieka, dla jego prostoty i inteligencji, i dobroci. Każdy, kto go spotykał wiedział po chwili, że ma do czynienia z jednym ze Sprawiedliwych. I dlatego właśnie miał prawo sądenia, prawo, z którego, jak mówiłem, nie skorzystał, jako że nie wydał wyroku. Mógł mieć dni, kiedy okrucieństwo świata porazało go w sposób, zdawałoby się, ostateczny, kiedy jego twarz była szara z oburzenia i zmęczenia. A kiedy indziej był olśniony czymś, co przeczytał, co zobaczył, był pod wrażeniem piękna pejzażu albo przenikliwości aforyzmu Ciorana, albo pod wrażeniem reprodukcji obrazu Matisse’a czy Soutine’a i jego słowa pełne były radości. Jeśli bowiem był sędzią, to sądził nie pojedyncze wypadki, nie wydarzenia z kroniki policyjnej, i nawet nie tylko wydarzenia historyczne, lecz świat, a więc także życie wewnętrzne epoki, książki i obrazy, muzykę, a nawet krajobrazy i drzewa, twarze ludzi jadących do pracy podmiejskim pociągami i twarze ludzi zobaczonych w kawiarni.» (Oż 79)

ayuda de una maestra excelente, excelente y severa, a la que asimismo admiraba, admiraba y, en cierto sentido muy preciso, temía, y que no era otra que Simone Weil, cuya vida y cuya obra conocía –Zagajewski es testigo– literalmente de memoria. Y ambas capacidades –ambos polos magnéticos, podríamos, tal vez, decir– de su personalidad son igualmente necesarias, del todo imprescindibles, para entender cabalmente al hombre y al artista Józef Czapski:

Para entender a Czapski hay que verlo al mismo tiempo en una reunión de inmigrantes hablando sobre Katyn de una manera natural, sencilla, sin sucumbir a las tentaciones de la retórica política, y en su paseo por las calles de París a orillas del Sena registrando todos los colores del gris de los edificios y todos los colores del verde del río [...]. (Eddf 97)¹³²²

Es por ello justamente por lo que las viejas disputas entre los que propugnan un arte «ético» y los que defienden un arte puramente «estético», en el caso de personalidades tan complejas y ricas como la Józef Czapski, que no se dejan clasificar fácilmente, se nos antojan por completo vacías de sentido. Tampoco en el caso de Czapski es posible –si es que puede serlo alguna vez– hacer esa distinción. Eso sí, no cabe negar un cierto antagonismo entre «el elemento extático» y «el moralista», antagonismo que cada cual ha de resolver a su modo. Y Zagajewski comprende perfectamente –y comparte– la solución de Czapski: mezclar, armonizar interiormente, de una parte, el «talante místico», con sus búsquedas interiores y sus iluminaciones, y, de otra, «una honradez absoluta y muy activa en el mundo exterior, en el trato con los demás». Es, en esencia, la misma solución de Czesław Miłosz, razón por la que ninguno de los dos tendría nada que temer a la hora de dar –no se olvide– «el examen de las categorías binarias de *La montaña mágica*»; como tampoco Simone Weil. Como tampoco Adam Zagajewski, en tensión fervorosa –en *metaxy*– entre «solidaridad» y «soledad»:

Las disputas que desde hace más de doscientos años separan a los partidarios de un arte «ético» de los que optan por uno puramente «estético» (¡como si fuera posible

¹³²² «Żeby zrozumieć Czapskiego, trzeba go zobaczyć jednocześnie na zebraniu emigracyjnym, gdy mówi o Katyniu, i to mówi w sposób naturalny, zwyczajny, nie ulegając podszeptom retoryki politycznej, i na spacerze, na paryskiej ulicy, nad Sekwaną, gdy rejestruje szarości kamienic i zieleń rzeki [...]» (Oż 83)

hacer semejante distinción!), aquellas discusiones apasionadas que tampoco enmudecieron durante la larga vida de Czapski, lo traían sin cuidado. O, tal vez, le interesaban –nunca cerraba los ojos a las polémicas y disensiones entre sus contemporáneos, anotándolas en sus ensayos y en su diario–, pero él mismo solucionaba este dilema de una manera del todo original.

[...] Hablar de dimensión ética y estética en el caso de almas tan complejas e infatigables en la búsqueda de la escurridiza verdad parece un poco ridículo y académico. No obstante, un cierto antagonismo más o menos intenso entre el elemento extático y el moralista no es un invento de las universidades. La solución que propone Czapski –utilizo este término de mala gana, ya que Czapski era más de buscar que de dar respuestas– consistiría en una combinación en el fondo muy sencilla [...], a saber, una mezcla de talante místico, propenso a sumirse en una vivencia visionaria y dispuesto a ir tras ella durante meses y años, y una honradez absoluta y muy activa en el mundo exterior, en el trato con los demás, una rectitud tan evidente y omnipotente que no requiere expresarse por escrito. (Eddf 97-98)¹³²³

Como ha escrito Czabanowska-Wróbel: «“Poesía y bien...” La silueta de Czapski nos recuerda también que sin ética el fervor se convierte o bien en fanatismo, o en una peligrosa búsqueda de vivencias excelsas –buscadas por sí mismas– en un vacío inhumano y ante una trascendencia vacía»¹³²⁴. Oportunamente nos lo ha advertido el mismo Zagajewski, y no estará de más que lo repitamos: «[...] las expediciones hasta la cima deberían hacerse en un estado interior de honradez» (Eddf 24)¹³²⁵.

¹³²³ «Spory toczone od dwustu lat między zwolennikami sztuki „etycznej” i sztuki rozumianej czysto „estetycznie” (tak jakby to rozróżnienie dało się w ogóle przeprowadzić!), namiętne dyskusje, szalały także i podczas długiego życia Czapskiego, nie bardzo go obchodziły. A może nawet obchodziły go – nie zamykał przecież oczy na współczesne mu polemiki i rozdarcia, zapisywał je w swych szkicach i w dzienniku – ale on sam rozwiązywał ten dylemat w sposób najzupełniej oryginalny.

[...] Wobec natur tak bogatych, tak złożonych i tak niestrudzonych w poszukiwaniu nieuchwytniej prawdy mówienie o wymiarze „etycznym” i „estetycznym” staje się trochę śmieszne i szkolarskie. A jednak mniej lub bardziej intensywny antagonizm pomiędzy pierwiastkiem ekstatycznym i pierwiastkiem moralistycznym nie jest tylko wynalazkiem uniwersyteckim. Rozwiązanie Czapskiego – używam tego słowa niechętnie, Czapski jest zawsze o wiele silniej zaangażowany w poszukiwaniu niż w odpowiedzi – polegałoby na zestawieniu niezwykle w gruncie rzeczy prostym [...], mianowicie na połączeniu temperamentu mistycznego, skłonnego do zatopienia się w przeżyciu wizyjnym i polującego na to przeżycie miesiącami i latami, z absolutną i aktywną uczciwością w świecie zewnętrznym, w obcowaniu z innymi, prawością tak oczywistą i tak wszechwładną, że nie domagająca się wcale wyrazu w piśmie!» (Oż 83-84)

¹³²⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 142. («„Poezja i dobroć...” Sylwetka Czapskiego przypomina także i o tym, że bez etyki zarliwość zaminienia się albo w fanatyzm, albo niebezpieczne poszukiwanie wzniosłych przeżyć dla nich samych w nieludzkiej pustce i wobec pustej transcendencji»).

¹³²⁵ «[...] wyprawy „w górę” powinny być podejmowane w stanie wewnętrznej uczciwości.» (Oż 19)

Zagajewski acierta a perfilar con más precisión aún la silueta de su admirado Józef Czapski, que fue su amigo y también su maestro –pronto hemos de escuchar su emotiva declaración–, al introducir un aspecto del «hombre pensante Czapski» de todo punto digno de atención: su «no saber»:

Como hombre pensante Czapski pertenecía a aquella infrecuente raza de artistas que, luchando y creyendo, dudando y rebosando de pasiones, en el ocaso de la vida aún no saben nada y, a diferencia de la amplia mayoría que sabe, o por lo menos cree saber y propaga ardorosamente una, dos, tres o cuatro ideas, viven con la sensación, a veces amarga y a veces no exenta de plácida melancolía, de que el misterio que cubre con un tupido velo las cosas más importantes –el tiempo, el amor, el mal, la belleza y la trascendencia– sigue siendo tan impenetrable en la vejez cansina como lo era en la juventud tempestuosa y llena de entusiasmo. No saber nada no es un estado de ignorancia pasiva y satisfecha de sí misma. Sobre todo, porque no es un estado, sino más bien una atmósfera, un clima intelectual. [...] Czapski era así, durante largos años muy inseguro de su talento de pintor y escritor (porque no debemos olvidar que, tan crítico con todos los componentes de su identidad –«conde», «polaco», «católico», e incluso «pintor» y «escritor»–, era en sus ensayos y escritos un hombre libre que buscó hasta el final la verdad y una expresión artística propia). Soñaba con dar forma al «ahora del mundo» y, en efecto, sus paisajes tardíos, que pintó cuando frisaba en los noventa, alcanzan una calidad artística donde la inquietud y el horror son inseparables de la serenidad e incluso de la dicha. Su diario lleva marcas de vivencias profundas, de desánimo y de desesperación, pero también de deslumbramientos y del placer que producen el trabajo y la lectura sistemáticos. (Eddf 108-109)¹³²⁶

¹³²⁶ «Jako człowiek myślący należał Czapski do tej rzadkiej rasy artystów, którzy – choć walczą i wierzą, i wątpią, i pełni są namiętności – u kresu życia wciąż jeszcze nic nie wiedzą, i w przeciwieństwie do reprezentantów znacznie obszerniejszej rodziny tych, co wiedzą, albo myślą, że wiedzą i żarliwie propagują jedną, dwie, trzy albo cztery Idee, żyją z poczuciem, raz gorzkim a kiedy indziej nie wolnym od pewnej błogiej melancholii, że tajemnica okrywająca rzeczy najważniejsze, czas, miłość, zło, piękno, transcendencję jest teraz, gdy oni są już starszy i zmęczeni, równie nieprzenikniona jak w okresie ich burzliwej, entuzjastycznej młodości. Nic nie wiedzieć nie jest stanem biernej, sytej ignorancji; przede wszystkim nie jest stanem, tylko raczej atmosferą, klimatem myślenia. [...] Taki właśnie był Czapski, niepewny przez długie lata swego talentu malarskiego i pisarskiego (bo nie wolno zapominać, że i w swym dzienniku, i w esejach, krytyczny wobec wszystkich składników swej identyczności – „hrabia”, „Polak”, „katolik”, nawet „malarz” i „pisarz” był wolnym człowiekiem, poszukującym prawdy i wyrazu artystycznego, do końca). Marzył o tym, by wypowiedzieć „grozę świata” i rzeczywiście, jego późne krajobrazy, malowane wtedy, gdy zbliżał się już do dziewięćdziesiątego roku życia, osiągają tę jakość malarską, gdzie niepokój czy groza nie dadzą się oddzielić od pogody czy szczęścia nawet. Jego dziennik nosi ślady głębokich przeżyć, ślady

Con objeto de explicarse y explicarnos el «no saber» czapskiano, acude una vez más Adam Zagajewski a uno de sus poetas sin duda más frecuentados y queridos: al inglés John Keats, autor también, como es sabido, de muy bellas cartas, en las que puede espigarse un buen número de ideas y observaciones sobre el poeta y la poesía que han llegado a ser de referencia en teoría estética:

En la tradición literaria inglesa ha arraigado un principio que John Keats formuló en una de sus hermosas epístolas: el de la *negative capability*, la capacidad negativa. Keats mantenía que el poeta debe vivir en una incertidumbre constante; no debe formular opiniones ni adoptar actitudes, sino abrirse a varios puntos de vista sin perder su libertad interior. Pienso que Czapski no contradiría al malogrado autor de la *Oda a una urna griega*. (Eddf 110)¹³²⁷

En efecto, esta idea de la «capacidad negativa» aparece expresada en una carta dirigida por el poeta a sus hermanos George y Tom Keats, fechada el 21 de diciembre de 1817. Cuenta John Keats que ha tenido «no una disputa, sino una disquisición» con su amigo Dilke acerca de cuál sea la condición primordial entre las que contribuyen a formar un gran poeta. He aquí el fragmento en que se halla inserta la famosa frase:

I had not a dispute but a disquisition with Dilke, on various subjects; several things dovertailed in my mind, & at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously—I mean *Negative Capability*, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason—Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of mystery, from being incapable or remaining content with half knwoledge. This pursued through Volumes would perhaps take us no

zwątpienia i rozpaczy, ale także olśnienia, radości, przyjemności czerpanej z systematycznej pracy i lektury.» (Oż 92-93)

¹³²⁷ «W tradycji literatury angielskiej zapisała się zasada, sformułowana przez Johna Keatsa w jednym z jego pięknych listów – zasada *negative capability*, zdolności negatywnej. Keats uważał, że poeta powinien żyć w wiecznej niepewności; nie powinien formułować poglądów, zajmować stanowiska, tylko otwierać się na różne przekonania – nie tracąc wewnętrznej wolności. Myślę, że Czapski nie spierałby się zanadto z młodo zmarłym autorem *Ody do greckiej urny*.» (Oż 93)

further other than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration.¹³²⁸

«*Negative Capability*», pues. Esta famosa y elusiva frase ha sido muy discutida. Parece claro que Keats la acuña para distinguir, por lado, una poesía que está evidentemente modelada por los intereses personales del escritor, de una poesía de la impersonalidad, por otro, que registra la receptividad del escritor con respecto a las «incertidumbres» –«*uncertainties*»– de la experiencia. Precisamente este segundo tipo de poesía, en la que el sentido de la belleza está por encima o más allá de las consideraciones de verdad *versus* falsedad, es la producida por el poeta de la «capacidad negativa»¹³²⁹. Se trata de una cualidad –una «capacidad», exactamente– que poseyó, y en altísimo grado, Shakespeare, quien, a decir de Keats, habría sido –en traducción de Julio Cortázar– ese «hombre capaz de existir entre incertidumbres, misterios, dudas, sin encarnizarse en alcanzar el hecho y la razón»¹³³⁰, a diferencia de Coleridge, por ejemplo, que «dejaría perderse una bella verosimilitud aislada, arrancada a lo más profundo del misterio, por ser incapaz de contentarse con un conocimiento a medias»¹³³¹. El poeta español Luis Cernuda, en el capítulo que dedica al autor de la *Oda a una urna griega* en su estudio *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, tras comentar el pasaje de Keats antes transcrito, puede así concluir que la naturaleza del poeta es precisamente esa «capacidad negativa», en ella propiamente consiste¹³³². También en la poesía de Keats hallamos la afirmación de la capacidad positiva del conocimiento negativo, mediante una correspondencia oximorónica entre la oscuridad y la luz. En el soneto *A Homero (To Homer)*, del año 1818, representa en los versos 9-12 la paradoja de la ignorancia cognoscitiva en términos de la armonía entre mente y naturaleza como unión simbólica de oscuridad y luz¹³³³.

¹³²⁸ Cf. KEATS, John, *The letters of (1814-1821)*, editadas por Hyder Edward Rollins, Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 2001, págs. 193-194.

¹³²⁹ GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, 2006, vol. II, pág. 942.

¹³³⁰ Cf. CORTÁZAR, Julio (1952), *Imagen de John Keats*. Biblioteca Cortázar, Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 109.

¹³³¹ *Ibidem*.

¹³³² Cf. CERNUDA, Luis (1958), *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, en *Prosa completa* del autor. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona, Barral Editores, 1975, pág. 584.

¹³³³ Cf. ROBERTS, Maureen, «What is negative capability?», en [<http://www.jungcircle.com/muse/maureen.html>], pág. 2.

Aye on the shores of darkness there is light,
And precipices show untrodden green,
There is a budding morrow in midnight,
There is a triple sight in blindness keen;¹³³⁴

Ya en otra carta, que apenas precede en un mes a la anteriormente citada, con fecha del 22 de noviembre de 1817 y cuyo destinatario es Benjamin Bailey, había escrito John Keats lo que sigue:

I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination—What the imagination seizes as Beauty must be truth—whether it existed before or not—for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty— [...] The Imagination may be compared to Adam's dream—he awoke and found it truth. I am the more zealous in this affair, because I have never yet been able to perceive how any thing can be known for truth by consequitive reasoning—and yet it must be—Can it be that even the greatest Philosopher ever <when> arrived at his goal without putting aside numerous objections—However it may be, O for a Life of Sensations rather than of Thoughts!¹³³⁵

Traduce Julio Cortázar: «De nada tengo certeza salvo de lo sagrado de los afectos del Corazón y de la verdad de la Imaginación; lo que la Imaginación aprehende como Belleza tiene que ser verdad...»¹³³⁶. Y apostilla muy oportunamente, a nuestro juicio, el creador de *Rayuela*: «Un año y medio después nacerán los dos versos finales de la *Urna griega*:

*Beauty is Truth, Truth Beauty; that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.*

¹³³⁴ Cf. GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, pág. 888.

¹³³⁵ Cf. *The letters of John Keats*, ed. cit., pág. 184-185.

¹³³⁶ Cf. CORTÁZAR, Julio, *op. cit.*, pág. 100.

(La Belleza es Verdad, la Verdad es Belleza; eso es todo / lo que en la tierra sabes, y no más se precisa.)»¹³³⁷. Sigue escribiendo John Keats: «Tengo la misma opinión de todas nuestras pasiones—y del amor—: en su forma más sublime, son creadores de belleza esencial»¹³³⁸. Y luego, recurriendo a una hermosa imagen, añade el poeta de *Endimión*: «La Imaginación puede ser comparada al sueño de Adán: se despertó y encontró que era verdad»¹³³⁹. Comenta Julio Cortázar: «No hay pasos, no hay las operaciones que John llama “consecutivas”; la Imaginación despierta a la verdad en un solo acto, porque la creación imaginativa y su resultado (la Belleza) son una misma verdad aboliendo toda frontera»¹³⁴⁰. Es que, como señala Luis Cernuda, «el poeta no necesita, ni debe, esforzarse en pos de la verdad filosófica, porque para él sólo hay una verdad axiomática, contenida en estas palabras: “[...] lo que la imaginación toma como hermosura debe ser verdad»»¹³⁴¹.

Para Julio Cortázar, «en menos de un mes (22 de noviembre / 21 de diciembre [de 1817]), y en dos cartas escritas al correr de la pluma, Keats ha acumulado la carga explosiva de una poética *in nuce*, las semillas de toda su selva futura»¹³⁴². Más aún: se trata de una «verdad esencial que liberará, a lo largo del siglo XIX, la poesía de la mera estética, del “arte”»¹³⁴³. Y, en fin, en una carta a John Hamilton Reynolds, del 3 de febrero de 1818, el poeta inglés expresará inequívocamente su desvío de una poesía «que tenga un designio palpable sobre nosotros»:

We hate poetry that has a palpable design upon us—and if we do not agree, seems to put its hand in its breeches pocket. Poetry should be great & unobtrusive, a thing which enters into one’s soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject.¹³⁴⁴

¹³³⁷ *Ibidem*.

¹³³⁸ *Ibid.*, pág. 101.

¹³³⁹ *Ibidem*. Nota de Julio Cortázar: «La imagen del “sueño de Adán” procede del pasaje del *Paraíso perdido* en que Jehová adormece a Adán para extraerle una costilla y crear con ella a Eva. Aún dormido, Adán ve con “el ojo interior” esa cirugía demiúrgica, y ve surgir la imagen de Eva como pura belleza. Despierta luego, y en la realidad está la mujer a su lado, “tal como la vi en mi sueño...” (Libro VIII, 460-490)».

¹³⁴⁰ *Ibidem*.

¹³⁴¹ Cf. CERNUDA, Luis, *op. cit.*, pág. 585.

¹³⁴² Cf. CORTÁZAR, Julio, *op. cit.*, pág. 109.

¹³⁴³ *Ibid.*, págs. 109-110.

¹³⁴⁴ Cf. *The letters of Joh Keats*, ed. cit., pág. 224.

Pero regresemos a la «capacidad negativa» y la interpretación que de esta expresión hace, en su ya clásica obra –publicada originalmente en lengua francesa– que lleva por título *Les Abeilles d'Aristée (Essai sur le destin actuel des lettres et des arts)*, el ruso Wladimir Weidlé, que fuera profesor de Estética de la Universidad de Cracovia. Weidlé, a quien se debe también el libro *El ocaso del arte* –publicado éste en lengua rusa–, es un autor que se sintió inspirado por el pensamiento de su compatriota Sergéi Nikoláievich Bulgákov (1871-1944), a un tiempo figura relevante en la teología ortodoxa y en la historia de la estética. Para Wladimir Weidlé, el arte es inseparable de la esfera de lo religioso, y –en sintonía, si no nos equivocamos, con el pensamiento de un Jacques Maritain– el artista viene a ser un continuador, por sus propios medios, de la obra del Creador: «Por el arte y el camino del arte, el hombre sirve al principio divino de la creación del mundo»¹³⁴⁵. Ahora bien, « [...] ni la fusión del arte con el acto religioso, ni la separación entre arte y religión nos revelan el secreto del arte»¹³⁴⁶. Pero escuchemos lo que Weidlé tiene que decirnos sobre la «capacidad negativa»:

La Capacidad Negativa es el don de permanecer fiel a una certeza intuitiva que el razonamiento desecha y que el buen sentido no admite; de conservar un modo de pensar que no puede sino parecer insensato e ilógico desde el punto de vista de la razón y de la lógica, pero que desde un punto de vista más profundo podría revelarse como superior a la razón y trascender la lógica del pensamiento conceptual. Para el poeta, para el artista, ese don es más esencial y primitivo que todo lo que pueda llamarse sentimiento de lo bello, que todo lo que se refiere a la Belleza, considerando a ésta como idea abstracta incapaz de contener su contradicción.

Antes de saber elegir, de tener gusto, de tener discernimiento estético y sentido de la armonía, el artista debe poder contemplar el universo y cada una de sus partes, no en un estado de diferenciación, de desintegración analítica, sino en la unidad primera del ser, donde lo complejo no destruye lo simple y donde lo simple, al integrarlo, conserva lo complejo. Keats se refiere a este don cuando habla de la *Negative Capability*, y si es negativo sólo es por oposición a esa otra facultad, a esa otra tendencia calculadora y discursiva, técnica y científica, a ese *Irritable reaching*

¹³⁴⁵ Cf. BAYER, Raymond (1961), *Historia de la estética*, trad. (<fr. *Histoire de l'Esthétique*) de Jasmin Reuter, Madrid, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 1993, pág. 445.

¹³⁴⁶ *Ibidem*.

after fact and reason que, desde el momento que traspone el límite que le ha sido asignado, no puede hacer otra cosa que destruir todo arte y toda poesía.

Keats [...] es uno de los primeros que han sentido el poder disolvente de la razón pura [...].

Considerada en su aspecto positivo, *la Capacidad de Keats es el don de ver la faz milagrosa de las cosas*.¹³⁴⁷

Y añade Wladimir Weidlé unas cuantas páginas más adelante: «En último término, lo que expresan las tentativas de retornar a la infancia o a la tierra, de volverse a hundir en los sueños nocturnos, de volver a adquirir la *Capacidad Negativa*, es precisamente la nostalgia de la fe [...].»¹³⁴⁸

También se ocupó de la «capacidad negativa» keatsiana John Dewey (1859-1952) —para más de un especialista, el filósofo norteamericano más destacado de nuestro siglo¹³⁴⁹—, en el capítulo titulado —con palabras de Keats, precisamente— «La criatura viviente y “las cosas etéreas”» de su libro *El arte como experiencia (Art as experience, 1934)*. Vale la pena entresacar algunos párrafos de lo que ahí escribe Dewey:

Se ha discutido mucho sobre lo que Keats quiere decir en sus famosos versos:

*“Beauty is truth, truth beauty—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.”*

y lo que quiere decir en su afirmación en prosa—”Lo que la imaginación capta como belleza debe ser la verdad.” La discusión es motivada, en mucho, por la ignorancia de la tradición particular en que escribió Keats y que da al término “verdad” su significado. En esta tradición “verdad” nunca significa corrección de las afirmaciones intelectuales sobre las cosas, o verdad de acuerdo con el significado adquirido por influencia de la ciencia. Denota la sabiduría por la cual el

¹³⁴⁷ Cf. WEIDLÉ, Wladimir (1936), *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, trad. (fr. < *Les abeilles d’Aristée. (Essai sur le destin actuel des lettres et des arts)* de Carlos María Reyles, nota preliminar de Eduardo Mallea, 2ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1943, págs. 174-177. El subrayado es nuestro.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, pág. 214.

¹³⁴⁹ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI (1983), Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, tomo I *Antigüedad y Edad Media*, trad. (it. < *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, t. I) de Juan Andrés Iglesias. Barcelona Herder, 1988, pág. 449.

hombre vive, especialmente “el saber del bien y el mal”. Y en la mente de Keats estaba particularmente conectada con la cuestión de justificar el bien y confiar en él, a despecho del mal y la destrucción que abunda. La filosofía es el intento de contestar a esta cuestión, racionalmente. La creencia de Keats, de que aun los filósofos no pueden tratar de la cuestión sin depender de las intuiciones imaginativas, recibe una confirmación independiente y positiva con su identificación de la “belleza” con la “verdad” — [...] Fue en los momentos de más intensa percepción estética cuando Keats encontraba su mayor solaz y sus más hondas convicciones. Este es el hecho registrado al final de su Oda. En definitiva, no hay sino dos filosofías. *Una de ellas acepta la vida y la experiencia con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revierte esa experiencia sobre sí misma para ahondar e intensificar sus propias cualidades, la transforma en imaginación y en arte. Esta es la filosofía de Shakespeare y de Keats.*¹³⁵⁰

Y es –también– la filosofía de Jozéf Czapski, y la de Adam Zagajewski, como venimos comprobando al hilo de nuestra investigación.

Ahora bien –observa Zagajewski–, cabe preguntarse qué quiere decir eso de «no lo sé» en el caso de un hombre como Józef Czapski, pintor y ensayista de incuestionable talento, lector voraz, que recitaba de memoria versos de poetas polacos, rusos y alemanes, dotado de una curiosidad insaciable, que siguió trabajando y aprendiendo, se diría que con la misma ilusión y el mismo entusiasmo que un adolescente, hasta el final de su larga vida. Escribe al respecto Zagajewski:

Pienso que el núcleo de su ignorancia era de índole religiosa: una fe muy fuerte y una duda igual de fuerte acompañadas de una incapacidad total de anquilosarse en una convicción metafísica inamovible. Los apuntes religiosos de Czapski están llenos de movimiento, su fe ora se va, ora regresa. Siempre se va y siempre regresa. Józef era tan extremadamente antidogmático que desconfiaba hasta de sí mismo. Podía sospechar que la fe es algo fácil. Y sabía que la falta de fe también puede ser fácil. (Eddf 110)¹³⁵¹.

¹³⁵⁰ Cf. DEWEY, John (1934), *El arte como experiencia*, trad. (ingl. < *Art as experience*) y prólogo de Samuel Ramos. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948, págs. 32-33. El subrayado es nuestro.

¹³⁵¹ «Myślę, że jądro tej niewiedzy było natury religijnej: bardzo silna wiara i bardzo silna wątpliwość, i jednocześnie całkowita niezdolność do zastęgnięcia w jednym nieruchomym przekonaniu metafizycznym. Religijne zapiski Czapskiego pełne są ruchu – jego wiara na przemian wycofuje się i wraca. Zawsze wycofuje się i zawsze wraca. Był tak skrajnie antydogmatyczny, że nie ufał nawet

Nos informa a continuación Zagajewski de que Czapski tenía como libros de cabecera las obras de Simone Weil y Stanisław Brzozowski, dos escritores «locos» –por tales, al menos, se los tomó más de una vez–, muertos ambos prematuramente, aunque geniales los dos; dos escritores, en cualquier caso, que «sabían». Precisamente porque estos pensadores creían haber descubierto la verdad, necesitaba de su presencia constante Józef Czapski, porque él no sabía nada. Pero el suyo no era un «no saber» perezoso, ni resignado, ni negativo, ni, mucho menos, escéptico ni agnóstico: «su “no lo sé” era candente y apasionado» (Eddf 110)¹³⁵², y por eso precisamente, repetimos, necesitaba la compañía de los escritos de una Simone Weil, «para calentar su “no lo sé” en la hoguera del “lo sé” fanático de ella» (Eddf 111)¹³⁵³; el suyo «era un “no lo sé” positivo, inspirado e inteligente que forma el corazón de la obra de Czapski [...]. El no “lo sé” de Czapski era el núcleo de su vida espiritual, de su largo peregrinaje» (Eddf 111)¹³⁵⁴, el motor que impulsaba sus búsquedas espirituales y aun el secreto de su juvenil entusiasmo, inextinguible. Dicho sea entre paréntesis, escuchando a Zagajewski hablar de Józef Czapski, no podemos menos de subrayar la palabra «peregrinaje», que surge una vez más de su pluma para caracterizar las búsquedas espirituales de un autor querido, como las de Czesław Miłosz, no menos que sus propias búsquedas. A reglón seguido, Zagajewski hace, empero, una puntualización importante respecto del «no saber» czapskiano:

[...] a aquel «no lo sé» inquebrantable lo acompañaba un «lo sé» ético no menos firme. ¡No saber nada de lo abstracto, pero no vacilar ni un segundo donde se trate de ayudar a los que sufren, de dar testimonio de la verdad histórica, de oponerse al estalinismo y al nazismo! Su «no lo sé» insobornable no conducía, pues, a la indiferencia frente al mundo visible; Czapski no tenía nada del místico que se ha retirado del tiempo histórico a semejanza de aquellos nobles hindúes que permanecieron impertérritos junto a sus tableros de ajedrez en el momento en que el ejército inglés conquistaba su patria (los vi en la película *Los jugadores de ajedrez* [*Los jugadores de ajedrez* (1977), dirigida por Satyajit Ray]). Tal vez

sobie. Mógł podejrzewać, że wiara jest czymś łatwym. I wiedział, że niewiara też może być łatwa.» (Oż 94)

¹³⁵² «[...] jego „nie wiem” było rozżarzone i namiętne, [...]» (Oż 94)

¹³⁵³ «[...] żeby swoje „nie wiem” grzać nad wielkim płomieniem jej fanatycznego “wiem”.» (Oż 94)

¹³⁵⁴ «[...] to było „nie wiem” pozytywne, natchnione, inteligentne; to ono tkwi w samym sercu dzieła Czapskiego [...]. „Nie wiem” Czapskiego było sednem jego życia duchowego, jego długiego pielgrzymowania» (Oż 94-95)

experimentara momentos místicos, pero era un místico que siempre volvía y que nunca tomó la decisión de retirarse del mundo. Cuando fue necesario, buscó a los oficiales polacos desaparecidos (asesinados) y en 1949 declaró en el proceso de David Rousset que en la Unión Soviética sí que había campos de concentración, y lo hizo delante de los fanáticos comunistas franceses que lo acusaban de ser un agente de Goebbels. Su «no lo sé» no era aplicable a lo obvio: al daño, al dolor y a la mentira política. Pero allí donde las disputas no terminan nunca, en el mundo de las ideas y las grandes elecciones filosóficas, había conservado la libertad de un niño eterno, al igual que el sentido del humor de un eterno adolescente. El sufrimiento lo fascinaba, pero también le gustaba reír; el talante religioso no sólo no mata el sentido del humor, sino que lo cultiva y lo desarrolla. (Eddf 112-113)¹³⁵⁵

Józef Czapski, amante rendido de la belleza, no era un «esteta». En Czapski no se daba disociación alguna entre estética y ética; antes bien, en él aparecen ambas armónicamente copresentes y cooperantes. En el terreno de la discusión de ideas y de las opciones filosóficas, en el ámbito de las inquietudes metafísicas, en el camino de sus incesantes búsquedas espirituales, Czapski era «el que no sabe»; se distinguía –él también– por esa cualidad del gran poeta que Keats definiera como «capacidad negativa». En lo ético, en cambio, y al igual que su admirada Simone Weil, sí «sabía», sabía a qué atenerse y cómo debía actuar: lo demostró con su conducta solidaria incluso en medio de los cataclismos históricos del siglo XX que le tocó vivir. *Solitaire et solidaire*, según el ideal de Albert Camus –y el de Adam Zagajewski–, el intelectual y artista Józef Czapski, capaz de vivencias «extáticas» y tal vez de experiencias místicas, era, ciertamente, un contemplativo, pero un «contemplativo en la acción»: *contemplativus in actione*, según reza la divisa

¹³⁵⁵ « [...] owemu niezłomnemu „nie wiem” towarzyszyło równie zdecydowane „wiem” etyczne. Nic nie wiedzieć w rzeczach abstrakcyjnych, za to nie wahać się ani chwili tam, gdzie trzeba pomóc cierpiącym, zaświadczyć prawdę historyczną, sprzeciwić się stalinizmowi, hitleryzmowi. Nieprzekupne „nie wiem” nie prowadziło wcale do obojętności wobec świata widzialnego; Czapski nie miał w sobie nic z mistyka, który wycofał się z historyczności jak ci hinduscy szlachcice, nieporuszenie tkwiący nad szachownicą w momencie, gdy armia angielska podbijała ich kraj (widziałem ich w filmie *Szachiści*). Być może przeżywał chwile mistyczne, był jednak mistykiem, który wracał i który nigdy nie podjął decyzji, by wycofać się ze świata. Gdy trzeba było, szukał zaginionych (zabitych) polskich oficerów, albo zeznawał – w roku 1949, w procesie Davida Rousseta – że obozy koncentracyjne w ZSRR, owszem, istnieją, i to w obliczu sfanatyzowanych paryskich komunistów, sugerujących, iż jest on agentem Goebbelsa. Jego „nie wiem” nie dotyczyło rzeczy oczywistych, krzywdy, bólu i kłamstwa politycznego. Ale tam, gdzie trwają nieustające spory, w sferze myśli i wyborów filozoficznych, zachował wieczną wolność dziecka. I także młodzieńcze poczucie humoru; fascynowało go cierpienie, ale lubił się również śmiać; temperament religijny nie tylko nie zabija poczucia humoru, lecz wręcz kształci je i rozwija.» (Oż 95-96)

ignaciana y aplicada, como sabemos ya, por Anna Czabanowska-Wróbel al mismo Adam Zagajewski. En efecto, Józef Czapski, como Czesław Miłosz, supo compaginar, sin asomo de contradicción entre ellos, «el interés activo por la civilización liberal» –recuérdese– «con un fuerte anhelo metafísico». En suma, nos hallamos en presencia de otro «talento para transformar la condición del *metaxu* en un peregrinaje alentador; en una tarea para un escritor-atleta» (Eddf 33)¹³⁵⁶, o «corredor de fondo»¹³⁵⁷; Anteo y, simultáneamente, Atlas; diríamos, con Seamus Heaney sobre Zbigniew Herbert, otro «Atlas de nuestra civilización».

Antes de dedicarle el ensayo que constituye en estas páginas el objeto de nuestro estudio, Adam Zagajewski le había dedicado a Józef Czapski un hermoso y sentido poema, que, con el título –ya de por sí muy elocuente– de «Król» («El rey»), forma parte de su libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*. Prosopopeya y etopeya del autor de *En tierra inhumana* magistralmente dibujadas por Zagajewski, creemos obligado reproducirlo aquí, como complemento ideal al ensayo que nos ocupa:

A la memoria de Józef Czapski

Era ya muy viejo. Pero una mente aún prodigiosa.
Sobre una amiga (mayor, como él) dijo:
*Es una famosa belleza de San Petersburgo, mira
su cara.* Seguía pintando. Vivía. Escribía. Y pensaba.

Conoció a Anna Ajmátova. Habló con De Gaulle,
André Malraux también se fijó en él.
Gide lo decepcionó (por su aire parisino).
Ayudó a los pobres, siendo él un conde pobre.

Era tan alto (y bueno) como si la naturaleza,
orgullosa de sí misma, lo exhibiese como modelo.
Mary McCarthy lo percibió entre la multitud
en un museo y escribió: «he aquí el justo».

¹³⁵⁶ (« [...] kondycję *metaxu* potrafił on przekształcić w życiodajne pielgrzymowanie, w zajęcie dla pisarza-długodystansowca.» (Oż 28)

¹³⁵⁷ Así reza literalmente el original: «długodystansowiec».

La belleza lo fascinaba. Pero la fealdad y el dolor
estaban incluso más presentes en la conversación,
aunque al parecer él no los conoció muy de cerca
(¿pero podemos estar completamente seguros?).

¿Qué es el instante cuando se revela la divinidad?
¿Cómo podemos saberlo, si hablamos de él
sólo en pasado o en futuro (¿con esperanza!)?
Hablamos de él, y ya estamos en otro país

como si el exprés que nos lleva no quisiera
pararse en una pequeña y tranquila
estación llamada Belleza, pues para él
es un lugar demasiado humilde.

En cambio podemos discutir sobre la fealdad
hasta saciarnos, y sobre el dolor aún escribiremos
muchos volúmenes; nuestro vehículo veloz al verlo
se transformará en un humilde-tortuga tranvía urbano.

Agonizó larga y pacientemente; quizá aquellos
que reinan la tierra y juegan al ajedrez dudaron
de sí derribar, convertir en una línea horizontal
en una grafía, una figura tan perfecta, vertical, de rey.¹³⁵⁸

(D 31-32)

¹³⁵⁸ «Był już bardzo stary. Ale umysł wciąż niezwykły. / O pewnej znajomej (równie niemłodej jak on): / *To sławna petersburska piękność; przyjrzyj się / jej twarzy.* Wciąż malował. Żył. Pisał. I myślał. // Znał Annę Achmatową. Rozmawiał z de Gaulle'em, / André Malraux też zwrócił na niego uwagę. / Gide rozczarował go (swym paryżanizmem). / Pomagał biedakom, choć sam był biednym hrabią. // Był tak wysoki (i dobry), jakby natura, / dumna z siebie – wystawiła go na pokaz. / Mary McCarthy spostrzegła go kiedyś w tłumie / w muzeum i zapisała: oto sprawiedliwy. // Pasjonowało go piękno. Ale brzydota, / ból, były nawet bardziej obecne w rozmowie – / chociaż on, wydaje się, nie zaznał ich wiele / (lecz czy naprawdę możemy tego być pewni?). // Czym jest ta chwila, kiedy objawia się boskość? / skąd możemy wiedzieć, skoro mówimy o niej / wyłącznie w czasie przeszłym lub przyszłym (z nadzieją!). / Mówimy o niej, będąc już w innym kraju, / tak jakby dziki ekspres, który nas unosi, / nie chciał się zatrzymać na małej cichej stacji, / nazywanej się Piękno, ponieważ / miejscowość ta jest dlań zbyt niepozorna. // Za to o brzydocie możemy dyskutować / do woli, i o bólu napiszemy jeszcze / niejeden tom; nasz szybki pojazd na ich widok / przekształci się w żółtowo-pokorny miejski tramwaj. // Umierał długo i cierpliwie; być może ci, / co rządzą ziemią i grają w szachy, wahali się, / czy tak wspaniała, wertykalną postać, króla, / przewrócić, zamienić w poziomą linię, w pismo.» (Pr 27-28)

Adam Zagajewski nos presenta la figura de Józef Czapski ya en su vejez avanzada, avanzada y fértil, en que no dejó de pintar y de escribir, y de pensar; en una vejez que supo, sin embargo, hasta el fin preservar intactos la curiosidad y el entusiasmo de los años juveniles. Junto a este rasgo sobresaliente del Józef Czapski anciano, se destaca en las dos primeras estrofas su lado digamos público, con mención de diversas personalidades destacadas de las letras y de la política a quienes le fue dado conocer. Pero en la tercera estrofa nos brinda Zagajewski un primer plano de Czapski, en el que sorprende y se impone, no menos en lo intelectual y en lo moral que en lo físico, su elevada estatura. Era un hombre justo, uno de los justos: así aparece definido, añadiríase que con bien audibles resonancias bíblicas. Fascinado por la belleza, pero de ningún modo insensible a la fealdad y el dolor del mundo, a ese «horror del mundo» al que aspiró a dar forma en sus cuadros; porque estética y ética, soledad y solidaridad –se pone de manifiesto nuevamente– iban en él siempre de la mano. Las estrofas quinta y sexta son, a nuestro entender, clave en el poema. No se habla en ellas de Józef Czapski, por más que, claro está, implícitamente a él se refieran; en ellas el sujeto lírico se pregunta por esos esquivos, fugaces –y tan reales, sin embargo– momentos «extáticos», instantes privilegiados «cuando se revela la divinidad». Es que –ya lo hemos comprobado– tanto para Czapski como para Zagajewski la experiencia de la belleza no cabe entenderla en categorías puramente estéticas, en términos puramente «laicos»: nos remiten a la divinidad, exactamente. A este respecto, es menester recordar a Bożena Shallcross, profesora e investigadora polaco-norteamericana, quien, en su estudio titulado *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, ha puesto de relieve el carácter propiamente metafísico de las vivencias de la belleza, sin que quepa en modo alguno descartar de antemano lo que puedan tener de experiencia religiosa, pues –advierter– la frontera entre «epifanías» –ciertas epifanías, al menos– y «teofanías» no siempre es clara, ni mucho menos¹³⁵⁹. Ciertamente, Bożena Shallcross, al escribir esto, tiene en mente de manera particular la belleza de las artes plásticas, pero no creemos traicionar su pensamiento –ni, desde luego, el de Czapski ni el de Zagajewski– si lo hacemos aquí extensivo a cualquier vivencia o experiencia de la belleza, sea ésta de la índole que sea. Tornando a la literalidad del poema de Adam Zagajewski, a la

¹³⁵⁹ Cf. SHALLCROSS, Bożena, *Through the Poets' Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2002, pág. xvii. (« [...] the proximity between certain epiphanies and theophanies is not always clearly defined»).

pregunta «¿Qué es el instante cuando se revela la divinidad?, le sucede esta otra: «¿Cómo podemos saberlo, si hablamos de él / sólo en pasado o en futuro (¡con esperanza!)? / Hablamos de él, y ya estamos en otro país». Cuando hablamos de la revelación, o bien ya la hemos dejado atrás, o bien perseveramos en la esperanza de alcanzarla de nuevo; mas ya no estamos en ella. Es que el poeta –nos lo ha dicho Zagajewski– es alguien que está permanentemente en camino; esto es, en *metaxý*. En la estrofa sexta nos aguarda toda una pequeña alegoría de la situación de la poesía –y la belleza– en la contemporaneidad: ese tren expreso que no se digna detener su marcha en una estación tan humilde, la de la belleza. Tema es éste se diría que de los más sugestivos para nuestro poeta, en torno al que no deja de pensar y escribir. En cuanto a la última estrofa, en fin, cabe afirmar que en ella se perfila con toda nitidez la silueta de Józef Czapski, la silueta de un hombre íntegro que se recorta poderosa sobre el fondo histórico –tantas veces trágico– de su siglo, y que no deja indiferentes –porque con su conducta no deja de cuestionarlos– ni a los grandes de este mundo ni a los «que juegan al ajedrez»... Claro está que nos vienen de inmediato a la memoria «aquellos nobles hindúes que permanecieron impertérritos junto a sus tableros de ajedrez en el momento en que el ejército inglés conquistaba su patria (los vi en la película *Los jugadores de ajedrez*)», a los que Zagajewski contrapone precisamente el pensar y el proceder de Józef Czapski, a quien le eran del todo ajenos cualquier tipo de fatalismo y pasividad, y quien nada tenía en común con un sabio oriental sumido en el vacío. A buen seguro le cuadran a Józef Czapski las palabras definitorias de un título de Salvador de Madariaga: *Retrato de un hombre de pie*; más aún, regiamente vertical: el «rey» del título del poema.

Hemos ido del ensayo al poema, y tornamos ahora del poema al ensayo que Adam Zagajewski dedica a Józef Czapski. Zagajewski lo cierra con unas pocas líneas vibrantes de admiración y de afecto en que se declara discípulo de aquél; por cierto, discípulo en un sentido muy preciso:

Tenía muchos amigos que lo amaban y admiraban sin ningún pero hasta el final.
Sin embargo, en el fondo era un hombre solitario. Era mi amigo y mi maestro.

El maestro de mi ignorancia. (Eddf 113)¹³⁶⁰

¹³⁶⁰ «Miał wielu przyjaciół, którzy kochali go i podziwiali bez reszty, aż do samego końca. W gruncie rzeczy jednak był człowiekiem samotnym. Był moim przyjacielem i mistrzem.

» Mistrzem mojej niewiedzy.» (Oż 96)

También Adam Zagajewski, pues, declara su «no sé», hace suyo tanto el credo estético como el posicionamiento ético de su maestro; hace —en otras palabras— suyo tanto la «capacidad negativa» como la firmeza en las convicciones éticas y el actuar solidarios de Józef Czapski. Porque se identifica con él, lo ha tomado como maestro Adam Zagajewski, quien, por cierto, se declara en general discípulo de maestros «falibles»; «falibles», claro está, en el sentido positivo aplicable a Czapski y que, por lo antes expuesto, nos resulta ya familiar. Léase, si no, el poema zagajewskiano que lleva por título precisamente «Mis maestros» («Moi mistrzowie»), inserto en el libro *Carta. Oda a los muchos. Poesías (List. Oda do wielosci. Poezje, 1982)*:

Mis maestros no son infalibles.
No es Goethe, que no puede
conciliar el sueño únicamente cuando a lo lejos
lloran los volcanes; ni Horacio,
que escribe en una lengua de dioses
y monaguillos. Mis maestros
me piden consejo. En blandos
abrigos echados apresuradamente
sobre los sueños, al alba, cuando un frío
viento interroga a los pájaros, mis
maestros hablan susurrando.
Oigo cómo tiembla su voz.¹³⁶¹

Y no se trata sólo de que Adam Zagajewski se confiese discípulo de maestros «no infalibles», sino que él mismo puede muy bien considerarse uno de ellos. En efecto, como propone Anna Czabanowska-Wróbel, «merece la pena ver al autor de *Oda a muchos* como uno de tales maestros, y el temblor interior de poemas en apariencia “apacibles”, tratarlo como un resonador de fenómenos que sobrepasan la experiencia individual»¹³⁶². Sigue escribiendo Czabanowska-Wróbel:

¹³⁶¹ «Moi mistrzowie nie są nieomylni. / To nie Goethe, który nie może / zasnąć tylko wtedy, gdy w oddali / płaczą wulkany, ani Horacy, / piszący w języku bogów / i ministrantów. Moi mistrzowie / pytają mnie o radę. W miękkich / płaszczach narzuconych pośpiesznie / na sny, o świcie, gdy chłodny / wiatr przesłuchuje ptaki, moi / mistrzowie mówią szeptem. / Słyszę jak drży ich głos.» (L.Odw.P 49)

¹³⁶² Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 237. («Warto spojrzeć na autora *Ody do wielości* jako jednego z takich mistrzów, a wewnętrzne drżenie pozornie spokojnych wierszy potraktować jako rezonans zjawisk, które przekraczają doświadczenie jednostkowe»).

Zagajewski es un poeta de nuestra (muy) tardía modernidad, o de nuestra modernidad tras-posmoderna, sea cual fuere el nombre que aún pueda recibir el período de viraje del siglo XX al XXI. Ha sido testigo del crepúsculo de diversas doctrinas, ya sea el marxismo, ya el estructuralismo (en *Segunda respiración* [*Drugi oddech*, 1978]) escribía así: «El estructuralismo, que no hace tanto parecía haber aportado al pensamiento humanístico una nueva disciplina, está ya un poco ajado»). No confía en las ideologías. En lugar de ellas, escoge el camino de una paciente búsqueda del conocimiento, de una perseverante «medición del mundo» (una vez escribió: «buscando / la medida, puede que crees una medida» (L.OdW 44)).¹³⁶³

Son muchas las ocasiones, en su prosa y en su poesía, en las que Adam Zagajewski confiesa su «no saber»; son muchas, asimismo, aquellas en las que se hace preguntas (preguntas –ni que decir tiene– nada retóricas). Bastará traer aquí a colación un puñado pasajes. Vayan por delante los precedentes de su prosa. Por ejemplo, en la colección de ensayos que lleva por título *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986) hállase inserto el «Pequeño Larousse» («*Nowy Larousse*»), y allí, en el «artículo» «Soledad» («*Samotność*»), leemos lo siguiente: «Ante la riqueza del mundo estamos a menudo perplejos; vislumbramos tan sólo fragmentos sueltos, retazos»¹³⁶⁴. En *Dos ciudades* (*Dwa miasta*, 1991) nos aguarda «El nuevo pequeño Larousse» («*Nowy mały Larousse*»), y en esas páginas, bajo el título de «Lección sobre el misterio» («*Wykład o tajemnicy*»), se lee:

Ignoramos qué es la poesía. Ignoramos qué es el sufrimiento. Ignoramos qué es la muerte.

Sabemos lo que es el misterio. (Dc 218)¹³⁶⁵

¹³⁶³ Ibídem. («Zagajewski to poeta naszej (bardzo) późnej nowoczesności czy po-postmodernistycznej moderny, jakkolwiek jeszcze będzie nazywany przełom XX i XXI wieku. Był świadkiem zmierzchu rozmaitych doktryn i teorii, marksizmu czy strukturalizmu (w *Drugim oddechu* pisał: „Strukturalizm, który jeszcze nie tak dawno zdawał się przynosić myśli humanistycznej nową dyscyplinę, trochę już jest nieświeży”). Nie ufa ideologiom. Zamiast nich wybiera drogę cierpliwego poznawania, wirtuałego mierzenia świata (pisał kiedyś: „szukając / miary, może tworzysz miarę” Lodw 44)»).

¹³⁶⁴ «Wobec bogactwa świata jesteśmy często bezradni, dostrzegamy tylko pojedyncze fragmenty, strzępy.» (Sis 128)

¹³⁶⁵ «Nie wiemy, czym jest poezja. Nie wiemy, czym jest cierpienie. Nie wiemy, czym jest śmierć. »Wiemy, czym jest tajemnica.» (Dm 154)

Y en su diario-libro de memorias *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* escribe Zagajewski: «El escritor que lleva un diario íntimo anota en él lo que sabe. En el poema o en el relato anota lo que no sabe» (Elba 38)¹³⁶⁶.

En el ensayo que lleva por título «El espejo miente» («Lustro kłamie»), uno de los quince que componen el libro *El poeta conversa con el filósofo (Poeta rozmawia z filozofem, 2007)*, Adam Zagajewski ha vuelto a tratar, con algún pormenor y ahondando en él, el tema de la «capacidad negativa» («*negative capability*»). Ello constituye, a nuestro entender, una prueba más de la gran importancia que, entre las ideas estéticas del poeta polaco, reviste esta idea de John Keats. En dicho ensayo, y sirviéndose precisamente de la célebre formulación keatsiana, Zagajewski, entre otras cosas, precisa la diferencia existente entre el poeta y el filósofo. La «capacidad negativa» es propia del poeta, quien en ningún caso debe, empero, escudarse en ella para justificar su pereza... En el ensayo citado escribe, en efecto, Zagajewski:

A los poetas no les está permitido hablar demasiado —la *negative capability* sella en parte sus labios—; no les está permitido imitar al filósofo, perseguidor impaciente de la sombra de la verdad. Pero, por otro lado, no pueden escudarse, insinceros, en la fórmula keatsiana sólo para justificar la pereza de su alma. Deben, por el contrario, decirlo todo; deben decir lo más posible. He aquí una contradicción permanente de los postulados de la poesía: no decir demasiado, como un pensador; y no decir demasiado poco, como un avaro.¹³⁶⁷

Hagamos ahora algunas catas en la poesía de Zagajewski. Leamos, por ejemplo, las dos estrofas finales del poema «Conversación con Federico Nietzsche» («Rozmowa z Fryderykiem Nietzsche»), del libro *Lienzo (Płótno, 1990)*:

¹³⁶⁶ «Pisarz, prowadzący dziennik intymny, zapisuje w nim to, co wie. W wierszu czy w opowiadaniu zapisuje to, czego nie wie.» (Wcp)

¹³⁶⁷ «Poetom nie wolno mówić za dużo — *negative capability* wiąże im częściowo usta — nie wolno im naśladować filozofa, sięgającego niecierpliwie po cién prawdy — ale, z drugiej strony, nie mogą nieszczerze zasłaniać się Keatsowską formułą po to tylko by usprawiedliwić letniość swej duszy — muszą przecież powiedzieć wszystko, muszą powiedzieć jak najwięcej. Oto ciągła sprzeczność postulatów poezji: nie powiedzieć za dużo, jak myśliciel — i nie powiedzieć za mało, jak skąpiec.

[...]

»Poeci — jak my wszyscy — idą w półmroku, w którym wiedza, rozum i inteligencja zmieszane są z ignoracją, a grube płótno tajemnicy wisi nad nimi jak gałęzie drzew w miejskim parku — idą po omacku, ostrożnie, z zapalonymi latarkami, które nie oświetlają ich twarzy.» (Przf 9-15) Traducción nuestra.

Pero si no hay Dios y ninguna fuerza
mantiene unidos elementos diversos,
¿qué son, entonces, las palabras y de dónde les viene su
luz interior?
¿Y de dónde viene la alegría? ¿Adónde va la nada?
¿Dónde habita el perdón?
¿Por qué los sueños pequeños se desvacan al amanecer
y los grandes siguen creciendo?¹³⁶⁸

O las estrofas quinta y sexta del poema «Albi», uno de los que componen *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994):

Todavía no sé qué es el mundo,
una ola alta que inunda los sentidos, valor
y la tranquilidad y las calladas llamas de las linternas
en esta noche, cuando despedimos a los muertos;

cansancio y sueños fértiles que van
como incansables peregrinos a través de nosotros.

(Tdf 44-45)¹³⁶⁹

O, en fin, la primera de «Habla suavemente» («Mów spokojniej»), perteneciente al libro *Deseo* (*Pragnienie*, 1999):

Habla suavemente: eres mayor que el
que fuiste durante tanto tiempo; eres mayor
que tú mismo (y sigues sin saber aún
qué son la ausencia, la poesía y el oro).

(D 91)¹³⁷⁰

¹³⁶⁸ «Jeżeli jednak nie ma Boga i żadna siła / nie spaja różnych elementów, / to czym są słowa i skąd się bierze ich / wewnętrzne światło? // I skąd przychodzi radość? Dokąd idzie nicość? / Gdzie mieszka przebaczenie? / Dlaczego małe sny znikają nad ranem / a wielkie rosną?» (P 9-10)

¹³⁶⁹ «Jeszcze nie wiem, czym jest świat, / wysoka fala zalewająca zmysły, / odwaga i spokój i ciche płomyki latarek / w tę noc, kiedy żegnamy umarłych; // zmęczenie i żyzne sny, które idą / przez nas jak niestrudzeni pielgrzymi.» (Żo 36)

Así, pues, Adam Zagajewski, como el ensayista y pintor Józef Czapski, es un poeta del «no saber». Pero –de nuevo en coincidencia con Czapski– su «no saber» en lo estético y metafísico no afecta en absoluto a su «saber» en lo ético. Escribe Czabanowska-Wróbel:

La poesía que de manera consciente elige el “no saber”, al mismo tiempo establece una excepción, cuando debe expresarse con un sentimiento de seguridad: la situación en que, por encima del rechazo a emitir juicios, se yergue el imperativo ético; así ocurre en el poema en que se invocan, en oposición a la luz y el resplandor,

«[...] las sombras
de nuestros hermanos y hermanas, las sombras de Kolyma y Ravensbrück,
ángeles pobres de negra salvación, y nos miran con avidez.»¹³⁷¹

Cita aquí Czabanowska-Wróbel un fragmento del poema «*La plenitud del verano*» («Pełnia lata»), uno de los que conforman *Deseo (Pragnienie)*, 1999). Bajo la incomparable belleza de la naturaleza, en verdad un don divino por el que siempre se ha sentido fascinación, el poeta descubre las huellas del mal humano¹³⁷². Vale la pena reproducir aquí el antedicho poema en su integridad, pues seguramente es uno de los más hermosos de su autor, amén de ilustrar muy bien su posicionamiento tanto estético como ético:

En verano, en un río de montaña, huele la delicada mimbrera
y púrpuras mariposas cargadas de belleza, una vanesa y un macaón,
realizan su último vuelo sobre el agua brillante y sobre
el brillante alisio y sobre el brillante mundo, cuando el aire
está tan lleno de aceite esencial que se puede verter en los vasos
[y palpar con los dedos su menisco convexo;

¹³⁷⁰ «Mów spokojniej: jesteś starszy niż ten, / którym byłeś tak długo; jesteś starszy / od samego siebie – i wciąż jeszcze nie wiesz, / czym są nieobecność, poezja i złoto.» (Pr 72)

¹³⁷¹ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, *op. cit.*, pág. 235. («Poezja, która świadomie wybiera niewiedzę, zakłada zarazem jeden wyjątek, gdy musi wypowiedzieć się z poczuciem pewności: sytuację, gdy ponad odmową osądu stoi nakaz etyczny – tak jest w wierszu, w którym przywołane są, w opozycji do światła i blasku // « (...) cienie / naszych braci, naszych siostr, cienie Kołymy i Ravensbrück?» (Pr 40)).

¹³⁷² Cf. NYCZEK, Tadeusz, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, pág. 182.

en agosto, cuando la resina arde sobre las ramas de los pinos y las piñas
crepitan como si las lamieran lenguas del fuego eterno,
mientras el mar, plenamente azul, se balancea abajo tranquilo
como un vencedor, como un emperador que derrotó a los persas
y todos sus veleros se le inclinan levemente cuando se mueven
las olas, mientras los nadadores sumergidos en sábanas transparentes
se desplazan con una lentitud infinita a lo largo de líneas invisibles,
a lo largo de hilos blancos que unen todas las sustancias,
y se percibe el inmenso susurro de las criaturas al fin felices,
cuando parece que hasta los insectos han de tener a su Dionisio,
en agosto, cuando de repente calla el bullicio de Europa, se paran
las fábricas, y los turistas en las playas del Mar de Liguria se ríen
con fuerza, basta con dar unos pasos más, ir entre bastidores:
en la penumbra de una espesa floresta quizá se oculten las sombras
de los que vivieron poco, con temor y sin esperanza, las sombras
de nuestros hermanos y hermanas, las sombras de Kolyma y Ravensbrück,
ángeles pobres de negra salvación, y nos miran con avidez.

(D 49-50)¹³⁷³

Desde sus primeros combates en la arena literaria hasta sus poemas más recientes, en la obra de Adam Zagajewski ha estado ininterrumpidamente en vigor el imperativo: «di la verdad, estás al servicio de eso», por más que vaya adquiriendo cada vez formas distintas¹³⁷⁴. Así, por ejemplo, en el siguiente fragmento de su *Autorretrato (Autoportret)*, de su libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*, Zagajewski

¹³⁷³ «W lecie, nad górską rzeką, gdzie pachnie delikatna wiklina / a motyle purpurowe i ciężkie od piękna, admirał i paż królowej, / odbywają swój ostatni lot nad błyszczącą wodą i nad / błyszczącą olchą i nad błyszczącym światem; gdy powietrze / jest tak wypełnione olejkiem eterycznym, że można je wlewać / do szklanek i czuć pod palcami jego wypukły menisk, / w sierpniu, gdy żywica płonie ponad gałązkami sosen i szyszki / trzaskają tak, jakby już je lizały języki wiecznego ognia, / a morze prawdziwie błękitne kołysze się w dole spojornie / jak zwycięzca, jak władca, który pobił Persów i wszystkie / jego jachty kłaniają mu się lekko za każdym poruszeniem fali, / a pływacy zanurzeni w przezroczystej pościeli / nieskónczenie powoli przesuują się wzdłuż niewidocznych linii, / wzdłuż białych nitok wiążących każdą substancję. / i słycać kolosalny szept stworzeń mareszcie zadowolonych. / gdy wydaje się, iż nawet insekty muszą mieć swego Dionizosa, / w sierpniu, gdy milknie nagle gwar Europy / i zatrzymują się fabryki, i turyści śmieją się głośno / na plażach Morza Liguryjskiego, wystarczy zrobić parę kroków, / pójść za kulisy – a tam, w półmroku gęstego gaju kryją się może / cienie tych, co żyli krótko, w lęku i bez nadziei, cienie / naszych braci, naszych sióstr, cienie Kołymy i Ravensbrück, / biedne anioly czarnego zbawienia, i chciwie na nas patrzą.» (Pr 40)

¹³⁷⁴ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, págs. 235-236.

empieza con una afirmación taxativa, a la que sigue la expresión de un deseo; luego, una pregunta; y, enseguida, una confesión –una más– de ignorancia:

Mi país se ha liberado de un mal. Me gustaría
que después de aquella liberación siguiera otra.
¿Puedo contribuir en algo? No lo sé.

(D 99)¹³⁷⁵

Sea como fuere, la disponibilidad del poeta a servir –en su condición de poeta de la «solidaridad», y no sólo de la «soledad»– queda aquí expresada de manera inequívoca. Y es Anna Czabanowska-Wróbel quien ha caracterizado –muy atinadamente, a nuestro entender– en sus rasgos esenciales esa poesía «solidaria», tal y como la viene cultivando Adam Zagajewski:

La poesía que constituye un callado pero consecuente enfrentarse a la mentira en cualquiera de sus formas, está, al mismo tiempo, libre de ira y odio. La ética no significa aquí un juicio sobre el mundo, sino, ante todo, empatía, compasión, que abarcan a los otros y, por medio de ellos, «al mundo mutilado».¹³⁷⁶

«Intenta celebrar el mundo mutilado» («Spróbuj opiewać okaleczony świat») es el título –muy elocuente título– de un poema zagajewskiano del libro *Antenas* (*Anteny*, 2005), poema que constituye un testimonio muy expresivo de esa «empatía» –o endopatía (en alemán, lengua en que este término fue originalmente acuñado, *die Einfühlung*)–, de esa «compasión» zagajewkiana a la que, como nosotros nos referimos en su momento, se refiere Czabanowska-Wróbel, y que, en efecto, abarca, abraza a los otros y al mundo entero, «al mundo herido», «mutilado, sin excepción ni discriminación –diríamos que ni siquiera «positiva»– alguna»:

Intenta celebrar el mundo mutilado.

Recuerda los largos días de junio

¹³⁷⁵ «Mój kraj wyzwolił się od jednego zła. Chciałbym, / żeby za tym poszło jeszcze jedno wyzwolenie. / Czy mogę być w tym przydatny? Nie wiem.» (Pr 80)

¹³⁷⁶ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, *op. cit.*, pág. 236. («Poezja cichego, ale konsekwentnego sprzeciwu wobec kłamstwa w każdej postaci jest zarazem wolna od gniewu i nienawiści. Etyka oznacza tu nie sąd nad światem, ale przede wszystkim empatię – współczucie, które ogarnia innych, a poprzez nich „okaleczony świat”»).

y las fresas silvestres, las gotas de vino *rosé*.
 Las ortigas, que con esmero cubrían
 las fincas abandonadas de los exiliados.
 Tienes que celebrar el mundo mutilado.
 Mirabas los yates y los barcos lujosos;
 uno de ellos tenía una largo viaje por hacer,
 a otros les aguardaba sólo un vacío salado.
 Viste a refugiados con rumbo a ninguna parte,
 oíste a verdugos que cantaban con gozo.
 Deberías celebrar el mundo mutilado.
 Recuerda los momentos cuando estabais juntos
 en una habitación blanca y se movió la cortina.
 Vuelve en pensamientos al concierto, al estallar la música.
 En otoño cogías bellotas en el parque y las hojas
 se arremolinaban en las cicatrices de la tierra.
 Celebra el mundo mutilado,
 y la pluma gris que un tordo ha perdido,
 y la luz delicada que yerra y desaparece
 y regresa.

(An 75-76)¹³⁷⁷

Este poema –inserto hoy, como hemos indicado, en el libro *Antenas (Anteny, 2005)*– tiene una historia curiosa, que conviene conocer. Publicado primero en su versión en lengua inglesa –«*Try to Praise the Mutilated World*»–, poco después de los atentados contra las torres gemelas del World Trade Center en Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, este poema, que alcanzó una amplísima difusión –también en Internet–¹³⁷⁸, no pudo menos de ser leído en el contexto del tremendo impacto

¹³⁷⁷ «Spróbuj opiewać okaleczony świat. / Pamiętaj o długich dniach czerwca / i o poziomkach, kroplach wina rosé. / O pokrzywach, które metodycznie zarastały / opuszczone domostwa wygnanych. / Musisz opiewać okaleczony świat. / Patrzyłeś na eleganckie jachty i okręty; / jeden z nich miał przed sobą długą podróż, / na inny czekała tylko słona nicłość. / Widziałeś uchodźców, którzy szli donikąd, / słyszałeś oprawców, którzy radośnie śpiewali. / Powinieneś opiewać okaleczony świat. / Pamiętaj o chwilach, kiedy byliście razem / w białym pokoju i firanka poruszyła się. / Wróc myślą do koncertu, kiedy wybuchła muzyka. / Jesienią zbierałeś żołądzie w parku / a liście wirowały nad bliznami ziemi. / Opiewaj okaleczony świat / i szare piórko, zgubione przez drozda, / i delikatne światło, które błądzi i znika / i powraca.» (A 58)

¹³⁷⁸ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, *op. cit.*, págs. 194-195.

emocional que en todo el mundo produjeron aquellos sucesos. Como declaró el mismo Adam Zagajewski¹³⁷⁹, el poema había sido, empero, escrito en el invierno del año 2000, por lo que, lógicamente, nada tenía que ver con la tragedia de Nueva York; lo que no es óbice, claro está, para que, una vez producida dicha tragedia, pudiera interpretarse, retroactivamente, el poema zagajewskiano en relación con la misma. Pero lo que tenía en mente el poeta a la hora de redactarlo era otra cosa, si bien con algunas concomitancias fundamentales con lo ocurrido en Nueva York:

This poem expresses part of the poetic conviction I have had for many years. We live in a mutilated world. I grew up in the city of Gliwice, which was post-German and post-Auschwitz. It was laced with history. It was bombed and largely destroyed. Some buildings were never rebuilt after the war. The feeling that this world is not so perfect was part of my childhood, and it has never left me.¹³⁸⁰

Anna Czabanowska-Wróbel ha observado muy perspicazmente que la fuerza del poema «Intenta celebrar el mundo mutilado» («Spróbuj opiewać okaleczony świat») reside en las connotaciones religiosas de la palabra «*opiewać*» `celebrar, ensalzar, alabar, cantar¹³⁸¹. Por otra parte, el acento sacral del poema viene reforzado por el punto culminante que constituyen sus versos conclusivos: «Celebra el mundo mutilado, / y la pluma gris que un tordo ha perdido, / y la luz delicada que yerra y desaparece / y regresa». Versos en los que audazmente destella la transcendencia, una transcendencia desterrada, que desaparece, y, sin embargo, vuelve¹³⁸². Aquí los amenazados por el dolor, los mortales, los dignos de compasión, los destinatarios de la empatía, son, en efecto, todos, absolutamente todos, los condenados al exilio, cuyos hogares abandonados van siendo poco a poco invadidos por la mala hierba, no menos que el público de las grandes salas de conciertos o los pasajeros de los yates de lujo. Hemos de concluir, con Czabanowska-Wróbel, que «la empatía no está reservada para ningún grupo, ni siquiera para el más discriminado [...]. La desideologizada poética de la empatía abarca a todos»¹³⁸³.

¹³⁷⁹ Cf., por ejemplo, BEST, Jolanta W., «"Poetry Summons Us to Life". A Conversation with Adam Zagajewski», January 2006, en [http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/106/261_best.html]; pág. 4.

¹³⁸⁰ *Ibidem*.

¹³⁸¹ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 195.

¹³⁸² *Ibidem*.

¹³⁸³ *Ibid.*, pág. 196.

Para profundizar aún en el concepto –tan importante, ciertamente– de la empatía zagajewskiana, nada mejor que acudir de nuevo a lo que nuestro autor escribe en «Inicio de remembranza» («Początek wspomnienia») –otro ensayo de los que componen *En defensa del fervor*– a propósito de su amigo y maestro Zbigniew Herbert. Y es que lo que Zagajewski afirma ahí acerca de la poesía de Herbert puede, a nuestro juicio, y como apunta Czabanowska-Wróbel en las líneas antes citadas, aplicarse igualmente a su propia poesía:

[...] lo que constituye el valor principal de sus poemas es la empatía, una categoría estética actualmente pasada de moda, *die Einfühlung*, como decían en el siglo XIX los filósofos alemanes hoy despreciados, la ternura para con el mundo, la comprensión para con los actores del cosmos grandes y pequeños («No es de extrañar que no sepamos describir el mundo / y sólo llamemos a las cosas con ternura por su nombre» –un fragmento del poema «Sobre ti, nunca», donde «tú» es la tierra de Lvov perdida). (Eddf 130)¹³⁸⁴

Pero volvamos a las palabras de la profesora Czabanowska-Wróbel que antes reproducíamos. En primer lugar, subrayaremos que la poesía «solidaria» –designémosla así– está libre de ira y de odio. En segundo lugar, subrayaremos que la ética no supone aquí un juicio sobre el mundo, sino, más bien –y como ya adelantábamos–, empatía, compasión por los otros y por el mundo todo. En este punto, conviene recordar lo que nos ha dejado dicho Adam Zagajewski de Józef Czapski, hombre justo y, por ende, con derecho a juzgar, y que, sin embargo, no ejerció ese derecho para dictar sentencia; y si juzgó el mundo, lo hizo en nombre de su «sé» ético, que, sin asomo de contradicción, convivía en él con su «no sé» metafísico, su «capacidad negativa» keatsiana. «Compasión» y «empatía» constituyen conceptos imprescindibles de lectura e interpretación de la vida y la obra de Czapski, y de Adam Zagajewski, como acabamos de ver de la mano de Czabanowska-Wróbel. Por cierto también Zagajewski, poeta asimismo de la «capacidad negativa», se ha permitido emitir juicios y opiniones, pero dictados

¹³⁸⁴ «[...] to empatia, niemodna obecnie kategoria estetyczna – *die Einfühlung*, jak mówili w dziewiętnastym wieku lekceważeni dziś filozofowie niemieccy – stanowi pierwszą warstwę jego wiersza, czułość dla świata, zrozumienie dla małych i wielkich aktorów kosmosu („Nie dziwcie się że nie umiemy opisywać świata / tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu” – to z wiersza *Nigdy o tobie* – gdzie owym „ty” jest utracona domena lwowska).» (Oż 110)

igualmente en su caso por su «sé» ético; juicios y opiniones emitidos en el plano de la historia, mas en nombre precisamente de lo que en nosotros hay de no-histórico, en ese ámbito del hombre interior, que es el ámbito del peregrinaje sin término, de las búsquedas espirituales, del «no sé». Escuchemos a Adam Zagajewski, que, en un pasaje del «Pequeño Larousse» («*Mały Larousse*», de *Solidaridad y soledad*, 1986), escribe:

En algunos pasajes de ese libro me permito juicios y opiniones dirigidos contra la tiranía que ejerce sobre nosotros la historia. Los emito en nombre de lo que en nosotros es ahistórico, que en cada uno de nosotros vive pared con pared con el hombre muy histórico, formado por el transcurso de la historia de Polonia y Europa, como un canto de río, pulido por las aguas.¹³⁸⁵

Sabemos ya que el autor de *En defensa del fervor* llama a sus poetas y filósofos preferidos «maestros del no saber». En una página de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) anota Zagajewski: «Ojalá los filósofos aprendieran de los poetas una sola cosa: ¡cómo no tener opiniones!» (Elba 238)¹³⁸⁶. Porque, para él –para el poeta de la «*negative capability*»–, las opiniones prefabricadas, estáticas, no son sino un lastre en el camino del conocimiento. Según estima Cabanowska-Wróbel, puede rastrearse el origen de esta actitud en la fenomenología o en la mística¹³⁸⁷. En lo tocante a la mística, ya hemos comprobado que no es ajena a los intereses y las indagaciones de Zagajewski. Y en cuanto a la fenomenología, es oportuno recordar lo que nuestro poeta escribió, como dándoles la palabra a antiguos compañeros de estudios que habían tenido la suerte de asistir a las clases del filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970), discípulo aventajado de Edmund Husserl:

«La *epokhé* fenomenológica –ya sabes, la famosa suspensión husserliana de juicios y convicciones–, en su concepción [...] se revelaba como un estado

¹³⁸⁵ «W niektórych miejscach tej książki pozwałam sobie na sądy i opinie, wymierzone przeciwko tyranii, jaką sprawuje nad nami historia. Wypowiadam je w imieniu tego, co w nas niehistoryczne, w imieniu człowieka niehistorycznego, który w każdym z nas sąsiaduje przez ścianę z człowiekiem bardzo historycznym, ukształtowanym przez bieg dziejów Polski i Europy, jak kamyk rzeczny, wygładzony przez fale.» (Sis 115)

¹³⁸⁶ «Gdyby filozofowie nauczyli się od poetów jednej tylko rzezy – jak nie mieć poglądów!» (Wcp 205)

¹³⁸⁷ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 236.

próximo a la inspiración del artista, como si el rechazo de las convicciones admitidas a diario condujese a una rara alegría, a un trance casi.» (Elba 151)¹³⁸⁸

Epokhé fenomenológica, que, como tuvo buen cuidado de advertir desde un principio Husserl, no es la *epokhé* de los escépticos. Como ha visto muy bien, en nuestra opinión, Czabanowska-Wróbel, precisamente este método –la suspensión poética de juicios– puede reencontrarse en los poemas más recientes y en –en consonancia perfecta con ellos– en los ensayos de prosa poética de Adam Zagajewski. En consecuencia, resulta lógicamente que Zagajewski, creador de una poesía intelectual y erudita, «no sabe» lo que es la belleza, la poesía, la música. Y es gracias a este no saber por lo que puede, libre de la hipoteca de sistemas y teorías previos, entregarse a la «búsqueda del resplandor»: poema titulado «La poesía es búsqueda de resplandor» («Poezja jest poszukiwaniem blasku»), del libro *Regreso* (*Powrót*, 2003):

La poesía es búsqueda de resplandor.
La poesía es un camino real,
que nos lleva hasta lo más lejos.
Buscamos resplandor en la hora gris,
al mediodía o en las chimeneas del alba,
incluso en el autobús, en noviembre,
cuando al lado dormita un viejo cura.

El camarero en el restaurante chino
estalla en llanto y nadie imagina por qué.
Quién sabe, quizás esto también es una búsqueda
que se parece a un instante a la orilla del mar,
cuando en el horizonte aparece un barco rapaz
y se detiene, paralizado largo tiempo.
Pero también, momentos de profunda alegría
E incontables momentos de angustia.

¹³⁸⁸ «„Fenomenologiczna *epoché* – wiesz to słynne Husserlowskie zawieszenie sądów i przekonań – w jego ujęciu [...] objawiało się stanem bliskim natchnieniu artysty, tak jakby odrzucenie przyjmowanych na co dzień przeświadczeń prowadziło do dziwnej radości, do transu nieomal”» (Wcp 129)

Déjame ver, por favor.
Déjame persistir, por favor.
Al atardecer cae una fría lluvia.
En las calles y avenidas de mi ciudad
en silencio y con fervor trabaja la oscuridad.
La poesía es búsqueda de resplandor.

(R 148-149)¹³⁸⁹

Sí: «La poesía es búsqueda de resplandor», es un camino regio», que nos conduce más allá, hasta lo más lejano. Al mismo tiempo, sin embargo, se reserva –y reserva a los demás– el derecho a equivocarse, a errar el camino¹³⁹⁰. De ahí –subrayémoslo una vez más– la preferencia de Zagajewski por «maestros no infalibles», como Józef Czapski.

Se impone la conclusión de que, al escribir acerca de su amigo y maestro Józef Czapski, Adam Zagajewski nos dice, evidentemente, mucho de sí mismo. Es por ello por lo que hemos creído imprescindible prestarle a este ensayo –cuyo asunto, en principio, lo constituyen no sus propias ideas, sino las de Czapski– una atención particular.

¹³⁸⁹ «Poezja jest poszukiwaniem blasku. / Poezja jest królewską drogą, / która prowadzi nas najdalej. / Szukamy blasku o szarej godzinie, / w południe lub w kominach świtu, / nawet w autobusie, w listopadzie, / kiedy tuż obok drzemie stary ksiądz. // Kelner w chińskiej restauracji wybucha płaczem / i nikt się nie domyśla, dlaczego. / Kto wie, może i to jest poszukiwaniem, / podobnie jak chwila na brzegu morza, / gdy na horyzoncie pojawił się drapieżny okręt / i zatrzymał się, znieruchomił na długo. / A także momenty głębokiej radości // i niezliczone momenty niepokoju. / Pozwól mi zobaczyć, proszę. / Pozwól mi wytrwać, mówię. / Wieczorem pada zimny deszcz. / W ulicach i alejach mojego miasta / bezgłośnie i żarliwie pracuje ciemność. / Poezja jest poszukiwaniem blasku.» (Po 43)

¹³⁹⁰ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 236.

4. «Contra la poesía» («Przeciwko poezji»)

El primer ensayo de los dos que, a modo de dístico, componen la sección III de *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)* no viene, a despecho de su título, sino a engrosar el haber de un género con una ilustre tradición a la espalda en la literatura europea: el de las defensas de la poesía. Como hemos tenido ya ocasión de comprobar en nuestro estudio de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* –en el capítulo II del presente trabajo–, se trata de un género que ha sido objeto de sostenida atención y diversas consideraciones por parte de Adam Zagajewski en muchas páginas de su obra ensayística. No estará de más recordar aquí al menos al poeta renacentista Sir Philip Sidney y *The Defence of Poesie*, todo un clásico de las letras inglesas, que hay que leer en el contexto de la preocupación renacentista por el estatus de la literatura, aunque, como es notorio, no le faltan antecedentes en la Antigüedad y en la Edad Media. Otros escritores vendrían después a probar sus armas en este género, entre ellos el también inglés y poeta Percy B. Shelly y el filósofo italiano Benedetto Croce. Tampoco faltan, como ya sabemos, en lengua polaca defensas de la poesía, defensas y ataques, porque en 1951, el nr 10 (48) de la revista *Kultura*, de París, nada menos que Witold Gombrowicz arremetió no contra la poesía, sino, más bien, *Contra los poetas (Przeciwko poetom)*, texto para el que luego hallaría acomodo el autor en su estupendo y hoy mundialmente conocido *Diario (1953-1969)*. Contraatacó de inmediato Czesław Miłosz, en el número siguiente de la misma revista, con una *Carta a Gombrowicz (List do Gombrowicza)*, de la que el destinatario acusó recibo, en 1952 y en *Kultura* también, con «"El maldito diminutivo se hace sentir de nuevo". (En respuesta a los defensores de los poetas)» («„Przeklęte zdrobnienie znowu dało mi się we znaki". Obrońcom poetów w odpowiedzi»). Fue una discusión pública que –recordemos– hubo de alcanzar cierta resonancia en los círculos literarios polacos, tanto en Polonia como en la emigración. Ni que decir tiene, Zagajewski se halla mucho más próximo a Miłosz

que a Gombrowicz, y con su ensayo «Contra la poesía» ha escrito un capítulo memorable en esa tradición de defensas del género. Claro que cabe preguntarse si era esa realmente su intención inicial a la hora de redactarlo, pues lo cierto es que en la actitud del poeta polaco frente a las apologías de la poesía el profundo interés y el respeto no dejan de mezclarse con una buena dosis de escepticismo:

Con todo respecto por este género (que yo mismo he tanteado), a uno se le ocurre preguntar si aquellos tratados sutiles y alígeros no hacen un flaco favor a la poesía en vez de robustecerla. Hasta los grandes –por ejemplo, Shelley– ejercitaron su mano en ensayos defensivos. ¿Acaso no perdieron un tiempo valiosísimo en ejercicios inútiles de retórica sobre su sueño dorado? ¿Qué otra cosa podemos esperar de un poeta, sino la defensa de la poesía? ¿Es posible tratar en serio a alguien que defiende su propio oficio? Un artesano que lucha por su arte, ¡qué obviedad! (Eddf 145)¹³⁹¹

En buena lógica, habrá que deducir que es precisamente por esta razón por la que Adam Zagajewski no se ha decidido a probar sus armas en este género apologético, a pesar de su confesa inclinación a hacerlo; a pesar, incluso, de haberlo «tanteado». Y es por ello, asimismo, por lo que Zagajewski considera tal vez más digno de atención el ataque de Witold Gombrowicz –prosista y no poeta– contra la poesía que su defensa por parte de poetas, a quienes difícilmente cabría imaginar, en efecto, atacándola. Bien es verdad –es menester subrayarlo– que el autor de *Ferdydurke* no hace blanco de sus ataques propiamente a la poesía, sino –recuérdese– a los poetas, por el exceso de «azúcar» con que de solito «endulzan» sus versos. Sea como sea, el hecho es que al comienzo de su ensayo «Contra la poesía» Adam Zagajewski decide –quiera sea, por así decirlo, metodológicamente– hacer de «abogado del diablo», es decir, pasarse al campo del adversario, ponerse en su lugar, compartir su punto de vista, hacer suyos sus interrogantes al respecto, sus dudas acerca de la poesía y aun sus reproches a la misma.

¹³⁹¹ «Z całym szacunkiem dla tego gatunku (i sam trochę go próbowałem), chciałoby się zadać pytanie, czy przypadkiem owe subtelne i niekiedy uskrzydłone traktaty ni osłabiają poezji, zamiast ją wzmacniać. Nawet wielcy poeci – Shelley na przykład – próbowali swej ręki w defensywnych esejach. Czy ni tracili cennego czasu na daremne ćwiczenia w dziedzinie pobożnej retoryki? Bo czegoż innego możemy spodziewać się po poecie, jeśli nie obrony poezji? Czy można poważnie potraktować obronę własnego rzemiosła? Rzemieślnik, broniący swojej dziedziny, cóż bardziej oczywistego.» (Oż 123)

Pero ¿qué argumentos básicos pueden esgrimirse en contra de la poesía? He aquí la pregunta fundamental que se hace –y nos hace– Adam Zagajewski. Una primera respuesta podría sonar así: su incapacidad de expresar los aspectos negativos y aun siniestros de la vida. Nuestro poeta tiene sobre todo en mente a la poesía escrita de sólito por los poetas aficionados, «versos ingenuos escritos por aficionados provincianos, por funcionarios de correos jubilados y damas que se aburren en sus pisitos coquetos» (Eddf 145)¹³⁹², versos que cantan las puestas de sol, el encanto de las primeras nieves o el renacer primaveral de la naturaleza. Recuerda Zagajewski que al poeta alemán Gottfried Benn (1886-1956), al que tanto admira, le disgustaban mucho esos poemas dedicados por ejemplo a la primavera que suelen aparecer en muchos números de ciertas revistas culturales. Tampoco le gustan especialmente, desde luego, a nuestro poeta, quien, sin embargo, tiende a considerar la poesía *amateur* como un fenómeno en sí mismo bastante simpático, y, por descontado, inofensivo. El problema es el siguiente: a juzgar por sus versos almibarados, se diría que el poeta aficionado vive en una especie de éxtasis permanente, pero es seguro que también él pasa por momentos de inquietud, de melancolía o incluso de desesperación, y cabe entonces preguntar: ¿sabe expresar esos elementos en sus poemas? Lo cierto es que no suele expresarlos. Posiblemente –piensa Zagajewski–, porque cede a la presión de las convenciones de la vida colectiva, que nos empujan a mostrar tan sólo nuestro lado más favorable, únicamente nuestros rasgos buenos –o los que se consideran socialmente plausibles–, y a ocultar, en cambio, nuestros defectos e infortunios. Pero podría ser también –y esto resultaría ya más grave– por la naturaleza misma de la poesía, que se presta encantada al éxtasis y, en cambio, siente repulsión invencible por lo negativo. En este segundo caso –concluye nuestro poeta– sería forzoso reconocer que la poesía no es en absoluto inmune a la hipocresía, y que se revela apta para expresar sólo una reducida porción de nuestras experiencias espirituales.

En este punto, Adam Zagajewski torna, una vez más, al concepto de inspiración, que tan querido le es, y del que hemos tratado con la amplitud requerida al estudiar el ensayo «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»). Ahí veíamos cómo Zagajewski, gozoso heredero de una tradición que se retrotrae a la

¹³⁹² «[...] wierszy napisanych przez prowincjonalnych amatorów, emerytowanych urzędników pocztowych i damy nudzące się w swych ładnie urządzonej domkach.» (Oż 123-124)

antigüedad clásica, se declara, digámoslo así, creyente en la inspiración poética, en el «sacramentalismo poético»¹³⁹³, consciente anillo de esa cadena imantada de la que, en el *Ion* platónico, se sirve Sócrates para exponer plásticamente su teoría de la inspiración:

La poesía, como sabemos, se libera en un estado de ánimo excepcional y mítico que llamamos inspiración, que no sólo acompaña a los poetas y novelistas, sino también a los músicos y pintores, a algunos científicos y predicadores, e incluso a los que escriben (escribían) largas y hermosas cartas, es necesaria para la humanidad no por estar cargada de euforia y alegría (aunque es verdad que estos sentimientos la acompañan), sino porque parece elevarnos por encima de la red trivial de circunstancias empíricas que son nuestro pan de cada día y nuestra cárcel. Nos eleva por encima de la cotidianidad para que podamos contemplar el mundo con atención y fervor al mismo tiempo. Es cierto que no nos libra del todo de las limitaciones empíricas: los poetas no levitan, no nos vuelven resistentes a los ataques de las enfermedades, no garantizan ninguna clase de inmunidad diplomática; como sabemos, a Mandelstam, uno de los grandes inspirados del siglo XX, nada le salvaría de la deportación y la muerte en un campo de trabajos forzados. Y, no obstante, en el sentido estético y hasta filosófico, la inspiración parece ofrecer a las mentes que ha elegido la posibilidad de dar un salto, de experimentar una levitación puramente interior e invisible desde fuera. A veces –en la mayoría de los casos– esta levitación se manifiesta en el carácter de la obra, dándole una forma más perfecta y una mayor fuerza intelectual. (Eddf 147-148)¹³⁹⁴

Recuérdese la doctrina del *Ion*: el poeta constituye el anillo primero de la cadena, el rapsoda –interlocutor de Sócrates– es el anillo intermedio, «y la divinidad por

¹³⁹³ Cf. ESTRADA HERRERA, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, págs. 145-147.

¹³⁹⁴ «[...] poezję, jak wiemy, wyzwala pewien wyjątkowy i legendarny stan ducha, zwany natchnieniem. Natchnienie, towarzyszące nie tylko poetom i powieściopisarzom, lecz i muzykom, i malarzom, i bodajże także niektórym uczonym y pastorom, i nawet tym, co piszą (pisali) piękne, długie listy, nie dlatego jest potrzebne ludzkości, że towarzyszy mu euforia, radość (choć prawdą jest, że towarzyszy), ale przede wszystkim dlatego, iż zdaje się wynosić nas ponad trywialną sieć okoliczności empirycznych, będących naszym codziennym losem i więzieniem. Wynosi nas ponad codzienność po to, byśmy mogli spojrzeć na świat zarazem uważnie i żarliwie. Nie wyzwala nas z tych empirycznych ograniczeń całkowicie: poeci nie lewitują, nie stają się odporni na choroby, nie otrzymują swoistego immunitetu dyplomatycznego; jak wiemy Mandelsztama, jednego z wielkich natchnieniowców dwudziestego wieku, nic nie obroni przed deportacją i śmiercią w obozie. A jednak w sensie estetycznym i nawet filozoficznym natchnienie zdaje się ofiarowywać wybranym przez siebie umysłom możliwość pewnego skoku, pewnej czysto wewnętrznej i niewidzialnej z zewnątrz lewitacji. Niekiedy –najczęściej– lewitacja ta objawia się w charakterze dzieła, nadaje mu doskonalszy kształt i większą siłę intelektualną.» (Oż 125)

medio de todos estos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros»¹³⁹⁵. Es precisamente a lo que alude Zagajewski a continuación, echando mano, por su parte, de otro símil, que se nos antoja ciertamente no menos bello que el de Platón: el de una antorcha encendida que pasa de mano en mano:

De vez en cuando parece contagiar al lector y entonces es como una antorcha encendida que pasa de mano en mano. Debe de ser una antorcha más antigua que la olímpica, una antorcha que circula entre las mentes humanas por lo menos desde la época homérica. (Eddf 148)¹³⁹⁶

Aquí Zagajewski se nos muestra en perfecta consonancia con el sentido del texto platónico, incluso diríamos que lo amplía, en tanto en cuanto considera la inspiración poética y sus efectos no sólo «diacrónicamente», por así decirlo, como un fenómeno que tiene lugar en un tiempo y lugar determinados, sino también «diacrónicamente», esto es, como un legado que se transmite de generación en generación, hasta hoy y desde Homero. En otras palabras, Adam Zagajewski nos sitúa, una vez más, en la perspectiva de la historia, en el contexto de un diálogo incesante –e inagotable– con la entera tradición literaria patrimonio de la humanidad, de la que –repetimos– se siente y manifiesta reiteradamente agradecido heredero. Esto lo ha expresado líricamente en el poema titulado «Antología» («Antologia»), perteneciente a su libro *Tierra del fuego* (*Ziemia ognista*, 1994), ya reproducido en su totalidad en el capítulo II del presente trabajo, el dedicado al libro *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998):

Por la tarde leía una antología.
Tras la ventana pacían nubes escarlatas.
El día había desaparecido en el museo.

[...]

¹³⁹⁵ *Io*. 536a.

¹³⁹⁶ «Niekiedy także zdaje się udzielać czytelnikowi – jest wtedy jak płonąca pochodnia, przechodząca z ręki do ręki. Byłaby to pochodnia starsza od olimpijskiej, wędrująca między ludzkimi umysłami przynajmniej od czasu Homera. » (Oż 125)

En el aire puro del crepúsculo
leía una antología.
En mí vivían antiguos poetas, cantaban.

(Tdf 15)¹³⁹⁷

«La inspiración es algo netamente positivo, casi la encarnación de la alegría [...]» (Eddf 148)¹³⁹⁸, escribe el poeta polaco, que, a reglón seguido, habla también de «entusiasmo» («*entuzjizm*») y de «momentos de arrebatos», de exaltación, de elevación («*chwile uniesienia*»). Estos conceptos zagajewskianos nos remiten, claro está, directamente a los platónicos de *ἔνθουσιασμός* (*Ion*) y de *μανία* (*Fedro*)¹³⁹⁹, ya estudiados asimismo en las páginas dedicadas al ensayo «Observaciones acerca del estilo sublime».

Ahora bien, dejando aparte a los poetas que no creen en la inspiración, alguien podría objetar –reconoce Zagajewski– que el grueso de los poemas escritos en el siglo XX, y también en el XIX, no se caracterizan precisamente por el entusiasmo y la alegría extática, sino más bien por elementos del todo opuestos: la melancolía, la ironía, el desaliento y aun la desesperación. «Hoy en día, tal vez el material más utilizado en la poesía sea una especie de ironía disecada por la tristeza» (Eddf 149)¹⁴⁰⁰, y, en consecuencia, no es fácil que los poetas puedan ser considerados mensajeros de la alegría y de la euforia. Ciertamente –observa Zagajewski–, los románticos, lo mismo que Ovidio en Tomis, lloraron mucho; en cambio, los poetas contemporáneos «ya no lloran, sino que más bien permanecen en un estado de desesperación fría y elegante, interrumpido de vez en cuando por una carcajada lúgubre» (Eddf 149)¹⁴⁰¹. Pero «¿y si la melancolía poética no fuera más que alegría disfrazada, como si el poeta, a fin de seguir disfrutando del calor de la inspiración, lo

¹³⁹⁷ «Wieczorem czytałem antologię. / Za oknem pasły się szkarłatne obłoki. / Miniony dzień znikał w muzeum. // [...] // W czystym powietrzu zmierzchu / czytałem antologię. / Dawni poeci żyli we mnie, śpiewali.» (Zo 11)

¹³⁹⁸ «Nachtmienie przecież jest niejako czystą pozytywnością, jest prawie ucieleśnieniem radości [...]» (Oż 126)

¹³⁹⁹ Cf. GIL, Luis, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Guadarrama, 1967, pág. 70.

¹⁴⁰⁰ «Może szczególnie pewien rodzaj wysuszonej przez smutek ironii jest obecnie najczęściej używanym materiałem poezji.» (Oż 126)

¹⁴⁰¹ «[...] już nie płaczą, raczej trwają w zimnej i eleganckiej rozpacz, którą przerywa od czasu do czasu salwa ponurego śmiechu» (Oż 127)

guardará en la funda termoaislante de la tristeza?» (Eddf 149-150)¹⁴⁰². En este punto, Zagajewski presta una vez más oídos a las objeciones de un hipotético –pero perfectamente imaginable– enemigo de la poesía:

[...] no es la omnipresencia de una ironía barata lo que me hace aborrecer la poesía, sino el hecho de que ésta no participe del esfuerzo intelectual de su época, ignorando lo más interesante y tal vez lo más importante de la actividad humanista de la mente, a saber, la contemplación incesante, atenta y nada fácil del intrincado paisaje del mundo humano, donde algo cambia sin cesar y algo no cambia en absoluto. Sopesar estos dos elementos, descubrir nuevas variedades del mal y del bien, nuevos modelos de comportamiento y modelos de vida seculares, valorar un mundo siempre un poco nuevo y un poco viejo, arcaico en su inmutabilidad a la par que cambiante a causa de la invasión de la «modernidad», que cubre el universo con una capa de nailon resplandeciente, y sacudido por las convulsiones de los años treinta y cuarenta no sin que la misma modernidad tuviera en ello un papel decisivo: he aquí la magna tarea del escritor, entre otras ocupaciones tradicionales. Este esfuerzo intelectual de nuestra época, que mantiene tan ocupadas las mentes humanas, sigue orientado en gran medida a comprender las grandes desgracias del siglo XX. ¿Puede participar en él la poesía? (Eddf 150)¹⁴⁰³

Reconoce Adam Zagajewski que mucha gente inteligente y culta responderían hoy negativamente a esta pregunta. En el caso de la presente situación de la poesía en algunos países, se comprende bien por qué. Es, por ejemplo, el caso de Francia, donde, desde hace ya algunos decenios, la vocación lírica se entiende como una especie de monólogo metodológico, un discurso metapoético centrado mayormente

¹⁴⁰² «I czy melancholia poetycka nie bywa czasem tylko przebraną radością, tak jakby poeta chciał się dłużej cieszyć ciepłem inspiracji i ukrywał je w termoodpornym pokrowcu smutku?» (Oż 127)

¹⁴⁰³ «[...] to nawet nie wszechobecność taniej ironii zniechęca mnie do poezji, ale fakt, że nie uczestniczy ona w intelektualnej pracy epoki, ignoruje to, co w działaniu humanistycznego umysłu jest najciekawsze i może nawet najważniejsze, to jest stałe, uważne i wcale niełatwe śledzenie złożonego krajobrazu ludzkiego świata, w którym wciąż coś się zmienia i wciąż coś jest niezmiennie. Wyważenie tych dwu składników, wykrycie nowych odmian zła, nowych odmian dobra, nowych wzorów zachowań i odwiecznych modeli życia, ocena świata, zawsze nieco nowego i nieco starego, jenośnie archaicznie takiego samego i zmieniającego się pod wpływem inwazji „nowoczesności”, powlekającej świat jakby warstwą błyszczącego nylonu, a wcześniej, i nie bez wpływu tej samej nowoczesności, wstrząsanego konwulsjami lat trzydziestych i czterdziestych – oto ważne zadanie pisarza, obok innych tradycyjnych zatrudnień. Owa intelektualna praca epoki, która zajmuje umysły ludzkie, wciąż jeszcze w znacznie mierze skupiona jest na zrozumieniu wielkich nieszczęść dwudziestego wieku. Czy poezja może w niej uczestniczyć?» (Oż 127-128)

en dilucidar «cómo es posible el verso» (Eddf 151)¹⁴⁰⁴. Ni que decir tiene, la gente que piensa, que busca honestamente respuestas a preguntas de mayor calado, necesitada de un alimento intelectual nutritivo y aun de orientación en el complejo mundo «posmoderno» en que le ha tocado vivir, tiene forzosamente que dar la espalda a una poesía así; una «poesía para poetas», o tan ni siquiera eso; una poesía que Zagajewski no duda en calificar de «seca, narcisista y hermética» (Eddf 151)¹⁴⁰⁵.

«¿Hay –se pregunta Zagajewski– algún elemento ontológico de la realidad frente al cual la poesía se declara impotente? ¿Quizás el mal? ¿Es cierto que la poesía es impotente frente al mal?» (Eddf 152)¹⁴⁰⁶. No parece que sea así, y basta para comprobarlo echar una rápida ojeada a la historia de la literatura occidental: tenemos a Dante, el *Fausto* de Goethe (y también, podríamos añadir nosotros, el *Doctor Faustus*, tragedia de Christopher Marlowe, y el *Doktor Faustus*, novela de Thomas Mann) y los shakespearianos *Otelo* y *Macbeth* (Eddf 152)¹⁴⁰⁷, por mencionar algunos nombres y títulos de primera magnitud. No es menos cierto, sin embargo, que quien quiera entender las grandes catástrofes el siglo XX, quien quiera entender el mal del totalitarismo nazi o estalinista, recurrirá más bien a monografías históricas y a ensayos filosóficos: los de Raul Hilberg, Hannah Arendt, quizá los de Eric Voegelin o Raymond Aron, incluso las memorias de Speer, la obra de Hermann Rauschning, los libros tempranos de Solzhenitsyn o los testimonios de las víctimas y los verdugos del Holocausto (entre los primeros, por ejemplo los de Primo Levi; por ejemplo, los contenidos en *Si questo è un uomo*); leerá a Nicola Chiaromonte, los historiadores rusos del siglo XX, los textos de François Furet, Martin Malia y Leszek Kołakowski (Eddf 152-153)¹⁴⁰⁸. Y, desde luego, a quien quiera reflexionar sobre las dolencias de la sociedad actual, tampoco han de faltarle lecturas adecuadas en prosa. A esos lectores ávidos no sólo de información, sino también de comprensión, de saber a qué atenerse respecto a los grandes problemas sociales y espirituales de su época, ¿puede decirles algo la poesía? Obviamente, no se trata de limitar el alcance y el valor de la poesía a una tarea de esa índole; eso sería, sin duda, concebirla de un modo reduccionista, del todo inaceptable. Aun así, «parece que los poetas no pueden

¹⁴⁰⁴ «jak możliwy jest wiersz» (Oż 128)

¹⁴⁰⁵ «[...] muszą się odwrócić od takiej suchej, narcystycznej, hermetycznej poezji.» (Oż 128)

¹⁴⁰⁶ «Czy jest może jakiś ontologiczny składnik rzeczywistości, wobec którego poezja jest bezradna? Czy chodzi o zło? Czyżby poezja była bezradna wobec zła?» (Oż 129)

¹⁴⁰⁷ (Oż 129)

¹⁴⁰⁸ (Oż 129)

ignorar algo que podría llamarse el debate intelectual de la época; no pueden evitarlo del todo» (Eddf 153)¹⁴⁰⁹:

Si los poetas se mantienen al margen de este debate convencidos de que los pequeños tesoros de emoción lírica o melancolía valen más que la meditación sobre el profundo mal del siglo XX o sobre la gran tristeza –y el gran aburrimiento– de nuestros tiempos, contribuyen a que la poesía pierda la posición central entre las obras humanas que le habían deparado los dioses y los griegos y a que se convierta en un pasatiempo interesante para estudiantes y jubilados, que no para personas en edad productiva, obligadas a concentrarse en lo que es verdaderamente importante.

Además, no se trata tanto del debate, como de la verdad, porque el único argumento de peso contra la poesía sería la acusación de no buscar la verdad sobre el hombre y el mundo, sino limitarse a recoger preciosidades –conchitas y piedrecillas– en las playas del mundo. (Eddf 153)¹⁴¹⁰

Por lo que se refiere a esa «posición central entre las obras humanas» que los dioses y los griegos le habían deparado a la poesía, constituye un tema al que, al hilo de la reflexión zagajewskiana, ya hemos prestado la debida atención, de la mano del profesor italiano Enrico Berti, en la sección segunda –«Defensa de la poesía, defensa de la imaginación»– del capítulo III de la presente tesis doctoral, el dedicado al estudio de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998).

Tócanos ahora subrayar la siguiente afirmación de nuestro poeta: «el único argumento de peso contra la poesía sería la acusación de no buscar la verdad sobre el hombre y el mundo». Ya en su libro de memorias-diario *En la belleza ajena* (1998) había escrito Adam Zagajewski: «Pobre del escritor que antepone la belleza a la verdad» (Elba 193)¹⁴¹¹.

Diríamos que es precisamente el amor a la verdad lo que lleva al poeta, al artista, a enfrentarse cara a cara con el problema del mal. Para Adam Zagajewski, hay un

¹⁴⁰⁹ «[...] poeci nie mogą chyba ignorować czegoś, co nazwać można debatą intelektualną epoki; nie mogą jej zupełnie obejść.» (Oż 130)

¹⁴¹⁰ «Jeżeli poeci stronią od tej debaty, przekonani, iż małe skarby lirycznego wzruszenia czy melancholii więcej są warte niż medytacja nad radykalnym złem dwudziestego wieku czy wielkim smutkiem – i wielką nudą – naszego czasu, przyczyniają się do tego, że poezja powoli traci swą, daną jej od bogów i od Greków, centralną pozycję wśród ludzkich dzieł i zamienia się w interesujące hobby dla studentów i emerytów – bo już nie dla dorosłych, którzy muszą skupić się na tym, co najważniejsze.

» Nie chodzi tu zresztą o debatę, tylko o prawdę – jedynym bowiem silnym argumentem przeciwko poezji byłoby oskarżenie jej o to, że nie szuka prawdy – o człowieku i o świecie, tylko ogranicza się do zbierania pięknotek na plażach świata, muszel i kamyków.» (Oż 130)

¹⁴¹¹ «Biada pisarzowi, który przeloży piękno ponad prawdę.» (Wcp 165)

género de mal, «un mal al mismo tiempo psíquico y teológico» (Eddf 154)¹⁴¹², que se sustrae a la mirada de la poesía: es el que podríamos denominar «mal de Dostoievski» (Eddf 154)¹⁴¹³, el mal encarnado, en efecto, en personajes dostoievskianos como Stavrogin y Verhovenski, de *Los demonios*, y de Smerdiakov, de *Crimen y castigo*. Zagajewski reconoce que con ese mal sólo la novela –«tal vez sólo Dostoievski» (Eddf 154)¹⁴¹⁴– puede medir sus fuerzas. Por lo demás, tenemos las *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke; *La tierra baldía*, de T. S. Eliot; el *Tratado moral* y el *Tratado poético*, de Czesław Miłosz; los versos de Ósip Mandelstam sobre San Petersburgo; *El escudo de Aquiles*, de Auden; el *Réquiem*, de Anna Ajmátova; los poemas de Paul Celan y los de Zbigniew Herbert. (Eddf 153-154)¹⁴¹⁵: poetas y obras poéticas que hablan precisamente del mal, de la vida en la modernidad y de la resistencia que esta época nos opone. Y, sin embargo,

[...] ¿no es que a pesar de todo, a pesar de los logros –aquellos poemas raros y magníficos con los que algunos grandes poetas sometieron a juicio la vileza de nuestra época–, la poesía carece casi por completo de un órgano cognitivo enfocado hacia la iniquidad, la mezquindad y el tedio (y no hablo aquí del tedio elegante de un artista, del *spleen* de Baudelaire, sino del aburrimiento y la molicie de las tardes de domingo en nuestras ciudades), ni tampoco hacia Eichmann, hacia un cabeza rapada rabioso o un funcionario inhumano. (Eddf 154)¹⁴¹⁶

En lo tocante al mal terrible del nazismo y el estalinismo, observa Zagajewski que incluso la poesía más lograda se dedica de sólo más a llorar a las víctimas –a veces, de modo impresionante– que a proponer una reflexión sobre los orígenes del mal; «aunque cabe decir que ni siquiera las mentes filosóficas de primera magnitud han sabido proponer gran cosa al respecto» (Eddf 154-155)¹⁴¹⁷.

¹⁴¹² «[...] zło jednocześnie psychiczne i teologiczne [...]» (Oż 131)

¹⁴¹³ «[...] nazwijmy je „złem Dostojewskiego” [...]» (Oż 131)

¹⁴¹⁴ «[...] (może tylko Dostojewski!) [...]» (Oż 131)

¹⁴¹⁵ (Oż 130)

¹⁴¹⁶ «[...] czy nie jest tak, że mimo wszystko, pomimo tych osiągnięć, tych rzadkich i wspaniałych poematów, w których niektórzy wielcy poeci prawowali się z podłością naszego czasu, poezja nieomal nie dysponuje organem poznawczym nastawionym na podłość właśnie, na małość, na nudę (i nie myślę tu o eleganckiej nudzie artysty, o splinie Baudelaire’a, tylko o nudzie i ospałości pospolitych niedzielnych popołudni w naszych miastach), i także na Eichmanna, i na wściekłego *skinheada*, na bezdusznego urzędnika.» (Oż 130-131)

¹⁴¹⁷ «[...] dodajmy jednak od razu, że i największe filozoficzne umysły nie tak dużo potrafią nam zaproponować.» (Oż 131)

Más allá, empero, de la percepción del mal y de su plasmación eficaz en la obra poética, el problema de fondo reside para Adam Zagajewski en la definición misma de la poesía; no de una definición teórica –que no existe–, sino de la poesía tal y como se practica en nuestro tiempo incluso por los más grandes maestros. Y es que esa definición «práctica», de hecho, de la poesía constituye, como no podía ser menos, un fiel reflejo de la mentalidad moderna y contemporánea. Para ilustrar su tesis, Zagajewski encuentra un ejemplo muy a propósito en Rilke:

Rainer Maria Rilke, el poeta del siglo XX más admirado en el mundo entero, tiene poco que decir sobre el tema que apasionaba a los antiguos y que debería interesarnos también a nosotros: cómo vivir entre la gente, en qué tipo de comunidad –aunque habla maravillosamente de cómo vivir en la privacidad de una existencia individual, a solas, en el amor solitario, y también de cómo morir. (Eddf 155)¹⁴¹⁸

En otras palabras –si hemos interpretado bien el pensamiento de nuestro autor–, lo que Adam Zagajewski echa en falta en la poesía contemporánea es esa capacidad, propiamente «metaxológica, de permanecer fiel, sin menoscabo de ninguno de ellos, a los dos polos magnéticos constituidos por la «solidaridad» («*solidarność*») y la «soledad» («*samotność*»), por expresarlo de manera muy sintética y sirviéndonos, una vez más, del binomio por él mismo acuñado. Pues bien, en las páginas siguientes del ensayo objeto aquí de nuestro estudio continúa Zagajewski su indagación de la poesía, profundizando en su esencia, investigando sus posibilidades y precisando el papel que puede y debe desempeñar en nuestro mundo, echando mano para ello tanto de hermosas metáforas, propias de un poeta, como de ideas claras y distintas, dicho sea al modo cartesiano, propias del pensador que también es. La metáfora fundamental es la de «las dos alas de la poesía»:

Es posible que la poesía lírica tenga dos alas, dos preocupaciones primordiales, siendo una de ellas el antiquísimo deber –que está en el centro mismo de la lírica de cada generación– de crear una continuación, mantener la vida espiritual o, mejor

¹⁴¹⁸ «[...] Rainer Maria Rilke, najbardziej dziś podziwiany na całym świecie dwudziestowieczny poeta, niewiele ma do powiedzenia na temat, który pasjonował starożytnych i powinien także i nas interesować: jak żyć wśród ludzi, w jakiej wspólnocie ludzkiej – choć wspaniale mówi o tym, jak żyć w prywatności istnienia, w samotności, w samotnej miłości, i o tym też, jak umierać.» (Oż 231)

dicho, dar forma a la vida interior, ya que en la poesía, al igual que en la meteorología, chocan entre sí dos agentes atmosféricos, el aire caliente de nuestra introversión colisiona con el frente frío de la forma, con el soplo gélido de la reflexión. Los «pequeños tesoros de emoción lírica» de los que hace un momento he hablado con desprecio (adrede, por razones pedagógicas) son tesoros de verdad, e inscribirlos en el registro de la propiedad es un acto de enorme importancia, independientemente del sentido filosófico que se les atribuya. (Eddf 155)¹⁴¹⁹.

Tenemos, pues, que la primera ala de la poesía, o su primera preocupación primordial, es «crear una continuación, mantener la vida espiritual o, mejor dicho, dar forma a la vida interior». «Crear una continuación», es decir, enlazar con una tradición, contribuir a su continuación, precisamente, y esforzarse por que se transmita –enriquecida–, a las siguientes generaciones. No olvidemos que «tradición» constituye otra palabra clave del léxico zagajewskiano; tradición literaria y cultural –polaca, europea, occidental, universal– de la que el artista Adam Zagajewski se siente agradecido y gozoso heredero y en la que agradecida y gozosamente se inserta. Es la profunda verdad enunciada por Czesław Miłosz –uno de los maestros, recuérdese, de Adam Zagajewski– al final de su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1980 ante la Academia Real de Suecia: «[...] todos los que nos encontramos hoy aquí, tanto el conferenciante como vosotros que me escucháis, no somos más que eslabones entre el pasado y el futuro»¹⁴²⁰. Inevitablemente, se nos viene, una vez más, a la memoria la magnífica imagen platónica que, por boca de Sócrates, se nos brinda en el *Ion*: la imagen de la cadena que magnetiza a todos sus eslabones, desde la Musa hasta el último oyente¹⁴²¹. De

¹⁴¹⁹ «Być może jest tak, że poezja liryczna ma jakby dwa skrzydła, dwie naczelne troski: jedną z nich jest prastare zadanie, będące może absolutnym centrum liryki każdego pokolenia; jest to potrzeba kontynuacji, utrzymania życia duchowego, a raczej potrzeba nadania formy życiu wewnętrznemu – bo i w poezji, jak w meteorologii, zderzają się zawsze ze sobą dwa fronty atmosferyczne, ciepłe powietrze naszej introwersji spotyka się z zimnym frontem formy, z chłodnym powiewem refleksji. Te „małe skarby lirycznego wzruszenia”, o których przed chwilą mówiłem prawie z lekceważeniem (specjalnie! pedagogicznie!) są naprawdę skarbami – i ich rejestracja ma ogromne znaczenie, obojętnie, jaki się jej nada filozoficzny sens.» (Oż 131-132)

¹⁴²⁰ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1981), «Discurso de investidura del premio Nobel de Literatura 1980», en *Poemas del autor, selección, traducción y prólogo de Barbara Stawicka*, col. Marginales, Barcelona, Tusquets Editores, 1984, pág. 145. En su original polaco, estas palabras rezan así: «[...] wszyscy którzy tu jesteście, i mówca i słuchacze, stanowimy jedynie ogniwą pomiędzy przeszłością i przyszłością.» Cf. MIŁOSZ, Czesław (1981), «Krolewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980», en *Zaczynając od moich ulic*, Paryż, Instytut Literacki, 1985, pág. 358.

¹⁴²¹ Cf. LLEDÓ, Emilio, «Introducción» al *Ion*, en PLATÓN, *Diálogos I*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, pág. 246.

esa cadena, como ya sabemos, el rapsoda –y el poeta mismo– no es sino un eslabón, eslabón inspirado, «entusiasmado». Se trata, claro es, de una cadena vertical, por así decirlo, que pone en comunicación y mantiene unido lo elevado con lo bajo, el cielo y la tierra, lo divino y lo humano. Pues bien, se diría que para Zagajewski –como para Miłosz–, la imagen platónica es susceptible –sin asomo de conflicto con su sentido originario; más aún, en consonancia perfecta con él– de otra interpretación: en efecto, esa cadena magnetizada es también una cadena digamos horizontal; en otras palabras, no sólo tiene una dimensión sincrónica, sino también diacrónica, histórica: es la cadena de la tradición, precisamente, en la que el poeta se ve a sí mismo como un eslabón entre los que lo precedieron y los que lo seguirán. *Metaxý*, pues, tanto en el eje vertical como en el horizontal. Se trata de «mantener la vida espiritual o, mejor dicho, dar forma a la vida interior», nos dice Zagajewski: estamos aquí ante la vivencia espiritual, ante el elemento «extático» del quehacer del poeta, ante la cara de la poesía que mira «hacia dentro», ante el ala, precisamente, de la poesía que le permite elevarse alto; en la terminología zagajewskiana, estamos aquí, pues, en la fase de la «soledad» («*samotność*»). Pero se trata asimismo de «crear una continuación», enlazar –como decíamos– con una tradición, es decir, «solidarizarse» con ella; y, entonces, tenemos que esta primera ala de la poesía apunta ya, desde la altura olímpica del éxtasis creativo y de las fruiciones estéticas –atemporales, en cierto modo, y rigurosamente individuales–, a la historia y a la sociedad; esto es, a la fase «solidaria», a la «solidaridad» («*solidarność*»), exactamente.

Por lo que respecta a los conceptos de «vida espiritual» y «vida interior», que reaparecen en el texto zagajewskiano antes reproducido, es menester subrayarlos enérgicamente, pues son –como hemos ido viendo a lo largo de nuestro estudio– de los que más a menudo reaparecen en la obra de Adam Zagajewski, tanto en sus poemas como en sus páginas ensayísticas. Pueden aducirse, por ejemplo, las siguientes líneas de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998):

¿Dónde está la vida interior, si el mundo está tan lleno de vida exterior?, se preguntaba cierto estudiante de filosofía. [...]

[...] ¿Acaso la vida interior no existiría en absoluto?

El estudiante de filosofía tenía razón en que la vida interior no se deja ni ver ni percibir, y, con audacia, se puede uno entregar a su busca interminable: siempre se

oculta ante la persecución. Y no porque no exista, sino porque siempre se nutre de otra cosa. En cierto sentido, la misma expresión «vida interior» es errónea. Es, en verdad, interior, pero siempre conversa con algo que se halla en el exterior. Siempre está vuelta al exterior, y existe sólo en el diálogo con una pequeña o grande trascendencia.

Lo mismo que la meditación no se ocupa de sí misma, ni la contemplación se contempla a sí misma. (Elba 146-148)¹⁴²²

En el texto que acabamos de reproducir, el Adam Zagajewski maduro y enfrascado en la escritura de su libro de memorias, vuelve la vista atrás y se contempla tal como era durante sus años universitarios en Cracovia. Con aquel joven estudiante de filosofía, el Adam Zagajewski de hoy comparte las mismas inquietudes y la misma búsqueda espiritual, sólo que ahora tiene tal vez a su alcance algunas respuestas a las preguntas que el estudiante se hacía y no acertaba a contestar. De hecho, en el texto reproducido se apuntan ya algunas de esas posibles respuestas: la vida interior «siempre está vuelta al exterior, y existe sólo en el diálogo con una pequeña o grande trascendencia». Y del mismo libro, *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, unas cuantas páginas más adelante, es este otro texto, que viene a arrojar nueva luz sobre el objeto de nuestro estudio: «Sólo las cosas espirituales son de verdad estimulantes, pero casi no se puede hablar de ellas, pues son transparentes como una muselina. Únicamente se puede hablar de personas y cosas; sí para que proyecten una sombra» (Elba 234)¹⁴²³. Zagajewski, artista de la palabra, sabe muy bien lo difícil que resulta hablar de las cosas espirituales, y ello por la propia naturaleza de las mismas: por ser «transparentes como una muselina», por su inefabilidad fundamental. Y a esta dificultad del decir viene a sumarse, hoy particularmente agravado, un problema de recepción, porque es un hecho que

¹⁴²² «Gdzie jest życie wewnętrzne, zastanawiał się pewien student filozofii, skoro świat jest tak szczerze wypełniony życiem zewnętrznym? [...]

»[...] Czyżby życie wewnętrzne nie istniało wcale?

»Student filozofii miał rację o tyle, że życie wewnętrzne nie da się zobaczyć ani uchwycić, i śmiało można się oddawać nie kończącym się poszukiwaniom: ono zawsze ukryje się przed pogonią. A to nie dlatego, że nie istnieje, tylko dlatego, iż ono zawsze żywi się czymś innym. W pewnym sensie samo wyrażenie „życie wewnętrzne” jest błędne. Ono jest co prawda wewnątrz, ale zawsze rozmawia z czymś, co jest na zewnątrz. Zawsze skierowane jest na zewnątrz, i istnieje tylko w dialogu z małą czy dużą transcendencją. // Tak samo medytacja nie zajmuje się samą sobą, ani kontemplacja nie kontempluje siebie.» (Wcp 124-126)

¹⁴²³ «Tylko rzeczy duchowe są naprawdę zajmujące. Ale prawie nie można o nich mówić – bo są przezroczyście jak muślin. Można mówić tylko o ludziach i rzeczach – tak, żeby rzucały cień.» (Wcp 201)

expresiones –las referentes a lo espiritual, a la vida interior– apenas encuentran hoy oídos atentos y deseosos de escuchar; es más, suenan a menudo sospechosas, cuando no son recibidas con cierta sorna, o con rechazo explícito, incluso. Y, sin embargo, Adam Zagajewski no puede menos de seguir preguntándose por la vida espiritual, de investigar sus condiciones de posibilidad, y, desde luego, de cultivarla y proponerla:

¿Qué es la vida espiritual? Es embarazoso tener que pensar también en ello, pero al oírme pronunciar estas palabras, mis interlocutores –tal vez en Estados Unidos más que en otras partes (*spiritual life*)– me miran con sorna como si quisieran sugerirme: ¡hazte monje! Pero la vida espiritual no necesariamente tiene que atenerse a la regla de los cistercienses, a menudo no es más que una contemplación atenta de las cosas de este mundo con los ojos de la imaginación. Puede ser también una estación en la vía sacra de la búsqueda religiosa, pero es difícil decidir cuánto de todo eso penetra en la poesía contemporánea. ¿La poesía no es más bien una mística para principiantes? Jacques Maritain, un filósofo católico, exhortaba a los poetas a concentrarse también en lo que la poesía tiene de material y artesano. (Eddf 155-156)¹⁴²⁴

Conviene retener la definición zagajewskiana de «vida espiritual»: «una contemplación atenta de las cosas de este mundo con los ojos de la imaginación», sin que se excluya, en absoluto, su consideración y su vivencia en el contexto de una búsqueda propiamente religiosa. Tanto es así que el poeta Adam Zagajewski se hace esta pregunta: «¿La poesía no es más bien una mística para principiantes?» Pregunta retórica, a la que el mismo Zagajewski ha habido respondido en un poema –titulado precisamente así: «Mística para principiantes» («Mistyka dla początkujących»)– del libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*. Se trata, con seguridad, de uno de los poemas mejores de Zagajewski, y de los más reveladores de su pensamiento estético y aun de su cosmovisión personal; es, por otra parte, uno de los más frecuentemente incluidos en las antologías de su obra poética. Merece, por ello, que lo reproduzcamos aquí y

¹⁴²⁴ «Czym jest życie duchowe? To zenujące, że trzeba i o tym pomyśleć – gdy jednak wypowiadam te słowa, może szczególnie w USA (*spiritual life*), moi rozmówcy patrzą na mnie trochę kpiąco, jakby chcieli mi zaproponować: idź do klasztoru! Ale życie duchowe nie musi się pokrywać z regułą cystersów, nieraz jest po prostu uważnym oglądaniem rzeczy świata okiem wyobraźni. Może też być stacją w polu religijnego poszukiwania – ile jednak z tego dostaje się do współczesnej poezji, trudno powiedzieć; czy poezja nie jest raczej mistyka dla początkujących? Jacques Maritain, katolicki filozof, zachęcał poetów, żeby skupili się także na tym, co w poezji jest materialem i rzemiosłem.» (Oż 132)

lo comentemos con cierto detenimiento, basándonos para nuestro comentario fundamentalmente en el de una de las mejores conocedoras de Adam Zagajewski: la profesora Anna Czabanowska-Wróbel¹⁴²⁵.

MÍSTICA PARA PRINCIPIANTES

El día era apacible, la luz agradable.
Un alemán en la terraza de la cafetería
tenía un pequeño libro en sus rodillas.
Conseguí ver el título:
Mística para principiantes.
Al acto entendí que las golondrinas,
Patrullando las calles de Montepulciano,
con unos silbidos muy penetrantes,
y las apagadas charlas de los tímidos
viajeros de Europa del Este, llamada Central,
y las garcetas que estaban (¿ayer? ¿anteayer?)
como monjas en los campos de arroz,
y el ocaso, lento y sistemático,
borrando los contornos de las casas medievales,
y los olivos en las pequeñas colinas,
a merced de los vientos y los incendios,
y la cabeza de la *Princesa desconocida*
que vi y admiré en el Louvre,
y los vitrales de las iglesias como alas
de mariposa embadurnadas de polen,
el pequeño ruiñeñor que ensayaba su recital
justo al lado de la autopista,
y los viajes, todos los viajes,
eran sólo mística para principiantes,
un curso inicial, una introducción
para el examen que quedó aplazado
para más adelante.

¹⁴²⁵ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, págs. 94-95.

Como ocurre a menudo en los de Zagajewski, el principio de este poema lo constituye la narración sumaria de una anécdota en apariencia sin mayor importancia: el sujeto lírico ve a un alemán que, sentado en la terraza de una cafetería, tiene en sus rodillas un libro de pequeño tamaño, cuyo título –sorprendente, cuando menos– reza: *Mística para principiantes*, precisamente. Para Anna Czabanowska-Wróbel, la sutil ironía fácilmente reconocible en no pocos ensayos y poemas de Zagajewski se deja oír en este título, que encierra en sí toda una caracterización de nuestro tiempo, «tiempo de hambre espiritual, aplacada de sólo de manera apresurada y recurriendo a sucedáneos»¹⁴²⁷. En este caso, se nos facilita un «breve curso» de iniciación en los secretos de la mística, capaz, ni que decir tiene, de ahorrarnos el largo y dificultoso camino de los métodos tradicionales¹⁴²⁸. Sin solución de continuidad, empero, la presumible ironía de ese título es sustituida por un sentido positivo del mismo, y, no sin profunda sorpresa, oímos al sujeto lírico prorrumpir, en estas palabras, testimonio de la revelación que acaba sin duda de experimentar: «Al acto entendí». A lo que sigue una dilatada enumeración de bellezas de este mundo, pertenecientes tanto al ámbito de la naturaleza como al del arte. Sabemos que Adam Zagajewski es gran amante de los pájaros, y aquí hacen acto de presencia golondrinas planeando por las calles de Montepulciano, en su bien amada Italia; garcetas en campos de arroz y un ruiseñor sorprendido en pleno canto. Sabemos que Adam Zagajewski es un apasionado contemplador de paisajes, y aquí admiramos a través de sus ojos una hermosa puesta de sol y unas colinas plantadas de olivos. Sabemos, en fin, que Adam Zagajewski es un infatigable viajero, viajero-peregrino en busca de epifanías, en pos de «la belleza ajena» («*cudze piękno*»)

¹⁴²⁶ «Dzień był łagodny, światło przyjazne. / Ten Niemiec na tarasie kawiarni / trzymał na kolanach niedużą książkę. / Udało mi się zobaczyć jej tytuł: / *Mistyka dla początkujących*. / Od razu zrozumiałem, że jaskółki, / które, przenikliwie gwizdząc, / patrolowały ulice Montepulciano, / i ściszone rozmowy onieśmielonych wędrowców / z Europy Wschodniej zwanej Środkową, / i białe czaple, stojące – wczoraj, przedwczoraj? – / w polach ryżowych jak zakonnice, / i zmierzch, powolny i systematyczny, / zacierający kontury średniowiecznych domów, / i drzewa oliwne na niewielkich wzgórzach, / poddane wiatrom i pożarom, / i głowa *Nieznanej księżniczki*, / która widziałem i podziwiałem w Luvrze, / i witraże w kościołach jak skrzydła motyli / pomazane pyłkiem kwiatów, / mały słowik, który ćwiczył recytację / tuż przy autostradzie, / i podróże, wszystkie podróże, / to była tylko mistyka dla początkujących, / wstępny kurs, prolegomena / do egzaminu, który odłożony został na później. » (Pr 10)

¹⁴²⁷ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 94. «[...] nasze czasy duchowego głodu, który bywa zaspokajany pośpiesznie i za pomocą namiastek [...]»

¹⁴²⁸ *Ibidem*.

creada por los más diversos artistas, y en estos versos visitamos con él el museo del Louvre y con él nos extasiamos antes los polícromos vitrales de algunas iglesias. Pues bien, todas estas cosas «eran sólo mística para principiantes, / un curso inicial, una introducción». En otras palabras, todo lo que nos rodea; el mundo visible, en toda su inagotable multiformidad y riqueza fenoménica –tal y como se nos presenta, sin ir más lejos, en este poema, en la fervorosa *enumeratio*, o *amplificatio*, zagajewskiana¹⁴²⁹–, puede ser considerado –y, desde luego, «transitado»– como un camino conducente a algo distinto del mundo mismo, como una «introducción», como una huella, como un indicio, como un presagio de algo radicalmente «otro»¹⁴³⁰. Es por ello por lo que Czabanowska-Wróbel ha podido llegar a la siguiente conclusión: «la misma poesía de Zagajewski es una “mística para principiantes” tan sólo en el sentido de que se dirige a nosotros, inquietos, impacientes y carentes de preparación, con nuestro anhelo como único pertrecho»¹⁴³¹.

En «El nuevo pequeño Larousse» («Nowy mały Larousse»), que constituye la III parte del libro *Dos ciudades (Dwa miasta, 1991)*, Adam Zagajewski, en el artículo titulado «De otro mundo» («Z innego świata»), anota lo siguiente:

Los poemas vienen de otro mundo. ¿De cuál? De donde reside la vida espiritual. ¿Dónde está ese mundo? No os lo puedo decir. Las ideas, las metáforas y los estados de ánimo vienen de otro mundo. A veces rebosan de sublime confianza, a veces rezuman escarnio o ironía. Se presentan a horas intempestivas sin invitación, optan por no dar señales de vida.

[...]

La vida espiritual trata de igual manera al mundo sensato de la política, la historia y la economía. Camina medio paso por detrás, triste o alegre. Va en pos del mundo real como un ángel de la guarda pelirrojo y delirante, y llora o suelta una carcajada, toca el violín o recita poesías. Después, cuando la realidad se percató de que no está sola, su sombra fantasmal saluda al público y desaparece.

Los poemas vienen de otro mundo. ¿De dónde? No lo sé. (Dc 279)¹⁴³²

¹⁴²⁹ Cf. PAWELEC, D., *Poezja Stanisława Barańczaka, reguły i konteksty*, Katowice, 1992, págs. 41-44.

¹⁴³⁰ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *op. cit.*, pág. 94.

¹⁴³¹ *Ibidem*. «Sama poezja Zagajewskiego w tym jedynie sensie jest „mistyka dla początkujących”, że kierowana jest do nas, niespokojnych, niecierpliwych i nieprzygotowanych, uzbrojonych jedynie w pragnienie.»

¹⁴³² «Wiersze przychodzą z innego świata. Z jakiego świata? Ze świata, w którym mieszka życie duchowe. Gdzie jest tamten świat? Nie mogę powiedzieć. Idee, metafory i nastroje przychodzą z

Recordemos también lo que Zagajewski escribe en su libro *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998): «Sólo las cosas espirituales son de verdad estimulantes, pero casi no se puede hablar de ellas, pues son transparentes como una muselina. Únicamente se puede hablar de personas y cosas; sí, para que proyecten una sombra». Pues bien, a juicio de Anna Czabanowska-Wróbel, precisamente de esta contradicción entre inefabilidad e imperativo de expresión deriva una de las antinomias fundamentales de la poesía zagajewskiana, en la que cabe ver así mismo una oposición entre concebir la divinidad como «algo completamente otro» –*Deus absconditus*– y comprenderla como «Dios con nosotros»¹⁴³³. Y de ahí, para Czabanowska-Wróbel, que en Zagajewski, junto a la nostalgia de una pura espiritualidad, hagan su aparición tantas imágenes, tantas representaciones del mundo, llenas de plasticidad, de «sensorialidad»; de ahí también esas incontables enumeraciones, esas «letanías» de «cosas terrenas», dictadas por el anhelo de aprehenderlas y de perpetuarlas¹⁴³⁴. A nuestro entender, la interpretación de la profesora Czabanowska-Wróbel es muy atinada, y coincidimos con ella plenamente. A la hora de contraponer las dos concepciones o imágenes de Dios, estimamos, empero, que sería tal vez más clarificador recurrir al teólogo holandés Edward Schillebeeckx, que, en su obra *Los hombres, relato de Dios* (*Mensen als verhaal van God*, 1989), plantea la cuestión en estos términos: «Es lógicamente inconsistente hablar de Dios como *el totalmente Otro* sin introducir correcciones ulteriores, tales como el referirse también a él como *el totalmente Próximo*»¹⁴³⁵.

innego świata. Niekiedy pełne są wzniosłej ufności, niekiedy zaś tchną szyderstwem czy ironią. Pojawiają się o dziwnych porach, nieproszone, niezapowiedziane. Za to wtedy, kiedy są przyzywane, wołają się nie pokazywać.

» Podobnie życie duchowe postępuje z poważnym światem polityki, historii i ekonomii. Idzie pół kroku za nim, smutne lub wesole. Idzie za realnym światem jak szalony, rudowłosy anioł stróż i płacze albo wybucha śmiechem, gra na skrzypcach lub recytuje poezję. Potem, gdy wreszcie rzeczywistość spostrzeże, że nie jest sama, fantomatyczny cień kłania się publiczności i znika.

» Wiersze przychodzą z innego świata. Skąd. Nie wiem.» (Dm 192-193)

¹⁴³³ Ibid., págs. 94-95. «Z owej sprzeczności między niewyraźnością a nakazem wyrażenia wynika jedna z ważnych antynomii tej poezji, która daje się również rozumieć jako opozycja pomiędzy rozumieniem boskości jako „czegoś całkowicie innego” a pojmowaniem jej jako „Boga z nami”.»

¹⁴³⁴ Ibid., pág. 95. «Stąd u Zagajewskiego, obok tęsknoty za czystą duchowością, tyle sensualnych obrazów świata, stąd te niezliczone enumeracje, całe litanie „rzeczy ziemskich” wynikające z pragnienia ich zatrzymania i utrwalenia.»

¹⁴³⁵ Cf. CASAS OTERO, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, col. Estudios y Ensayos, nº 48, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, pág. 86.

En sus *Sentencias*, L. I, cap. IV, San Isidoro de Sevilla expone una teoría ajena que él, empero, sabe cifrar –en palabras de Marcelino Menéndez Pelayo– «con genial lucidez»:

Por la belleza de las cosas creadas nos da Dios a entender la belleza increada, que no puede circunscribirse, para que vuelva el hombre a Dios por los mismos vestigios que lo apartaron de Él; en modo tal que, al que por amar la belleza de la creatura se hubiere privado de la forma del Creador, le sirva la misma belleza terrenal para elevarse otra vez a la hermosura divina.¹⁴³⁶

Cabe recordar aquí asimismo que la tradición franciscana, con San Buenaventura de Bagnoregio (1218-1274) y, antes que él, Juan Escoto Eriúgena (810-877), «reconoce una dimensión “sacramental” en la creación, que lleva en sí las huellas de su origen»¹⁴³⁷. En efecto, en el capítulo II de sus *Colaciones sobre el Hexaémeron* (*Collationes in Hexaemeron* II.27), escribe San Buenaventura: «—Y así aparece que todo el mundo es como un espejo lleno de luces que muestran la divina sabiduría y como un carbón que derrama luz»¹⁴³⁸. Y Escoto Eriúgena, en el capítulo 1.3 de *De divisione naturae*, había reconocido «una dimensión “sacramental” en la creación, que lleva en sí las huellas de su origen». Por otra parte, «la naturaleza misma es considerada como una alegoría, y toda realidad creada, símbolo de su creador»¹⁴³⁹.

Leído e interpretado en este contexto, el poema de Adam Zagajewski nos brinda la imagen simbólica del viaje de ida y vuelta por las criaturas, *vestigia Dei*, cuya belleza desempeña, entonces, el papel de *metaxý*, entre lo visible y lo invisible, entre la creatura y su Creador: *via pulchritudinis*, camino, por la belleza –«solo a la belleza se le ha dado esto, el ser lo más patente (*Ἐκφανέστατον*) y amable», nos dice

¹⁴³⁶ Cf. MENÉNDEZ PELAYO (1883-1889), Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, en OC, Madrid, CSIC, 1946, t. I, capt. II, pág. 317.

¹⁴³⁷ Cf. PONTIFICIO CONSEJO DE LA CULTURA, *Via Pulchritudinis. Camino de evangelización y de diálogo*, BAC-documentos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), Madrid, 2008, pág. 52.

¹⁴³⁸ Cf. SAN BUENAVENTURA, *Colaciones sobre el Hexaémeron o Iluminaciones de la Iglesia*, trad. (<lat. *Collationes in Hexaemeron sive Illuminationes Ecclesiae*) de León Amorós, O. F. M., Bernardo Aperribay, O. F. M., y Miguel Oromí, O. F. M. en *Obras Completas de San Buenaventura*, ed. bilingüe, dirigida, anotada y con introducciones por los padres León Amorós, O. F. M., Bernardo Aperribay, O. F. M., y Miguel Oromí, O. F. M., vol. III, 3ª edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 1972, pág. 212. Texto original latino: «—Et sic patet, quod Aotus mundos est sicut unum speculum plenum luminibus praesentantibus divinam sapientiam, et sicut Carbo effundens lucem». *Ibidem*.

¹⁴³⁹ Cf. PONTIFICIO CONSEJO DE LA CULTURA, *op. cit.*, págs. 52-53.

–recordemos–, por boca de Sócrates, Platón en su *Fedro*–, hacia la Verdad, la Bondad y la Belleza; por la belleza, ya se trate de la belleza de la creación, ya de la belleza de las artes, ya, en su grado más eminente, de la belleza de Cristo.¹⁴⁴⁰ Consideramos que esta es la clave última del poema zagajewskiano «Mística para principiantes», y aun de toda la obra y el pensamiento estético de Adam Zagajewski.

Desde nuestro punto de vista constituye, desde luego, un acierto incuestionable de la profesora Czabanowska-Wróbel es el haber tenido en cuenta, a la hora de interpretar la obra de Adam Zagajewski, sus implicaciones y sus claves propiamente teológicas, de todo punto irrenunciables; tanto es así que, como ya tuvimos ocasión de ver, Czabanowska-Wróbel y el padre Jacek Bolewski no han dudado en hablar, con respecto a la poesía y la prosa de Zagajewski, no ya sólo de una «teología de la belleza», sino también de una «teología de la belleza ajena» (*«teologia cudzego piękna»*), exactamente¹⁴⁴¹.

En este punto, no podemos menos de recordar estas palabras de José Manuel Mora Fandos: «El poeta nos viene a decir –coincidiendo con el título de su obra memorialística– que la belleza es ajena, chispea más allá de nosotros y a su encuentro vamos en pos de una misteriosa redención»¹⁴⁴². No podemos menos de recordar asimismo el artículo titulado «The language of redemption: the Catholic poets Adam Zagajewski, Marie Ponsot & Lawrence Joseph»¹⁴⁴³, en cuyas páginas, al lado de los de Zagajewski y los otros dos poetas mencionados, aparecen también el nombre de la extraordinaria narradora norteamericana, sureña y católica, Flannery O’Connor (1925-1964). El hecho de que aparezcan ahí juntos Adam Zagajewski y Flannery O’Connor nos resultan muy sugestivo, y, aunque el autor del artículo antedicho no lo haga, nos da pie a nosotros para establecer un paralelismo –o, digamos, señalar un «lazo de parentesco» espiritual, evidente, a nuestro juicio– entre ambos autores. Se trata, sencillamente, de contemplar a Adam Zagajewski desde

¹⁴⁴⁰ *Ibidem*, pág. 50.

¹⁴⁴¹ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI SJ, Jacek (2000), «Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego», en *Życie duchowe*, 24 (10) 2000, en [<http://www.mateusz.pl/zd/24/zd24-12.htm>], pág. 4.

¹⁴⁴² Cf. MORA FANDOS, José Manuel (2005), «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski», *Poesía digital*, 5, en [<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=8>], pág. 2.

¹⁴⁴³ 2003 Commonweal Foundation, «The language of redemption: the Catholic poets Adam Zagajewski, Marie Ponsot & Lawrence Joseph», en [www.thefreelibrary.com/The+language+of+redemption:+the+Catholic+poets+...], pág. 1.

Flannery O'Connor, con objeto de arrojar más luz sobre el pensamiento estético del poeta polaco.

En el pensamiento estético de Flannery O'Connor dos son las ideas fundamentales: el «misterio» y las «maneras» («*mystery and manners*»), por una parte, y, por otra, la idea de la «encarnación» («*incarnation*»). La autora de *Sangre sabia* (*Wise Blood*) parte, por así decirlo, de un texto célebre del novelista inglés de origen polaco Joseph Conrad (1857-1924): «Prefacio» a su novela *El negro del "Narcissus"* (*The Nigger of the "Narcissus"*, 1897). Escribe ahí Conrad:

Toda obra literaria que aspira, por humildemente que sea, a elevarse a la altura del arte debe justificar su existencia en cada línea. Y el arte mismo podría definirse como la tentativa de un espíritu individual para hacer justicia, lo mejor que se pueda, al universo visible, trayendo a la luz la verdad diversa y una que entraña cada uno de sus aspectos. Es el esfuerzo para descubrir en sus formas, en sus colores, en su luz, en sus sombras, en los aspectos de la materia y los hechos de la vida misma, lo que le es fundamental, lo esencial y perdurable —su cualidad más evocadora y más convincente—, la verdad misma de su existencia. [...]¹⁴⁴⁴

A propósito de este texto de Conrad, Flannery O'Connor escribe:

Conrad dijo que su objetivo como escritor era rendir la máxima justicia posible al universo visible. Esto suena muy elevado, pero en realidad es muy humilde. Significa que se sometía en todo momento a las limitaciones que la realidad le imponía, pero que la realidad para él no se circunscribía a la visible. *Estaba interesado en rendir justicia al mundo visible porque sugería uno invisible [...]*.¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴⁴ Cf. CONRAD, Joseph (1897), *El negro del "Narcissus"*, trad. (<ingl. *The Nigger of the "Narcissus"*) de Ricardo Baeza, col. Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, nº 114, Barcelona, Seix Barral, 1985, pág. 7. El original inglés de este célebre texto reza así: «A work of art that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect. It is an attempt to find in its forms, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter and in the facts of life what of each is fundamental, what is enduring and essential—their one illuminating and convincing quality—the very truth of their existence. [...]» Cf. GREENBLATT, Stephen, *op. cit.*, vol. II, pág. 1887.

¹⁴⁴⁵ Cf. O'CONNOR, Flannery (1969), «Naturaleza y fin de la literatura», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, escogida y editada por Sally y Robert Fitzgerald, trad. (<ingl. *Mystery and Manners. Occasional Prose*) y notas de Esther Navío, ed. de Guadalupe Arbona, Madrid, Encuentro, 2007; págs. 93-94. La cursiva es nuestra.

En una de sus cartas, la misma Flannery O'Connor insiste en esta idea, fundamental en su estética, y asimismo, a nuestro entender, en la de Adam Zagajewski:

I suppose when I say that the moral basis of Poetry is the accurate naming of the things of God, I mean about the same thing that Conrad meant when he said that his aim as an artist was to render the highest possible justice to the visible universe. For me the visible universe is a reflection of the invisible universe.¹⁴⁴⁶

Como advierte José Jiménez Lozano, admirador del arte de la O'Connor, esto se comprende si se tiene en cuenta, como ella, que «lo real es creación de Dios, y por eso, pese a todas sus insuficiencias, la maldad que la habita, lo grotesco y repetitivo de la vida, y todos los otros etcéteras nada gloriosos, hay que hacerla justicia»¹⁴⁴⁷. En otro lugar, Flannery O'Connor escribe esto: «El artista penetra el mundo concreto a fin de encontrar en sus profundidades la imagen de su fuente, la imagen de la realidad última»¹⁴⁴⁸. Para O'Connor, escritora católica, existe distinción mas no contraposición entre espíritu y materia, como sí aparecían contrapuestas y separadas en el maniqueísmo, una actitud esta –la maniquea– que la autora norteamericana detecta asimismo en el mundo contemporáneo:

Los maniqueos separaban espíritu y materia. Para ellos todas las cosas materiales eran malas. Buscaban el espíritu puro e intentaban acercarse al infinito directamente, sin mediación alguna de la materia. El espíritu contemporáneo es también más o menos así, y para una sensibilidad contagiada por este espíritu escribir literatura resulta difícil, por no decir imposible, porque la literatura es en gran medida un *arte de la encarnación*.¹⁴⁴⁹

¹⁴⁴⁶ Cf. FLANNERY O'CONNOR (1979), «To "A", 13 January 56», en *Letters of Flannery O'Connor. The Habit of Being*, letters edited with an introduction by Sally Fitzgerald, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988, pág. 128.

¹⁴⁴⁷ Cf. O'CONNOR, Flannery, *Un encuentro tardío con el enemigo*, trad. (< ingl. *A good man is hard to find. Everything that rises must converge*) de Gretchen Dobrott. Prólogo-coloquio de Guadalupe Arbona con José Jiménez Lozano. Col. Literatura, nº 55, Madrid, Encuentro, 2006, pág. 21.

¹⁴⁴⁸ Cf. O'CONNOR, Flannery (1969), «Novelista y creyente», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, ed. cit., pág. 163.

¹⁴⁴⁹ Cf. O'CONNOR, Flannery (1969), «Naturaleza y fin de la literatura», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, ed. cit., pág. 83. La cursiva es nuestra.

¿De qué «encarnación» se trata? Escribe Flannery O'Connor en otro lugar: «La tarea de la literatura es encarnar el misterio en las maneras»¹⁴⁵⁰. Y ¿qué entiende O'Connor por «maneras» («*manners*»)? «Las maneras –nos dice Esther Navío– engloban las costumbres, las conductas, las tradiciones, el habla, los gestos propios de un modo de vida y los estilos de convivencia que hacen que una región o una cultura tengan una identidad precisa»¹⁴⁵¹. Claro que en el caso de Flannery O'Connor se trata de una región y una cultura específicas: el Sur de los Estados Unidos, con una la cultura caracterizada, desde sus mismos orígenes, por un fuerte y llamativo componente religioso de inspiración protestante y puritana; hasta tal punto es así que esa región ha sido tradicionalmente denominada «El Cinturón Bíblico» («*The Bible Belt*»)¹⁴⁵². Pero sigamos escuchando a Flannery O'Connor:

La tarea de la literatura es encarnar el misterio en las maneras, y el misterio resulta enormemente embarazoso para la mentalidad contemporánea. [...]

No hace mucho una profesora me dijo que sus mejores alumnos consideran que ya no hace falta escribir nada, que ahora puede hacerse todo con números, y que lo que no se puede hacer con números no merece la pena. Me parece natural que ésta sea la opinión de una generación a la que le han hecho creer que la finalidad del aprendizaje es eliminar el misterio. Para tales personas, la literatura puede ser sumamente perturbadora, puesto que *el escritor se ocupa del misterio vivido. Se ocupa del misterio último, según lo encontramos encarnado en el mundo concreto de la experiencia sensible.*¹⁴⁵³

Constata Flannery O'Connor que «[...] el personaje y el autor rara vez salen ahora a explorar y penetrar un mundo donde se refleja lo sagrado»¹⁴⁵⁴. Y, sin embargo, ella está profundamente convencida de que «[...] la preocupación principal del escritor reside en el misterio tal como se encarna en la vida del hombre»¹⁴⁵⁵.

¹⁴⁵⁰ Cf. O'CONNOR, Flannery (1969), «La enseñanza de la literatura», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, ed. cit., pág. 133. El subrayado es nuestro.

¹⁴⁵¹ Cf. NAVÍO, Esther, «Nota» a O'CONNOR, Flannery, *Miserio y maneras*, ed. cit., pág. 9.

¹⁴⁵² Cf. BRONCANO, Manuel, «Introducción» a O'CONNOR, Flannery (1952), *Sangre sabia*, trad. (< ingl. *Wise Blood*) de Manuel Broncano y Julio César Santoyo. Edición de Manuel Broncano, col. Letras Universales, nº 153, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 9.

¹⁴⁵³ *Ibidem*, págs. 133-134. El subrayado es nuestro.

¹⁴⁵⁴ Cf. O'CONNOR, Flannery (1969), «Novelista y creyente», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, ed. cit., pág. 164.

¹⁴⁵⁵ Cf. O'CONNOR, Flannery (1969), «Los novelistas católicos y sus lectores», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, ed. cit., pág. 181.

Como Flannery O'Connor, Adam Zagajewski –ya hemos tenido oportunidad de verlo– es de aquellos autores que salen a explorar y penetrar el mundo en pos de las huellas de la divinidad, «un mundo donde se refleja lo sagrado», exactamente. Y en lo tocante al «misterio», ya sabemos también que está muy presente –siempre latente– tanto en su poesía como en su prosa, y a los textos hasta ahora reproducidos podemos añadir esta «Lección sobre el misterio» («Wykład o tajemnicy»), que forma parte de «El nuevo pequeño Larousse» («Nowy mały Larousse»), que, a su vez, constituye la III parte de *Dos ciudades* (*Dwa miasta*, 1995):

Ignoramos qué es la poesía. Ignoramos qué es el sufrimiento. Ignoramos qué es la muerte.

Sabemos lo que es el misterio. (Dc 218)¹⁴⁵⁶

Y no olvidemos el poema de Zagajewski que lleva por título «Mística para principiantes» («Mistyka dla początkujących»), antes reproducido.

Citaremos un último texto de Flannery O'Connor:

El narrador revela el misterio mediante las maneras y la gracia mediante la naturaleza, pero cuando termina, siempre debe quedar ese sentido del misterio que ninguna fórmula humana puede explicar.¹⁴⁵⁷

En Flannery O'Connor, la concepción de la literatura como «encarnación del misterio en las maneras» está referida en primer término a la narrativa, y, aún más concretamente, a la narrativa en el ámbito sureño. Ello no obstante, se trata de una concepción de validez y aplicación universal, más allá de diferencias de géneros y de ámbitos geográfico-culturales. Y, si nuestra tesis no es errada, lo cierto es que, *mutatis mutandis*, viene a ser coincidente con la concepción de Zagajewski, en primer término referida, claro está, a la poesía, y a la vida y la cultura de Polonia, de Europa y, en general, de Occidente en nuestro tiempo.

Retomando el texto zagajewskiano de «Contra la poesía», el poeta polaco observa, por su parte, en notable consonancia –también aquí– con O'Connor, que:

¹⁴⁵⁶ «Nie wiemy, czym jest poezja. Nie wiemy, czym jest cierpienie. Nie wiemy, czym jest śmierć.

»Wiemy, czym jest tajemnica.» (Dm 154)

¹⁴⁵⁷ Cf. O'CONNOR, Flannery (1969), «La Iglesia y el escritor», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, ed. cit., pág. 160.

La cultura de masas actual, a veces divertida y no siempre nociva, se caracteriza por no tener ni la menor idea de qué diablos es la vida espiritual. No sólo es incapaz de crearla, sino que la mina, destruye y corroe. La ciencia, ocupada con otros problemas, tampoco cuida de ella, de modo que sólo algunos artistas, filósofos y teólogos defienden aquella fortaleza frágil y amenazada por el enemigo.

Defender la vida espiritual no es una muestra de indulgencia para con los estetas radicales; pienso que la vida espiritual, aquella voz interior que nos habla en polaco, inglés, ruso o griego, es el baluarte y la base de nuestra libertad, el territorio imprescindible de las reflexiones y de la inmunidad a los porrazos y las tentaciones poderosas que prodiga la vida moderna. (Eddf 156-157)¹⁴⁵⁸

Se refiere aquí, pues, Adam Zagajewski a la situación de la vida espiritual en «la cultura de masas actual» y en «la vida moderna», o, propiamente, en lo que se ha dado en llamar la «posmodernidad». El historiador y profesor de Historia Moderna en la Universidad de Cádiz Manuel Bustos Rodríguez, en su libro *La paradoja posmoderna*, que constituye una indagación de los orígenes y los rasgos definitorios de la cultura actual, enumera y analiza como contenidos propios de la posmodernidad los siguientes¹⁴⁵⁹: 1) la crisis de los «grandes relatos», tanto de índole religiosa como laica, que se ven sustituidos por «pequeñas historias, explicaciones parciales de realidades parciales, desconectadas de un contexto general de sentido»¹⁴⁶⁰; 2) la pérdida del sentido de la historia, concebida ahora de forma inmanentista y progresiva, sin meta trascendente y abocada al nihilismo¹⁴⁶¹; 3) La pérdida del sentido del cosmos, la realidad física en que el hombre se halla inmerso, considérese ésta como estable o evolutiva, que ha pasado ahora a constituir «algo opaco, mudo, que no transmite mensaje alguno o, al menos, ningún mensaje significativo para la

¹⁴⁵⁸ «Współczesna kultura masowa, niekiedy zabawna i nie zawsze szkodliwa, tym jednak się cechuje, że zupełnie nie wie, co to takiego życie duchowe. Nie tylko go nie potrafi tworzyć, ale wręcz wypłukuje je, niszczy, koroduje. Także i nauka, innymi zajęta problemami, nie dba o nie wcale – tylko więc niektórzy artyści, niektórzy filozofowie, niektórzy teolodzy bronią tej delikatnej, zagrożonej fortecy.

»Bronić życia duchowego to nie jest objaw pobłażliwości wobec radykalnych estetów; myślę, że życie duchowe, głos wewnętrzny mówiący do nas – albo tylko szepczący – po polsku, po angielsku, po rosyjsku albo po grecku, jest ostoją i gruntem naszej wolności, niezbędnym terytorium refleksji i niezależności wobec potężnych uderzeń i pokus, przychodzących z nowoczesnego życia.» (Oż 133)

¹⁴⁵⁹ Cf. BUSTOS, Manuel, *La paradoja posmoderna. Génesis y características de la cultura actual*, Col. Sociedad, n° 389, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009, págs. 29-166.

¹⁴⁶⁰ *Ibidem*, pág. 29.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, págs. 51-54.

vida humana»¹⁴⁶²; 4) la crisis del concepto de realidad, y la consiguiente impresión de nihilismo, al haberse derrumbado la convicción que el hombre tenía de poder «conocer en última instancia, a través de su propia inteligencia, o por medio de la revelación divina, el ser profundo de las cosas y no sólo su mera apariencia»¹⁴⁶³; 5) la muerte de Dios, lo que significa «el hundimiento de la clave de bóveda [...] que sostenía el sistema establecido por la cultura occidental»¹⁴⁶⁴; 6) el predominio del individualismo y la desvinculación, con un concepto de la libertad desvinculada, precisamente, de principios imperativos externos al sujeto¹⁴⁶⁵ y desembocante en el «hiperconsumo»¹⁴⁶⁶, y con una atomización que afecta por igual a instituciones y personas, ideas y valores, e incluso a los propias raíces culturales, en tanto en cuanto no se reconoce el valor social de la tradición y se desdeña la historia, que nos permite reconocernos a nosotros mismos¹⁴⁶⁷; 7) la aparición del «hombre goma», u «hombre elástico», propio de la cultura posmoderna, «donde el sujeto puede decidir en teoría lo humano a partir de su libertad»¹⁴⁶⁸; es lo que el sociólogo polaco contemporáneo Zygmunt Baumann (nacido en 1925) ha llamado el «hombre líquido»; 8) la peculiar evolución de la idea de Estado, concebido, en íntima conexión con el relativismo de toda moral, como un ente capacitado para crear su propia «ética sustitutiva» y autorizado a imponerla¹⁴⁶⁹; 9) la reformulación del sentido de la vida, porque «despojada el hombre de su sentido trascendente, la meta no puede ser ya otra [...] que la “Sociedad del bienestar” de claro fundamento imanentista»¹⁴⁷⁰; y 10) la uniformización inadvertida del pensamiento, lo que puede llamarse también la «globalización del pensamiento» o el «pensamiento único»¹⁴⁷¹. Pues bien, si aceptamos, siquiera sea en sus líneas generales, los «contenidos de las posmodernidad» que el profesor Bustos Rodríguez anota, queda patente, a la luz de cuanto llevamos mostrado en el transcurso de nuestra investigación, la posición profundamente crítica de Adam Zagajewski con respecto a lo que podría denominarse la cosmovisión posmoderna.

¹⁴⁶² *Ibid.*, pág. 55.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, pág. 72.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, pág. 117.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, pág. 124.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, pág. 126.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, pág. 128.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, pág. 137.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, págs. 146-157.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, pág. 157.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, pág. 163.

Pero vayamos, sin más demora, a la segunda «ala» de la poesía, que es, no ya «la vida espiritual», «la experiencia interior», sino «la contemplación puramente racional del mundo histórico»:

La otra ala de la poesía se distingue por un carácter más intelectual, o tal vez más cognitivo; me refiero al pensamiento en tanto que análisis audaz del rostro cambiante de nuestro mundo, a la búsqueda de la verdad sobre nosotros mismos, a la exploración incesante de los innumerables pasillos de la realidad y al rechazo a la mentira. La poesía tiene que velar por la historia; no puede limitarse a confiar en la experiencia interior concebida, a la manera de la poetisa y filósofa inglesa Kathleen Raine, como un regreso ahistórico a una cantidad limitada de modelos y motivos del *sacrum* –siempre los mismos– descifrados por unos cuantos poetas de la tradición inglesa (Blake, Keats, Yeats). El reconocimiento de un cambio histórico, la sentada en la plazoleta delante del palacio presidencial, la reflexión sobre la lenta pero constante metamorfosis de la civilización, son también imprescindibles. De modo que el segundo pilar de la poesía después de la experiencia interior que mana de una fuente incógnita es la contemplación puramente racional del mundo histórico. (Eddf 157-158)¹⁴⁷²

Tocamos aquí el meollo del pensamiento poético de Adam Zagajewski, el punto donde se encuentran lenguaje e inspiración, vida social y vida interior, «solidaridad y soledad», historia y poesía, ética y estética; e incluso, en cierto sentido, entre fe y razón, o, en otros términos, entre razón y revelación, simbolizadas, respectivamente, por Atenas y Jerusalén. Lo que el poeta polaco tiene que decirnos sobre estas dos ilustres ciudades y lo que ellas simbolizan, lo veremos más adelante, al hilo de su propia exposición en el ensayo que nos ocupa. En el primer ensayo de *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*, nos proponía Zagajewski –recordémoslo–

¹⁴⁷² «Drugie skrzydło poezji natomiast odznacza się charakterem bardziej intelektualnym, czy może bardziej poznawczym; idzie tu o myślenie w sensie odważnego uwzględniania zmieniającego się oblicza naszego świata, o poszukiwanie prawdy o nas samych, o nieustający rekonesans w niezliczonych korytarzach rzeczywistości, o sprzeciw wobec kłamstwa. Poezja musi czuwać nad historią; nie może zaufać wyłącznie doświadczeniu wewnętrznemu, rozumianemu tak, jak je widzi na przykład Kathleen Raine, angielska poetka i filozofka – jako ahisteryczne nawracanie do wciąż tych samych wzorów i motywów *sacrum*, odczytanych przez niwiele tylko poetów angielskiej tradycji (Blake, Keats, Yeats). Rozpoznanie zmiany historycznej, dyżerowanie na placu przed pałacem prezydenta, refleksja nad powolną lecz nieustającą metamorfozą naszej cywilizacji, jest także czymś niezbędnym. Drugim więc filarem poezji, obok doświadczenia wewnętrznego bijącego ze źródła, o którym nic nie wiemy, jest najzupełniej trzeźwe spojrzenie skierowane na świat historyczny.» (Oz 133-134)

contemplar la poesía «en su movimiento “entre” –la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba» (Eddf 26)¹⁴⁷³; en otras palabras, contemplar la poesía –también ella– como un «demonio mediador», como un *metaxý*. Y parece claro que si la poesía puede representar ese papel es precisamente por el hecho de disponer de esas «dos alas», es decir, por ser de naturaleza digamos bifronte; lo que le permite participar de dos mundos distintos, dos mundos que no pueden llegar a unirse pero que, ciertamente, pueden comunicarse entre sí gracias a la poesía misma, «mediadora» –insistimos– ella también.

«Es posible que la poesía lírica tenga dos alas...» La hermosa metáfora que nos brinda aquí Adam Zagajewski nos trae inevitablemente a la memoria el famoso mito platónico del carro alado, que cuenta Sócrates en el *Fedro* (246a-250d) a su amigo que da nombre al diálogo:

»[...] Cómo es el alma, requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve. Podríamos entonces decir que se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezclada. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro de todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resultará difícil y duro su manejo.

»Y ahora, precisamente, hay que intentar decir de dónde le viene al viviente la denominación de mortal e inmortal. Todo lo que es alma tiene a su cargo lo inanimado, y recorre el cielo entero, tomando unas veces una forma y otras otra. Si es perfecta y alada, surca las alturas, y gobierna todo el Cosmos. Pero la que ha perdido sus alas va a la deriva, hasta que se agarra a algo sólido, donde se asienta y se hace con su cuerpo terrestre que parece moverse a sí mismo en virtud de la fuerza de aquella. Este compuesto, cristalización de alma y cuerpo, se llama ser vivo y recibe el sobrenombre de mortal. [...]»¹⁴⁷⁴

¹⁴⁷³ «[...] w owym ruchu „pomiędzy” – jako jeden z kilku najważniejszych wehikułów, porywających nas w górę; [...]» (Oż 21)

¹⁴⁷⁴ *Phdr.* 246a-c.

A este mito del carro alado ya hubimos de referirnos cuando, en el transcurso de nuestra investigación, estudiábamos el concepto de *metaxý* en Platón y en Zagajewski. Considerábamos asimismo la íntima relación que en el pensamiento platónico se establece entre Belleza y «anamnesis» (ἀνάμνησις) del mundo inteligible. Platón pensaba que la raíz última del conocimiento se halla en la anamnesis o reminiscencia, es decir, en el «recuerdo» de las ideas que, con anterioridad a su encarnación y cuando formaba parte del séquito de los dioses, el alma había contemplado en el «prado de la verdad», en ese «lugar supraceleste» o «hiperurano» (τόπος ὑπερουράνιος); posteriormente, el alma, habiendo perdido sus alas y hallándose ya precipitada en un cuerpo, ha olvidado todo lo contemplado en aquella empírea región; cultivando la filosofía, el alma puede, empero, recordar aquellas cosas que un día había alcanzado a ver¹⁴⁷⁵. Y, como ya vimos también, es por esto precisamente por lo que el alma misma puede considerarse un *metaxý*, convertida «en un punto medio (μεταξύ) entre la idea y el mundo sensible»¹⁴⁷⁶. Recordemos que, en palabras de Giovanni Reale, «la anamnesis que conduce a esta ascensión hacia el ser verdadero es, sobre todo, producto de la sollicitación de Eros, que devuelve las alas al alma y la hace retornar al lugar supra-celeste»¹⁴⁷⁷. En el uso de la palabra, Sócrates le habla a Fedro de una de las más intensas formas de delirio, «entusiasmo» o locura, la locura amorosa,

» [...] que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado.¹⁴⁷⁸

¹⁴⁷⁵ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüedad y Edad Media*, trad. (<ital. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo I) de Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Herder, 3ª ed., 2004, pág. 142

¹⁴⁷⁶ Cf. HIRSCHBERGER, Johannes (1954), *Historia de la filosofía*, trad. (<al. *Geschichte der Philosophie*) de Luis Martínez Gómez. Barcelona, Herder, 15ª ed., 1997; tomo I, *Antigüedad. Edad Media. Renacimiento*, pág. 122.

¹⁴⁷⁷ Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En búsqueda...*, pág. 246.

¹⁴⁷⁸ *Phdr.* 249d-e.

«De todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores», pero, ciertamente, no es la única: está asimismo el «entusiasmo» de la Musa, que, posesionándose del poeta –y del rapsoda–, hace que surja la poesía, como nos ha enseñado Sócrates mismo en el *Ion*. Se trata de un pasaje al que ya nos referimos y que constituye «una hermosa definición y explicación del discutido tema de la inspiración poética»¹⁴⁷⁹: «Porque una cosa leve, alada y sagrada es el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia»¹⁴⁸⁰. Para Sócrates, pues, las alas del poeta no son otras que las que le proporciona el «entusiasmo» –es decir, el «endiosamiento»–, sin que la inteligencia tenga ahí parte alguna. En otras palabras, en la concepción socrática, el poeta está dotado de alas –de dos alas–, pero ambas son de la misma naturaleza, mientras que en la metáfora zagajewskiana las dos alas se distinguen entre sí por la índole diversa de cada una de ellas, y sólo la primera viene a corresponder a la concepción de Sócrates, mientras que la segunda, como veremos enseguida, corresponde precisamente al ámbito de la inteligencia; en otros términos, si en la concepción socrática –platónica–, sólo actúa la inspiración, en la zagajewskiana se le reconoce un papel asimismo a la razón. Es más: como ya hemos anticipado y hemos de ver en profundidad luego, la antinomia, en último extremo, viene constituida por la «fe» y la «razón». Ciertamente es que la metáfora platónica del *Ion* se refiere explícitamente al poeta: «Porque una cosa leve, alada y sagrada es el poeta [...]». Pensamos que, en consonancia con el pensamiento platónico, la metáfora puede, empero, extenderse a la poesía misma. Así lo hace Jorge Luis Borges, en un ensayo que lleva por título, precisamente, «La poesía», uno de los que componen su libro *Siete noches*, de 1980; se refiere ahí Borges, en efecto, a «la definición platónica de la poesía: esa cosa liviana, alada y sagrada»¹⁴⁸¹. Y así lo hace también Adam Zagajewski.

A propósito de la metáfora de las dos alas de la poesía propuesta por Zagajewski, no podemos menos de recordar, en fin, la metáfora de la poesía– y de la vocación misma del poeta– propuesta por Czesław Miłosz en su ya citado discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1980:

¹⁴⁷⁹ Cf. LLEDÓ, Íñigo, nota al *Ion*, ed. cit., pág. 257.

¹⁴⁸⁰ *Io*. 534b.

¹⁴⁸¹ Cf. BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, t. III, Barcelona, Emecé Editores, 1989, pág. 257.

Uno de los escritores premiados con el Nobel, al que leí en mi infancia, influyó en gran medida, estoy seguro, en mis nociones acerca de la poesía. Me refiero a Selma Lagerlöf [sic]. En *Las maravillosas aventuras de Nils*, un libro que me apasionó, el héroe sobrevuela la tierra y la contempla a lo lejos, *desde arriba*, pero es al mismo tiempo capaz de ver en ella hasta el más mínimo detalle, cumpliendo así una doble función que yo quisiera proponer como metáfora de la vocación del poeta. Más tarde descubrí una metáfora similar en una oda latina de un poeta del siglo XVII, Maciej Sarbiewsky [sic], que fue en otro tiempo conocido en toda Europa con el nombre artístico de Casimiro. Enseñaba poética en la Universidad de Vilna. La oda a la que me refiero narra su viaje, a lomos de Pegaso, desde Vilna a Bruselas, donde va a visitar a sus amigos poetas. Al igual que Nils, Sarbiewsky [sic] contempla a su paso ríos, lagos, bosques, esto es, toda la geografía del paisaje que se extiende a sus pies, distante y concreta a la vez. Estas serían, pues, a mi modo de ver, las dos cualidades del poeta: el ansia de ver y el deseo de describir lo que ve. Y, sin embargo, todo aquel que, como yo, cree que la poesía consiste principalmente en «ver y describir» debería también saber que ha entablado una ardua batalla contra la modernidad, fascinada, en cambio, por las innumerables teorías de un determinado lenguaje poético.¹⁴⁸²

Czesław Miłosz toma, pues, su metáfora de la vocación del poeta de *El maravilloso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, primera parte, 1906; segunda parte, 1907), seguramente la obra más leída en todo el mundo de cuantas se deben a la pluma de Selma Lagerlöf (1858-1940), la «abuela de la literatura sueca»¹⁴⁸³, premio Nobel de

¹⁴⁸² Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Discurso de investidura del premio Nobel de Literatura 1980», ed. cit., pág. 130. En su original polaco, el texto reproducido dice así:

«Jeden z laureatów nagrody Nobla czytany w dzieciństwie, w znacznym stopniu, myślę, wpłynął na moje pojęcia o poezji i rad jestem, że mogę tutaj o tym powiedzieć. Była to Selma Lagerlöf [sic]. Jej „Cudowna podróż”, książka, którą uwielbiałem, umieszcza bohatera w podwójnej roli. Jest on tym, który leci nad ziemią i ogarnia ją z góry, a zarazem widzi ją w każdym szczególe, co może być metaforą powołania poety. Podobną metaforę znalazłem później w łacińskiej odzie poety XVII wieku, Macieja Sarbiewskiego, który znany był w Europie pod pseudonimem Casimire. Na moim uniwersytecie wykładał poetykę. W tej odzie opisuje swoją podróż z Wilna do Brukseli, gdzie ma przyjaciół-poetów – na grzbiecie Pegaza. Tak jak Nils Holgersson, ogląda w dole rzeki, jeziora, lasy czyli mapę zarówno odległą i ukonkretioną.

»Tak więc dwa atrybuty poety: chciwość czy i chęć opisu. Ktokolwiek jednak pojmuje poezję jako „widzieć i opisywać”, musi być świadomy, że wkracza w poważny spór z nowoczesnością zafascynowaną niezliczonymi teoriami specyficznego poetyckiego języka.» Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Krolewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980», ed. cit., pág. 349.

¹⁴⁸³ Cf. GUILLÉN DE NICOLAU, Palma, «Introducción» a LAGERLÖFF, Selma (1ª parte, 1906; 2ª, 1907), *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, col. «Sepan cuantos...», n° 155, México, Editorial Porrúa, 7ª ed., 1988, pág. IX.

Literatura ella misma (el de 1909). Como es sabido, en el primer capítulo del libro, Nils, un muchacho perezoso, de los que aprovechan cualquier ocasión para faltar a la escuela, que maltrata a los animales que le salen al paso, que «no servía para maldita la cosa»¹⁴⁸⁴ y que ocasiona continuos quebraderos de cabeza a sus padres, es transformado por un duende en un hombrecito diminuto que, sin embargo, a diferencia de los seres humanos normales, posee el don de entender el lenguaje de los animales. La transformación tiene lugar una espléndida mañana primaveral, en la que sobrevuelan la casa de Nils bandadas de aves migratorias que se dirigen al Norte. Llegan graznando los patos silvestres, acaudillados por Okka, una pata centenaria, y, a su paso, invitan a los patos de la casa de Nils, ocupados en ese momento en chapotear en un charco, a que se vayan con ellos. Los patos domésticos desoyen la invitación de los salvajes, a excepción de un hermoso pato blanco que, poseído por un ímpetu extraño, siente un irrefrenable deseo de sumarse a sus congéneres salvajes que vuelan allá arriba. El pato blanco se pone, nervioso, a graznar y a hacer su primer ensayo de vuelo. Nils, por retenerlo, se agarra al cuello del pato, pero éste es ahora más grande y fuerte que el muchacho, y, echando a volar, lo arrastra consigo hacia lo alto y se lo lleva en pos de los patos salvajes. Es así como a Nils Holgersson le será dado viajar por toda Suecia, desde el Sund hasta la Laponia, durante casi siete meses, desde un 20 de marzo hasta finales de octubre, primero sobre el lomo del pato, y luego, ya sobre el de un águila, ya sobre el de un cuervo. Nils tendrá el privilegio de ver toda todas las tierras suecas desde arriba –a vista de pájaro, precisamente–, pero también desde abajo, cuando las aves se detengan para dormir o, en un valle de la Laponia, para incubar. Y lo que Nils Holgersson ve, lo ve también, con los ojos de Nils, el lector. Estamos, pues, ante un ver y un dar cuenta de lo que se ve; de «visión» y de «descripción», como quería Miłosz. Tanto es así que el libro constituye «una magnífica lección de Geografía»¹⁴⁸⁵. Y de eso exactamente se trataba, porque Selma Lagerlöff escribió este libro cumpliendo un encargo de las autoridades educativas de Estocolmo, que le habían pedido a la escritora, ya por entonces reputada y querida en toda Suecia, una obra que pudiera servir de libro de lectura en las escuelas y ayudara a los niños a conocer y a amar su patria¹⁴⁸⁶. El que una obra de pura imaginación haya podido alcanzar de manera tan satisfactoria un fin práctico

¹⁴⁸⁴ Cf. LAGERLÖFF, Selma, *El maravilloso viaja de Nils Holgersson*, ed. cit., pág. 1.

¹⁴⁸⁵ Cf. GUILLÉN DE NICOLAU, Palma, *op. cit.*, pág. XXIII.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*, pág. XX.

como es el de servir de libro de texto escolar, nos lleva a pensar que quizá también Selma Lagerlöff creía –como Adam Zagajewski y Czesław Miłosz– que la poesía dispone de dos alas: la que la impulsa a elevarse a los cielos y mantenerse en ellos, por un lado, y, por otro, la que le permite descender y posarse sobre la superficie de la tierra... Sea como sea, parece incuestionable que el viaje de Nils Holgersson tiene un carácter, por así decirlo, «metaxológico», y el papel de *metaxy'* lo desempeña ahí, claro está, el pato, y luego el águila y el cuervo, gracias a los cuales puede el muchacho elevarse cada día sobre la tierra sueca, para luego, a la noche, tornar a posarse sobre ella, enriquecido con lo contemplado desde arriba durante cada jornada de vuelo. No es de extrañar, por tanto, que Czesław Miłosz haya visto en ese libro realmente encantador una lograda metáfora de la vocación del poeta y de la poesía misma.

Según su propio testimonio, Czesław Miłosz descubrió posteriormente una metáfora similar en una oda de Maciej Kazimierz Sarbiewski (Sarbievius) (1595-1640). Sacerdote jesuita y predicador de la corte del rey Ladislao IV Vasa, Sarbiewski es el poeta neolatino más sobresaliente del siglo XVII polaco y el más influyente teórico de la poesía polaca de la época. Como teórico, Sarbiewski es autor de la obra titulada *De perfectione poesei, sive Vergilius et Homerus*, útil para todo el que desee familiarizarse con la poética aristotélica de la época¹⁴⁸⁷. En cuanto a su producción poética neolatina, se encuentra recogida en la colección que lleva por título *Lyricorum libri tres. Epigrammatum liber unus*, publicada por vez primera en Colonia, 1625, a la que su autor fue añadiendo nuevas composiciones en ediciones posteriores. La primera edición, que incluía 133 odas y 145 epigramas, alcanzó una amplísima difusión –sesenta ediciones¹⁴⁸⁸– prácticamente en toda Europa, en especial en los Países Bajos, Francia e Inglaterra. Maciej Kazimierz Sarbiewski llegó a ser conocido, en atención a su origen, como el «Horacio sármata» y, por la vertiente religiosa de su poesía, como el «Horacio cristiano»¹⁴⁸⁹. Pues bien, en la lírica de Sarbiewski son recurrentes las imágenes relacionadas con el vuelo; lo que es más: se puede hablar en su caso, como hace Miłosz, de una verdadera «obsesión con

¹⁴⁸⁷ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1969), *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2ª ed., 1983, pág. 119.

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁹ Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 612-613.

el vuelo» («*obsession with flight*»)¹⁴⁹⁰. Así, por ejemplo, en la oda a la que Miłosz se refiere en su discurso de recepción del Premio Nobel –*Lib. III*, oda XXIX. «AD AMICOS BELGAS»–, Sarbiewski, que halla a la sazón escribiendo en Vilna, se presenta a sí mismo surcando el cielo a lomos de un Pegaso, desde el que va describiendo todo lo que ve allá abajo: ríos, lagos y ciudades, mientras se desplaza hacia el oeste para visitar a sus amigos poetas en Bruselas o Antwerpia. En otra ocasión, le crecen alas y se remonta sobre una tierra azotada por guerras y catástrofes naturales, y angustiada por la inestabilidad de la fortuna y por lo pasajero de la gloria mundana de gentes y reinos. Como ha observado Miłosz, en Sarbiewski el vuelo simboliza siempre el contraste entre la condición caduca de lo terrenal, por una parte, y el perdurable y creciente poder de lo espiritual, por otra. Sarbiewski, empero, sabe equilibrar a la perfección el tono elevado de sus vuelos ascensionales con los más sobrios acentos de un lúcido realismo¹⁴⁹¹. Un realismo en el que, por cierto, están presentes rasgos de humor, como en la oda que Sarbiewski compuso en respuesta a su amigo Alberto Turscius, quien, alarmado precisamente por los audaces «vuelos» del poeta –por más que dichos vuelos no se efectuaran, en verdad, sino en su imaginación, mientras estaba dormido o escribiendo–, se había creído en el deber de advertirle del peligro que corría, recordándole, a tal efecto, el desastrado fin de Ícaro. Se trata de la oda XXXII de los *Lyricorum Lib. IV*, «AD ALBERTUM TURSCIUM. De suis somniis et lyricis», cuyos últimos versos dicen así: «*Nam, seu dormio, me torus; / Seu scribo, stabili sella tenet situ*»¹⁴⁹² («Pues, si duermo, el lecho; si escribo, la silla, firmemente me sostienen»).

Si hemos considerado interesante ocuparnos con algún detenimiento tanto de *El maravilloso viaje de Nils Holgersson* como de la poesía de Sarbiewski, es por la luz que esos textos arrojan sobre la metáfora propuesta por Czesław Miłosz de la vocación del poeta. En el caso de la poesía de Sarbiewski, hay una poderosa razón añadida, y es que otro poeta en cuya obra son también llamativamente recurrentes las imágenes relacionadas con el vuelo es Adam Zagajewski. En el capítulo II del presente trabajo, dedicado al estudio de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie,*

¹⁴⁹⁰ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *The History of Polish Literature*, pág. 122.

¹⁴⁹¹ Cf. MIŁOSZ, Czesław, *op. cit.*, pág. 122.

¹⁴⁹² Cf. Matthiae Casimiri Sarbievii *Carmina*, en [http://books.google.es/books?id=3QkVAAAAQAAJ&pg=RA1-PA202-IA2&lpg=RA1-PA202-IA2&dq=Maciej+Kazimierz+Sarbiewski&source=bl&ots=Pg---8M-mn&sig=nTXcnCT_dgVF9FJgm9Okgl3PhwY&hl=es#v=onepage&q&f=false], pág. 243-244.

1998), y, más exactamente, a la hora de poner de relieve la importancia que la imaginación tiene en el pensamiento estético de nuestro autor, reproducíamos el pasaje en que Zagajewski, barajando los recuerdos de sus años estudiantiles en Cracovia, evoca las muchas horas pasadas en la bibliotecas cracovianas y cómo, en ellas, se las arreglaba para repartir su tiempo entre los manuales obligatorios de las asignaturas de su carrera y los libros de literatura, que leía por placer e impulsado por su incipiente vocación de escritor. Pues, bien, dicho pasaje termina –recordémoslo– así:

Esos hermosos libros me decían que tal vez yo también un día, en el futuro, podría intentar esos mismos viajes, que quizá también yo podría llegar a ser piloto de avión. Sabía que por el momento eso era imposible, y que, en el mejor de los casos, me esperaban tentativas tan grotescas como los primeros vuelos y saltos de los hermanos Wright. (Elba 67)¹⁴⁹³

Una primera metáfora es, pues, la de la lectura como viaje; como viaje y como elevación, como ascensión; y, en consecuencia, el libro como vehículo, es decir, como una suerte de *metaxý* entre la tierra –el ámbito de la vida cotidiana– y el cielo –la esfera, plena de libertad, de la imaginación–. Es lo que dice –maravillosamente– la poetisa norteamericana Emily Dickinson (1830-1866) –frecuentada, según sabemos, por Adam Zagajewski– en un memorable poemilla escrito hacia 1873 (número 1263 en la edición de Thomas H. Johnson):

There is no Frigate like a Book
To take us Lands away
Nor any Coursers like a Page
Of prancing Poetry –
This Traverse may the poorest take
Without oppress of Toll –
How frugal is the Chariot

¹⁴⁹³ «Te piękne książki mówiły mi, że może i ja kiedyś w przyszłości będę mógł spróbować takich samych podróży, że może i ja będę mógł zostać pilotem samolotu. Wiedziałem, że na razie było to niemożliwe, że w najlepszym razie czekałyby mnie próby równie groteskowe jak pierwsze loty i skoki braci Wright.» (Wcp 56)

En íntima relación con la primera, la segunda metáfora zagajewskiana es la del escritor como piloto de avión; esto es, como *metaxý* él mismo.

En las primeras páginas de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) nos brinda ya, empero, Zagajewski no ya una metáfora, sino más bien una alegoría. Aunque no resulta fácil, ciertamente, elegir, seguramente es éste uno de los pasajes más bellos de todo el libro:

Tengo ante mí una fotografía que muestra el centro de Cracovia; es una fotografía aérea, tomada desde un avión o un helicóptero. La encontré por pura casualidad –esta fotografía servía como portada de un folleto destinado a los turistas extranjeros–. La adorna la estilizada inscripción *Cracows Historic Town Centre* [*sic*]; la inscripción en inglés en cierto modo desempeña un papel de divertimento estratégico, me aleja de mi ciudad, querría que me convirtiera en turista, contradice el hecho evidente de que estoy mirando algo que me resulta muy familiar.

El avión o helicóptero debía de estar situado en algún lugar sobre Stradom, probablemente sobre la mole de la iglesia de Santa Catalina. No estoy seguro, tanto más cuanto que la estilizada inscripción inglesa cubre parte de la ciudad, cubre el jardín y el huerto pertenecientes a los bernardos, llega hasta la orilla del Vístula, cubre el estadio del Club Deportivo Nadwislan y la iglesia Sobre la Roca. Este punto de vista, que concuerda casi ciento por ciento con la perspectiva topográfica propia de los mapas, esto es, con un enfoque en el que el norte se encuentra arriba, el oeste a la izquierda y el este a la derecha, hace que el centro de la ciudad adopte aquí la forma de un gigantesco ojo de cerradura; los jardines de los Planty, en cambio, recuerdan una exuberante piel verde en el cuello del abrigo de la rica esposa de un prestigioso dentista.

Miro la fotografía aérea de Cracovia y me doy cuenta de que soy yo el piloto de ese avión o helicóptero; estoy volando sobre la ciudad. Soy el piloto, llevo auriculares y, en vez de timones, por turnos, mi vieja máquina de escribir, una pluma, un lápiz o mi ordenador un tanto anticuado. Tengo que llevar auriculares; el cuarto en el que trabajo, en el que leo, en el que escucho música –a menos que me

¹⁴⁹⁴ Cf. DICKINSON, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Edited by Thomas H. Johnson, Boston-Toronto, Little, Brown and Company, 1960, pág. 553. El poema podría traducirse, más o menos literalmente, así: «No hay fragata como un libro / para llevarnos a tierras lejanas / ni derrotero como una página / de cabriolante poesía. / Esta travesía está al alcance del más pobre / sin gravoso peaje. / Cuán frugal es el carro / que transporta al alma humana.» Traducción nuestra.

encuentre en Houston– está situado en el vientre de un edificio enorme. Los demás habitantes generan muchos ruidos. [...]

[...]

Tengo que llevar auriculares en los oídos, y a veces, debajo de los auriculares, también tapones. Sólo entonces mi avión puede intentar elevarse en el aire. Debo reconocer que no todos los días lo logro. Se multiplican las molestias y los ruidos, algunos en el exterior, otros en el interior de mi cabeza. A veces, la niebla en el aeropuerto –el aeropuerto es mi mesa de pino, comprada hace años por cuatrocientos francos en Levallois-Perret– hace que todos los vuelos se anulen. Alguna que otra vez, mi avión se da de narices contra la pared apenas despega, y sólo de milagro salgo con vida de la catástrofe, tengo rotas las costillas y los dedos de la mano derecha, la enfermera sonrío tristemente. En ocasiones, una tormenta de nieve arrecia sobre otro aeropuerto, destino de mi viaje. O –también– no funciona la comunicación por radio, los auriculares están como sordos; un torbellino ha echado a tierra las antenas del transmisor; los cables están enmarañados. ¿Qué hacer entonces? ¿Abandonar la guardia, abandonar el puesto? ¿Leer?

A menudo, los auriculares me sirven únicamente de defensa contra el trivial y victorioso concierto de la vulgaridad, concierto de mi colosal bloque de pisos, son sólo un escudo, pero no bastan, ni siquiera permiten que me eleve en el aire [...]. Suele ocurrirme, empero, que estoy escuchando música en el instante en que mi avión gira en dirección a la pista de despegue: una sinfonía de Bruckner, por ejemplo, por ejemplo la Novena, cuya salvaje energía podría lanzar a los grandes espacios a más de un jumbo; o a Bach, por ejemplo sus sonatas para violonchelo, interpretadas por Janos Starker; a Brubeck, por el que siento debilidad, pues lo escuchaba ya a los dieciséis años; o a Beethoven, por ejemplo la marcha fúnebre de la Tercera sinfonía, sí, esa misma en la que tachó la dedicatoria a Napoleón con tanta fuerza que hizo un agujero en el papel; o la Novena de Mahler, con su hermoso primer movimiento (*andante comodo*); o el tercer trío con piano de Schumann, cuyo movimiento inicial –*Bewegt, doch nicht zu rasch*– desgarrar no sólo mi corazón, probablemente: promete algo que no cumple, es caótico como el anhelo, como un deseo que no podrá ser calmado.

Llevo auriculares, los mandos son las teclas de la máquina de escribir, un lápiz, una pluma o el teclado del ordenador; debajo de mí se extiende la estilizada inscripción inglesa *Cracows Historic Town Centre*, que cubre una parte del huerto monacal perteneciente a los bernardos y llega también –antes no lo había notado– al fragmento meridional de la fortificación del castillo de Wawel. Puede que no se

trate de un avión, sólo de un helicóptero, pues no me desplazo sobre el verde gobelino de la ciudad, sino que me mantengo inmóvil en un sitio, sobre la mole de la iglesia de Santa Catalina. No me desplazo sobre la ciudad, sino que me mantengo en un único punto; la fotografía debió de tomarse en pleno verano, la ciudad es de color verde-broncíneo, está saciada de luz, feliz. Pero no, las copas de algunos árboles empiezan a amarillear ligeramente; las veo desde arriba. Así que puede ser ya a principios de septiembre, a primera hora del otoño; y sólo yo veo las amarilleantes copas de los árboles, desde abajo todavía no se ve: para alguien que mira desde abajo, parece pleno verano, pero donde estoy, arriba, han aparecido ya los primeros y delicados trazos del otoño.

Es ya última hora de la tarde, casi de noche; el sol declina hacia occidente; las sombras son largas y tranquilas, nutridas del día apacible, saciadas. Se tienden exactas sobre la línea levante-poniente; son, pues, paralelas a los alargados cuerpos de las iglesias, que, como es sabido, se construían precisamente sobre este eje, entre la salida y la puesta de sol, entre los dos acontecimientos más importantes del día.

La imagen a vista de pájaro desvela menudos secretos de la ciudad, de los que es difícil convencerse caminando por sus calles; la mirada desde arriba es como una confesión: la ciudad reconoce sus pequeños pecados, pero no los grandes, los verdaderos pecados; éstos hay que buscarlos en otra parte, en la memoria y en el olvido.

Me doy cuenta de cuántos jardines y huertos se esconden entre los muros de Cracovia. Estos jardines y huertos son invisibles para el común de los mortales, para los transeúntes. Los altos muros defienden este inestimable verdor, álamos, fresnos, pero también manzanos y perales. Algunos de estos jardines ocupan un espacio considerable –se trata de los huertos de los monasterios–. Sobre ellos se recuesta la sombra. El declinante sol se despide de la ciudad, que ha sabido conservar su carácter casi rural, sólo que se avergüenza de ello y oculta sus verdes tesoros tras los biombos de cercas y muros. Tal vez quisiera pasar por una ciudad moderna, cosmopolita, no quiere reconocer el idílico provincianismo de sus patios, de la hierba, que crece entre las piedras del pavimento, de los cerezos, que florecen cada año tranquilamente en el mismo centro de la ciudad.

Me elevo sobre Cracovia ligero y sin esfuerzo, como un espíritu. Me parece incluso que siento el calor de esta tierra, de estos tejados, el perezoso calor de un día de verano. (Elba 17-21)¹⁴⁹⁵

¹⁴⁹⁵ «Mam przed sobą zdjęcie przedstawiające śródmieście Krakowa; jest to zdjęcie lotnicze, wykonane z samolotu albo z helikoptera. Znalazłem je zupełnie przypadkowo – fotografii tej użyto jako miękkiej okładki folderu, przeznaczonego dla cudzoziemskich turystów. Zdobi ją stylizowany napis *Cracows Historic Town Centre*; angielski napis spełnia rolę nieco dywersyjną, oddala mnie od mojego miasta, chciałby zamienić mnie w turystę, przeczy oczywistemu faktowi, że przyglądam się czemuś bardzo mi bliskiemu.

»Samolot – czy helikopter – musiał znajdować się gdzieś ponad Stradomiem, pewnie nad masywem kościoła św. Katarzyny. Nie jestem tego pewien, tym bardziej, iż stylizowany angielski napis zasłania część miasta, zasłania ogród i sad należące do bernardynów, zachodzi na brzeg Wisły, zasłania stadion sportowy KS Nadwiślan i kościół na Skałce. Ten punkt widzenia, niemal stuprocentowo pokrywający się z perspektywą topograficzną właściwą mapom, to znaczy z ujęciem, gdzie północ znajduje się u góry, zachód z lewej strony a wschód z prawej, sprawia iż centrum miasta przybiera tu postać gigantycznej dziurki od klucza, Planty natomiast przypominają obfite, zielone futro na kołnierzu pałta zamożnej żony wziętego destysty.

»Patrzę na zdjęcia lotnicze Krakowa i uświadamiam sobie, że to ja jestem pilotem tego samolotu czy helikoptera; lecę nad miastem. Jestem pilotem, mam na uszach słuchawki i zamiast sterów na zmianę moją starą maszynę do pisania, pióro albo ołówek i lekko przestarzały komputer. Muszę mieć słuchawki na uszach; pokój, w którym pracuję, w którym czytam, w którym słucham muzyki – chyba że jestem w Houston – znajduje się w brzuchu ogromnego budynku. Inni jego mieszkańcy produkują bardzo wiele hałasów. [...]

» [...]

»Muszę mieć słuchawki na uszach, a niekiedy pod słuchawkami jeszcze korki. Dopiero wtedy mój samolot może próbować wzbić się w powietrze. Muszę się przyznać, że nie codziennie mi się to udaje. Mnożą się przeskody i hałasy, niektóre na zewnątrz, inne wewnątrz mojej głowy. Niekiedy mgła na lotnisku – lotniskiem jest mój sosnowy stół, kupiony lata temu za 400 franków w Levallois-Perret –sprawia, iż wszystkie loty są odwołane. Kiedy indziej mój samolot uderza nosem o ścianę, zaraz po starcie, i ja cudem tylko uchodzę z życiem z katastrofy, mam połamane zębra i palce prawej dłoni, pielęgniarka smutno się uśmiecha. Jeszcze kiedy indziej burza śniegowa szaleje nad innym lotniskiem, celem mojej podróży. Albo też nie działa komunikacja radiowa, słuchawki są głuche, maszty nadajnika powalone przez wichurę na ziemi, druty splątane. Co wtedy robić? Opuścić dyżur, opuścić posterunek? Czytać?

»Słuchawki nieraz służą mi wyłącznie jako ochrona przed trywialnym, tryumfalnym koncertem popolitości, koncertem mojej kolosalnej kamienicy, są tylko tarczą, ale nie wystarczają, nie pozwalają mi wzbić się w powietrze [...]. Bywa jednak, że słucham muzyki w momencie, gdy mój samolot kołuje w stronę pasa startowego, symfonii Brucknera na przykład, na przykład dziewiątej, której dzika energia mogłaby pchnąć w przestworza niejeden jumbo jet, albo Bacha, na przykład jego sonat na wiolnczelę, granych przez Janosa Starkera, albo Brubecka, do którego mam słabość, ponieważ słuchałem go w wieku lat szesnastu, albo Beethovena, na przykład marsza żałobnego z *III Symfonii*, tak, tej samej, w której zataił on dedykację dla Napoleona z taką siłą, że w papierze zrobiła się dziura, albo IX Mahlera z jej prześliczną pierwszą częścią (*andante comodo*), albo tzeciego tria fortepianowego Schumanna, którego otwierająca część – *Bewegt, doch nicht zu rasch* – rozdziera chyba nie tylko moje serce; obiecuje coś, czego nie spełnia, jest chaotyczna jak pragnienie, jak pożądanie, które nie zostanie zaspokojone.

»Mam słuchawki na uszach, sterami są klawisze maszyny do pisania, ołówek, pióro albo klawiatura komputera, pode mną rozpościera się stylizowany angielski napis *Cracows Historic Town Centre*, zasłaniający część klasztornej sadu, należącego do bernardynów i zachodzący także – nie zauważyłem tego wcześniej – na południowy fragment fortyfikacji zamku wawelskiego. To może nie jest samolot, tylko helikopter, ponieważ ja się nie przesuвам nad zielonym gobelinem miasta, tylko trwam nieruchomo w jednym miesjcu, ponad bryłą kościoła św. Katarzyny. Nie przesuвам się nad miastem, tylko trwam w jednym punkcie; zdjęcie musiało być zrobione w pełni lata, miasto jest zielono-brązowe, nasycone światłem, szczęśliwe. Ale nie, wierzchołki niektórych drzew zaczynają lekko zółknąć; widzę je z góry. Więc to może już początek września, pierwsza godzina jesieni; i tylko

Sólo desde arriba, a vista de pájaro, se le descubren a Cracovia, en esos días plácidos de principios de septiembre, en las primeras horas de la tarde, sus bellezas recónditas, sus primores ocultos, que ella, pudorosamente, guarda tras los muros de los monasterios, tras las cercas de los huertos conventuales, en los jardines silenciosos, en los recoletos patios de las casas de vecindad antiguas. Zagajewski, tras un sostenido esfuerzo de concentración, logra elevarse sobre su ciudad. Sólo que aquí el combustible no es literario, sino musical. En otras palabras, el papel de *metaxý* no lo desempeña aquí la literatura, sino la música, las inmortales composiciones de algunos de sus músicos más queridos y frecuentados: Bruckner, Bach, Beethoven, Mahler, Schumann...; aquí es la música, sí, como en otras ocasiones lo es la pintura, o la arquitectura, o el cine, como ya hemos tenido ocasión de ir viendo. Una vez más, pues, el poeta –el artista– como piloto de avión. Una vez más, el arte como eficaz *metaxý*, que pone en comunicación la vida cotidiana con los momentos de deslumbramiento, de revelación; lo bajo con lo alto; lo visible con lo invisible; y la «soledad» con la «solidaridad», pues Adam Zagajewski, fiel a su vocación de poeta –como su maestro Czesław Miłosz–, cumple con su cometido «viendo» y «describiendo», para todos nosotros, lo que ha visto. La metáfora de Miłosz de la vocación del poeta arroja luz sobre la metáfora de Zagajewski de las dos alas de la poesía, que queda, así, más nítidamente perfilada con todas sus connotaciones significativas. Y queda clara la sintonía entre el imaginario poético de Adam Zagajewski con el de Maciej Kazimierz Sarbiewski: dos poetas «aviadores», por no decir «cosmonautas».

ja widzę zółknące korony drzew, z dołu jeszcze tego nie widać, dla kogoś, kto patrzy z dołu trwa jeszcze pełnia lata, ale u mnie, u góry, pojawiły się już pierwsze delikatne smugi jesieni.

»Jest późne popołudnie, prawie wieczór, słońce chyli się ku zachodowi, cienie są długie i spokojne, nakarmione pogodnym dniem, syte. Układają się dokładnie na linii wschód-zachód, są więc równoległe do podłużnych ciał kościołów, które, jak wiadomo, budowane były na tej właśnie osi, między wschodem a zachodem słońca, pomiędzy dwoma najważniejszymi wydarzeniami dnia.

»Widok z loty ptaka ujawnia drobne sekrety miasta, o których trudno przekonać się chodząc ulicami; spojrzenie z góry jest jak spowiedź, miasto przyznaje się do swoich małych grzeszków – ale nie do wielkich, prawdziwych grzechów; tych trzeba szukać gdzie indziej, w pamięci i w niepamięci.

»Widzę, ile ogrodów i sadów ukrywa się wśród murów Krakowa. Te ogrody i sady są niewidzialne dla zwykłych śmiertelników, dla przechodniów. Wysokie mury chronią tę bezcenną zieleń, topole, jesiony, ale także jabłonie i grusze. Niektóre z tych ogrodów zajmują znaczną przestrzeń – to są sady klasztorne. Kładzie się na nich cień. Zachodzące słońce żegna się z miastem, które zdołało zachować charakter nieomal wiejski, tylko wstydzi się tego i chowa swe zielone skarby z parawanami parkanów i murów. Chciałoby może uchodzić za miasto nowoczesne, światowe, nie chce się przyznać do idyllicznej prowincjonalności podwórek, do trawy, rosnącej pomiędzy kamieniami bruku, do czereśni, zakwitających co roku beztrósko w samym środku miasta.

»Unoszę się nad Krakowem lekko, bez wysiłku, jak duch. Wydaje mi się nawet, że czuję ciepło tej ziemi, tych dachów, leniwe ciepło letniego dnia.» (Wcp 12-15)

Hay una coincidencia más entre Czesław Miłosz y Adam Zagajewski que merece ser subrayada. Y es que Miłosz es consciente de que su concepción de la vocación del poeta y de la poesía misma como un «ver y describir» no puede menos de chocar frontalmente con la modernidad. Recordemos las últimas líneas del fragmento de su discurso de recepción del Premio Nobel 1980 antes reproducido:

[...] todo aquel que, como yo, cree que la poesía consiste principalmente en «ver y describir» debería también saber que ha entablado una ardua batalla contra la modernidad, fascinada, en cambio, por las innumerables teorías de un determinado lenguaje poético.¹⁴⁹⁶

Zagajewski coincide –también aquí– con su maestro. Recuérdese, si no, un texto suyo de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998) que reproducimos, a propósito de las relaciones entre poesía y filosofía, en el capítulo III del presente trabajo:

En nuestra época preponderan las definiciones lingüísticas de la poesía, y de la literatura en general. Eso significa que en la definición de la poesía –¿por qué definir la poesía?, ¿hace falta definir la lluvia?– pasa a primer plano precisamente la lengua. [...].

Es éste un problema muy delicado, y constituye una pregunta absolutamente esencial. Pues si la poesía pudiera reducirse a la materia puramente lingüística, sólo sería un refinado pasatiempo para gentes ilustradas, algo así como un crucigrama para la élite. [...].

[...] una cultura basada sólo en la lengua, sólo en la literatura entendida como escuela de la lengua, como retórica, se convierte en estéril. La literatura, como la filosofía, debe hacerse sin cesar las preguntas últimas; en caso contrario, ¿se convertiría en literatura! (Y la filosofía, en filosofía...) (Elba 96-97)¹⁴⁹⁷

¹⁴⁹⁶ Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Discurso de investidura del premio Nobel de Literatura 1980», ed. cit., pág. 130. «Ktokolwiek jednak pojmuję poezję jako „widzieć i opisywać”, musi być świadomy, że wkracza w poważny spór z nowoczesnością zafascynowaną niezliczonymi teoriami specyficznego poetyckiego języka.» Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Krolewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980», ed. cit., pág. 349.

¹⁴⁹⁷ «W naszej epoce przeważają językowe definicje poezji – i literatury w ogóle. To znaczy, że w definicji literatury – swoją drogą, po co w ogóle definiować literaturę? czy trzeba definiować deszcz? – na pierwszy plan wysuwa się język właśnie. [...].

»Jest to bardzo delikatny problem, i niezmiernie istotne pytanie. Gdyby bowiem literatura dała się sprowadzić do materii czysto językowej, byłaby tylko wyrefinowaną rozrywką ludzi wykształconych, czymś w rodzaju krzyżówki dla elity. [...].

Tanto Czesław Miłosz como Adam Zagajewski, al rechazar el reduccionismo de las definiciones lingüísticas de la poesía, o de ciertas teorías del lenguaje poético en boga en la modernidad. Ni uno ni otro, por cierto, mencionan ningún nombre de los que militan en el campo contrario, el de los fascinados, en palabras de Miłosz, «por las innumerables teorías de un determinado lenguaje poético»¹⁴⁹⁸. Las palabras de Adam Zagajewski –y las de Czesław Miłosz– nos hacen pensar de inmediato en las diversas teorías lingüísticas de la literatura en general y de la poesía en particular, desde el formalismo ruso a la neorretórica, pasando por el estructuralismo¹⁴⁹⁹. Por otra parte, nos hacen pensar también en las teorías deconstructivistas del filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004) y su «crítica del estructuralismo como última manifestación de la metafísica occidental»¹⁵⁰⁰. En efecto, en su ensayo de 1966 titulado «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», Derrida denuncia lo que, un año después, Roland Barthes denominaría la «tentación antropológica»: «la tentación de encontrar un nuevo “centro” –algo invariable, no sometido a cambio histórico, en la por otra parte cambiante existencia humana–, en la supuesta existencia de unas estructuras antropológicas»¹⁵⁰¹. Para Derrida esa era precisamente la tentación que estaba en la base de los intentos estructuralistas, con independencia de los campos de investigación a los que se refiriesen¹⁵⁰². Según Derrida la concibe, la historia del pensamiento no es más que una incesante «serie de sustituciones de centro a centro». Pues bien, los estructuralistas habrían intentado sustraerse a esa inestabilidad constitutiva buscando un centro –una «inmovilidad fundadora», «una certeza tranquilizadora»¹⁵⁰³– precisamente en la estructura. En la interpretación derridiana, en el estructuralismo –como en las otras teorías que jalonan la historia del pensamiento– se trata, en el fondo, de un deseo de liberarse de la angustia «producida por un concepto de la vida como juego sin ningún fundamento

»[...] kultura oparta tylko na języku, tylko na literaturze pojętej jako szkoła języka, jako retoryka, jałowiej. Literatura, podobnie jak filozofia, musi wciąż stawiać sobie ostateczne pytania – w przeciwnym razie zamieni się w literaturę! (A filozofia w filozofię...)» (Wcp 81-82)

¹⁴⁹⁸ Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Discurso de investidura del premio Nobel de Literatura 1980», ed. cit., pág. 130.

¹⁴⁹⁹ Cf. WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, prólogo de Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad de Granada, 2ª ed., 1991, págs. 69-121.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*, pág. 172.

¹⁵⁰¹ *Ibidem*, págs. 172-173.

¹⁵⁰² *Ibidem*, pág. 173.

¹⁵⁰³ *Ibidem*.

superior a la vida misma –ni divino ni ético ni antropológico– [...]»¹⁵⁰⁴. En consecuencia, en palabras de Derrida –véase su obra *L'écriture et la différence* (1967)–, «el simple hecho de asumir que un texto pueda significar algo en lo absoluto [...] es “teológico” o “logocéntrico”»; hay que rechazar tal cosa, para quedar libres ante «un mundo de signos que no tiene verdad, ni origen ni culpabilidad nostálgica»; sin significado trascendente, pues¹⁵⁰⁵. Un postulado, ni que decir tiene, que ni Czesław Miłosz ni Adam Zagajewski comparten en absoluto. Bien al contrario, como hemos tenido oportunidad de ir viendo en el transcurso de nuestra investigación, ambos se alinean decididamente con la tradición, en su defensa de una poesía que, como postula Miłosz, sepa «ver y describir» y que, como quiere Zagajewski, sea capaz de plantearse –no menos que la filosofía, aunque lo haga de modo distinto– las últimas, ineludibles preguntas. Así, ambos se nos presentan, una vez más, como fieles y gozosos continuadores de la tradición occidental, y, en particular, también de esa tradición de defensa de la poesía, en la que, como quedó de manifiesto en el capítulo II del presente trabajo, militaron, entre otros, Sir Philip Sidney y Percy B. Shelley.

En nuestra indagación acerca de la metáfora zagajewskiana de las dos alas de la poesía, y con el objetivo de hallar su filiación o, cuando menos, encontrarle, por así decirlo, «parentescos» en la tradición occidental, nos hemos remontado a la antigüedad clásica, con dos textos platónicos fundamentales –procedentes del *Fedro* y del *Ion*–, para luego arribar a la literatura contemporánea, con el memorable discurso de Czesław Miłosz ante la Real Academia Sueca; de la mano de Miłosz, hemos recalado en Maciej Kazimierz Sarbiewski y en Selma Lagerlöff; finalmente, y aunque sólo de paso, en Emily Dickinson, en cuyo poemilla, empero, la metáfora de la poesía, como hemos visto, no está tomada tanto de la navegación aérea como de la marítima. A propósito de esto, aduciremos un tercer texto de Platón –esta vez, del *Fedón*–, en el que no se habla de vuelos ni de alas, sino de velas impulsadas por el viento y de remos, a los que resultaba forzoso echar mano cuando aquél faltaba. En efecto, como es sabido, para los navegantes de la antigüedad, si la tempestad constituía un peligro, la bonanza representaba otro no inferior, dado que los dejaba inmóviles en medio del mar, imposibilitados de reaprovisionarse de agua y

¹⁵⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁰⁵ Cf. ESPARZA, José Javier, y ESOLEN, Anthony, *Guía políticamente incorrecta de la civilización occidental*, Madrid, Ciudadela Libros, 2009, pág. 227.

alimentos, con todas las terribles consecuencias que ello podía acarrear. Se hablaba, así, de la «primera navegación», que es la que se hace con las velas desplegadas al viento, cuando éste sopla propicio; y de la «segunda navegación», que es, en cambio, la que se hace recurriendo a los remos y haciendo frente a las fatigas que ello conlleva¹⁵⁰⁶. Pues bien, cuando Platón, en su diálogo *Fedón*, se lanza a la busca de la «verdadera causa» de las cosas, presenta esa búsqueda como su «segunda navegación», precisamente¹⁵⁰⁷: «¿[...] quieres, Cebes, que te haga una exposición de mi segunda singladura¹⁵⁰⁸ [δέυτερος πλοῦς] en la búsqueda de la causa, en la que me ocupé?»¹⁵⁰⁹. Se trata de algo de enorme trascendencia en la historia del pensamiento occidental. En palabras de Giovanni Reale y Dario Antiseri, esta «segunda navegación» platónica

conduce [...] a reconocer la existencia de dos planos del ser: uno de ellos, fenoménico y visible, mientras que el otro es invisible, metafenoménico, aprehensible sólo con la mente y, en consecuencia, puramente inteligible. [...]

Sin ninguna duda, podemos afirmar que la segunda navegación platónica constituye una conquista que señala al mismo tiempo la fundación y la etapa más importante de la historia de la metafísica. [...] ¹⁵¹⁰

Ciertamente, en el caso de la «segunda navegación» no hay coincidencia literal alguna entre la metáfora platónica y la zagajewskiana de las dos alas de la poesía, como sí la había entre ésta y los pasajes arriba reproducidos del *Fedro* y del *Ión*. Aun así, consideramos que la metáfora de las dos alas propuesta por Zagajewski es susceptible de ser leída e interpretada también a la luz de esa «segunda navegación» del *Fedón*: el momento de la navegación a vela se corresponde con la primera ala de

¹⁵⁰⁶ Cf. REALE, Giovanni, *Platón. En busca de la sabiduría secreta*, ed. cit., pág. 176.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, pág. 175.

¹⁵⁰⁸ «Segunda singladura»: así aparece traducida la expresión «δέυτερος πλοῦς» en la edición española de los *Diálogos* de Platón que manejamos. Por nuestra parte, preferimos, siguiendo a G. Reale, hablar de la «segunda navegación». Téngase presente la definiciones de «singladura» que da el DRAE: «1. f. *Mar.* Distancia recorrida por una nave en 24 h, que ordinariamente empiezan a contarse desde las 12 del día. 2. f. *Mar.* En las navegaciones, intervalo de 24 h que empiezan ordinariamente a contarse al ser mediodía. 3. f. rumbo (dirección trazada en el plano del horizonte).» Cf. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, en [<http://buscon.rae.es/draeI/>].

¹⁵⁰⁹ *Phd.* 99c-d.

¹⁵¹⁰ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*. T. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., pág. 128.

la poesía, con el momento de la experiencia interior, de la vivencia espiritual, del «ver» extático, momento que se inserta en la tradición y la continúa, en «soledad», a impulsos del viento de la inspiración; y la segunda navegación se correspondería, entonces, con la segunda ala de la poesía, que es, en terminología de Miłosz, la hora de la «descripción» y, en la de Zagajewski, la de la «solidaridad», y que se caracteriza, como ya sabemos, por su carácter más «intelectual», o más «cognitivo», cuando –recordemos– el «pensamiento en tanto que análisis audaz del rostro cambiante de nuestro mundo» se lanza «a la búsqueda de la verdad sobre nosotros mismos, a la exploración incesante de los innumerables pasillos de la realidad y al rechazo a la mentira» (Eddf 157-158). Platón, Czesław Miłosz, y Selma Lagerlöf y Maciej Kazimierz Sarbiewski, y Emily Dickinson, y Adam Zagajewski: ¿no vienen a ser –también aquí– eslabones de esa «cadena magnetizada» que es la entera tradición de la cultura occidental?

Pero tornemos ya a las páginas de «Contra la poesía» («Przeciwko poezji») y a la metáfora zagajewskiana de las dos alas de la misma, que nuestro poeta sigue desentrañando para nosotros, sus lectores:

Es posible que las dos alas se estorben mutuamente, como en el caso de aquel pobre albatros cuyos torpes andares por la cubierta de un barco describió un poeta compasivo. Se estorban por ser parcialmente contradictorias: el acopio abejuno de espiritualidad es algo elegíaco, una actividad puramente meditativa (casi pasiva, un poco budista) que ocupa un lugar intermedio entre la expresión y el discernimiento, mientras que el conocimiento intelectual del mundo requiere una mente clara, una inteligencia rápida y otro tipo de enfoque interno. Se estorban por su talante, pero también por la dirección de sus pesquisas y la índole de su curiosidad. (Eddf 159)¹⁵¹¹.

Este texto zagajewskiano es particularmente interesante por su riqueza de referencias, razón por la que merece la pena nos detengamos un poco en ella. Se

¹⁵¹¹ «I być może jest tak, że te dwa skrzydła nawzajem sobie przeszkadzają – jak u biednego albatrosa, którego niezgrabny chód na pokładzie statku opisał współczujący poeta. Przeszkadzają sobie o tyle, że częściowo są sprzeczne: pszczele gromadzenie duchowości jest czymś elegijnym, jest czysto medytacyjną aktywnością (prawie pasywną, nieco buddyjską), sytuującą się między ekspresją i poznaniem, gdy tymczasem intelektualne rozpoznanie świata wymaga przytomności umysłu, szybkiej inteligencji, innego rodzaju orientacji wewnętrznej. Przeszkadzają sobie nastrojem, ale i kierunkiem poszukiwań, rodzajem ciekawości.» (Oż 134-135)

refiere aquí, por ejemplo, Adam Zagajewski al «acopio abejuno de espiritualidad». No es ésta la primera vez que el poeta polaco recurre a la afanosidad de las abejas como alegoría de la vida contemplativa. Lo había hecho ya –recordemos– en el poema «Sénanque», del libro *Deseo (Pragnienie, 1999)* y en el que lleva por título «Iglesia del Corpus Christi» («Kościół Bożego Ciała»), de *Regreso (Powrót, 2003)*, ambos comentados con algún pormenor en el capítulo II del presente trabajo, dedicado a *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*. Conviene recordar la última estrofa de «Sénanque»:

Los campos de lavanda rodean el monasterio,
zumban ejércitos de abejas y el joven otoño,
y lentamente nace el dorado recogimiento.

(D 80)¹⁵¹²

Y las dos últimas de «Iglesia del Corpus Christi»:

No sé si seré acogido,
si mi imperfecta plegaria
penetrará el negro aire trémulo,

si mi interminable búsqueda
se detendrá en esta iglesia,
inmóvil y saciada como una colmena de abejas.¹⁵¹³

Y conviene recordar, en fin, lo que Charles Dumont y Juan María de Torre escriben sobre Rainer Maria Rilke, que compara –él también– la actividad contemplativa con la laboriosidad de la abeja y para quien, en consecuencia, el hombre debe «ir libando en la realidades y en las palabras, acaso efímeras, como las flores del campo. Debe ir transformándolas en invisibles e imperecederas de visibles

¹⁵¹² «Pola lawendy okrążają klasztor – / nad nimi huczy armia pszczół i młoda jesień, / i wolno się rodzi złote skupienie» (Pr 63)

¹⁵¹³ «Nie wiem, czy zostanę przyjęty, czy moja niedoskonała modlitwa / wejdzie w drżące czarne powietrze, // czy moje niekończące się poszukiwanie / zatrzyma się w tym kościele, / nieruchomym i sytym jak pszczeli ul.» (Po 35).

y temporales»¹⁵¹⁴. Y, en una carta a Witold von Hulewicz, Rilke, comentando unos versos de su novena elegía de Duino, escribe: «Libamos alocadamente la miel de lo visible para acumularla en la enorme colmena de lo invisible». A este respecto, resulta muy significativo el título que Gabriel Marcel dio a su libro sobre el gran lírico alemán: *Homo viator. Rilke, testigo de lo espiritual (Homo viator. Rilke, témoin du spirituel*, París, 1944).

Si aducimos aquí estos testimonios, es porque estimamos que arrojan no poca luz sobre el pensamiento de Adam Zagajewski. Nos ha dicho Anna Czabanowska-Wróbel –recuérdese también– que «el fuego de Zagajewski es *ignis intellectualis*». Sin duda; pero, tal y como nosotros lo percibimos, y a la vista de los textos mismos del autor, es asimismo el fuego de la cultura, que se transmite –iluminándola, cual antorcha inextinguida– a través de la historia: es, en suma, el fuego de la tradición; y es asimismo, en fin, propiamente, *ignis spiritualis*, como espiritual, y no sólo intelectual *sensu stricto*, era el fuego de Descartes y el fuego de Pascal. Es menester recordar en este punto que el poeta polaco, en el transcurso de la entrevista concedida en junio de 2006 a Jolanta W. Best, declara: «*I am consciuous of the religious, not just metaphysical, component of my poetry. We can call it participation in a historical context, but it sends us back to tradition*»¹⁵¹⁵. Esta dimensión propiamente religiosa de la obra de Zagajewski se manifiesta, como hemos tenido ocasión de ir comprobando al hilo de nuestra investigación, tanto en su poesía como en su prosa; y, como no podía ser menos, dicha dimensión se echa de ver no sólo en sus preferencias temáticas, sino también en el empleo frecuente de expresiones e imágenes que, teniendo su origen en la literatura espiritual, le llegan al poeta consagradas ya por la entera tradición literaria. En este sentido, la presencia en más de una página zagajewskiana de la abeja y su diligente laborar como alegoría de la vida espiritual nos parece un excelente ejemplo de lo que acabamos de decir, y es por este motivo por lo que hemos estimado conveniente detenernos –también aquí– en ella.

¹⁵¹⁴ Cf. DUMONT, Charles, y TORRE, Juan María de, «Una lectura de San Bernardo hoy», en «Introducción general» a SAN BERNARDO, *Obras completas*, ed. bilingüe., t. I: *Introducción general y Tratados* (1.º), edición preparada por los monjes cistercienses de España, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C., nº 444), 1993, pág. 121.

¹⁵¹⁵ Cf. BEST, Jolanta W., «"Poetry Summons Us to Life". A Conversation with Adam Zagajewski», en [http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/106/261_best.html], pág. 3.

Pero volvamos al texto de «Contra la poesía» («Przeciwko poezji») que antes reproducíamos: «Es posible que las dos alas se estorben mutuamente, como en el caso de aquel pobre albatros cuyos torpes andares por la cubierta de un barco describió un poeta compasivo. [...]» (Eddf 159)¹⁵¹⁶. El «poeta compasivo» al que se refiere aquí Adam Zagajewski no es otro, claro está, que Charles Baudelaire (1821-1867), y el «pobre albatros» es el que da título al número II de «Spleen e ideal» («Spleen et idéal»), primera de las secciones que componen *Las flores del mal* (*Les fleurs du mal*, 1857). Ciertamente es que Zagajewski, en el texto de «Contra la poesía» arriba reproducido, no se refiere a este poema de Baudelaire sino de pasada, pero consideramos vale la pena detenerse en los versos de «L'albatros», dado que ahí encontramos una concepción del poeta y de la poesía misma que puede arrojar luz sobre la personal concepción del autor polaco. El poema baudelaireiano dice –recordemos– así:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.¹⁵¹⁷

¹⁵¹⁶ «I być może jest tak, że te dwa skrzydła nawzajem sobie przeszkadzają – jak u biednego albatrosa, którego niezgrabny chód na pokładzie statku opisał współczujący poeta. [...]» (Oż 134-135)

¹⁵¹⁷ BAUDELAIRE, Charles (1857), *Les fleurs du mal*, trad. (< fr. *Les fleurs du mal*, 1857) de Luis Martínez de Merlo, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, col. Mil Letras,

Como han observado Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, el tema desarrollado en este poema es, sin duda, uno de los más representativos de la concepción romántica del poeta¹⁵¹⁸, que es también la concepción finisecular, modernista: el poeta como un ser superior, cuasi divino, a veces; «un ángel caído que recuerda el Cielo», exiliado en medio de la mediocridad del vulgo; incomprendido, sacrificado, mártir, incapaz de adaptarse a la vida de los demás; de ahí también su frecuente «dandismo»¹⁵¹⁹, como en el caso del mismo Charles Baudelaire o de un Oscar Wilde. Las tres primeras estrofas del poema conciernen al albatros, mientras que la última está, en íntima conexión con el pájaro, dedicada al poeta. Baudelaire recurre aquí a una imagen ciertamente muy sugestiva para describir su propia condición en una sociedad que tiende, en efecto, a ignorarlo por completo, cuando no a despreciarlo y hacerlo objeto de burla. Como es sabido, Baudelaire formaba parte de la generación de «poetas malditos» (*«poètes maudits»*), y la imagen del albatros capturado evoca precisamente la idea de un ser por completo extraño al mundo circundante. Exiliado entre los hombres, la vida del albatros aparece entonces como una parábola que define la existencia del poeta, y la del artista en general. El poeta y el albatros aparecen explícitamente asociados en la última estrofa, y esta asociación obliga a una reinterpretación: el viajero alado deviene el poeta; los marineros, la multitud; la cubierta del barco, el teatro social. Entonces, según Baudelaire, el lugar del poeta en la sociedad es comparable con un albatros: majestuoso en el cielo, su elemento, pero ridículo en la tierra, en contacto con los hombres; y así el poeta, que, gracias a su arte, se sitúa por encima del común de los mortales, pero mezclado con la multitud no es sino un ser excéntrico, cuando no resueltamente grotesco. Dicho de otro modo, en su soledad creadora, el poeta disfruta de la misma soberanía que el albatros en el cielo; situados al nivel de la humanidad vulgar, ambos sufren, empero, semejante desvalimiento. Tanto para el pájaro como para el poeta existe el mundo de arriba y el mundo de abajo, y la comunicación entre ambos es ciertamente difícil, si no

Madrid, Cátedra, 2008, pág. 90. He aquí la versión española: «Por divertirse, a veces, los marineros cogen / algún albatros, vastos pájaros de los mares, / que siguen, indolentes compañeros de ruta, / la nave que en amargos abismos se desliza. // Apenas los colocan en cubierta, esos reyes / del azul, desdichados y avergonzados, dejan / sus grandes alas blancas, desconsoladamente, / arrastrar como remos colgando del costado. // ¡Aquel viajero alado qué torpe es y cobarde! / ¡Él, tan bello hace poco, qué risible y qué feo! / ¡Uno con una pipa le golpea en el pico, / cojo el otro, al tullido que antes volaba, imita! // Se parece el Poeta al señor de las nubes / que ríe del arquero y habita en la tormenta; / exiliado en el suelo, en medio de abucheos, / caminar no le dejan sus alas de gigante»; pág. 91.

¹⁵¹⁸ *Ibidem.*

¹⁵¹⁹ *Ibidem.*

imposible; y de ahí el profundo drama íntimo del artista, desgarrado entre la realidad y el ideal: «Apenas los colocan en cubierta, esos reyes / del azul, desdichados y avergonzados, dejan / sus grandes alas blancas, desconsoladamente, / arrastrar como remos colgando del costado». Al respecto, escriben Verjat y Martínez de Merlo: «El símbolo elegido opone las alas (velas) a los remos y recuerda la antigua oposición entre navegación a vela, noble, y la de las galeras, considerada infamante»¹⁵²⁰. No estará de más recordar en este punto que los albatros de los mares australes están dotados de alas cuya envergadura alcanza de tres a cuatro metros; su cuerpo, en cambio, es más o menos el de una gallina: de ahí su soberano dominio de los cielos y su misérrima condición en tierra.

El conflicto del medio artístico con la sociedad establecida –aquí, «el miserable pueblo de los filisteos»– constituye, en efecto, un fenómeno muy característico de la época *fin de siècle*. Dicho conflicto surge precisamente del convencimiento de que la sociedad es enemiga de los valores espirituales, cuyo baluarte es, ha sido y será siempre el individuo excelente –es decir, en su personificación más acabada, el artista, precisamente–, cuya autonomía creativa no tolera amenazas ni cortapisas del vulgo circundante¹⁵²¹. Se trata, claro es, de un tema recurrente en los versos de los poetas europeos finiseculares. Si de Francia pasamos a Polonia, encontramos, por ejemplo, la figura y la obra de Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865-1940), quien, tal vez mejor que ningún otro de los autores del modernismo polaco –la Joven Polonia (*Młoda Polska*)–, «representa el refinamiento decadente, el culto del arte por el arte y el rechazo del sistema de vida burgués»¹⁵²²:

Evviva l'arte! El hombre debe perecer
–quien no tiene dinero es un paria,
la miseria lo agarra por la garganta y lo asfixia–.
Morir es morir, como un perro, nuestra vida
vale menos que un esputo, aunque mientras tanto:
evviva l'arte!

¹⁵²⁰ *Ibidem*.

¹⁵²¹ Cf. WEISZ, Tomasz, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1985, pág. 61.

¹⁵²² Cf. PRESA GONZÁLEZ, Fernando (introducción, selección, traducción y notas de), *Antología de la poesía polaca. Desde sus orígenes hasta la primera guerra mundial*, Biblioteca Universal nº 41, Madrid, Gredos, 2006, pág. 209.

Evviva l'arte! ¡Que eche barriga
el miserable pueblo de los filisteos! Nosotros, los artistas,
nosotros, que a menudo no tenemos ni pan duro,
nosotros, tan parecidos a las hojas de otoño,
gritaremos de todos modos: «¡Cuando ya nada vale,
evviva l'arte!

Evviva l'arte! El orgullo es nuestro dios,
la gloria es un sol para nosotros, reyes sin tierra,
podemos morir de hambre en cualquier umbral,
pero como águilas con las alas rotas:
¡Adelante! Aparte de la fama, ¿hay algo más que merezca la pena?
evviva l'arte!

Evviva l'arte! En nuestros pechos arden
fuegos depositados por el mismísimo Dios,
por eso miramos a la muchedumbre con la cabeza erguida
y no cambiaremos los laureles por una corona de oro,
porque aunque nuestra vida nada valga:
*evviva l'arte!*¹⁵²³

«En nuestros pechos arden / fuegos depositados por el mismísimo Dios», escribe el poeta modernista polaco Przerwa-Tetmajer. Y en el ámbito del modernismo hispánico, en fin, oímos la exclamación de Rubén Darío (1867-1916) en el número IX de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905):

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes

¹⁵²³ *Ibidem*, págs. 210-211. He aquí el poema en su original polaco: «Evviva l'arte! Człowiek zginąć musi – / cóż, kto pieniędzy nie ma, jest pariasem, / nędza porywa za gardło i dusi – / choć życie nasze splunięcia niewarte: / evviva l'arte! // Evviva l'arte! Niechaj pasie brzuchy, / nędzny filistrów naród! My, artyści, / my, którym często na chleb braknie suchy, / my, do jesiennych tak podobni liści, / i tak wykrzyknem: gdy wszystko nic warte, / evviva l'arte! // Evviva l'arte! Duma naszym bogiem, / sława nam słońcem, nam, królom bez ziemi, / możemy z głodu skonać gdzieś pod progim, / ale jak orły z skrzydły złamanemi – / więc naprzód! Cóż jest prócz sławy co warte? / evviva l'arte! // Evviva l'arte! W piersiach naszych płoną / ognie przez Boga samego włożone: / więc patrzym na tłum z głową podniesioną, / laurów za złotą nie damy koronę, / i chociaż życie nasze nic niewarte, / evviva l'arte!» Cf. WEISZ, Tomasz, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1985; págs. 271-272.

que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!

La mágica esperanza anuncia un día
en que sobre la roca de armonía
expiará la pérfida sirena.
¡Esperad, esperemos todavía!

Esperar todavía.
El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
tiende a los Excelentes.
El caníbal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.

Torres, poned al pabellón sonrisa.
Poned, ante ese mal y ese recelo,
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo...¹⁵²⁴

Como ha escrito Ricardo Gullón, sin duda uno de los más competentes especialistas en el modernismo hispánico:

En la mitología modernista los poetas son reflejo de Dios porque, como Él, pueden crear y sentirse prolongados en la obra de arte; pero, sobre todo, son héroes frente a la mediocridad burguesa que ni siguiera los combate –pues los ignora–. [...].¹⁵²⁵

Claro que, como observa el propio Gullón, esta oposición modernista contra el mundo de la mediocridad circundante, vulgar y mezquina, contra la hipocresía de la «moral» burguesa –«el miserable pueblo de los filisteos», en palabras de Przerwa-

¹⁵²⁴ DARÍO, Rubén, *Poesía*, introducción y selección de Pere Gimferrer, Bibliografía de Jordi Estrada, Clásicos Universales Planeta, Barcelona, Planeta, 1987, págs. 108-109.

¹⁵²⁵ Cf. GULLÓN, Ricardo (1971), *Direcciones del Modernismo*, col. Alianza Universidad, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 37.

Tetmajer— procede del Romanticismo: «El héroe romántico es el rebelde, el hombre que pugna contra la sociedad corruptora; [...]»¹⁵²⁶. Al legado romántico pertenece también la devoción que los modernistas sienten por el pasado —ya sea la Edad Media o el siglo XVIII—, un pasado al que, idealizándolo, vuelven una y otra vez la vista, en su deseo de evadirse del tiempo y el espacio que les ha tocado vivir; de esa realidad asfixiante, prosaica, gris que los oprime¹⁵²⁷. De filiación romántica es asimismo el predominio de la pasión sobre la razón, observable en lo más característico de la poesía modernista¹⁵²⁸. Herencia romántica es, en fin, la idea del combate contra la sociedad, por más que ésta podamos hallarla igualmente en las etapas intermedias entre romanticismo y modernismo, pues, como ha visto muy bien Ricardo Gullón, se trata de «una constante de la *intelligentsia* occidental desde mediado el siglo XVIII»¹⁵²⁹. Y si el tedio fue el mal del siglo romántico, la angustia lo es de la época modernista. Como ha escrito Ricardo Gullón:

El hombre moderno siente su soledad, y en ella, o más allá, el silencio de una libertad que le fuerza a decidir por sí en todas las oportunidades, menos en las decisivas: el nacer para la muerte y el morir sin saber para qué. [...] ¹⁵³⁰

De la mano de Baudelaire y de su poema «El albatros» hemos entrado en consideraciones acerca del Modernismo —con dos poetas muy representativos, a uno y otro lado del Atlántico: el polaco Kazimierz Przerwa-Tetmajer y el nicaragüense Rubén Darío— y del Romanticismo, del que el Modernismo, como ha demostrado Ricardo Gullón, es en buena parte heredero. Si hemos realizado este recorrido es porque estimamos que comparar la concepción del poeta —y de la poesía misma— tanto de modernistas como de románticos con la de Zagajewski arroja luz sobre ésta. Porque, como ha observado José Manuel Mora Fandos en un imprescindible artículo sobre nuestro autor —artículo que ya citamos en el capítulo II del presente trabajo, dedicado a *En la belleza ajena (W cudzym pieknie, 1998)*—, Adam Zagajewski puede muy bien ser calificado de poeta «romántico». Y no sólo por la razón que da Nicolás Gómez Dávila en uno de sus *Escolios a un texto implícito*: «La poesía —aun cuando

¹⁵²⁶ *Ibidem*, pág. 43.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, pág. 43-45.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, pág. 44.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, pág. 46.

¹⁵³⁰ *Ibidem*.

sea clásica o moderna– es romántica»¹⁵³¹. Ciertamente es que nuestra época no parece la más apropiada para el romanticismo:

[...]. Sin embargo, los espíritus de época siempre encuentran periódicamente a alguien empeñado en contravenirlos. Lo más enervante no es que tales sujetos existan, sino la naturalidad de su proceder. Adam Zagajewski es un poeta natural, naturalmente romántico, aunque alguien –seguramente francés– responderá que todo, incluso la naturalidad, es retórica. Sí, pero hay retóricas más legítimas que otras.¹⁵³²

Tras estas afirmaciones preliminares, Mora Fandos subraya enérgicamente la pertenencia del poeta polaco a la gran tradición, más que bimilenaria, de la cultura occidental; tradición que, ciertamente, conoce un punto culminante en las inmediaciones de Atenas, a orillas del Iliso y bajo la sombra acogedora de un hermoso plátano, como nos relata en Platón en su inmortal *Fedro*. Se trata de un pasaje de Mora Fandos que ya reproducíamos en nuestro estudio de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, pero que resulta obligado en este punto reproducir de nuevo:

Zagajewski pertenece a esa tradición que si no nació a la sombra de un plátano en un camino ateniense del siglo V a. C., al menos ahí conoció un momento de su itinerario fundacional. Cuenta Platón que el joven Fedro atisbó la auténtica belleza en tales circunstancias asistido por Sócrates, que no casualmente era hijo de comadrona. La belleza le sacaba a uno del tedio, la belleza estaba fuera, junto con la salvación, porque de algún modo entusiastamente la belleza era la salvación. Zagajewski nos lo ha recordado en sus poemas y sus prosas, oponiendo un terco romanticismo al dicho sartriano de que el infierno son los otros. El poeta nos viene a decir –coincidiendo con el título de su obra memorialística– que la belleza es ajena, chispea más allá de nosotros y a su encuentro vamos en pos de una misteriosa redención.¹⁵³³

¹⁵³¹ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 1254.

¹⁵³² Cf. MORA FANDOS, José Manuel, *op. cit.*, pág. 1.

¹⁵³³ *Ibidem*, págs. 1-2.

Claro que en la adhesión fundamental de Adam Zagajewski a la gran tradición occidental que brota de las fuentes grecolatinas se inserta naturalmente su adhesión a la tradición cultural de su patria, en particular a la generación anterior a la suya, generación de escritores egregios que, bajo la férula del totalitarismo, hicieron posible, sin embargo, la persistencia y la transmisión a la generación siguiente de la mejor tradición polaca. Se trata, como ya hemos tenido reiteradamente oportunidad de ver, de algo muy característico de Zagajewski, algo recurrente tanto en su obra ensayística como poética: el hecho de sentirse y proclamarse –agradecida y gozosamente– heredero; se trata, en suma, de la virtud de la *pietas*, exactamente:

Zagajewski venera a sus mayores, a la pléyade de escritores heroicos que imposibilitaron cualquier movimiento pendular reactivo en la generación siguiente –como hubieran querido los cánones filohegelianos–, pues ¿cómo podían los jóvenes soñar una contestación a los que les debían la persistencia de la cultura, su propia vocación literaria, bajo las duras condiciones del totalitarismo? Milosz, Herbert, Wat, Gombrowicz, Czapski, Stempowski y el más antiguo Norwid son las principales figuras del panteón mítico. En este punto nuestro poeta es clásico antes que romántico, pues ejerce la virtud de la *pietas*, aunque más que como un Eneas que carga a escape con su padre Anquises de una Troya incendiada, la ejerce presentándose él mismo como el rescatado por esa nómina de semidioses.¹⁵³⁴

Pero si es cierto que por la virtud de la *pietas* que lo adorna Adam Zagajewski «es clásico antes que romántico», no lo es menos que en su pensamiento son recurrentes –como hemos ido mostrando en el transcurso de nuestra investigación– una serie de «antinomias de cuño romántico», como las define Mora Fandos:

El propio poeta recuerda que la disidencia política a finales de los 60 en Polonia era algo de estricta obligación moral, y no se arrepiente de las consecuencias en su propio trabajo poético. Pero ya en el exilio y con una mirada más distanciada sabe ahondar en los quehaceres más consustanciales a la lírica: ¿dónde queda la poesía después de todo el activismo? Esa sensación de que la poesía seguramente está en otro lugar, o que, como mínimo no puede ser desatendida en la vivencia cotidiana, le han llevado a replantear unas antinomias de cuño romántico que ayudan a

¹⁵³⁴ *Ibid.*, pág. 2.

sacudir las conciencias occidentales adormecidas. El yo y la comunidad, la vida pública activa y la meditación, la visión extática y la ironía, lo histórico y lo eterno, son pares difíciles que no encuentran en Zagajewski –como en sus ancestros románticos– una conciliación cumplidamente perfilada. Pero, como a cualquiera que tiene el valor de ponerlos sobre la página y al contraluz de la vida, le dignifican y le familiarizan la mirada con el misterio de la existencia.¹⁵³⁵

«Antinomias de cuño romántico», las considera Mora Fandos. No podemos estar más de acuerdo. Creemos, sin embargo, que estas antinomias de Adam Zagajewski, para ser comprendidas en todo su alcance, han de ser situadas en un contexto más amplio: el constituido por las «polaridades estéticas», como las denomina, en su tratado de *Estética*, David Estrada Herrero:

El concepto de polaridad presupone una relación peculiar entre sus elementos constitutivos, ya que éstos se dan en permanente contemporaneidad y, al contrario de lo que sucede con la *dialéctica*, los elementos que forman una polaridad no pueden fundirse en una síntesis. Los elementos polares mantienen entre sí una relación de profunda y necesaria interdependencia –tanto es así, que la pérdida de un elemento supondría la desaparición de la entera polaridad–. Esta relación de interdependencia puede ser de *equilibrio*, o de *predominio* de uno de los elementos sobre el otro. De ello se derivan importantes distinciones en el seno de lo artístico, distinciones que, más que por la relación de equilibrio, vendrán dadas por el grado de predominio de lo subjetivo sobre lo objetivo, o de lo objetivo sobre lo subjetivo.¹⁵³⁶

Precisamente, según nos informa Estrada Herrero, la primera gran polaridad estética es la constituida por estos dos elementos: *objetivo* ↔ *subjetivo*. Lo que es más: «lo artístico, en su más profunda fundamentación, es expresión de esta polaridad»¹⁵³⁷. En estrecha vinculación con esta primera, la segunda polaridad estética está integrada por los elementos *apolíneo* ↔ *dionisiaco*. Por más que, como es sabido, éstos sean precisamente los términos empleados por Nietzsche, la idea general expresada por esta oposición ha recibido muy diversas formulaciones a lo

¹⁵³⁵ *Ibid.*, págs. 2-3.

¹⁵³⁶ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 45.

¹⁵³⁷ *Ibidem*.

largo de la historia de la estética. Así, por ejemplo, cabe recordar que Quintiliano se servía a tal efecto de los adjetivos *ático* y *asiano*¹⁵³⁸; Heinrich Wölfflin, por su parte, habla de lo *lineal* frente a lo *pictórico*, y, asimismo, de *imagen táctil* frente a *imagen visual*¹⁵³⁹; y Eugenio D'Ors y otros, de lo *clásico* frente a lo *barroco*. D'Ors mismo, en su célebre ensayo titulado *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de Avisos al visitante de las exposiciones de pintura* (1923), se refiere a «los dos valores del arte»: un *valor arquitectural* y un *valor funcional*: «Por el primero las obras se presentan en el espacio; por el segundo, encierran una expresión»¹⁵⁴⁰. Y añade D'Ors: «Llamaríamos, pues, de preferencia, al primero *valor espacial*; al segundo, *valor expresivo*. El valor espacial se acerca al dominio de la pura geometría; el valor expresivo, al campo de la pura significación.»¹⁵⁴¹. En esas mismas páginas D'Ors también contrapone el *mundo de las formas que vuelan* y el *mundo de las formas que se apoyan*: en arte el *Clasicismo* se caracteriza por la tendencia al predominio de las formas que se apoyan, mientras que el *Barroquismo* vendría a ser sinónimo del culto de las formas que vuelan¹⁵⁴².

Sigue escribiendo Estrada Herrero, «los elementos polares –como fuerzas de tensión– fueron ya intuitos por la antigua filosofía griega». Así, para Heráclito de Éfeso –cuyo nombre aparece más de una vez en la poesía y en la prosa de Adam Zagajewski–, la armonía no consiste tan sólo en una relación o acorde proporcionado entre dos elementos, sino en el concierto de dos movimientos opuestos entre sí; en efecto, según Heráclito, no habría belleza en lo estático, sino sólo en la tensión, precisamente; así acontece, por ejemplo, en la armonía de la música, armonía que surge de los tonos contrapuestos, altos y bajos. Resulta obligado reproducir a este respecto el famoso Fr. 51, Hipólito, *Ref.* IX 9, I:

¹⁵³⁸ *Ibid.*

¹⁵³⁹ Cf. WÖLFFLIN, Heinrich (1915; rev. 1933), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. (<al. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) de José Moreno villa, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, col. Austral, Ciencias/Humanidades, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, págs. 57-65.

¹⁵⁴⁰ Cf. ORS, Eugenio d' (1923), *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de Avisos al visitante de las exposiciones de pintura*, prefacio de José María Valverde. col. Metrópolis, Madrid, Tecnos, 1989, pág. 10.

¹⁵⁴¹ *Ibidem.*

¹⁵⁴² *Ibid.*, págs. 10-11.

No comprenden cómo esto, dada su variedad, puede concordar consigo mismo [literalmente, cómo esto, estando separado, puede reunirse consigo mismo]: hay una armonía tensa hacia atrás, como en el arco y en la lira.¹⁵⁴³

Para Platón, el ritmo y la armonía pertenecen a la esfera de lo racional, mientras que lo desmesurado y desordenado caen dentro de la esfera de lo dionisiaco¹⁵⁴⁴. Y Aristóteles «mantiene que la poesía es una técnica de leyes racionales que se combinan con lo *asombroso* (*θαυμαστόν*); el logro más notable del poeta es la armonía de lo absolutamente lógico con lo excepcional»¹⁵⁴⁵. Evidentemente en la estela de los filósofos griegos, Schelling, en fin, estimará que «la filosofía, el arte y la misma ciencia son expresión de una polaridad cósmica que subyace a toda realidad»¹⁵⁴⁶.

Claro está, entonces, que la metáfora zagajewskiana de las dos alas de la poesía viene a constituir, poéticamente expresada, la síntesis y la cifra de todas esas «antinomias» señaladas por Mora Fandos, de esas fuerzas de tensión a las que se refiere Estrada Herrero, de todas esas polaridades estéticas, que, a la vista de los textos mismos de Zagajewski, han ido apareciendo en el transcurso de nuestra investigación y que el mismo Mora Fandos enumera de corrido en las líneas de su artículo que acabamos de reproducir. Y aquí se echa de ver nítidamente la diferencia entre la concepción zagajewskiana, por un lado, del poeta y la poesía y aquella otra que, por otro, se desprende de los poemas de Baudelaire, de Przerwa-Tetmajer y de Darío que hemos traído a colación. Diríamos que el albatros baudelaireiano no es para Zagajewski un símbolo del todo aceptable del poeta y la poesía; y no lo es porque Zagajewski quiere una poesía que sepa elevarse al cielo, sí, pero que también sepa desenvolverse con los pies en la tierra y tenga algo que decir ante la cambiante realidad histórica. En otras palabras, en conformidad con la concepción zagajewskiana, la poesía, para poder desempeñar en nuestro mundo el irrenunciable papel de *metaxý*, tiene que tener dos alas, la una de índole distinta a la otra: el ala de

¹⁵⁴³ Cf. KIRK, G. S., RAVEN, J. E., y SCHOFIELD, M. (1957), *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Versión española (<ingl. *The presocratic philosophers. A critical history with a selection of texts*).) de Jesús García Fernández, Madrid, Gredos, edición revisada, 2008, pág. 259. Texto griego: «οὐ ζυνηῶσιν ὄκως διαφερόμενον εἰσὶν ἄζυμφάρι παλίντονος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης.» *Ibidem*.

¹⁵⁴⁴ Cf. ESTRADA HERRERO, David, *op. cit.*, pág. 47.

¹⁵⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*

la contemplación y el ala de la acción, el ala del éxtasis y el ala de la ironía, el ala de la eternidad y el ala de la historia, el ala de lo individual y el ala de lo social; como quiere Miłosz, el ala del «ver» y el ala del «describir», del dar cuenta responsable de lo que se ve; en suma, el ala de la «soledad» y el ala de la «solidaridad». Porque el poeta anhela tocar con sus dedos el misterio, pero no para aposentarse indefinidamente en él –en el caso de que fuera ello posible–, sino para descender y dar cuenta –«describir»– de lo visto, de lo vivido en esos privilegiados momentos de «visión», de deslumbramiento, de revelación:

Esa persecución del misterio –el fugaz, el inefable, el que provoca el asombro y fecunda la creatividad–, es otra de las reivindicaciones centrales de nuestro poeta. Sabe que pertenece a esa tradición que cree que la experiencia estética está llamada a la autotranscendencia, y por lo tanto no debe olvidar el paso a otras esferas con las que está naturalmente emparentada, como el conocimiento, la reflexión moral traída por la dicha y la pérdida, lo auténticamente meta-físico o el valor de la persona. Es de esa tradición que habla sin rubor de la belleza, y que cree en los raros momentos de visión –los “spots of time” de William Wordsworth– que nos deberían encontrar preparados [...]. La fealdad no puede ser la última palabra, parece repetir Zagajewski en cada adjetivo, haciéndole un eco –que él nunca llamaría intertextualidad– al *dictum* de John Keats sobre la circularidad de la belleza y la verdad. [...] pertenece a esa tradición que desconoce los afanes postmodernos de escribir inagotablemente sobre la infinita inestabilidad de los significados en un paroxismo de extremada lucidez –porque se puede ser extremadamente lúcido y estar extremadamente equivocado: hay una verdad del corazón que entre tanta lucidez se pierde–. [...].¹⁵⁴⁷

Queda, con todo lo expuesto, más acabadamente perfilada la silueta de Adam Zagajewski como poeta y como pensador, y la condición, por así decir, excéntrica –su «otredad», podría, tal vez, decirse también– de su figura en el contexto de nuestra época y en contraste con muchas ideas sobre el lenguaje que en nuestra época se han formulado. A este respecto, escribe también Mora Fandos:

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, págs. 3-4.

Habría que pensar si después de Zagajewski podemos creer con Foucault que el lenguaje “va a crecer sin punto de partida, sin término, sin promesa”. Habría que pensar si después de Zagajewski es lícito seguir afirmando lo que Adorno afirmaba sobre el sinsentido de la poesía después de Auschwitz. [...].¹⁵⁴⁸

«Antinomias de cuño romántico», ha escrito José Manuel Mora Fandos refiriéndose a la obra de Adam Zagajewski. Y ¿cómo no recordar en este punto a un romántico español, el poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), que en una de sus rimas dedicadas a la poesía –exactamente, en la rima III (42)– acertó a formular en una –como Zagajewski con su metáfora de las dos alas de la poesía– todas esas antinomias:

Sacudimiento extraño
que agita las ideas,
como huracán que empuja
las olas en tropel;

Murmullo que en el alma
se eleva y va creciendo,
como volcán que sordo
anuncia que va a arder;

Deformes siluetas
de seres imposibles;
paisajes que aparecen
como al través de un tul;

Colores que fundiéndose
remedan en el aire
los átomos del iris
que nadan en la luz;

¹⁵⁴⁸ Cf. MORA FANDOS, José Manuel, *op. cit.*, pág. 5.

Ideas sin palabras,
palabras sin sentido;
cadencias que no tienen
ni ritmo ni compás;

Memorias y deseos
de cosas que no existen;
accesos de alegría,
impulsos de llorar;

Actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
sin rienda que le guíe
caballo volador,

Locura que el espíritu
exalta y desfallece;
embríaguez divina
del genio creador...

Tal es la inspiración.

Gigante voz que el caos
ordena en el cerebro
y entre las sombra hace
la luz aparecer;

Brillante rienda de oro
que poderosa enfrena
de la exaltada mente
el volador corcel;

Hilo de luz que en haces
los pensamientos ata;
sol que las nubes rompe
y toca en el cenit;

Inteligente mano
que en un collar de perlas
consigue las indóciles
palabras reunir;

Armonioso ritmo
que con cadencia y número
las fugitivas notas
encierra en el compás;

Cinzel que el bloque muerde
la estatua modelando,
y la belleza plástica
añade a la ideal;

Atmósfera en que giran
con orden las ideas,
cual átomos que agrupa
recóndita atracción;

Raudal en cuyas ondas
su sed la fiebre apaga;
oasis que al espíritu
devuelve su vigor...

Tal es nuestra razón.

Con ambas siempre en lucha,
y de ambas vencedor,
tan sólo al genio es dado
a un yugo atar las dos.¹⁵⁴⁹

«Inspiración» y «razón»: he aquí de nuevo –en formulación becqueriana– las dos alas de la poesía de las que nos habla Adam Zagajewski en su ensayo. «Con ambas

¹⁵⁴⁹ Cf. BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y declaraciones poéticas*, prólogo y edición de Francisco López Estrada, Seleccionales Austral, nº 27, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, págs. 89-91.

siempre en lucha, / y de ambas vencedor, / tan sólo al genio es dado / a un yugo atar las dos», escribe Bécquer; e, inevitablemente, recordamos el carro alado del *Fedón*, el poeta –«una cosa leve, alada y sagrada es el poeta»– del *Ion*, y recordamos asimismo el viaje de Nils Holgersson por el espacio aéreo sueco a lomos de un pato, y, sugerida por las aventuras de Nils, la concepción del poeta y la poesía de Czesław Miłosz, y los vuelos imaginativos del poeta polaco neolatino Maciej Andrzej Sarbiewski. «Con ambas siempre en lucha», escribe asimismo Bécquer, una lucha de la que también se muestra consciente Zagajewski, cuando advierte que las dos alas de la lírica se entorpecen mutuamente, sin que por ello quepa en absoluto renunciar a ninguna de ellas. Resulta evidente que las metáforas y símiles relacionadas con el vuelo y las alas se cuentan entre las preferidas de los mismos poetas a la hora de expresar la naturaleza de la poesía. Pero Zagajewski echa mano aún de otra metáfora:

En un sentido limitado, esas dos alas de la lírica que se entorpecen mutuamente pueden equipararse a los símbolos clásicos de la razón y la revelación, Atenas y Jerusalén (así veían este dilema Lev Chestov, que optó por Jerusalén, y Leo Strauss, que optó por la insolubilidad del conflicto). Los poetas, al igual que cierto número de personas pensantes, están condenados a vivir en un istmo entre Atenas y Jerusalén, entre la verdad en parte inasible y la belleza, entre la racionalidad del análisis y la emoción religiosa, entre la sorpresa y la piedad, entre el pensamiento y la inspiración. (Eddf 159)¹⁵⁵⁰

Llegados a este punto, la metáfora zagajewskiana de las dos alas de la poesía nos recuerda inevitablemente también a un símil propuesto por otro autor, compatriota suyo, al que sabemos que Zagajewski conoce y aprecia: Karol Wojtyła, papa Juan Pablo II. El símil mencionado se halla al principio mismo de la *Fides et ratio* (*La fe y la razón*), del año 1998, encíclica con la que Juan Pablo II, en el contexto de los grandes retos sociales, culturales y éticos a los que ha de enfrentarse el hombre en el tercer milenio, quiere contribuir a reforzar la alianza entre la reflexión teológica y la

¹⁵⁵⁰ «W pewnym – ograniczonym – sensie te dwa nawzajem sobie zawadzające skrzydła liryki mogą być zrównane z klasycznymi symbolami rozumu i objawienia, z Atenami i Jerozolimą (tak jak ten dylemat widzieli Lew Szestow, optujący za Jerozolimą, i Leo Strauss, optujący za nieuleczalnością tego konfliktu). Poeci także – jak pewna część ludzi myślących – skazani są na życie w cieśninie między Atenami i Jerozolimą, między nigdy nie do końca osiągalną prawdą i pięknem, między trzeźwością analizy i religijnym wzruszeniem, między zdziwieniem i pobożnością, między myśleniem i natchnieniem.» (Oż 135)

filosófica, con la intención de dar respuesta a los grandes interrogantes sobre el sentido de la vida. El comienzo de la encíclica reza, en efecto, así: «La fe y la razón son como las dos alas con las cuales el espíritu humano se eleva hacia la contemplación de la verdad»¹⁵⁵¹. La metáfora zagajewskiana de las dos alas de la poesía parece claramente remitirnos, pues, también a estas palabras liminares de *la Fides et Ratio*, y no sólo por el hecho de que entre ambas se da incluso, como hemos visto, una cierta coincidencia literal, sino también –y sobre todo– por la coincidencia temática: las relaciones entre fe y razón, precisamente.

Llegados a este punto, se impone la pregunta de si, como en el caso de las dos alas, estamos aquí solamente ante una metáfora o ante algo más. En otras palabras, ¿estamos tan sólo ante una metáfora de la naturaleza de la poesía o también ante una toma de posición de Adam Zagajewski ante el término real –los términos reales– de la metáfora? En efecto, ¿se posiciona aquí el poeta polaco con respecto a la clásica controversia entre Atenas y Jerusalén, entre fe y razón? El hecho de que Zagajewski mencione a dos autores –León Chestov y Leo Strauss– célebres, entre otras cosas, por sus respectivas actitudes contrapuestas en dicha controversia histórica, nos inclina a pensar que la respuesta a la segunda de estas preguntas ha de ser afirmativa.

En un momento de la entrevista concedida el 25 de abril de 2003 por Adam Zagajewski a Brian Barker y Todd Samuelson, éstos hacen la siguiente observación: en nuestro poeta llama la atención su modo de sugerir ideas y de someter a examen las ideas sugeridas, su capacidad de distanciarse de ellas para luego revisitarlas, retomarlas, repensarlas, reconfigurarlas; una capacidad de asediar las ideas, de transitarlas, de verlas por todos sus flancos, desde diferentes perspectivas. Ese modo de proceder, esa capacidad, esa habilidad de Adam Zagajewski, ¿no procederá de haber terminado la carrera universitaria de filosofía?¹⁵⁵² Responde el poeta polaco:

You never know. I don't think it's just from my studying philosophy; I think I belong to a family of minds that are hopelessly implicated in the quarrel between

¹⁵⁵¹ Cf. JUAN PABLO II, *Fides et Ratio. La fe y la razón. Decimotercera carta encíclica de S. S. Juan Pablo II*, versión castellana de la Poliglota Vaticana, Madrid, San Pablo, 2ª ed., 1998; pág. 7. El texto latino reza así: «*FIDES ET RATIO binae quasi pennae videntur quibus veritatis ad contemplationem hominis attollitur animus.*» Cf. el texto latino oficial de la encíclica en [http://www.vatican.va/edocs/LAT0381/___P1.HTM].

¹⁵⁵² Cf. BARKER, Brian, y SAMUELSON, Todd, «Between Athens & Jerusalem: A Conversation with Adam Zagajewski», en AGNI | Interviews/Exchanges | Online, 24/10/2005, [<http://www.bu.edu/agni/interviews-exchanges/online/2004/zagajewski.html>], págs. 3-4.

what Leo Strauss calls being “between Athens and Jerusalem.” I’m not claiming that it’s the best family of minds; I see it more as a kind of disaster—this impossibility of making a clear choice. *It’s rather an aesthetic philosophy.* Early on, I had this need to clarify something which cannot be clarified, or to be exposed to this wind of ideas, which clears your mind. But it’s basically antipoetic, to a large extent. And at the same time, I had my moments of inspiration, and which drew me in a different direction.

When you look for companions, you look for philosophers or poets who, like you—in a different way, sometimes in a much more interesting way—were exposed to the same dilemma: *this life between inspiration (or revelation, for some) and a life of thinking.* I don’t remember the full list of those, but Kolakowski as a philosopher, Leo Strauss, Simone Weil, Milosz, and many others. Not every philosopher. I guess Wallace Stevens would be an example, though he’s not my favorite poet in the American tradition. Not every poet and not every philosopher has this feeling of standing between those two major forces. But it’s definitely my case, and it seems every year I’m just more conscious of this. There is nothing I can do; *I just try to understand, what is this, what does it mean to be tempted by two opposite poles of intellectual life?*¹⁵⁵³

Resulta, pues, que Adam Zagajewski pertenece «a una familia espiritual que está sin remedio implicada en la controversia entre Atenas y Jerusalén». Se trata de una familia de filósofos o poetas que se han enfrentado al mismo dilema, que se han hallado también entre la vida de la inspiración y la vida del pensamiento, lo que el mismo Zagajewski denomina, como acabamos de ver, «dos polos opuestos de la vida intelectual». Y acto seguido, en el transcurso de la mencionada entrevista, Zagajewski declara que, luego de formular su idea del éxtasis y la ironía —que se contraponen pero asimismo en cierto sentido se equilibran en la poesía—, comprendió que se trataba de un caso particular de la controversia entre Atenas y Jerusalén, precisamente; es decir, que esa contraposición corresponde, en efecto, «a la antigua controversia o tensión entre razón y revelación». He aquí sus palabras exactas:

[...] After I formulated this idea of ecstasy and irony, I understood it to be a particular case of the quarrel between Athens and Jerusalem, seen in the intellectual

¹⁵⁵³ *Ibidem*, pág. 4. La cursiva es nuestra.

light of a practitioner. It's something that corresponds to the very ancient struggle or tension between reason and revelation. [...].¹⁵⁵⁴

Por tanto, tenemos ya, por un lado, que la que podríamos tal vez denominar naturaleza bifronte de la poesía constituye, en la concepción zagajewskiana, un caso particular de la clásica controversia entre Atenas y Jerusalén, entre fe –revelación– y razón; y, por otro, que Adam Zagajewski pertenece a esa familia de filósofos y poetas que no han optado –no han podido optar– por ninguno de los dos polos del dilema –si es que de un verdadero dilema se trata–, sino que viven y crean en la suerte de zona intermedia de tensión, precisamente, entre ambos polos magnéticos; en otras palabras, Adam Zagajewski pertenece a la familia de los que están «entre» (*metaxy*). En consecuencia, al situar la poesía «entre Atenas y Jerusalén», Zagajewski no se limita, pues, a echar mano de una metáfora –de un *topos* de rancio abolengo– para expresar la naturaleza de la poesía, sino que también deja constancia de su posicionamiento –como hombre y como artista, pensador y poeta– ante lo que ambas ciudades simbolizan y ante el papel que una y otra han desempeñado y siguen hasta hoy desempeñando en la entera cultura europea y, por extensión, occidental, y aun universal. Se trata, desde luego, de un tema de gran calado, al que hemos arribado al hilo de la indagación zagajewskiana acerca de la poesía y a cuya consideración hemos de dedicar las siguientes páginas de nuestro trabajo.

George Steiner, sin duda uno de los más dotados y brillantes estudiosos de la cultura europea, en un enjundioso librito titulado *La idea de Europa* (*The Idea of Europe*, 2004), que recoge la conferencia –la décima Conferencia Nexus– que, con el mismo título, dictó como preludeo a una serie de encuentros organizados por el Nexus Institute, de Amsterdam, en vísperas de la Cumbre Intelectual celebrada durante la presidencia holandesa de la Unión Europea en el año 2004, ha resumido lo que a su juicio constituye la identidad europea en cinco rasgos característicos o axiomas. Para Steiner, Europa es, en primer lugar, un café, un café atestado de gente donde se habla y se escribe, donde se filosofa y se conspira; son los viejos cafés europeos, íntimamente relacionados con las grandes empresas artísticas, culturales y políticas del viejo continente. En segundo lugar, Europa es una geografía a medida del hombre; un espacio humanamente abarcable, transitable, caminable. En tercer

¹⁵⁵⁴ *Ibidem*.

lugar, Europa se caracteriza, a diferencia de América –al menos, de Norteamérica– por la costumbre de poner a las calles y plazas de sus ciudades el nombre de personas ilustres: estadistas, científicos, escritores y artistas; por ser, pues, sus ciudades ámbitos de la memoria y de la *pietas*¹⁵⁵⁵. La quinta nota –inquietante, ciertamente– de la identidad europea consiste en lo que Steiner llama su «autoconciencia escatológica»¹⁵⁵⁶; el creer que un día, con un final más o menos trágico, perecerá. Aquí, claro está, no nos interesa directamente más que el cuarto rasgo o axioma. Escribe George Steiner:

El ambiguo peso del pretérito en la idea y sustancia de Europa tiene su origen en una primordial dualidad. En ella consiste mi cuarto axioma, que es el de la doble herencia de Atenas y Jerusalén. Esta relación, a la vez conflictiva y sincrética, ha tenido parte en la discusión teológica, filosófica y política desde los padres de la Iglesia hasta Lev Chestov, desde Pascal hasta Leo Strauss. El *topos* es hoy tan fértil y urgente como lo ha sido siempre. Ser europeo es tratar de negociar, moralmente, intelectualmente y existencialmente los ideales y aseveraciones rivales, la *praxis* de la ciudad de Sócrates y de la de Isaías.¹⁵⁵⁷

Lo que podríamos denominar la «fórmula» de la identidad europea que propone Steiner es, en verdad, muy atractiva y sugerente, y muy personal. Ni que decir tiene, no es la única: otros autores ha habido que han propuesto otras fórmulas, fórmulas diversas, y más o menos analíticas, más o menos sintéticas. Notablemente sintética es la fórmula –o «ecuación», como él dice– del padre Victorino Capánaga: EUROPA = E + R + P^a, es decir, *Evangelium*, *Ratio* y *Patria*: «El Evangelio, con la visión sobrenatural del mundo, nos ha venido de Jerusalén; la Razón, de Grecia; la Patria o nación en su más perfecta forma, de Roma»¹⁵⁵⁸. En la misma línea, con diferencias de matiz, se halla el catedrático de filosofía Alfonso López Quintás, quien, en la esencia y el espíritu de Europa, identifica estos tres elementos:

¹⁵⁵⁵ Cf. STEINER, George (2004), *La idea de Europa*, trad. (<ingl *The Idea of Europe*) de María Condor, prólogo de Mario Vargas Llosa, introducción de Rob Riemen, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, pág. 48.

¹⁵⁵⁶ *Ibidem*, pág. 62.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*, págs. 52-53.

¹⁵⁵⁸ Cf. CAPÁNAGA, Victorino, «Introducción general» a las *Obras de San Agustín* en edición bilingüe, t. I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 5ª ed., 1979; pág. 259.

- 1) el afán griego de comprender racionalmente la vida y el universo, crear belleza y descubrir su sentido más hondo;
- 2) el amor romano al orden, la legalidad y la eficacia;
- 3) la orientación trascendente del Cristianismo.¹⁵⁵⁹

Más sintética aún es la fórmula propuesta por Ramón Domínguez Balaguer, pues puede reducirse a los dos términos fundamentales de Atenas + Jerusalén:

Lo que empezó a hacer grande a Europa y la hizo destacarse sobre el resto del mundo civilizado fue el uso de la razón. Cuando ésta agotó sus posibilidades y no pudo seguir avanzando, la fe judeo-cristiana, al abrir el horizonte a realidades trascendentes, acabó por darle el impulso que necesitaba. [...]

Fue esta fecunda colaboración entre la fe y la razón la que produjo los mejores frutos del pensamiento europeo.¹⁵⁶⁰

Referidas no ya a la identidad de Europa, sino a la de todo Occidente, encontramos otras fórmulas más o menos similares. Sintética y muy bella –amén de lapidaria– es la del egregio pensador colombiano Nicolás Gómez Dávila: «El Occidente habrá muerto, cuando deje de ser la presencia de Grecia en un alma cristiana»¹⁵⁶¹. Más analítica –cinco términos– se nos presenta, en cambio, la del filósofo e historiador de las ideas morales francés Philippe Nemo, para quien la «morfogénesis cultural de Occidente»¹⁵⁶² es susceptible de estructurarse en cinco acontecimientos esenciales:

- 1) La invención de la polis, de la libertad bajo la ley, de la ciencia y de la escuela por los griegos.

¹⁵⁵⁹ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *El espíritu de Europa. Claves para una reevangelización*, Madrid, Unión Editorial, 2000, pág. 25.

¹⁵⁶⁰ DOMÍNGUEZ BALAGUER, Ramón, *Réquiem por Europa. Ascenso y ocaso de la cultura ética occidental*, Baracaldo, Grafite Ediciones, 2007, pág. 9

¹⁵⁶¹ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 166.

¹⁵⁶² Cf. NEMO, Philippe (2004), *¿Qué es Occidente?* Trad. (fr. < *Que'est-ce que l'Occident*) de Lourdes Bigorra, col. Gota a gota, nº 4, Madrid, Fundación FAES S.L.U., 2006, pág. 11.

2) La invención del derecho, la propiedad privada, la «persona» y el humanismo por Roma.

3) La revolución ética y escatológica de la Biblia: la caridad como superación de la justicia, el tensionamiento escatológico de un tiempo lineal, el tiempo de la historia.

4) La «revolución papal» de los siglos XI-XIII, que eligió utilizar la razón humana en los dos figuras de la ciencia griega y el derecho romano para inscribir en la historia la ética y la escatología bíblicas, realizando así la primera verdadera síntesis entre «Atenas», «Roma» y «Jerusalén».

5) La promoción de la democracia liberal llevada a cabo por lo que se ha dado en llamar las grandes revoluciones democráticas [...]. Puesto que el pluralismo es más eficiente que cualquier orden natural o que cualquier orden artificial en los tres ámbitos de la ciencia, la política y la economía, este último acontecimiento confirió a Occidente una capacidad de desarrollo sin precedentes que le permitió engendrar la modernidad.¹⁵⁶³

Dentro de su diversidad, vemos que las fórmulas aquí traídas a colación coinciden todas en incluir, entre los ingredientes esenciales de Europa y de Occidente, el legado de Atenas y el de Jerusalén, de lo que cabe lógicamente deducir que son éstos precisamente los dos ingredientes básicos de todo punto irrenunciables. Luego, hay, es cierto, diferencias significativas, porque, por ejemplo, para George Steiner Jerusalén parece ser muy particularmente «la ciudad de Isaías», es decir, la ciudad del judaísmo¹⁵⁶⁴; mientras que para otros, Jerusalén es, ante todo, la ciudad de Jesús, esto es, la ciudad del cristianismo, o de Isaías y Jesús, la ciudad del judeocristianismo. Sea como sea, la coincidencia de fondo, en líneas generales, queda patente. Y, aunque no sea la identidad de Europa –al menos, de modo inmediato– lo que ocupa a Adam Zagajewski en su ensayo «Contra la poesía», nos ha parecido inexcusable situar previamente la controversia entre Atenas y Jerusalén también en ese contexto particular del debate sobre la identidad de la cultura europea y occidental en general.

¹⁵⁶³ *Ibidem*, págs. 11-12.

¹⁵⁶⁴ Cf. STEINER, George, *op. cit.*, págs. 58-62.

El autor en quien la oposición entre Atenas y Jerusalén, como ciudades símbolos o encarnaciones, respectivamente, de la razón y la revelación, aparece explícita –tematizada, diríamos– por primera vez es, muy probablemente, Tertuliano de Cartago (c. 155-después de 220?)¹⁵⁶⁵, quien, excepción hecha de San Agustín, puede considerarse como «el más importante y el más original de los autores eclesiásticos latinos»¹⁵⁶⁶. Para Tertuliano, existe una oposición radical entre Atenas y Jerusalén en el ámbito del pensamiento, de igual manera que entre Roma y Jerusalén en la vida diaria¹⁵⁶⁷. En el libro VII de su obra “*Prescripciones*” *contra todas las herejías* (*De Praescriptionibus aduersus haereses omnes*), Tertuliano escribe:

9. ¿Qué tienen, por tanto, en común Atenas y Jerusalén?, ¿qué tienen en común la Academia y la Iglesia?, ¿qué tienen en común los herejes y los cristianos? **10.** Nuestra doctrina viene del pórtico de Salomón, que, también él, había enseñado que el Señor ha de ser buscado con simplicidad de corazón. **11.** Allí se las vean los que han inventado un cristianismo estoico, platónico y dialéctico.

12. Nosotros no tenemos necesidad de curiosidad después de Cristo, ni de búsqueda después del Evangelio. **13.** Cuando creemos, no deseamos creer nada más allá, pues esto es lo primero que creemos: que no hay nada más allá que debemos creer.¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶⁵ Cf. QUASTEN, Johannes, *Patrología. I. Hasta el concilio de Nicea*, ed. española (< ingl. *Patrology*, vol. I-II 1950-1953) preparada por Ignacio Oñatibia, con la colaboración de Pedro Urséolo Farré, O. S. B., y Estanislao M. Llopart, O. S. B. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, pág. 530.

¹⁵⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁶⁷ TREVIJANO, Ramón, *Patrología*, col. *Sapientia Fidei*. Serie de Manuales de Teología, nº 5, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2001, pág. 130.

¹⁵⁶⁸ praescr. VII, 9-11. Edición utilizada: TERTULIANO, “*Prescripciones*” *contra todas las herejías*, introducción, texto crítico, traducción y notas de Salvador Vicastillo, edición bilingüe, col. Fuentes Patrísticas, 14, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2001. El texto en su original latino reza así:

«**9.** Quid ergo Athenis et Hierosolymis? quid Academiae et Ecclesiae? quid haereticis et christianis? **10.** Nostra institutio de porticu Salomonis est, qui et ipse tradiderat Dominum in simplicitate cordis esse quaerendum. **11.** Viderint qui Stoicum et Platonicum et dialeccticum christianismum protulerunt.

»Nobis curiositate opues non est post Christum Iesum nec inquisitione post Euangelim. **12.** Cum credimus, nihil desideramus ultra credere. Noc enim prius credimus non esse quod ultra credere debeamus». *Ibidem*.

Salvador Vicastillo nos informa, al respecto, de los siguiente: «Esta expresión, emparejando *Athenae-Hierosolyma*, así como las otras dos (*Academia – Ecclesia, haeretici – Christiani*), son un biblismo que, a través de los LXX y el N. T., se han infiltrado en la lengua de Tertuliano.» *Ibidem*, pág. 167. Ahí también nos remite Vicastillo al que a su juicio constituye el texto inspirador de todo esto: el texto paulino de 2 Co 6, 14-16: «¡No uncíros en yugo desigual con los infieles! Pues ¿qué relación hay entre la justicia y la iniquidad? ¿Qué unión entre la luz y las tinieblas? ¿Qué armonía

Hijo de una noble familia pagana, Tertuliano había tenido acceso a la más cuidada educación que su época podía proporcionarle. Convertido en un jurista notable y un consumado retórico, y con un futuro prometedor como abogado por delante, hacia el año 194 se sintió estremecido por el testimonio de los mártires y se unió a la comunidad de los creyentes¹⁵⁶⁹. Y nunca concebirá armonización posible entre las doctrinas procedentes del *Liceo* o de la *Academia* y la fe que había salido del cenáculo en Pentecostés. Gerardo Vidal Guzmán escribe al respecto: «Su mente clara, de jurista y de converso, había dibujado una línea entre ambos mundos. Y su carácter apasionado la había convertido en un abismo»¹⁵⁷⁰.

Como ha observado Salvador Vicastillo, en una nota a este texto de Tertuliano, en san Jerónimo (entre el 340 y el 350-420)¹⁵⁷¹ aparecerá, inspirada en Tertuliano, la misma antinomia, pero formulada en otros términos: en efecto, la antítesis Atenas/Jerusalén se convierte en la antítesis Roma/Jerusalén, y la de la Academia/Iglesia, en la de Cicerón-Plauto/Sagrada Escritura¹⁵⁷². Como es sabido, durante una período de mortificación en el desierto de Calcis (al sur de Alepo), san Jerónimo tuvo una «visión», en la que «se dejó azotar ante el tribunal de Cristo por seguir siendo ciceroniano más que cristiano»¹⁵⁷³. Merece la pena reproducir aquí el relato que san Jerónimo hace de su famosa visión de Calcis, relato traído a colación muy a menudo como prueba de la hostilidad del cristianismo a la cultura clásica:

30. Hace de ello ya muchos años. Por amor del reino de los cielos me había yo separado de mi casa, padres, hermana, parientes y, lo que más me costó, de la costumbre de comer regaladamente, y, antes de entrar en la milicia, emprendí un viaje a Jerusalén. Pero no podía desprenderme de mi biblioteca que, con extrema diligencia y trabajo, había allegado en Roma. Así, pues, triste de mí, ayunaba para leer luego a Tulio. Después de las largas vigili­as de la noche, después de las

entre Cristo y Beliar? ¿Qué comunicación entre el fiel y el infiel? ¿Qué conformidad entre el templo de Dios y el de los ídolos? Porque nosotros somos templo de Dios vivo, como dijo Dios: *Habitare en medio de ellos y caminaré entre ellos; yo seré su Dios y ellos serán mi pueblo.*» Cf. *Biblia de Jerusalén*, ed. cit., pág. 1698.

¹⁵⁶⁹ Cf. VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *Retratos de la Antigüedad Romana y la Primera Cristiandad*, Madrid, Rialp, 2007, pág. 215.

¹⁵⁷⁰ *Ibidem*, pág. 216.

¹⁵⁷¹ Cf. TREVIANO, Ramón, *op. cit.*, 284-292.

¹⁵⁷² Cf. VICASTILLO, Salvador, nota a TERTULIANO, “*Prescripciones*” *contra todas las herejías*, ed. cit., pág. 167.

¹⁵⁷³ BERARDINO, Angelo di (coord.), *Patrología III. La Edad de oro de la literatura patristica latina*, trad. (< ital. *Patrologia*, 1978) de J. M. Girau, presentación de Johannes Quasten, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1981, pág. 251.

lágrimas que me arrancaba de lo hondo de mis entrañas el recuerdo de los pecados pasados, tomaba en las manos a Plauto. Si luego volvía en mí mismo y me decidía a leer un profeta, repeliame el estilo desaliñado y, no viendo la luz por tener ciegos los ojos, pensaba no tener la culpa los ojos, sino el sol.

Mientras así jugaba conmigo la antigua serpiente, a mediados aproximadamente de la cuaresma, se me metió por los tuétanos una fiebre que me abrasaba el cuerpo exhausto y –lo que parece increíble– de tal manera devoró mis desdichados miembros, que apenas si me tenía ya en los huesos. Aparejábanme ya las exequias, tenía todo el cuerpo frío y el calor vital del alma sólo palpitaba en el pechezuelo también tibio, cuando, arrebatado súbitamente en el espíritu, soy arrastrado hasta el tribunal del juez. Había allí tanta luz e irradiaban los asistentes tal fulgor de claridad que, derribado por tierra, no me atrevía a levantar los ojos. Interrogado acerca de mi condición, respondí que era cristiano. Pero el que estaba sentado: «Mientes, dijo; ciceroniano eres, no cristiano. *Donde está tu tesoro, allí está también tu corazón* (Mt 6,21)».¹⁵⁷⁴

Al narrar con vivos colores esta visión o «arrebato» a la joven Eustoquio para incitarla al estudio de la Biblia, Jerónimo le confiaba una crisis psicológica sin duda auténtica, pero lo cierto es que nunca hizo un drama de los juramentos literarios que en tal ocasión había pronunciado. En todo caso, en su obra no se advierte interrupción alguna en su costumbre de citar a los clásicos, y Rufino no dejará de recordárselo maliciosamente en el transcurso de sus disputas¹⁵⁷⁵. De hecho, una de las cualidades más destacadas de san Jerónimo, junto con su extraordinario dominio

¹⁵⁷⁴ Cf. SAN JERÓNIMO, *Cartas*, ed. bilingüe, introducción, versión y notas de Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1962, págs. 191-192. El texto original latino dice así:

«30. Cuam ante annos plorimos domo, parentibus, sorore, cognatis et, quod his difficilium est, consuetudine lautioris cibi propter caelorum me regna castrassem et Hierosolimam militaturus pergerem, biblioteca, quam mihi Romae summo studio ac labore confeceram, carere non poteram. Itaque miser ego lecturus Tullium ieiunabam. Post noctium crebras uigilias, post lacrimas, quas mihi praeteritorum recordatio peccatorum ex imis uisceribus eruebat, Plautus sumebatur in manibus. Si quando in memet reuersus prophetam legere coepissem, sermo horrebat incultus et, quia lumen caecis oculis non uidebam, non oculorum putabam culpam esses, sed solis.

»Du mita me antiquus serpens inluderet, in media ferme quadragesima medullis infusa febris corpus inuasit exhaustum et sine ulla requie—quod dictu quoque incredibile sit—sic infelicia membra depasta est ut ossibus uix haererem. Interim parabantur exequiae, et uitalis animae calor toto frigente iam corpore in solo tantum tepente pectusculo palpitabat, cum subito raptus in spiritu ad tribunal iudicis pertrahor, ubi tantum luminis et tantum erat ex circumstantium claritate fulgoris, ut proiectus in terram sursum aspicere non auderem. Interrogatus condicionem, Christianum me esse respondi. Et ille qui residebat: “mentiris”, ait, “Ciceronianus es, non Christianus; *ubi thesaurus tuus, ibi et cor tuum*». *Ibidem*.

¹⁵⁷⁵ Cf. BERARDINO, Angelo di (coord.), *op. cit.*, pág. 251.

de la lengua latina, es su profundo conocimiento de Virgilio, de Cicerón y de tantos otros autores romanos, sin olvidar a los satíricos, de que hace gala, «llegando incluso a comprometer el equilibrio de su doctrina ascética (*Contra Joviniano*) o de la polémica (*Contra Rufino*), mas con indudable provecho de su talento exegético»¹⁵⁷⁶. Sea como sea, y como ya hemos dicho, este texto de san Jerónimo se ha esgrimido una y otra vez como prueba incontestable de la hostilidad del cristianismo a la cultura clásica. El egregio historiador y filósofo de la cultura británico Christopher Dawson (1889-1970) interpreta, empero, el célebre pasaje epistolar de san Jerónimo de modo distinto: de lo que se trata aquí realmente es de que el apego del santo por la literatura clásica era tan grande que llegó a convertirse en una tentación espiritual; y, de haber cedido a ella, san Jerónimo «no hubiera pasado de ser un retórico, en cuyo caso la Edad Media habría perdido el mayor de sus clásicos espirituales: la *Vulgata latina*»¹⁵⁷⁷.

«*Quid ergo Athenis et Hierosolymis? quid Academiae et Ecclesiae? quid haereticis et christianis?*». Salvador Vicastillo nos informa, al respecto, de los siguiente :

Esta expresión, emparejando *Athenae-Hierosolyma*, así como las otras dos (*Academia – Ecclesia, haeretici – Christiani*), son un biblismo que, a través de la Biblia de los LXX y el Nuevo Testamento, se han infiltrado en la lengua de Tertuliano [...].¹⁵⁷⁸

Ahí también nos remite Vicastillo al que a su juicio constituye el texto inspirador de las expresiones de Tertuliano: el texto paulino de 2 Co 6, 14-16¹⁵⁷⁹:

¡No unciros en yugo desigual con los infieles! Pues ¿qué relación hay entre la justicia y la iniquidad? ¿Qué unión entre la luz y las tinieblas? ¿Qué armonía entre Cristo y Beliar? ¿Qué comunicación entre el fiel y el infiel? ¿Qué conformidad entre el templo de Dios y el de los ídolos? Porque nosotros somos templo de Dios

¹⁵⁷⁶ *Ibidem*, pág. 285.

¹⁵⁷⁷ Cf. DAWSON, Christopher (1970), *Los orígenes de Europa*, trad. (<ingl. *The Making of Europe. An Introduction to the History of European Unity*) de Francisco Elías de Tejada, prólogo de Esteban Pujals. Madrid, Ediciones Rialp, 1991, pág. 80.

¹⁵⁷⁸ Cf. VICASTILLO, Salvador, nota a TERTULIANO, “*Prescripciones*” *contra todas las herejías*, ed. cit., pág. 167.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*.

vivo, como dijo Dios: *Habitaré en medio de ellos y caminaré entre ellos; yo seré su Dios y ellos serán mi pueblo.*¹⁵⁸⁰

Como es sabido, en la coyuntura histórica en que hace su aparición el cristianismo, las religiones paganas sufrían aun entre sus mismos seguidores un descrédito demasiado acentuado para poder resistir la confrontación con la nueva fe, por más que contaran todavía con indudable arraigo popular y gozaran del amparo oficial por parte del Imperio. En el aspecto ideológico, el problema no se planteaba, pues, tanto entre el cristianismo y la religión politeísta cuanto entre el cristianismo y la filosofía, «implicando la distinción, la armonía y las mutuas relaciones entre los campos respectivos de la filosofía y la revelación, o entre la razón y la fe»¹⁵⁸¹. Si bien el cristianismo se propagó con celeridad en un ambiente saturado de helenismo, tardó algún tiempo, empero, en entrar en contacto efectivo con la filosofía. Ni que decir tiene, es San Pablo, precisamente, la gran figura con la que el cristianismo rebasa definitivamente los estrechos límites de Palestina e inicia su difusión por el mundo greco-romano. Y es en el Apóstol de los Gentiles en quien el problema de las relaciones entre la fe cristiana y la cultura helénica va a encontrar su primera manifestación¹⁵⁸². Los Hechos de los Apóstoles nos relatan el memorable encuentro que, en el ágora de Atenas, mantuvo San Pablo con algunos filósofos estoicos y epicúreos, quienes, movidos por la curiosidad, lo condujeron al Areópago, al tiempo que le pedían les explicara su «nueva doctrina» (Hch 17, 18-34).

Ciertamente, San Pablo no predica una filosofía más, sino, en efecto, una doctrina nueva, nueva y definitiva: la doctrina de la salvación por medio de Cristo, muerto en la cruz y resucitado. Para San Pablo, ante la plenitud del misterio de Cristo, palidece toda doctrina puramente humana, que no es sino necedad delante de Dios¹⁵⁸³: «¡Nadie se engañe! Si alguno entre vosotros se cree sabio según este mundo, vuélvase loco, para llegar a ser sabio; pues la sabiduría de este mundo es locura a los ojos de Dios» (I Cor 3, 18-19)¹⁵⁸⁴. Conviene recordar que la única vez que en el

¹⁵⁸⁰ Cf. BIBLIA DE JERUSALÉN, Bilbao, Desclée de Brouwer, nueva edición revisada y aumentada, 1998.

¹⁵⁸¹ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *El cristianismo y la filosofía patristica. Primera escolástica*, vol. II, t. 1, de la *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1986, pág. 62.

¹⁵⁸² *Ibidem*.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, pág. 63.

¹⁵⁸⁴ Cf. BIBLIA DE JERUSALÉN, ed. cit.

Nuevo Testamento aparece la palabra filosofía es en un texto paulino, precisamente: «Mirad que nadie os esclavice mediante la vana falacia de una filosofía, fundada en tradiciones humanas, según los elementos del mundo y no según Cristo» (Col 2,8)¹⁵⁸⁵. Por consiguiente, para San Pablo la única sabiduría verdadera no es sino la que proporciona la fe¹⁵⁸⁶. Como observan Guillermo Fraile y Teófilo Urdanoz, tomadas al pie de la letra, estas palabras de san Pablo parecen cerrar la puerta definitivamente a toda posibilidad de una conciliación entre el cristianismo y la filosofía¹⁵⁸⁷.

A juicio de los dos autores antes mencionados, no se debe, empero, extremar la contraposición. Porque el mismo San Pablo, no sólo con su palabra, sino también con su conducta y ejemplo, abre el camino a una solución más favorable del problema de las relaciones entre el cristianismo y la filosofía. En efecto, en su memorable discurso en el Areópago de Atenas, y luego de haber reparado en el altar allí erigido con la inscripción «Al Dios desconocido», San Pablo dice a sus oyentes: «[...] lo que adoráis sin conocer, eso vengo yo a anunciar» (Hch 17,23)¹⁵⁸⁸; «palabras en que iba implícito el reconocimiento de la razón humana para descubrir el verdadero Dios»¹⁵⁸⁹. Queda patente que San Pablo sabe acomodarse a la mentalidad de su auditorio, hablando su propio lenguaje e incluso citando a poetas del mundo pagano, como Aratos, Epiménides y Menandro¹⁵⁹⁰. Por otra parte, en su Epístolas a los Romanos (I, 18-21), reconoce explícitamente el apóstol la capacidad de la razón humana, mediante la contemplación del espectáculo de la creación, para llegar al conocimiento de la existencia y la providencia de Dios¹⁵⁹¹. Y luego, en la misma epístola (2, 14-15), afirma que los gentiles son responsables de guardar la ley moral natural impresa por Dios en sus corazones, lo que «equivale a reconocer la validez de las especulaciones de los filósofos y la legitimidad de los procedimientos puramente racionales»¹⁵⁹², por más que no puedan compararse con el conocimiento que proporciona la fe. San Pablo, pues, no desprecia la razón humana, ni minusvalora sus

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*, pág. 1729.

¹⁵⁸⁶ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P. (1960), *El cristianismo y la filosofía patristica. Primera escolástica*, vol. II (1.º) de la *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1986, pág. 64.

¹⁵⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸⁸ Cf. *Biblia de Jerusalén*, ed. cit., pág. 1618.

¹⁵⁸⁹ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 64.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁵⁹¹ *Ibidem*, págs. 64-65.

¹⁵⁹² *Ibid.*, pág. 65.

posibilidades; antes bien, la considera de utilidad para los gentiles. Anna Czabanowska-Wróbel, en una página de su luminoso libro sobre Adam Zagajewski –tantas veces citado en nuestro trabajo–, estima que el discurso de San Pablo en el Areópago, ante oyentes conocedores de la poesía y la filosofía, constituye el primer y definitivo encuentro –válido para todos los siglos– entre Atenas y Jerusalén, entre el amor a la sabiduría griega y la ardiente piedad hebrea¹⁵⁹³. Y aunque parece excesivo considerar a San Pablo –como quería Picavet– el «fundador de la filosofía cristiana», no cabe duda de que fue él, con su predicación y su ejemplo, quien abre la puerta a la posibilidad de una armonización entre las respectivas herencias de ambas ciudades; de hecho, los autores posteriores que defiendan el aprovechamiento del saber profano como auxiliar de la doctrina cristiana, lo harán remitiéndose como modelo al Apóstol de los Gentiles¹⁵⁹⁴.

A pesar de su profunda significación histórica –muy bellamente subrayada, como hemos visto, por Cabanowska-Wróbel–, lo cierto es que el episodio de San Pablo en el Areópago de Atenas no fue sino un acontecimiento circunstancial sin repercusiones inmediatas. En efecto, durante más de dos siglos el problema de las relaciones entre el cristianismo y la filosofía no aparece mencionado siquiera por ningún escritor cristiano. Así, los Padres Apostólicos, que constituyen el primer eslabón de la tradición cristiana tras los tiempos apostólicos y en conexión directa con ellos, se limitan a exponer con sencillez el mensaje evangélico, sin sentir en absoluto la necesidad de contrastarlo con las doctrinas filosóficas. A mediados del siglo II, esta situación empieza, sin embargo, a cambiar. Para entonces, las comunidades cristianas han crecido en número y, por así decirlo, también en calidad intelectual. Y los cristianos ya no se contentan con oponer al mundo pagano únicamente el heroísmo de sus mártires, sino que también empiezan a defender su fe por medio de sus apologistas. Al mismo tiempo, surge la amenaza del gnosticismo; y precisamente para refutarlo, escritores cristianos como San Ireneo de Lyon, San Hipólito y Tertuliano se ven obligados a descender a un terreno común y a servirse de expresiones y conceptos filosóficos. Del mismo modo, ante la aparición de las diversas herejías, se siente la necesidad de dar una formulación precisa a los dogmas

¹⁵⁹³ Cf. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005, pág. 67.

¹⁵⁹⁴ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 65.

cristianos, y, a tal efecto, se echará mano de las nociones filosóficas de esencia, sustancia, persona, relaciones, etc.¹⁵⁹⁵

En tiempos del emperador Marco Aurelio (161-180) se lanza una ofensiva en toda regla contra el cristianismo por parte de retóricos y filósofos como Cornelio Frontón de Cirta, Crescente, Alejandro de Abonóticos, Luciano de Samosata y Celso. Para entonces había ya cristianos capaces de bajar a la arena de la confrontación filosófica y de oponer a los de sus adversarios argumentos de orden puramente racional. Y es en este momento, precisamente, cuando se plantea de manera explícita y en general el problema de las relaciones entre el cristianismo y la filosofía. No son los filósofos quienes, desde fuera y con su actitud hostil, lo plantean, sino que lo plantean, desde dentro, los mismos cristianos convertidos que, con anterioridad a su adhesión al cristianismo, habían sido educados en las escuelas filosóficas y literarias del paganismo y que luego, consumada su conversión y a la hora de reflexionar sobre su nueva fe, no podían menos de emplear los conceptos aprendidos en el transcurso de su antigua formación filosófica¹⁵⁹⁶. Étienne Gilson ha caracterizado así el estado de cosas que a la sazón se daba:

Les préoccupations religieuses occupaient alors une large place dans la spéculation philosophique grecque elle-même. Se convertir au Christianisme était souvent passer d'une philosophie animée d'un esprit religieux à une religion capable de vues philosophiques.¹⁵⁹⁷

Por su parte, Gerardo Vidal Guzmán resume el problema que los cristianos de aquellos cristianos debían resolver:

El núcleo teórico del problema [...] era el siguiente: si la revelación que el cristiano había abrazado por la fe se proponía como una verdad llegada de lo alto, era preciso establecer qué tipo de relación mantenía con la verdad alcanzada como fruto del esfuerzo humano, es decir, con la filosofía. El asunto no era simple y tenía todo un complejo trasfondo histórico; la filosofía era el gran logro de la

¹⁵⁹⁵ *Ibidem*, pág. 66.

¹⁵⁹⁶ *Ibidem*, pág. 67.

¹⁵⁹⁷ Cf. GILSON, Étienne (1922), *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, versión española (<fr. *La philosophie au Moyen Âge*, vol. I: *De Scot Erigène à saint Bonaventure*; vol. II: *De saint Thomas d'Aquin à Guillaume d'Occam*) de Arsenio Palacios y Salvador Caballero, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1999, págs. 16-17.

racionalidad griega; la fe, la realización de la promesa mesiánica hecha al pueblo judío.¹⁵⁹⁸

El problema, en realidad, no era nuevo, pues se había planteado ya en el seno del judaísmo, concretamente en la comunidad de los judíos alejandrinos. De Aristóbulo y de Filón proviene la «teoría» del «robo de los filósofos», o los «robos de los griegos» –*«furta graecorum»*¹⁵⁹⁹–, según la cual los filósofos griegos, y en especial Pitágoras y Platón, habrían conocido, durante sus viajes, los libros de Moisés y los profetas y se habrían apropiado de sus doctrinas. Quedaban, así, explicadas las semejanzas y coincidencias parciales existentes entre la Biblia y la filosofía griega, al tiempo que quedaban patentes la superioridad y anterioridad de la primera sobre la segunda. Por su parte, Filón de Alejandría, en su práctica de la exégesis bíblica, se caracteriza por el empleo de la alegoría, mediante la que somete al sentido literal de la Escritura a interpretaciones más o menos forzadas, con vistas a hacerlas coincidir con las enseñanzas de los filósofos. También para él la filosofía se sitúa, desde luego, en un plano de inferioridad con respecto a la Biblia, pero no por ello deja de justificar su utilización auxiliar en beneficio de la ciencia sagrada. A este respecto, suele aducirse como caso típico la interpretación que Filón hace del episodio bíblico de las dos mujeres de Abrahán –Sara, la señora, y Agar, la sierva–, en quienes ve personificadas las relaciones entre la Biblia y la filosofía, precisamente; interpretación filoniana que habrá de plasmarse en la bien conocida definición de la filosofía como *«ancilla Theologiae»*. Gracias a esta interpretación, Filón de Alejandría, creyente sincero y, simultáneamente, admirador de la filosofía, podía, sin escrúpulos de conciencia, servirse de ésta como ciencia subsidiaria en la exégesis de las Sagradas Escrituras¹⁶⁰⁰.

Volviendo a los primeros escritores cristianos que se plantean explícitamente el problema, comprobamos que los hay con una actitud favorable a la filosofía, mientras que otros se posicionan como adversarios de la misma; ni que decir tiene, unos y otros coinciden en su afirmación de la absoluta suficiencia del cristianismo y su superioridad sobre las doctrinas filosóficas. Los favorables a la filosofía, si bien

¹⁵⁹⁸ Cf. VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *op. cit.*, pág. 214.

¹⁵⁹⁹ Cf. PRADA, Juan Manuel de, «Crónica de un milagro», en *Nadando contra corriente*, Madrid, Buenas Letras, 2010, pág. 260.

¹⁶⁰⁰ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 71.

inferiores en número, son, sin embargo, cronológicamente anteriores a los autores que adoptan ante ella una actitud hostil¹⁶⁰¹.

El primer autor cristiano en quien aparece planteado el problema de las relaciones entre el cristianismo y la filosofía es San Justino (c. 100-110 – 163), el más sobresaliente de los Padres apologistas griegos del siglo II, quien, a pesar de lo modesto de su aportación propiamente filosófica, ha podido ser considerado como el «iniciador de una línea de pensamiento que culminará, muchos siglos más tarde, en Santo Tomás de Aquino»¹⁶⁰². Pagano de origen, san Justino era natural de Flavia Neápolis (Siquén, hoy Naplusa, o Nablus, en Samaria). Tras su conversión al cristianismo, abrió escuela en Roma, donde murió mártir. De él se conservan dos *Apologías*, compuestas entre 150-160, y un *Diálogo con Trifón*, anterior a 161¹⁶⁰³.

Pues bien, San Justino está convencido de que el cristianismo es la culminación de la verdadera filosofía; en cuanto a la filosofía griega, la entiende precisamente como una *praeparatio evangelica*¹⁶⁰⁴. Él mismo, en su *Diálogo con Trifón*, nos cuenta el largo camino que tuvo recorrer en busca de la verdad: la buscó sinceramente, pero sin fruto, en los filósofos estoicos, en los peripatéticos, en los pitagóricos y en los platónicos, hasta que por fin la encontró en el cristianismo¹⁶⁰⁵. Por ello, podría decirse que San Justino estaba en condiciones de plantearse el problema de las relaciones entre el cristianismo y la filosofía no sólo desde un punto de vista teórico, sino también desde su trayectoria vital, como algo experimentado en carne propia, vivido. No es de extrañar, así, que su doctrina más importante –la doctrina del Logos– resulte una especie de puente entre la filosofía pagana y el cristianismo¹⁶⁰⁶. Enseña, en efecto, San Justino que, si bien el Logos divino no apareció en su plenitud más que en Cristo, mucho antes de Cristo existían ya, esparcidas por toda la humanidad, unas «semillas del Logos»; unas «razones seminales» –«λόγοι σπερματικοί»–, como san Justino las denomina, sirviéndose de términos tomados de la filosofía estoica¹⁶⁰⁷. Cada ser humano porta en su razón una semilla (*σπέρμα*) del Logos; y tanto los profetas del Antiguo Testamento como los

¹⁶⁰¹ *Ibidem*, pág. 68.

¹⁶⁰² *Ibidem*, pág. 73.

¹⁶⁰³ *Ibidem*.

¹⁶⁰⁴ Cf. TREVIJANO, Ramón, *op. cit.*, pág. 119.

¹⁶⁰⁵ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 73.

¹⁶⁰⁶ Cf. QUASTEN, Johannes, *op. cit.*, pág. 202.

¹⁶⁰⁷ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 83.

mismos filósofos paganos llevaban en sus almas esa semilla, semilla «en trance de germinar»¹⁶⁰⁸. Escribe san Justino:

Nosotros hemos recibido la enseñanza de que Cristo es el primogénito de Dios, u anteriormente hemos indicado que Él es el Verbo, de que todo el género humano ha participado. Y así, quienes vivieron conforme el Verbo, son cristianos, aun cuando fueron tenidos por ateos, como sucedió entre los griegos con Sócrates y Heráclito y otros semejantes (*Apol. I 46,2-3 [...]*).¹⁶⁰⁹

Por eso, no puede haber oposición entre cristianismo y filosofía, porque:

[...] cuanto de bueno está dicho en todos ellos [los filósofos] nos pertenece a nosotros los cristianos, porque nosotros adoramos y amamos, después de Dios, el Verbo, que procede del mismo Dios ingénito e inefable; pues Él, por amor nuestro, se hizo hombre para ser particionero de nuestros sufrimientos y curarlos. Y es que los escritores todos sólo oscuramente pudieron ver la realidad gracias a la semilla del Verbo en ellos ingénita. Una cosa es, en efecto, el germen e imitación de algo que se da conforme a la capacidad, y otra aquello mismo cuya participación e imitación se da, según la gracia que de aquél también procede (*Apol. II 13,4-6 [...]*). Porque cuanto de bueno dijeron y hallaron jamás filósofos y legisladores, fue por ellos elaborado, según la parte del Verbo que les cupo, por la investigación e intuición; mas como no conocieron al Verbo entero, que es Cristo, se contradijeron también con frecuencia unos a otros. Y los que antes de Cristo intentaron, conforme a las fuerzas humanas, investigar y demostrar las cosas por razón, fueron llevados a los tribunales como impíos y amigos de novedades. Y el que más empeño puso en ello, Sócrates, fué acusado de los mismos crímenes que nosotros, pues decían que introducía nuevos demonios y que no reconocía a los que la ciudad tenía por dioses... Que fue justamente lo que nuestro Cristo hizo por su propia virtud. Porque a Sócrates nadie le creyó hasta dar su vida por esta doctrina, pero sí a Cristo –que en parte fué conocido por Sócrates– porque Él era y es el Verbo que está en todo hombre (*Apol. II 10,2-8*).¹⁶¹⁰

¹⁶⁰⁸ Cf. QUASTEN, Johannes, *op. cit.*, pág. 202.

¹⁶⁰⁹ *Ibidem*.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, págs. 202-203.

«Lo que la Iglesia ganó con un hombre como Justino San Justino –escribe Gerardo Vidal Guzmán– fue invaluable. A sus filas se incorporaba un sabio [...], capaz de dar un empuje decisivo a la formación de un pensamiento cristiano que estuviera a la altura del mundo que pretendía conquistar. [...]»¹⁶¹¹. El camino abierto por San Justino sería continuado por otros muchos apologistas asimismo paladines, en mayor o menor medida, de la conciliación entre filosofía y cristianismo; son de mención obligada los nombres de Atenágoras de Atenas, Melitón de Sardes y Marco Minucio Félix. En la línea simpatizante con la filosofía destacará, sin embargo, la gran figura de San Clemente de Alejandría, quien, en el mismo terreno que San Justino pero yendo mucho más lejos que él¹⁶¹², no dudaría en afirmar en sus *Strómata* que «la filosofía educó a los griegos, como la ley a los hebreos, orientándolos hacia Cristo»¹⁶¹³.

Tito Flavio Clemente nació, de padres paganos, hacia el año 150 parece que en Atenas, ciudad donde recibiría su primera enseñanza. No sabemos ni la fecha ni las circunstancias de su conversión. Deseoso de recibir instrucción de los maestros cristianos más reputados, viajó extensamente por el sur de Italia, Siria y Palestina, Transitando un camino de búsqueda espiritual que nos recuerda inevitablemente al de San Justino, Clemente arribó a Alejandría, donde encontró lo que anhelaba junto al maestro Panteno. A raíz de este encuentro decisivo, Clemente fijó su residencia en Alejandría, que en adelante fue su segunda patria, y que sólo abandonó hacia el año 202 o 203, con motivo de la persecución de Septimio Severo. Murió, sin haber podido regresar a Egipto, poco antes del 215¹⁶¹⁴. San Clemente de Alejandría es autor, entre otros escritos, de los que llevan por título *El Protréptico* o *Exhortación a los griegos*, *El Pedagogo* y *Los Stromata* o *Tapices*.

Los Stromata o *Tapices* (Στρωματαις) constan de ocho libros, en los que se estudian sobre todo las relaciones del cristianismo con la ciencia secular, especialmente las relaciones de la fe cristiana con la filosofía griega. Y aquí, como adelantábamos, San Clemente de Alejandría va más allá de San Justino, pues compara incluso la filosofía griega con el Antiguo Testamento, en tanto en cuanto preparó a la humanidad para la venida de Cristo. Ello no obstante, San Clemente

¹⁶¹¹ Cf. VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *op. cit.*, págs. 219-220.

¹⁶¹² Cf. QUASTEN, Johannes, *op. cit.*, pág. 316.

¹⁶¹³ Cf. VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *op. cit.*, pág. 221.

¹⁶¹⁴ Cf. QUASTEN, Johannes, *op. cit.*, pág. 309.

recalca que la filosofía nunca podrá remplazar a la revelación divina; únicamente –como propedéutica– prepara el asentimiento de la fe¹⁶¹⁵. Pero en este punto lo que nos interesa resaltar es su actitud marcadamente favorable a la filosofía, precisamente:

28.1 Antes de la venida del Señor, la filosofía era necesaria para la justificación de los griegos; ahora, sin embargo, es provechosa para la religión, y constituye una propedéutica para quienes pretenden conseguir la fe mediante demostración racional; por eso se dice: *Tu pie no tropezará*, refiriendo a la Providencia lo que es bueno, tanto griego como nuestro. 2. Ciertamente, Dios es la causa de todos los bienes; de unos [lo es] principalmente, como del Antiguo y del Nuevo Testamento, de otros consecuentemente, como de la filosofía. 3. Quizás también la filosofía haya sido dada primitivamente a los griegos antes de llamarles también a ellos mismos el Señor, ya que también la filosofía educaba a los griegos, al igual que la Ley a los hebreos, hacia Cristo. En verdad, la filosofía, abriendo camino, predispone al que luego es perfeccionado por Cristo. [...]

29.1 Porque uno sólo es el camino de la verdad; pero es como un río que siempre fluye y en el que desembocan afluentes cada cual de un sitio. [...]¹⁶¹⁶

En palabras del gran escritor colombiano Nicolás Gómez Dávila: «El paganismo es el otro Antiguo Testamento de la Iglesia»¹⁶¹⁷.

Pero, como decíamos, la actitud benévola hacia la filosofía no fue general, ni mucho menos, entre los primeros escritores cristianos. Bien al contrario, la mayoría de ellos la condenan en bloque, mirando sus enseñanzas con menosprecio, cuando no teniéndolas por peligrosas. Entre estos autores contrarios a la filosofía, cabe mencionar a Taciano el Sirio, San Teófilo, Hermías Filósofo, San Ireneo de Lyon, San Hipólito, San Epifanio, San Dionisio de Alejandría y Lactancio, amén de Tertuliano, al que ya nos hemos referido, y que es quien encarna precisamente la oposición más cerrada a la filosofía¹⁶¹⁸. Según el sentir de Tertuliano, al cristiano le

¹⁶¹⁵ *Ibidem*, pág. 316.

¹⁶¹⁶ *Strom.* V, 28, 1-3. Edición utilizada: CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata I. Cultura y religión*, introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez, edición bilingüe, col. Fuentes Patrísticas, 7, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 1996.

¹⁶¹⁷ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 225.

¹⁶¹⁸ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 77.

basta la fe, y ante ella ha de ceder toda curiosidad: «*Cedat curiositas fidei*»¹⁶¹⁹. No cabe conciliación alguna entre cristianismo y filosofía, y se le antoja tan absurdo un filósofo cristiano como un cristiano filósofo¹⁶²⁰. Y ante la acusación de irracionalidad lanzada a los cristianos por parte del paganismo, Tertuliano no dudaba en responder, en el mismo tono, con la famosa frase que se le atribuye «creo, porque es absurdo»¹⁶²¹. En los últimos años de su vida Tertuliano abandonó abrazó el montanismo. Murió en el 233.

La figura gigantesca de San Agustín, el má grande de los padres latinos –y aun el autor más sobresaliente de toda la era patristica–, merece, por su singular relevancia, capítulo aparte; como lo merece por tratarse de un autor con el que Adam Zagajewski, que lo cita en más de una ocasión en sus páginas ensayísticas, demuestra tener alguna familiaridad. Como han observado Giovanni Reale y Dario Antiseri, con San Agustín nace el «filosofar en la fe»; en otras palabras, nace la «filosofía cristiana», anticipada ciertamente por los Padres griegos, pero que sólo en el santo obispo de Hipona llega a su más plena maduración¹⁶²². En San Agustín, en efecto, la fe no substituye a la inteligencia, ni la elimina; bien al contrario, la fe, a la inteligencia, la estimula y la promueve. Por otra parte, la inteligencia no excluye la fe, sino que viene a reforzarla y, en cierto modo, a aclararla¹⁶²³. En este sentido, el *credo quia absurdum* de Tertuliano constituye una actitud espiritual del todo ajena a San Agustín, quien encarna aquella posición que andando el tiempo será resumida mediante las fórmulas *credo ut intelligam* e *intelligo ut credam*, fórmulas que el santo obispo de Hipona anticipa en substancia y, siquiera parcialmente, también, incluso, en la forma¹⁶²⁴. El origen de estas expresiones ha de buscarse en Isaías 7,9 (en la versión griega de los Setenta), donde puede leerse: «si no tenéis fe, no podréis entender»; a lo que San Agustín responde: «*intellectus merces est fidei*, la inteligencia es recompensa de la fe»¹⁶²⁵.

Entre los muchos escritos de San Agustín que podrían al respecto aducirse, Reale y Antiseri escogen el siguiente pasaje de *Contra académicos* (*Contra academicos*,):

¹⁶¹⁹ *Ibidem*, pág. 78.

¹⁶²⁰ *Ibid.*, págs. 78-79.

¹⁶²¹ Cf. VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *op. cit.*, pág. 216.

¹⁶²² Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*. T. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., pág. 380.

¹⁶²³ *Ibidem*.

¹⁶²⁴ *Ibidem*.

¹⁶²⁵ *Ibidem*.

[...] a nadie es dudoso que una doble fuerza nos impulsa al aprendizaje: la autoridad y la razón. Y para mí es cosa ya cierta que no debo apartarme de la autoridad de Cristo, pues no hallo otra más poderosa. En los temas que exigen arduos razonamientos—pues tal es mi condición que impacientemente estoy deseando de conocer la verdad, no sólo por fe, sino por comprensión de la inteligencia—confío entretanto hallar entre los platónicos la doctrina más conforme con nuestra revelación.¹⁶²⁶

En este texto San Agustín se acoge explícitamente al magisterio de los platónicos como pensadores cuya doctrina se muestra más en conformidad con la revelación. Y Platón, precisamente, en un memorable pasaje del *Fedón*, había ya contemplado la posibilidad —si no la necesidad— de una revelación divina que sirviera de balsa para surcar con garantías las turbulentas aguas de la existencia; es decir, como medio de alcanzar la plenitud de la sabiduría. Está Simmias en el uso de la palabra:

[...] Pues a mí me parece, Sócrates, acerca de estos temas, seguramente como a ti, que el saberlo de un modo claro en la vida de ahora o es imposible o algo difícilísimo, pero, sin embargo, el no comprobar a fondo lo que se dice sobre ellos, por cualquier medio, y el desistir de hacerlo hasta que uno concluya de examinarlos por todos lados es propio de un hombre muy cobarde. Acerca de estos temas hay que lograr una de estas cosas: o aprender <de otro> cómo son, o descubrirlos, o, si esto resulta imposible, tomando la explicación mejor y más difícil de refutar de entre las humanas, embarcarse en ella como sobre una balsa para surcar navegando la existencia, si es que uno no puede hacer la travesía de manera más estable y menos arriesgada sobre un vehículo más seguro, o con una revelación divina.¹⁶²⁷

Pues bien: para San Agustín, esa revelación divina, que Platón postulara en el *Fedón*, se ha producido; y nos ha proporcionado esa balsa o nave sólida para «surcar

¹⁶²⁶ c. acad. 3, 20, 43. Edición citada: SAN AGUSTÍN, *Contra los académicos*, vol III de las *Obras completas de San Agustín*, edición bilingüe, introducciones y notas de Victorino Capánaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), nº 21, 5ª ed., 2009. El original latino dice así: «nulli autem dubium est gemino pondere nos impelli ad discendum auctoritatis atque rationis. mihi ego certum est nusquam prorsus a Christi auctoritate discedere; non enim reperio ualentiores. quod autem subtilissima ratione persequendum est—ita enim iam sum affectus, ut quid sit uerum non credendo solum sed etiam intellegendo apprehendere impatienter desiderem—apud Platonicos me interim, quod sacris nostris non repugnet, reperturum esse confido.» *Ibidem*.

¹⁶²⁷ *Phd.* 99c-d.

navegando la existencia»: «el *lignum crucis*, Cristo crucificado»¹⁶²⁸. Así lo declara el santo en un pasaje –no menos memorable, sin duda, que el platónico del *Fedón*, al que no puede menos de concluirse viene a dar respuesta– del segundo de sus *Tratados sobre el Evangelio de San Juan (In Ioannis Evangelium tractatus, II, 2)*:

[...]. Es como si alguien divisara desde lejos su patria, pero un mar se interpusiera entre los dos: ve a dónde ir, pero ignora el camino. Así nos ocurre a nosotros: anhelamos alcanzar nuestra condición estable, donde el ser realmente es, porque seguirá siendo siempre lo que es; pero está por medio el mar de este mundo, por donde caminamos, aunque ya vemos a dónde caminamos. Muchos ni siquiera saben a dónde van. Pero para enseñarnos el camino, vino el mismo a quien queríamos ir. ¿Y qué hizo? Nos puso el leño con el que poder atravesar el mar. Nadie es capaz de pasar el mar de este mundo si no lo lleva la cruz de Cristo. A veces abraza el árbol de la cruz incluso el de ojos enfermos. Y quien de lejos no ve a dónde va, no se aparte de ella, y ella misma lo llevará.¹⁶²⁹

Para Reale y Antiseri, es éste precisamente «el “filosofar en la fe”, la filosofía cristiana: un mensaje que ha cambiado durante más de un milenio el pensamiento occidental»¹⁶³⁰.

En los autores cristianos de los primeros siglos se da, pues, un dualismo de actitudes ante la filosofía, dualismo que, con distintos matices, se prologará a lo largo de toda la Edad Media e incluso después¹⁶³¹. Ya en el tránsito de la patrística a la escolástica es merecedora de atención la personalidad de Severino Boecio (ca. 480-524), a quien Martin Grabman hubo de definir como «el último de los romanos y el

¹⁶²⁸ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., pág. 381.

¹⁶²⁹ in euang. Ioh. 2, 2. Edición por la que citamos: SAN AGUSTÍN, *Tratados sobre el Evangelio de San Juan (I-35)*, vol XIII de las *Obras completas de San Agustín*, edición bilingüe, versión de Miguel Fuertes Lanero y José Anoz, introducción, bibliografía y notas de José Anoz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), n° 139, 3° ed., 2009. He aquí el original latino: «[...] Sic est enim tanquam videat quisque de longe patriam, et mare interiaceat: videt quo eat, sed non habet qua eat. Sic ad illam stabilitatem nostram ubi quod est est, qua hoc solum semper sic est ut est, volumus pervenire: interiacet mare huius saeculi qua imus, etsi iam videmus quo imus: nam multi nec quo eant vident. Ut ergo esset et qua iremus, venit inde ad quem ire volebamus. Et quid fecit? Instituit lignum, quo mare transeamus. Nemo enim potest transire mare huius saeculi, nisi cruce Christi portatus. Hanc crucem aliquando amplectitur et infirmus oculis. Et qui non videt longe quo eat, non ab illa recedat, et ipsa illum perducet.» *Ibidem*.

¹⁶³⁰ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., pág. 381.

¹⁶³¹ Cf. FRAILE, Guillermo, O. P., y URDANOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 84.

primero de los escolásticos»¹⁶³², precisamente, y cuya obra más famosa es el *De consolacione philosophiae*. Para E. K. Rand, «Boecio favorece [...] la introucción de pleno derecho de la filosofía en el universo cultural cristiano, en cuanto ciencia dotada –dentro de ese universo– de una autonomía y de un lugar específico [...]»¹⁶³³.

El binomio razón y fe resume el programa de investigación fundamental de la escolástica, en la que la razón es predominantemente función de la fe y la filosofía es función de la teología, ya sea a la hora de interpretar la escritura (exégesis), ya sea con vistas a construir una doctrina sistemática (dogmática). Se contempla la investigación racional autónoma, integrada en el contexto de la conversión de los infieles, a los que hay que exponer la doctrina cristiana mediante argumentos racionales. A tal efecto, no basta con creer, sino que es también preciso comprender (*intelligere*) la fe, demostrando con el instrumento de la pura razón las verdades que por fe se aceptan, o, cuando menos, mostrando su carácter lógico y no contradictorio con los principios fundamentales de la razón misma. En este contexto hay que entender el influjo, por una parte, del platonismo y del neoplatonismo, por mediación de San Agustín, y, por otra, el influjo del aristotelismo, primero a través de Avicena y de Averroes, y luego por conocimiento directo del Estagirita¹⁶³⁴. Pues bien: éste es el ámbito de pensamiento en que se producen precisamente las primeras sistematizaciones de la «*ratio*» en función de la «*fides*», las que llevan a cabo, en sus respectivas obras, un Juan Escoto Eriúgena, un San Anselmo de Aosta o un Pedro Abelardo.

Escoto Eriúgena (ca. 810-después de 877), el pensador más relevante del siglo IX, llega a escribir: «La verdadera filosofía no es más que la religión y, al revés, la verdadera religión no es otra cosa que la verdadera filosofía»¹⁶³⁵. Lo que es más: «Nadie entra en el cielo si no pasa a través de la filosofía» («*Nemo intrat in caelum nisi per philosophiam*»)¹⁶³⁶. En el siglo XI descuella la figura de San Anselmo de Aosta (o de Canterbury, por la ciudad inglesa donde pasó sus últimos años), nacido en 1033 y muerto en 1109, que constituye la más acabada expresión de la corriente platónico-agustiniana y, sin lugar a dudas, una de las cimas del pensamiento

¹⁶³²Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., pág. 410.

¹⁶³³ *Ibidem*, pág. 413.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, págs. 419-420.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, págs. 428-429.

¹⁶³⁶ *Ibid.*, págs. 429.

medieval. San Anselmo tiene una profunda confianza en la razón humana, a la que considera capacitada para arrojar luz sobre los misterios de la fe cristiana y para demostrar su coherencia y su necesidad; en este sentido, el programa anselmiano podría resumirse así: aclarar, valiéndose de la razón humana, lo que ya se posee gracias a la fe¹⁶³⁷. En el caso de San Anselmo estamos, pues, ante una fe que busca la inteligencia: *fides quaerens intellectum*. En fin, Pedro Abelardo (1079-1142) es la figura más prestigiosa del siglo XII. En su pensamiento, en palabras de A. Crocco, «la *ratio* –y en una perspectiva más amplia, la filosofía– lleva a cabo una necesaria función de mediación con respecto al mundo de la fe. Dicha función la coloca como enlace entre el pensamiento humano y el logos revelado»¹⁶³⁸. Y si el pensamiento de San Anselmo puede muy bien recapitularse en la expresión *credo ut intelligam*, la fórmula que sintetiza la posición de Abelardo sería propiamente *intelligo ut credam*¹⁶³⁹.

En el siglo XI, frente a los autores que juzgan necesario recurrir a la razón y a la ciencia que de ella deriva, como es la *dialéctica*, se alzan, empero, los que estiman que el único criterio de verificabilidad y autenticidad de la verdad reside, no en la filosofía, sino en la *auctoritas*. Y se llega, así, a un enfrentamiento entre los llamados dialécticos y antidialécticos¹⁶⁴⁰. Entre los primeros sobresale Berengario de Tours († ca. 1088), quien, en la línea de Escoto Eriúgena, defiende la dialéctica, disciplina fundada sobre la razón, hecha a imagen de Dios¹⁶⁴¹. Entre los segundos destaca, con silueta inconfundible, San Pedro Damián (1007-1072), cuya figura será entusiásticamente reivindicada, junto con la de Tertuliano y las un puñado de otros autores, por Lev Shestov, el filósofo judío ruso traído a colación –recuérdese– por Adam Zagajewski.

Como afirma Étienne Gilson, San Pedro Damián encarna a la perfección esa actitud del *contemptus saeculi* «que, si no lo es todo en la Edad Media, es por lo menos uno de los aspectos más importantes»¹⁶⁴². ¿Qué piensa San Pedro Damián de los estudios profanos? Para él, lo esencial, lo único que a la postre cuenta, es

¹⁶³⁷ *Ibid.*, págs. 435-436.

¹⁶³⁸ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., págs. 448-449.

¹⁶³⁹ *Ibidem*, pág. 450.

¹⁶⁴⁰ Cf. MERINO, José Antonio, *Historia de la filosofía medieval*, Col. Sapientia Rerum, Serie de Manuales de Filosofía, nº 10, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 2001, pág. 110.

¹⁶⁴¹ *Ibidem*.

¹⁶⁴² Cf. GILSON, Étienne, *op. cit.*, pág. 232.

procurarse la salvación; dado que el camino más seguro para salvarse es hacerse monje, sólo queda averiguar si un monje necesita de la filosofía. La respuesta de San Pedro Damiano a esta cuestión es categóricamente negativa: lo que el hombre ha menester para salvarse está contenido en las Escrituras; por consiguiente, el monje lo único que tiene que hacer es conocerlas y ponerlas en práctica. El razonamiento de San Pedro Damiano es muy sencillo: si la filosofía fuese necesaria para la salvación de los hombres –escribe en *De sancta simplicitate*– Dios habría enviado filósofos para convertirlos; pero el hecho es que ha enviado a pescadores, y pescadores sencillos. La filosofía no procede de Dios; antes bien, es una invención del diablo. Algunos monjes parecen preferir las reglas de Donato a las de San Benito. Pero –se pregunta San Pedro Damiano–, ¿quién fue el primer profesor de gramática sino el diablo?: «*Eritis sicut dii, scientes bonum et malum (Gén., III, 5)*. Helo aquí, hermano. ¿Quieres aprender gramática? ¡Aprende a declinar *Deus* en plural!»¹⁶⁴³. Entonces, ¿qué trato ha de dar un cristiano a la filosofía? El mismo que un judío ha de dar –por prescripción de la ley mosaica– a la cautiva con la que quiere casarse (*Deuteronomio*, XXI, 10-13), tema clásico que merece de San Pedro Damiano el siguiente comentario: «*Non debet jus magisterii sibimet arroganter arripere, sed velut ancilla dominae quodam famulatus obsequio subservire*»¹⁶⁴⁴. El arte humano no debe convertirse, pues, en maestro, sino en servidor «*velut ancilla dominae*»¹⁶⁴⁵. En *De divina omnipotentia* nos hace San Pedro Damiano asistir a una conversación de sobremesa, en la que alguien cita la conocida frase de San Jerónimo: Dios puede hacerlo todo, pero no puede hacer que lo que sucedió no haya sucedido. En ese momento, San Pedro Damiano no puede contenerse, clama contra San Jerónimo y prueba que la voluntad de Dios es la única causa de la existencia de lo que es. Se le objeta al punto que Dios puede ciertamente destruir Roma, pero no hacer que Roma no haya existido. Para San Pedro Damiano, si eso fuera cierto en lo que se refiere al pasado, lo sería igualmente en lo referido al presente y al porvenir: «si es imposible que lo que sucedió no haya sucedido, también lo es que no sucede lo que sucede y que no deba suceder lo que debe suceder»¹⁶⁴⁶. A juicio de San Pedro Damiano, es ésta una consecuencia intolerable por impía, resultado de entregarse al planteamiento de

¹⁶⁴³ *Ibidem*, pág. 233.

¹⁶⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁴⁵ Cf. MERINO, José María, *op. cit.*, pág. 111.

¹⁶⁴⁶ Cf. GILSON, Étienne, *op. cit.*, pág. 233.

cuestiones vanas. No podemos introducir a Dios en las reglas del discurso ni en las leyes de la dialéctica; la necesidad lógica de nuestras conclusiones no rige para Dios. Dios vive en un eterno presente, para Él no hay pasado ni futuro; por lo mismo, escapa a las condiciones en que el problema se plantea¹⁶⁴⁷. Como ha escrito Étienne Gilson:

Esta manera de rechazar las leyes de la naturaleza y del pensamiento en nombre de la trascendencia divina contenía en germen el teologismo de la omnipotencia de Dios, que más tarde tomará cuerpo en la doctrina de Ockam [sic]. [...] Esta argumentación *de potentia Dei absoluta*, aliada ahora con la dialéctica nominalista, llegará a ser, en el siglo XIV, una de las armas más eficaces contra las teologías del siglo precedente.¹⁶⁴⁸

Llegados al siglo XIII, el siglo áureo de la teología y la filosofía, asistimos a las grandes sistematizaciones de la relación entre fe y razón¹⁶⁴⁹, realizadas, en el ámbito de la filosofía cristiana, por pensadores cimeros como San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino (1224-1274) y San Buenaventura de Bagnoregio (1217/18-1274). Algunos autores de fines del siglo XIX y principios del XX han querido ver, a la hora de estudiar el pensamiento del siglo XIII, una oposición entre el agustinismo y el aristotelismo. Esta oposición ha sido debidamente matizada, empero, por los más competentes medievalistas de nuestro tiempo, quienes han mostrado que, lejos de presentarse como algo sencillo o exclusivista, el pensamiento medieval «actuaba como un movimiento intelectual abierto y englobante»¹⁶⁵⁰. En verdad, no hay tal contraposición, aunque sí, ciertamente, una opción preferencial de los pensadores medievales entre las distintas cosmovisiones que la tradición les ofrecía¹⁶⁵¹. Así, San Alberto Magno (1193 ó 1206-1280) tiene, en el campo de la fe, como principal maestro a San Agustín, mientras que en lo tocante a las ciencias naturales y a la filosofía concede prioridad a Aristóteles y los filósofos¹⁶⁵². San Alberto ve la neta diferencia existente entre la filosofía y la teología, y entre sus respectivos objetos y

¹⁶⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, págs. 233-234.

¹⁶⁴⁹ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., pág. 461.

¹⁶⁵⁰ Cf. MERINO, José Antonio, *op. cit.*, pág. 170.

¹⁶⁵¹ *Ibidem*.

¹⁶⁵² *Ibid.*, pág. 178.

métodos específicos. Ello no obstante, para él los campos del conocimiento afrontados por la filosofía y la teología no se excluyen mutuamente, como si los principios de la razón fueran contrarios a la fe. El *Doctor universalis*, teólogo y filósofo al mismo tiempo, veía en Dios el principio de todo conocimiento.

Por su parte, el más destacado, con mucho, de los discípulos de San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino (1224-1274), logrará genialmente una síntesis original entre lo antiguo y lo nuevo, «entre el agustinismo y el aristotelismo, entre la fe y la razón, entre la teología y la filosofía»¹⁶⁵³. En palabras de José Luis Sánchez Nogales, Santo Tomás

marcará un hito en el desarrollo de los saberes sobre Dios y la religión al establecer una distinción de órdenes de la realidad que se resolverá, consiguientemente, en distinción de órdenes de conocimiento sobre la realidad. El “ordo naturalis”, al que corresponde un conocimiento natural desde la razón y la filosofía y que, respecto al conocimiento de Dios, cristalizará en una teología racional. El “ordo supranaturalis”, al que corresponde un conocimiento sobrenatural desde la revelación y la razón iluminada e instruida por ella, que cristalizará en una teología cristiana.¹⁶⁵⁴

El fundamento de la armonía entre los órdenes reside en el hecho de haber sido creados ambos por el mismo y único Dios¹⁶⁵⁵. En su obra *In Librum Boetii de Trinitate Expositio*, q. 2, a. 2 c., escribe Santo Tomás lo siguiente:

Los dones de la gracia se agregan a la naturaleza de tal modo que no la anulan, sino que la perfeccionan más; por lo cual, la luz de la fe que nos es infundida gratuitamente no destruye la luz del conocimiento natural que nos ha sido asignado por naturaleza.¹⁶⁵⁶

En fin, en San Buenaventura de Bagnoregio (1217/18-1274) «se involucran filosofía, teología y mística en un sistema unitario y compacto raramente

¹⁶⁵³ *Ibid.*, pág. 185.

¹⁶⁵⁴ Cf. SÁNCHEZ NOGALES, José Luis, *Filosofía y fenomenología de la religión*, col. Ágape, n° 32, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2003, págs. 68-69.

¹⁶⁵⁵ *Ibidem*, pág. 69

¹⁶⁵⁶ *Ibidem*.

superado»¹⁶⁵⁷. Para el Doctor Seráfico, la filosofía constituye mediación y camino para otras ciencias; sin la luz de la fe, empero, este camino no conduce sino a las tinieblas. De ahí que la filosofía no pueda entenderse sino como un pensar o filosofar en la fe: se trata, pues, de la actitud expresada por la fórmula *credo ut intelligam*¹⁶⁵⁸.

Acabamos de ver que en el siglo XIII se llega a sistematizaciones felices de la relación entre fe y razón; en otras palabras, se produce un encuentro fecundo entre Atenas y Jerusalén. Muy otro va a ser, empero, el panorama ofrecido por la centuria siguiente: «A partir del siglo XIX –ha escrito José Luis Sánchez Nogales– se va a producir una crisis que resquebrajará la armonía fe-razón»¹⁶⁵⁹. Junto a las vicisitudes de la historia religiosa europea, hay dos corrientes filosóficas que actuarán como hilos conductores de dicha crisis: la primera es el nominalismo, representado por la figura eminente de Guillermo de Ockham; la segunda, el averroísmo latino –o aristotelismo «heterodoxo»–, acaudillado por Siger de Brabante¹⁶⁶⁰.

Siger de Brabante (1235-1282), profesor de la facultad de artes de la Universidad de París, se adhería a la interpretación de Aristóteles propuesta por Averroes y defendía la doctrina de la eternidad del mundo y la unidad del intelecto posible¹⁶⁶¹. Por otra parte, Siger enseñaba la denominada «doctrina de la doble verdad»: aun en el caso de que las proposiciones de razón estén en contradicción con las de la fe, éstas últimas siguen siendo aceptables por fe. A su juicio, «nadie debe tratar de someter a investigación racional aquello que supera la razón: al igual que nadie debe negar la verdad católica, basándose en razones filosóficas»¹⁶⁶². Así, pues, si Santo Tomás de Aquino buscaba conciliar fe y razón, Siger, en cambio, separa netamente los dos ámbitos, sin que las contradicciones que surjan entre ambos le supongan un obstáculo insalvable¹⁶⁶³.

Guillermo de Ockham (1295-1350) es conocido generalmente como el padre del nominalismo. Para Ockham, la afirmación de Aristóteles y, con él, de Santo Tomás de Aquino según la cual, por más que sólo existan los individuos, el objeto de la ciencia lo constituye lo universal, es contradictoria: «si sólo existen los individuos,

¹⁶⁵⁷ Cf. MERINO, José Antonio, *op. cit.*, pág. 220.

¹⁶⁵⁸ *Ibidem*, pág. 222.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, pág. 73.

¹⁶⁶⁰ *Ibidem*, págs. 74-82.

¹⁶⁶¹ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüeda y Edad Media*, ed. cit., pág. 511.

¹⁶⁶² *Ibidem*, pág. 512.

¹⁶⁶³ *Ibidem*.

ellos son el único objeto posible de nuestro conocimiento»¹⁶⁶⁴. Los conceptos universales –así, «el hombre» o «el triángulo»– no son sino «términos», «signos», «ficciones» que ciertamente *remiten* a realidades, «pero *no representan* nada real porque lo real siempre es singular y sólo se capta por la intuición sensible»¹⁶⁶⁵. Ahora bien, con semejante propuesta todo el edificio de la filosofía viene a caer de raíz, porque en ella se trabaja precisamente con conceptos abstractos y universales que –no así para Ockham– reflejarían la realidad: materia, forma, ser, esencia, sustancia, accidente¹⁶⁶⁶. Quedaban socavados asimismo los cimientos de la íntima relación que la fe había entablado con la filosofía, por cuanto Ockham, siguiendo las huellas del franciscano escocés y consumado metafísico el beato Juan Duns Escoto (1265-1308), estimaba que el pensamiento racional no está en condiciones de iluminar los contenidos de la fe; lo que es más: pretender llevar a cabo tal operación venía a ser signo evidente de paganismo¹⁶⁶⁷. Según la valoración que de él hace Vidal Guzmán, el legado fundamental de Guillermo de Ockham lo constituye tal vez «la separación entre fe cristiana y la razón filosófica, que unidas habían constituido el núcleo de la cultura medieval»¹⁶⁶⁸. Era una separación inspirada en un fideísmo radical, pues para Ockham las únicas certezas eran las de la fe; de la razón, en cambio, había que desconfiar siempre. Cualquier intento de armonización entre ambo estaba destinado al fracaso; más aún: se trataría de un connubio antinatural¹⁶⁶⁹. Nada tenía, pues, que ver Aristóteles con Jesucristo; nada, pues, Atenas con Jerusalén; y quien creyera lo contrario, demostraba tan sólo ser más pagano que cristiano¹⁶⁷⁰.

Una nota esencial del pensamiento ockhamista que requiere comentario aparte es su voluntarismo. Como es sabido, en el pensamiento de Duns Escoto constituye un tema de gran calado la existencia de un voluntarismo en Dios, de tal suerte que las esencias de los seres creados tendrían su fundamento no en la esencia de Dios, sino en su voluntad. Procurando salvar la omnipotencia de Dios y su libertad contra ciertas tesis aristotélicas mantenidas por el denominado averroísmo latino, afirma

¹⁶⁶⁴ Cf. GAMBRA, Rafael, *Historia sencilla de la filosofía*, Madrid, Rialp, 27ª ed. (1ª ed.: 1961), 2008, pág. 139.

¹⁶⁶⁵ Cf. VALVERDE MUCIENTES, Carlos, *Prelecciones de metafísica fundamental*, Madrid, nº 683 de Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.) y Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, 2009, pág. 208.

¹⁶⁶⁶ Cf. VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *op. cit.*, pág. 268.

¹⁶⁶⁷ *Ibidem*, pág. 269.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, pág. 271.

¹⁶⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*, pág. 272.

Escoto que no se trata de que Dios quiera las cosas buenas porque sean buenas, sino que las cosas son buenas porque Dios quiere que lo sean¹⁶⁷¹. Las leyes de la naturaleza y las normas morales no son irracionales, pero lo cierto es que Dios podría haber dejado de establecerlas o haber dictado otras diferentes. En esto consiste el voluntarismo –o contingentismo– escotista. Pues bien, Guillermo de Ockham radicaliza el voluntarismo de Duns Escoto. Para Ockham, en efecto, la soberana omnipotencia de Dios puede hacer todo cuanto no implique contradicción formal. Aplicado a la moral, dicho principio llevaría a conclusiones como esta:

[...] Las cosas no son buenas ni malas en sí mismas, sino solamente en virtud de los decretos positivos de la omnipotente voluntad de Dios. Nos ha mandado que le amemos, pero hubiera podido mandarnos que le odiásemos y esto sería un acto moralmente bueno. Y así los demás mandamientos. [...] ¹⁶⁷²

Para Guillermo de Ockham, en suma, el Evangelio se basta a sí mismo; la Escritura no tiene necesidad de mediaciones racionales para ser explicada. Por tanto, no hay para él conciliación posible entre Atenas y Jerusalén. Huelga decir que la tradición de la Iglesia Católica no optó jamás por esta vía, lo que no fue óbice, empero, para que estas ideas hallasen terreno abonado en el interior mismo de la cristiandad. Y es que, como ha señalado perspicazmente Gerardo Vidal Guzmán, «hay un hilo sutil que une estrechamente las figuras de Tertuliano, Pedro Damiano y Guillermo de Ockham hasta llegar a la reforma protestante»¹⁶⁷³:

[...] Todos ellos hacen hincapié en la corrupción de la naturaleza, en la inutilidad de la filosofía, y en la trascendencia absoluta de la fe. Sobre esta huella, y especialmente sobre la aplicación que Ockham hacía de sus principios a la Iglesia y a los sacramentos, caminaron todos los precursores del protestantismo: John Wiclef, Juan Huss... y el mismo Lutero que, con toda razón, se calificaba a sí mismo de *occamista*. El gran reformador alemán participaba en pleno de la desconfianza en la razón.¹⁶⁷⁴

¹⁶⁷¹ Cf. VALVERDE MUCIENTES, Carlos, *op. cit.*, pág. 206.

¹⁶⁷² *Ibidem*, pág. 210.

¹⁶⁷³ Cf. GUZMÁN VIDAL, Gerardo, *op. cit.*, pág. 272.

¹⁶⁷⁴ *Ibidem*.

Con Martín Lutero (1483-1546) precisamente se llega a lo que se ha dado en llamar «la crisis del *sola*» y la consiguiente fractura de la unidad del mundo cristiano¹⁶⁷⁵. El principio de la *sola Scriptura*

busca la forma pura primordial de la fe, tal como se encuentra originariamente en la Palabra bíblica. La metafísica se presenta como un presupuesto que proviene de otra fuente y del cual se debe liberar la fe para que ésta vuelva a ser totalmente ella misma.¹⁶⁷⁶

Precisamente en conexión con los postulados de la Reforma del siglo XVI se inicia, como ha señalado Joseph Ratzinger-Benedicto XVI, lo que cabe identificar como la primera etapa del proceso o programa de «deshelenización» del cristianismo¹⁶⁷⁷. En efecto, en oposición a la tesis según la cual la herencia griega, críticamente purificada, forma parte de la fe cristiana, surge la pretensión de deshelenizar el cristianismo, pretensión cada vez más visible en las discusiones teológicas de la época moderna. En ese proceso, la segunda etapa la constituye la teología liberal de los siglos XIX y XX, representada señeramente por el nombre del alemán Adolf von Harnack (1851-1930)¹⁶⁷⁸. En la tercera etapa estaríamos plenamente inmersos hoy. Para los actuales paladines de la deshelenización, la síntesis con el helenismo llevada a cabo en la Iglesia antigua no puede considerarse sino una primera inculturación del cristianismo, que no tiene por qué ser vinculante para las demás culturas¹⁶⁷⁹, menos aún en nuestra época, marcada por el auge de lo que tal vez no sería impropio denominar ideología del multiculturalismo.

La secular –por no decir milenaria– controversia entre Atenas y Jerusalén, sigue, pues, de actualidad, como «cuestión palpitante», viva. Sigue viva, como acabamos de ver, en el ámbito intracristiano –e intracatólico– de la reflexión teológica. Sigue viva, como hemos comprobado también, en el debate acerca de la identidad de Europa y aun de la cultura de Occidente en general, con autores tan dispares entre sí como Nicolás Gómez Dávila, George Steiner y Philippe Nemo. Y sigue viva, fin, en la

¹⁶⁷⁵ Cf. SÁNCHEZ NOGALES, José Luis, *op. cit.*, págs. 93-111.

¹⁶⁷⁶ BENEDICTO XVI, «Fe, razón y universidad. Recuerdos y reflexiones», en BENEDICTO XVI *et alii*, *Dios salve la razón*, trad. (< it. *Dio salvi la ragione*, 2007) de Lázaro Sanz, col. Filosofía, nº 357, Madrid, Encuentro, 2008, pág. 37.

¹⁶⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁷⁸ *Ibidem*, págs. 37-38.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*, pág. 40.

diversidad de planteamientos y corrientes del pensamiento filosófico actual, y basta, para comprobarlo, citar algunos autores y algunos títulos más o menos recientes: de Jürgen Habermas, *Israel o Atenas. Ensayos sobre religión, teología y racionalidad* (1971); de Carlos Díaz: *Entre Atenas y Jerusalén. Los caminos de E. Brunner, H-U. von Balthasar, X. Zubiri, K. Wojtyła, G. Rovirosa, S. Kierkegaard y los de todo creyente* (1994); de Reyes Mate, de *Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad* (1999). En este repertorio bibliográfico mínimo resulta de cita obligada el libro que lleva por título *Dios salve la razón (Dio salvi la ragione)*, publicado en España en 2008 por la editorial madrileña Encuentro, cuya autoría se debe a plumas de las más diversas procedencias y los más diversos credos: desde el papa Benedicto XVI hasta el constitucionalista sudafricano de origen y religión judíos Joseph Weiler, pasando por Gustavo Bueno, Wael Farouq, André Glucksmann, Jon Juaristi, Sri Nusseibeh, Javier Prades y Robert Spaemann. En esta obra singular, los autores mencionados recogen el desafío lanzado por el papa en su memorable –y, en su momento, no exenta de polémica– lección magistral en la Universidad de Ratisbona en septiembre de 2006: redescubrir constantemente la amplitud de la razón¹⁶⁸⁰. Y todos ellos coinciden en la necesidad de integrar de manera nueva y a la altura del tiempo presente la relación entre fe y razón. El filósofo español Gustavo Bueno Martínez (nacido en 1924) participa en este volumen colectivo con el trabajo titulado precisamente «¡Dios salve la razón!». Escribe ahí Gustavo Bueno:

Muy difícil es determinar qué tenga que ver Dios con la Razón, ante todo cuando nos referimos a la llamada Teología voluntarista, de larga tradición (Avicebrón, Algacel, Pedro Damiano, Escoto, Descartes, Calvino, Pascal, Schopenhauer, Unamuno), para la cual Dios es tan distinto del hombre que su «lógica», si la tiene, nada tiene que ver con la vulgar lógica de los hombres, orientada a las más prosaicas tareas del ajuste racionalista tales como las de encajar las cien piezas de un carro o las cláusulas de un contrato de compraventa.

Pero también es muy difícil determinar qué tenga que ver Dios con la Razón cuando nos referimos al Dios de la llamada Teología intelectualista, la de Aristóteles (que concibe a Dios como un «Pensamiento del Pensamiento») o la de santo Tomás de Aquino (que concibe a Dios como el *Ipsium intelligere subsistens*). En efecto, sin perjuicio de su denominación, la Teología natural intelectualista,

¹⁶⁸⁰ Cf. BENEDICTO XVI, *op. cit.*, pág. 42.

como ya hemos dicho, niega que el *intelligere* divino pueda asumir la forma racional. Y por ello, y sin perjuicio de que esta teología se considere fruto del «razonamiento natural», concuerda con la Teología voluntarista en el hecho de resistir de cualquier modo a la equiparación del Entendimiento divino con la razón humana. Cabría decir que, en el terreno de la Teología práctica, Duns Escoto se mantiene muy próximo a santo Tomás de Aquino.

Pero mucho tiene que ver Dios con la Razón cuando nos referimos al Dios cristiano, al Verbo Divino que se hace Hombre en la Persona de Cristo, para salvar al Género humano de la degeneración y aun de la destrucción derivada de su pecado original (cualquiera que sea el concepto que de este pecado se mantenga).¹⁶⁸¹

Gustavo bueno concluye su aportación con estas palabras:

No es difícil comprender, por tanto, que es precisamente el Dios de los cristianos quien ha salvado a la Razón humana a lo largo de la historia de Occidente, y hasta qué punto tiene sentido afirmar que podrá seguir salvándola en los momentos impredecibles, pero inexcusables, en los cuales los contactos de las «sociedades occidentales» con las «sociedades orientales», o de cualquier otra estirpe, ponga a la racionalidad históricamente conquistada ante el peligro de sus mayores extravíos.¹⁶⁸²

El escrito de Gustavo Bueno representa, en suma, una de las aportaciones más recientes al debate entre Atenas y Jerusalén, en el que nos hemos introducido de la mano de Adam Zagajewski y que constituye aquí el objeto de nuestra investigación. Nos brinda, por otra parte, una enumeración sucinta, pero muy orientativa, de pensadores voluntaristas –«Avicibrón, Algacel, Pedro Damián, Escoto, Descartes, Calvino, Pascal, Schopenhauer, Unamuno»–, lista que muy bien puede verse incrementada, por el principio, con el nombre de Tertuliano y, por el final, con el de Lev Schestov, el pensador ruso, judío de nacimiento, mencionado por Adam Zagajewski.

¹⁶⁸¹ Cf. BUENO, Gustavo, «¡Dios salve la razón!», en BENEDICTO XVI et alii, *Dios salve la razón*. Trado. (< it. *Dio salvi la ragione*, 2007) de Lázaro Sanz. Col. Filosofía, nº 357, Madrid, Encuentro, 2008, págs. 76-77.

¹⁶⁸² *Ibidem*, pág. 92.

Según nos lo presenta Bernard Martin, uno de los más renombrados estudiosos de su obra, Lev Shestov «belongs to the small company of truly great religious philosophers of our time and his work deserves the closest attention of all who are seriously concerned with the problems of religious thought»¹⁶⁸³.

Lev Shestov –o Leon Chestov, como a veces se transcribe también– es el nombre de pluma de Lev Isaakovich Schwarzman, nacido en Kiev en 1866. Cursó estudios en su ciudad natal y posteriormente en la Universidad de Moscú, acabados los cuales se estableció en San Petersburgo. A raíz de la revolución soviética, emigró –en 1919– a Berlín y luego a París, donde residiría, dedicado a la elaboración de su pensamiento, hasta su muerte, acaecida en 1938.

Lev Shestov, hacia finales del siglo XIX, era ya un hombre maduro, el autor de una tesis doctoral en derecho y de un libro de crítica literaria (sobre Shakespeare y su crítico danés Brandes). Su obra *El bien en la enseñanza del Conde Tolstói y de Nietzsche (Dobro v uchenii grafa Tolstogo i Nitshe –filosofia i prononed’)* fue publicada en 1900. El mismo año entabló una amistad, que había de durar toda su vida, con Nikolái Aleksándrovich Berdiáev (1874-1948), amistad cálida, a pesar de desacuerdos fundamentales, que a menudo terminaban en gritos del uno al otro. Su amistad con Berdiáev y con Sergéi Bulgákov sitúa a Chestov entre las filas de aquellos pensadores rusos que, allá por el 1900, llegaron a descubrir un enigma metafísico tras los problemas sociales que los habían preocupado en su primera juventud¹⁶⁸⁴. La filosofía de Chestov fue tomando forma en varios libros de ensayos y notas escritos antes de 1917, entre los que, junto de los ya mentados, cabe destacar los que llevan por título *Dostoievski y Nietzsche: la filosofía de la tragedia* (1903), *Apoteosis de lo infundamental: ensayo de pensamiento no dogmático* (1905), *Principios y finales* (1908) y *Problemas de filosofía y psicología* (1917). Más interesantes son aún las obras de Shestov publicadas en el extranjero, después de su marcha de Rusia, en 1919, y de establecerse en París, donde vivió hasta su muerte, acaecida en 1938: *Potestas clavium* (1923), *En las balanzas de Job* (1929), *Kierkegaard y su filosofía existencial (Kierkegaard et sa philosophie existentielle*

¹⁶⁸³ Cf. MARTIN, Bernard, «*The life and thought of Lev Shestov*», introducción a su traducción de SHESTOV, Lev, *Athens and Jerusalem*, Ohio University Press, 1966. Manejamos la edición electrónica de esta obra, en [<http://shestov.by.ru/intro.html>], pág. 1.

¹⁶⁸⁴ Cf. MIŁOSZ, Czesław (1972), «Shestov albo czystość rozpaczy», en *Zaczynając od moich ulic*, Biblioteka «Kultury», tomo XII de las *Dziela zebrane* del autor, Paryż, Instytut Literacki, 1985, pág. 261.

(1936). *Atenas y Jerusalén: un ensayo de filosofía religiosa* es del año 1938 (publicado originalmente en francés –*Athènes et Jerusalem: un essai de philosophie religieuse*–, en 1951 vio la luz su versión rusa:). En el «Prefacio» a este libro escribió Shestov:

"Athens and Jerusalem," "religious philosophy" — these expressions are practically identical; they have almost the same meaning. One is as mysterious as the other, and they irritate modern thought to the same degree by the inner contradiction they contain. Would it not be more proper to pose the dilemma as: Athens *or* Jerusalem, religion *or* philosophy? Were we to appeal to the judgment of history, the answer would be clear. History would tell us that the greatest representatives of the human spirit have, for almost two thousand years, rejected all the attempts which have been made to oppose Athens to Jerusalem, that they have always passionately maintained the conjunction "and" between Athens and Jerusalem and stubbornly refused "or." Jerusalem and Athens, religion and rational philosophy, have ever lived peacefully side by side. And this peace was, for men, the guarantee of their dearest longings, whether realized or unrealized.

But can one rely on the judgment of history? [...] ¹⁶⁸⁵

Según Chestov, el helenismo no podía aceptar ni al Dios del Antiguo Testamento ni al Cristo del Nuevo Testamento. Tenía que adaptar la escandalosa particularidad de un Dios personal a sus ideas generales formadas mediante la especulación. «El bien es Dios», «El amor es Dios»: a tales ecuaciones los helenizados ciudadanos del imperio romano podían dar su asentimiento. Pero estas ecuaciones carecen de sentido –dice Chestov– porque aquí lo abstracto se antepone a lo viviente ¹⁶⁸⁶.

¹⁶⁸⁵ Cf. SHESTOV, Lev (1938), *Athens and Jerusalem*, en [http://shestov.by.ru/aaj/aj_1.html]. Texto original ruso: «"Афины и Иерусалим", "религиозная философия" - выражения, почти равнозначные и покрывающие друг друга и, вместе с тем, равно загадочные и раздражающие своей внутренней противоречивостью современную мысль. Не правильнее ли поставить дилемму: Афины либо Иерусалим, религия либо философия? Если мы захотим обратиться к суду истории, ответ будет определенный: история скажет нам, что в течение многих веков лучшие представители человеческого духа гнали от себя все попытки противопоставления Афин Иерусалиму, всегда страстно поддерживали "и" и упорно погашали "или". Иерусалим с Афинами, религия с разумной философией мирно сосуществовали, и в этом мире люди видели залог своих заветных, осуществленных и неосуществленных мечтаний. // Но можно ли положиться на суд истории? [...]» Cf. [<http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest17.htm>].

¹⁶⁸⁶ Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Shestow albo czystość rozpaczy», págs. 266-267.

La gnosis, cuando absorbió elementos cristianos, no era nada más que un intento de podar las Sagradas Escrituras de su carácter «caprichoso», de su antigeneralidad, considerada como sinónimo de carencia de verdad. La herejía de Marción, a principios de la segunda centuria, inspirada por la gnosis, rechaza por entero al Jahvé del Antiguo Testamento como un demiurgo malo, porque su incomprensible conducta parece ofensiva a una mentalidad ilustrada. A juicio de Chestov, empero, semejante helenización de las Escrituras continuó a lo largo de la Edad Media. Cuando los escolásticos afirmaban que Dios creó el universo mediante el uso de algunas leyes preexistentes de la Naturaleza ($2 + 2 = 4$, el principio de identidad, el principio de no contradicción, etc., como principios eternos), estaban de hecho situando la Necesidad (leyes universales) sobre el Dios del Génesis. Abrieron, así, el camino a la actitud moderna que llama a la religión ante el tribunal de la Razón¹⁶⁸⁷. Chestov –siguiendo la estela de un San Pedro Damiano– entiende que el pensamiento moderno se halla del todo bajo el hechizo de fórmulas que, en su forma más perfecta, se hallan en dos pensadores representativos: Spinoza y Hegel. Éste último había afirmado: «En la filosofía la religión recibe su justificación. El pensamiento es el juez absoluto ante el que el contenido de la religión debe justificarse y explicarse a sí mismo.»¹⁶⁸⁸

Shestov oponía Jerusalén a Atenas de un modo más radical. Estos nombres simbolizan la fe frente a la razón, la revelación frente a la especulación, lo particular frente a lo general, el grito «*de profundis*» del salmista frente a la ética de «el maldito bien y el mal», en palabras del personaje dostoievskiano Iván Karamázov (Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamázov*, 1879-1880). A Chestov le gustaba citar a Tertuliano: «*Crucifixus est Dei filius; non pudet, quia pudendum est. Et mortuus est Dei filius; prorsus credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est*». A los contemporáneos de Tertuliano, quizá no menos que a sus descendientes remotos del siglo XX, les disgustaba, en cambio, precisamente todo lo que en el Nuevo Testamento era a sus ojos «*pudendum*», «*ineptum*», «*impossibile*»¹⁶⁸⁹.

Escribe Chestov: «*History pushed Luther into the background, just as it had pushed Plotinus, Tertullian, Peter Damian, and even Duns Scotus. Athens triumphed*

¹⁶⁸⁷ *Ibidem*, pág. 267.

¹⁶⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, 267-268.

over Jerusalem»¹⁶⁹⁰. Y, sin embargo —«¿puede uno fiarse del juicio de la historia?»—, para Lev Chestov, no cabe la menor duda: son Tertuliano y San Pedro Damián quienes tenían razón. Junto a ellos, los hombres de Chestov, por así decirlo, serán, entre otros, Guillermo de Ockham (1295-1350), por haberse revelado contra la subordinación de Dios a una ley moral eterna¹⁶⁹¹; Blaise Pascal (1623-1662) —a quien ya nos hemos referido en el capítulo anterior de nuestro trabajo—, que creía, según declara en su célebre *Memorial (Le Mémorial)* en el «Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob» («*Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob*»), y «no de los filósofos y de los sabios» («*non des philosophes et des savants*»); Friedrich Nietzsche (1844-1900), para quien la naturaleza especulativa de la ética no ideaba sino suplantar al Dios asesinado¹⁶⁹²; y, desde luego, Søren Kierkegaard (1813-1855). En este sentido, el padre Teófilo Urdánóz ha visto en el pensamiento de Lev Shestov una clara «orientación mística», «con la exasperación del irracionalismo nitezscheano y del fideísmo kierkegaardiano»¹⁶⁹³, precisamente.

Fue Edmund Husserl quien forzó —literalmente— a Chestov a leer a un pensador con quien el mismo estaba en desacuerdo¹⁶⁹⁴. Fue así como Chestov supo que él mismo no era un pensador tan inconformista, tan excéntrico como había pensado. Debe de haber sido una gran sorpresa para él, en efecto, enterarse de que Kierkegaard localizaba la fuente primigenia de la filosofía no en la admiración —como habían hecho los antiguos—, sino en la desesperación, y de que él también oponía a Job a Platón y Hegel, pues estos serán precisamente los pensamientos más queridos para Shestov. Y de Kierkegaard tomó Chestov el nombre *ex post* para su propia meditación: «filosofía existencial», opuesta a la filosofía especulativa¹⁶⁹⁵. Refiriéndose a la obra de Shestov, el padre Teófilo Urdánóz habla incluso de «una nueva forma original del existencialismo cristiano»¹⁶⁹⁶.

¹⁶⁹⁰ SHESTOV, Lev (1938), *Athens and Jerusalén*, en [http://shestov.by.ru/aaj/aj3_10.html]. Texto ruso: «История отодвинула на второй план Лютера, как она отодвинула на второй план Плотина, Тертуллиана, Петра Дамиани и даже Дунса Скота. Афины восторжествовали над Иерусалимом». Cf. [<http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest17.htm>].

¹⁶⁹¹ Cf. COPLESTON, Frederick (1986), *Russian philosophy*, vol. 10 de su *A History of Philosophy*, London-New York, Continuum, 2003, pág. 396.

¹⁶⁹² Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Shestow albo czystość rozpaczy», págs. 268.

¹⁶⁹³ Cf. URDÁNOZ, Teófilo, O. P., *Siglo XX: De Bergson al final del existencialismo*, vol VI de la *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), n° 398, 3ª ed., 2005, pág. 756.

¹⁶⁹⁴ Cf. Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Shestow albo czystość rozpaczy», pág. 268.

¹⁶⁹⁵ *Ibidem*, pág. 268.

¹⁶⁹⁶ Cf. URDÁNOZ, Teófilo, O. P., *op. cit.*, pág. 755.

Lev Shestov se servirá de un título de Søren Kierkegaard como una suerte de lema de su posicionamiento filosófico: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida* (en su original danés, *Enten-Eller. Et Livs-Fragment*; la primera parte del título, frecuentemente citado en su traducción inglesa: *Either/or*, o en su versión latina: *Aut-Aut*). El primer volumen de esta obra –publicada en 1843–, bajo el seudónimo de Víctor Eremita, contiene ocho «novelas estéticas»¹⁶⁹⁷, la más conocida de las cuales es, sin duda, el *Diario del seductor*. En dicho *Diario*, Kierkegaard describe el ideal estético que inspira la vida del seductor, alguien que vive el momento, en la multiplicidad y la dispersión, disipado entre los placeres. Esa forma de vida –baldía, a juicio de Kierkegaard– puede, empero, superarse mediante un salto –y aquí empieza a funcionar el *aut-aut*– que sitúa al individuo en un nuevo estadio vital: el de la vida ética, estadio superable, a su vez, mediante un segundo salto: el que lleva a la vida de la fe, que, para el pensador danés, «constituye la forma auténtica de la existencia finita, considerada como un encuentro entre el individuo y la individualidad de Dios»¹⁶⁹⁸. Ni que decir tiene, no hay lugar para síntesis alguna, al modo hegeliano, entre esos estadios: hay que elegir –«o lo uno o lo otro», exactamente–, mediante un «salto», sin solución de continuidad alguna. Pues bien, esta es precisamente la actitud, y el lema, que toma Shestov de Kierkegaard. Un buen ejemplo de esta actitud shestoviana lo constituye su ensayo *Sobre la filosofía de la Edad Media* –muy significativamente subtítulo *Concupiscentia irresistibilis*–, del año 1933, concebido como una respuesta al libro *El espíritu de la filosofía medieval* (*L'sprit de la philosophie médiévale*, 1932), de Étienne Gilson, y su idea de una «filosofía cristiana». Para Shestov, se trataba de un intento de combinar dos elementos del todo incompatibles entre sí: de un lado, la pretensión de que hay tal cosa como una filosofía judeo-cristiana cuya fuente es la revelación bíblica; de otro, el requisito de que toda filosofía debe basarse en una evidencia conducente a verdades demostrables. Para Shestov, es de todo punto imposible conciliar ambas cosas; los intentos de «transformar la fe en conocimiento» o de fundamentar la verdad revelada en argumentos racionales no son sino resultado de haber sucumbido

¹⁶⁹⁷ Cf. URDÁNOZ, Teófilo, O. P., *Siglo XIX: Socialismo, materialismo y positivismo. Kierkegaard y Nietzsche*, vol V de la *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), n° 375, 3ª ed., 2008, pág. 433.

¹⁶⁹⁸ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario (1983), *Historia del pensamiento filosófico y científico. III Del Romanticismo hasta nuestros días*, trad. (< it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo III) de Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Herder, 3ª ed., 2005, pág. 221.

a cantos de sirena, una tentación en la que de ninguna manera debemos caer, como –a juicio de Shestov– cayeron algunos pensadores medievales¹⁶⁹⁹. Estamos ante un dilema que no hay modo en absoluto de esquivar; no hay más remedio que elegir: «*O lo uno o lo otro*», precisamente.

Como ha observado Czesław Miłosz, la categórica oposición de Shestov entre fe y razón recuerda la teoría de las dos verdades paralelas –recuérdese la figura de Siger de Brabante–, elaborada en el siglo XIII; pero, de hecho, Shestov rechaza la verdad de razón completamente; para él, el mundo de las «leyes de la Naturaleza» es, según dice, una pesadilla de la que deberíamos despertar¹⁷⁰⁰. Su crítica está dirigida primeramente contra aquellos que renuncian al «*either/or*» fundamental y que, aun pronunciándose del lado de la fe, se mueven imperceptiblemente hacia el lado de sus adversarios. Es el caso, por ejemplo, de todos los ideadores de la teodicea: habida cuenta de que el mundo creado por Dios no es un lugar muy feliz, hay que hacer algo para exonerar a Dios de la responsabilidad por el mal existente, y de ahí los intentos de una justificación de Dios realizada por medio de la razón humana. Para Chestov, cuando una mente introduce el orden racional en la Revelación –que desafía radicalmente dicho orden: «[...] pues la sabiduría de este mundo es locura a los ojos de Dios» (I Cor 3,19)¹⁷⁰¹–, termina por buscar refugio en un sistema ético, en una idea moral, que, por supuesto, habrá de realizarse en un futuro Reino de Dios en la tierra¹⁷⁰².

Leon Chestov estaba dominado por un violento desdén hacia la filosofía especulativa, pues creía que, aunque pretende proporcionar consuelos, en verdad se trata de consuelos ilusorios. Paradójicamente, empero, como no deja de observar Czesław Miłosz, libró su combate antirracionalista usando como armas argumentos racionales¹⁷⁰³. Como ha escrito el Padre Teófilo Urdánoz, en un apretada síntesis del pensamiento de Lev Shestov,

[...] Toda la realidad es un misterio; «vivimos circundados de infinitos misterios», que no pueden ser descifrados por la filosofía racional y cientifista, sino por una ascensión ascética hacia Dios en la fe. Todos los filósofos trataron de

¹⁶⁹⁹ Cf. COPLESTON, Frederick, *op. cit.*, pág. 398.

¹⁷⁰⁰ Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Shestow albo czystość rozpaczy», pág. 269.

¹⁷⁰¹ Cf. *Biblia de Jerusalén*, ed. cit.

¹⁷⁰² Cf. MIŁOSZ, Czesław, «Shestow albo czystość rozpaczy», pág. 270.

¹⁷⁰³ *Ibidem*, pág. 276.

preservarse del «terror de la existencia encerrada en el misterio» que envuelve la vida y la hace incierta y frágil, pretendiendo sustituir la verdad, oculta en el misterio, por un sistema de conocimientos evidentes, cuya validez lógica no garantiza la verdad y aliena de la vida. Todos los filósofos del pensar racional y científico, desde Aristóteles, no conducen al hombre a la verdad, sino, al contrario, le alejan de ella para siempre, pues debajo de cada verdad, tanto científica como filosófica, se halla un absurdo; a cada racionalidad se opone la contradicción e irracionalidad.

La victoria definitiva sobre la «autocracia de la razón» no podrá surgir sino en el plano de una filosofía religiosa, donde, «en una tensión sin límites» y desligado del conocer, el hombre se podrá vencer en el acto de la fe su falso terror «delante de la voluntad ilimitada del Creador». Sólo en la esfera de la fe vendrá desvelado y acogido el misterio de la realidad verdadera, de posibilidades infinitas, y el espíritu de Jerusalén, de la revelación y de la fe triunfará sobre el espíritu de Atenas, impregnado de racionalidad y de resignación delante del mundo.¹⁷⁰⁴

Con la de Lev Shestov hemos de contrastar ahora la posición de Leo Strauss¹⁷⁰⁵, el segundo de los autores a que, a propósito de la controversia entre Atenas y Jerusalén, se remite Adam Zagajewski. Como afirma uno de sus estudiosos, Eduardo Hernando Nieto, profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú,

la mayor preocupación de Strauss siempre estuvo en comprender la naturaleza de la crisis de occidente y la crisis de la modernidad y justamente para entender mejor

¹⁷⁰⁴ Cf. URDÁNOZ, Téofilo, O. P., *op. cit.*, pág. 756.

¹⁷⁰⁵ Nació Leo Strauss en Alemania, en 1899, hijo de una familia judía bastante ortodoxa y conservadora. En la Universidad de Hamburgo se doctoró en filosofía en el año 1921. Tras el ascenso al poder del Nacional Socialismo, Strauss emigró a los Estados Unidos, donde continuó su actividad docente, iniciada en su patria, en la New School of Social Research, donde hubieron de hallar acogida tantos intelectuales judíos europeos emigrados. A partir de 1949 enseñó filosofía política en la Universidad de Chicago, en la que fue nombrado profesor distinguido de la cátedra Robert Maynard Hutchins. Luego de su retiro, en 1968, siguió aún ejerciendo la docencia en el Claremont College en California y en el Saint John's College en Maryland. Murió en 1973. Autor de una obra de amplia repercusión, que incluye más de una docena de libros y más de ochenta artículos académicos, Leo Strauss creó escuela: la de los denominados «straussianos», constituida por un puñado de brillantes ex alumnos suyos que, con el tiempo, acabarían convirtiéndose a su vez en brillantes profesores universitarios. Los straussianos, cultivadores de la virtud de la *pietas* discipular, se han consagrado a la preservación y difusión del legado de su maestro, quien los animó infatigablemente a la recuperación y lectura de los grandes autores de la filosofía política, tanto antiguos como modernos. Cf. HERNANDO NIETO, Eduardo, «¿Entre Atenas o Jerusalén El derecho natural clásico de Leo Strauss», *Razón Práctica y Asuntos Públicos*, N° 13 / 2010, en [<http://www.razonpracticayasuntospublicos.com/racionalidad/texto/Edicion%2013/Strauss%20Hernando.pdf>].

este problema es que se concentra especialmente en el estudio de la etapa anterior a la modernidad, es decir, el pensamiento antiguo.¹⁷⁰⁶

Leo Strauss llegó a la conclusión de que el estudio del pasado constituye un camino para liberarse de muchos de nuestros prejuicios contemporáneos, y de esa profunda convicción precisamente surgieron sus numerosos trabajos, de hondura y originalidad reconocidas, sobre los filósofos clásicos. Hay que subrayar su admiración por la figura de Sócrates, quien, a juicio de Strauss, constituye la más acaba expresión del racionalismo político clásico. Un escrito famoso straussiano lleva por título «El problema de Sócrates»¹⁷⁰⁷.

Uno de los textos más a menudo reproducidos y citados de Leo Strauss lleva por título una interrogación: «¿Progreso o retorno?», escrito en el que reflexiona sobre la crisis de la idea de progreso y sobre la tensión entra las dos raíces y fundamentos de Occidente: Atenas y Jerusalén, es decir, la filosofía y la Biblia¹⁷⁰⁸. Escribe ahí Leo Strauss:

[...] me parece que tenemos que considerar este antagonismo en la acción. Esto es, pienso que el núcleo, el nervio de la historia intelectual occidental, la historia espiritual de Occidente, casi podría decirse, es el conflicto entre las nociones bíblica y filosófica de la vida buena. [...] me parece que este conflicto no resuelto es el secreto de la vitalidad de la civilización occidental. El reconocimiento de dos raíces antagónicas de este última es, a primera vista, una observación muy desconcertante. Sin embargo, esta comprensión tiene algo de tranquilizador y consolador. La vida misma de la civilización occidental es la vida entre dos códigos, una tensión fundamental. Por lo tanto, no hay ninguna razón inherente a la propia civilización occidental, en su constitución fundamental, por la cual deba renunciar a la vida. Pero esta idea consoladora sólo se justifica si vivimos esa vida, si vivimos ese conflicto. Nadie puede ser, al mismo tiempo, filósofo y teólogo; y en cuanto a eso, tampoco hay posibilidad alguna que trascienda el conflicto entre filosofía y teología o pretenda ser una síntesis de ambas. Pero cada uno de nosotros

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁰⁷ Cf. ESQUIROL, Joseph Maria, «Introducción» a STRAUSS, Leo, *¿Progreso o retorno?*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pág. 9-32.

¹⁷⁰⁸ *Ibidem*.

puede y debe ser lo uno o lo otro, el filósofo abierto al desafío de la teología o el teólogo abierto al desafío de la filosofía.¹⁷⁰⁹

Leo Strauss mantuvo una dilatada correspondencia –entre 1934 y 1964– con Eric Voegelin (1901-1985, de quien hemos tratado por extenso al ocuparnos de la idea de *metaxú*). Strauss y Voegelin representan dos vertientes muy influyentes del pensamiento político contemporáneo, y la correspondencia que ambos mantuvieron «pone de relieve el drama del pensamiento conservador europeo enfrentado a la desaparición de su entorno material y a la necesidad de alinearse a favor de la democracia»¹⁷¹⁰. Son muchos, sin duda, los pasajes de esta correspondencia que, a propósito del tema que nos ocupa, podrían aducirse, pero bastará el siguiente fragmento de una carta de Strauss a Voegelin fechada el 25 de febrero de 1951:

[...] no me negará usted que hay una diferencia esencial entre el pensamiento medieval basado en la revelación y el pensamiento de la Antigüedad clásica, que no se basa en la revelación. Hay dos razones para no permitir que se oculte esta diferencia esencial. En primer lugar a causa de la revelación, que no es un mero conocimiento natural. En segundo lugar a causa del conocimiento humano, la *episteme*. Usted mismo dijo que la ciencia significa mucho para usted. Para mí es esencial entenderla en sí misma. Los clásicos de la ciencia son los griegos y no la Biblia. Los clásicos demostraron que la verdadera vida humana es la dedicada a la ciencia, al conocimiento y a su búsqueda. El *hen anagkeion* [lo único necesario] de la Biblia es algo completamente distinto. No tiene ningún sentido ocultar esta contraposición postulando la existencia de un *tertium*. Toda síntesis es, de hecho, optar por Jerusalén o por Atenas.¹⁷¹¹

¹⁷⁰⁹ Cf. STRAUSS, Leo, «¿Progreso o retorno?», en *El renacimiento del racionalismo político clásico. Selección de ensayos y conferencias e introducción de Thomas L. Pangle*, traducción (<ingl. «Progress or Return?»), 1981, en *The Rebirth of Classical Political Rationalism. An Introduction to the Thought of Leo Strauss. Essays and Lectures. Selected and Introduced by Thomas L. Pangle*, 1989) de Amelia Aguado, introducción de Joseph Maria Esquirol, Barcelona-Buenos-Aires-México, Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pág. 367.

¹⁷¹⁰ Cf. LASTRA, Antonio, y TORRES MORALES, Bernat, «Introducción: *Pistis, noein*: una correspondencia truncada» a VOEGELIN, Eric, y STRAUSS, Leo, *Fe y filosofía. Correspondencia 1934-1964*, edición, traducción y notas de Antonio Lastra y Bernal Torres Morales, Madrid, Trotta, 2009, págs. 5-28.

¹⁷¹¹ Cf. VOEGELIN, Eric, y STRAUSS, Leo, *Fe y filosofía. Correspondencia 1934-1964*, edición, traducción y notas de Antonio Lastra y Bernal Torres Morales, Madrid, Trotta, 2009, pág. 116.

En el transcurso de la entrevista que tuvo a bien conceder al autor del presente trabajo, Adam Zagajewski manifestó su vivo interés por el pensamiento de Leo Strauss, cuyo posicionamiento –en tensión entre Atenas y Jerusalén– le resulta particularmente sugestivo:

A. E. D.-P.: Comparando a Zbigniew Herbert con Czesław Miłosz, cierto historiador de la literatura polaca ha escrito que «de las dos fuentes más importantes de la civilización europea, Miłosz elegiría Jerusalén; Herbert, Atenas». ¿Qué opina usted? ¿Hay que elegir necesariamente?

A. Z.: No sé si hay que elegir entre Atenas y Jerusalén. Como alguien que se halla a menudo en un estado de indecisión, tengo debilidad por el ensayo de Leo Strauss «Entre Atenas y Jerusalén», en el que Strauss sitúa toda la tradición europea entre los polos magnéticos de estas dos ciudades-símbolos.¹⁷¹²

Tenemos, pues, que el contexto en que Adam Zagajewski ubica su indagación acerca de la naturaleza de la poesía es, nada menos y como cabía esperar de él, que el de la entera tradición occidental, con los dos patrimonio esenciales que la conforman –Atenas y Jerusalén– siglo tras siglo en ella coexistentes, no en una síntesis –seguramente jamás en plenitud alcanzada–, sino más bien como dos polos magnéticos confluyentes, coactuantes en una tensión equilibrada o un equilibrio tensionado, por decirlo así; confluencia y coactuación que, ciertamente, y como observa Leo Strauss, se ha revelado de una fecundidad en verdad extraordinaria: la fecundidad del admirable despliegue histórico de Occidente. Y, entonces, de ese magno contexto histórico-cultural diríase que para Zagajewski la poesía viene a constituir una provincia acotada pero no ciertamente mínima. La poesía, para Zagajewski –ya lo hemos visto– tiene dos alas, ha de tener dos alas; también ella, pues, halla su espacio natural entre Atenas y Jerusalén, en ese campo magnético fertilísimo, y de esa polaridad, de esa tensión creadora ha de alimentarse y extraer su fuerza si quiere servir de alimento nutritivo, a su vez, para los hombres de cada

¹⁷¹² «**A. E. D.-P.:** Porównując Zbigniewa Herberta z Czesławem Miłoszem, pewien historyk literatury polskiej napisał, że „ze dwóch najważniejszych źródeł cywilizacji europejskiej Miłosz wybrałby Jerozolimę, Herbert — Ateny”. Jaka jest Pana opinia na ten temat? Czy należy koniecznie dokonywać takiego wyboru?

»**A. Z.:** Nie wiem, czy trzeba wybierać między Atenami i Jerozolimą; jako ktoś, kto często jest niezdecydowany, mam słabość do eseju Leo Straussa, „Między Atenami i Jerozolimą”, gdzie Strauss sytuuje całą tradycję europejską w polu napięcia między tymi dwoma miastami-symbolami.»

presente histórico. Tornemos al ensayo zagajewskiano «Contra la poesía» («Przeciwko poezji»), en un pasaje que sigue al que habla de Atenas y Jerusalén, y en que quedan aún más explícitos los significados respectivos de las dos alas de la poesía:

[...] no soy enemigo de la poesía libre, sabia y magnífica que sepa unir lo cercano con lo lejano, lo alto con lo bajo, lo terrenal con lo divino, una poesía que sea capaz de registrar los movimientos del alma, las reyertas entre amantes y una escena callejera en una gran ciudad, pero también oír los pasos de la historia y las mentiras de un tirano, una poesía que no nos falle cuando llegue la hora de la verdad. Sólo me enoja la poesía pequeña y pusilánime, obtusa y rastrera, una poesía que escucha servilmente lo que le sopla el espíritu de la época, aquel burócrata desidiioso que revolotea a ras de tierra en una nube sucia de ilusiones. (Eddf 160-161)¹⁷¹³

Se trata, pues, de una poesía en que se den cita «lo cercano con lo lejano, lo alto con lo bajo, lo terrenal con lo divino», el alma con la historia...; una poesía-*metaxý*, pues, por expresarlo, siguiendo al mismo Zagajewski, con una sólo palabra. Conviene recordar en este punto lo que declaraba el poeta polaco en el transcurso de la entrevista concedida a Brian Barker y Todd Samuelson: «*I just try to understand, what is this, what does it mean to be tempted by two opposite poles of intellectual life?*»¹⁷¹⁴. Unas cuantas líneas más arriba ha reconocido –recuérdese también– su pertenencia –no por elección, sino digamos que por inclinación natural o por destino– a esa familia intelectual de mentes que están sin remedio implicadas en la controversia existente, según el planteamiento de Leo Strauss, entre Atenas y Jerusalén. Entre esas mentes, Zagajewski enumeraba la de Leszek Kołakowski, la de Simone Weil y la de Czesław Miłosz, amén de la del propio Strauss. Tal vez podría haber mentado asimismo la de Nicolás Gómez Dávila, escritor hispanoamericano que Zagajewski conoce, frecuenta y admira (así hubo de declararlo en entrevista

¹⁷¹³ «[...] nie jestem wcale przeciwnikiem wolnej, mądrej, wspaniałej poezji, która potrafi połączyć bliskie i dalekie, niskie i wysokie, ziemskie i boskie, poezji, która będzie umiała zanotować poruszenia duszy, spór kochanków, scene na wielkomiejskiej ulicy, ale usłyszy też kroki historii, kłamstwo tyrana, nie zawiedzie w godzinie próby. Gniewa mnie tylko poezja mała, małoduszna, nieinteligentna, poezja służalcza, która niewolniczo wsłuchuje się w podszepty ducha czasu, tego leniwego biurokraty, fruwającego tuż nad ziemią w brudnej chmurze iluzji» (Oż 136)

¹⁷¹⁴ Cf. BARKER, Brian, y SAMUELSON, Todd, «Between Athens & Jerusalem: A Conversation with Adam Zagajewski», *AGNI / Interviews/Exchanges / Online*, 24/10/2005, en [<http://www.bu.edu/agni/interviews-exchanges/online/2004/zagajewski.html>], pág. 4.

concedida al autor del presente trabajo). En efecto, espigando en los *Escolios* de Gómez Dávila, los encontramos de este tenor: «La contradicción lúcidamente asumida es indicio de pensamiento vigoroso»¹⁷¹⁵; o bien: «Toda verdad es tensión entre evidencias contrarias que reclaman nuestro simultáneo acatamiento»¹⁷¹⁶; o bien: «Acostumbramos llamar verdades antagónicas las verdades que mutuamente se completan»¹⁷¹⁷; o este otro: «Sólo es católico cabal el que edifica la catedral de su alma sobre criptas paganas»¹⁷¹⁸, y viceversa: «A los dioses paganos sólo se logra consagrar altares auténticos en la cripta de la catedral romana»¹⁷¹⁹; y por qué no reproducir, en fin, este otro: «Las dos alas de la inteligencia son la erudición y el amor»¹⁷²⁰. Queda patente que el egregio pensador y estilista colombiano pertenece también a esa «familia» a la que confiesa pertenecer Adam Zagajewski. Y los escritos de los autores pertenecientes a una misma familia arrojan, claro, luz unos sobre otros.

En este punto, conviene recordar lo declarado por Adam Zagajewski a Brian Barker y Todd Samuelson en en el año 2004:

[...] After I formulated this idea of ecstasy and irony, I understood it to be a particular case of the quarrel between Athens and Jerusalem, seen in the intellectual light of a practitioner. It's something that corresponds to the very ancient struggle or tension between reason and revelation. [...].¹⁷²¹

Un año más tarde –en 2005–, en el transcurso de otra entrevista de Zagajewski, esta vez en Barcelona y concedida a Jacinto Antón, el poeta polaco se reafirma, enriqueciéndola con nuevos matices, en su idea:

Soy partidario de un concepto de lo sublime en el que la ironía no está ausente. Es un sublime que ha sobrevivido a Auschwitz, un sublime mutilado. Se vive entre

¹⁷¹⁵ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 139.

¹⁷¹⁶ *Ibidem*, pág. 127.

¹⁷¹⁷ *Ibid.*, pág. 247.

¹⁷¹⁸ *Ibid.*, pág. 188.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, pág. 765.

¹⁷²⁰ *Ibid.*, pág. 778.

¹⁷²¹ Cf. BARKER, Brian, y SAMUELSON, Todd, *op. cit.*, pág. 4.

esos extremos, la ironía y el éxtasis. La poesía debe reflejar esa dicotomía. La poesía debe conjugar ironía y éxtasis¹⁷²².

Es una idea recurrente en Adam Zagajewski. Hasta donde sabemos, el poeta polaco la expone por primera vez en uno de los artículos –«Éxtasis e ironía» («Ekstaza i ironia»)– de su «Nuevo pequeño Larousse» («Nowy mały Larousse»), que constituye la III parte de su libro *Dos ciudades* (*Dwa miasta*, 1995):

En la poesía se encuentran dos elementos contradictorios: el éxtasis y la ironía. El elemento extático está relacionado con la aceptación incondicional del mundo y de todo lo que tiene de cruel y absurdo. En cambio, la ironía es una representación artística del pensamiento, de la crítica y de la duda. El éxtasis está dispuesto a abarcar el mundo entero, mientras que la ironía, que sigue el rastro de las ideas, lo pone todo en tela de juicio, plantea preguntas capciosas, hace dudar del sentido de la poesía e incluso de sí misma. La ironía sabe que el mundo es triste y trágico.

Que dos elementos tan distintos puedan dar forma a la poesía es algo desconcertante y, mirándolo bien, incluso embarazoso. No es de extrañar, pues, que casi nadie lea poemas. (Dc 242)¹⁷²³

Tornemos ahora al texto de «Contra la poesía» («Przeciwko poezji») en que nuestro poeta equipara las dos alas de la lírica –irrenunciables ambas, por más que puedan llegar a entorpecerse mutuamente– a los símbolos clásicos de la razón y la revelación: Atenas y Jerusalén:

Los poetas, al igual que cierto número de personas pensantes, están condenados a vivir en un istmo entre Atenas y Jerusalén, entre la verdad en parte inasible y la

¹⁷²² Cf. ANTÓN, Jacinto, «“La poesía ha de conjugar ironía y éxtasis”». Entrevista: Adam Zagajewski Poeta», en [<http://www.elpais.com/articulo/cultura/poesia/ha/conjugar/ironia/extasis/elpepicul/20...>].

¹⁷²³ «W poezji spotykają się dwa sprzeczne pierwiastki, ekstaza i ironia. Pierwiastek ekstatyczny wiąże się z bezwarunkową akceptacją świata, nawet tego, co w nim okrutne i absurdalne. Ironia natomiast jest artystyczną reprezentacją myślenia, krytycyzmu, wątplenia. Ekstaza gotowa jest objąć cały świat, ironia, zmierzająca śladem myśli, kwestionuje wszystko, zadaje podchwytliwe pytania, podaje w wątpliwość sens poezji samą siebie nawet. Ironia wie, że świat jest tragiczny i smutny.

»To, że dwa tak zupełnie różne żywioły mogą kształtować poezję, jest czymś zdumiewającym i właściwie kompromitującym nawet. Nic dziwnego, że prawie nikt nie czyta wierszy.» (Dm 168)

belleza, entre la racionalidad del análisis y la emoción religiosa, entre la sorpresa y la piedad, entre el pensamiento y la inspiración. (Eddf 159)¹⁷²⁴

Aun respetando la opción de los traductores, hemos de anotar que Zagajewski escribe, no es un «istmo», sino, en realidad, «en un estrecho» («w cieśninie»); en medio del mar, pues, y no en tierra firme. Mas ¿cómo es posible vivir en un estrecho, si no es transitándolo, yendo y viniendo de una orilla a la otra de las dos tierras que el estrecho separa y, al mismo tiempo, une? No se trata de algo estático, sino dinámico. La metáfora no apunta, evidentemente, tanto a un estado cuanto a un viaje inacabable, a un *va-et-vient*: al *metaxý*, exactamente. Ahora bien, de las tierras de aluvión, digámoslo así, aportadas por Atenas y Jerusalén, como si de dos poderosas corrientes fluviales se tratara, he aquí que surge, imaginemos que en medio mismo del estrecho, una isla: la isla del poema. Así acontece en uno de los poemas de Zagajewski, titulado «Houston, a las seis de la tarde» («Houston, szósta po południu»), inserto en el libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*, que reproduciremos aquí en su integridad, por más que las siluetas de ambas ciudades –Atenas y Jerusalén– sólo se vislumbren en su estrofa final:

Europa ya duerme bajo la áspera manta de sus
fronteras y viejas hostilidades; Francia arrimada
a Alemania, Bosnia en los brazos de Serbia,
la solitaria Sicilia en el azul del mar.

Aquí anochece, se enciende una lámpara
y al instante se apaga el oscuro sol.
Estoy solo, leo un poco, pienso un poco,
escucho un poco de música.

Estoy allí donde hay la amistad
sin que haya amigos, donde crece

¹⁷²⁴ «Poeci także – jak pewna część ludzi myślących – skazani są na życie w cieśninie między Atenami i Jerozolima, między nigdy nie do końca osiągalną prawdą i pięknem, między trzeźwością analizy i religijnym wzruszeniem, między zdziwieniem i pobożnością, między myśleniem i natchnieniem.» (Oż 135)

el encantamiento, sin que haya magia,
allí donde ríen los muertos.

Estoy solo porque Europa duerme. Mi amor
duerme en un piso alto cerca de París.
En Cracovia y en París mis amigos
se abren paso en el mismo río del olvido.

Leo y reflexiono; en un poema he encontrado
¡Hay golpes en la vida, tan fuertes!... ¡No preguntes!
No pregunto. En el silencio de la tarde
irrumpe un helicóptero de la policía.

La poesía invoca una vida sublime,
pero lo que es bajo también es elocuente,
más audible que la lengua indoeuropea,
más fuerte que mis libros y mis discos.

Aquí no hay mirlos ni ruiseñores
de cantilena triste y dulce,
tan sólo un pájaro burlón, que imita
y remeda todas las otras voces.

La poesía invoca la vida, el valor
frente a la sombra que se agranda.
¿Sabrías mirar tranquilamente a la Tierra,
como un astronauta perfecto?

De la inocente indolencia, de la Grecia de las lecturas
y de la Jerusalén de la memoria emerge de pronto
la isla del poema, una isla desabitada
que algún día descubrirá un nuevo Cook.

«La poesía invoca una vida sublime, / pero lo que es bajo también es elocuente», por ello, precisamente, la poesía ha de conjugar el éxtasis con la ironía. Metáforas de la vida sublime son en este poema los mirlos y los ruiseñores: mirlos, entre ellos, sin duda, el que da título a un poema de *Tierra del Fuego* (*Ziemia ognista*, 1994): «El mirlo» («Kos»); ruiseñores, como el la oda de Keats, al que Zagajewski –como bien sabemos– escucha con asiduidad e infatigable asombro. En el «aquí» de este poema no los hay, pero no falta un «pájaro burlón» por el que deja oír su voz la ironía. La poesía es una invocación a la vida y al valor, frente a la sombra circundante, creciente, nos dice nuestro poeta, que enseguida echa mano, una vez más, de un símil relacionado con el vuelo, esta vez, propiamente, con los vuelos espaciales, como «cosmonauta perfecto». Luego de posarse de nuevo sobre la superficie de la tierra, el cosmonauta asiste a un estupendo fenómeno de magnitud geológica: el surgimiento de una isla, que emerge precisamente entre Atenas y Jerusalén, sin duda en ese estrecho en que poetas y pensadores viven, no en suelo firme, sino en el campo magnético, en la tensión entre las dos ilustres ciudades, dos polos irrenunciables.

Lo ha visto muy bien Tess Lewis en su iluminador artículo «Adam Zagajewski: The Wry Metaphysician»:

Contradiction is indispensable both to Zagajewski's literary and his political writing. His thinking thrives on the tension between irreconcilable poles, between

¹⁷²⁵ «Europa już śpi pod szorstkim pledem granic / i dawnych nienawiści; Francja przytulona / do Niemiec, Bośnia w objęciach Serbii, / Sycylia samotna w błękitnym morzu. // Tutaj jest wczesny wieczór, pali się lampa / i szybko gaśnie ciemne słońce. / Jestem sam, trochę czytam, trochę rozmyślam, / trochę słucham muzyki. // Jestem tam, gdzie jest przyjaźń, / ale nie ma przyjaciół, gdzie rośnie / oczarowanie, ale nie ma czarów, / tam, gdzie śmieją się umarli. // Jestem sam, bo Europa śpi. Moja ukochana / śpi w wysokim domu pod Paryżem. / W Krakowie i w Paryżu moi przyjaciele / brodzą w tej samej rzece zapomnienia. // Czytam i rozmyślam; w pewnym wierszu / znalazłem słowa *Zdarzają się ciosy tak straszne...* / – *Nie pytaj!* Nie pytam. W cisze wieczoru / wdiera się policyjny helikopter. // Poezja wzywa do wyższego życia, / ale to, co niskie jest równie wymowne, / głośniejsze niż język indoeuropejski, / silniejsze niż moje książki i płyty. // Tutaj ni ma słowików ani kosów / o słodkiej, smutnej kantylenie, / tylko ptak-szyderca, który naśladuje / i przedrzeźnia wszystkie inne głosy. // Poezja wzywa do życia, do odwagi / w obliczu cienia, który się powiększa. / Czy umiesz spojrzeć spokojnie na Ziemię / – jak idealny kosmonauta? // Z niewinnej indolencji, z Grecji lektur / i z Jerozolimy pamięci wynurza się nagle / wyspa wiersza, wyspa bezludna, / która odkryje kiedyś nowy Cook. // Europa już śpi. Zwierzęta nocy, / melancholijne i drapieżne / wyruszają na łowy, na śmierć. / Niedługo także Ameryka zaśnie. »

community and self, between inner life and the exigencies of reality, between ecstasy and irony, between history and the timelessness of art.¹⁷²⁶

También: entre Atenas y Jerusalén.

Es una actitud muy de Zagajewski. Actitud y programa explícito cuyo origen, en la obra zagajewskiana, Jarosław Klejnocki localiza en la «Oda a muchos» («Oda do wielości»), poema «Oda a muchos» («Oda do wielości»), inserto en el libro *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje)*, que vio la luz pública en el año 1983. En efecto, a juicio de Klejnocki,

[...] Zagajewski se mantiene ante todo fiel al programa formulado en la *Oda a muchos*: explorar las contradicciones, que se convierten en sustancia de poemas; anotar la riqueza del mundo en su dinámica permutativa; evadirse de la petrificación existencial en formas de existencia rígidas; no olvidar lo multiforme de la realidad. Ser como Jano: con una de sus caras orientada a la ética; con la otra, a la estética.¹⁷²⁷

Para el autor de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, se trataba ya, pues, de «explorar las contradicciones», viviendo en ese estrecho de las distintas fuerzas concurrentes y en tensión, y de convertirlas en sustancia de poemas. Se trata, en otras palabras, de ser fiel a la riqueza multiforme de la realidad para, como quería Czesław Miłosz, ser capaz, como poeta, de «ver» y «describir»; de hacer justicia al mundo visible, como quería Flannery O'Connor. Se trata, en fin, de hacer el camino entre Atenas y Jerusalén. «Ser como Jano», escribe Jarosław Klejnocki, con lo que introduce un nuevo símbolo, que viene a unirse al de Eros demonio mediador, el de Anteo, y el del pato y el del caballo Pegaso en que, respectivamente, surcaron los aires Nils Holgersson y Andrzej Maciej Sarbierwski: el de Jano, bifronte, y por ello –también él– mediador.

¹⁷²⁶ Cf. LEWIS, Tess, «Adam Zagajewski: The Wry Metaphysician», *The Hudson Review*, Volume LVIII, Number 1 (Spring 2005).

¹⁷²⁷ «[...] Zagajewski pozostanie przede wszystkim wierny programowi sformułowanemu w *Odzie do wielości*: tropić sprzeczności, które stają się pożywką dla wierszy, zapisywać bogactwo świata w jego permutacyjnej (i dialektycznej) dynamice, wymykać się egzystencjalnej petryfikacji w zastygłych formach istnienia, nie zapominać o wielokształtacie rzeczywistości. Być jak Janus: z jednym obliczem skierowanym ku etyce, z drugim ku estetyce.» Cf. KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002; pág. 79.

Pero reproduzcamos ya, también en su integridad, el poema «Oda a muchos» («Oda do wielości»):

No lo comprendo todo e incluso
me alegro de que el mundo como el inquieto
océano sobrepase mi capacidad
de entender el sentido del agua, de la lluvia,
de un baño en la Laguna del Panadero, cerca
de la frontera checo-alemana, en
septiembre de 1980; un detalle sin mayor
importancia, una profunda laguna germana.
Que el no oxigenado Ego tranquilo
respire, el nadador cruza la línea
del meridiano, es de noche, las lechuzas se despiertan
de su diurno sueño, en la lejanía
zumban perezosamente los automóviles. Quien alguna vez
haya palpado la filosofía, está perdido,
no lo salvará un poema, siempre
quedará, inaccesible al cálculo,
un resto, el desconsuelo. Quien haya conocido alguna vez el loco
curso de la poesía, no volverá a percibir
la pétrea quietud de la prosa familiar,
donde cada capítulo es el nido
de una generación. Quien haya vivido alguna vez, no
olvidará el cambiante placer de las estaciones
del año, incluso los lampazos aparecerán
en sus sueños y las ortigas, y las arañas, no mucho más
feas que las golondrinas. Quien alguna vez se haya encontrado
con la ironía, estallará de risa
durante la conferencia de un profeta, quien alguna vez
haya rezado no sólo con los labios secos
recordará la presencia del extraño eco
que viene de una de las paredes. Quien alguna vez
haya guardado silencio, no querrá hablar
tomando el postre, quien haya experimentado el choque
del amor volverá a los libros

con otra cara.

Te yergues, alma individual, frente
a lo sin medida. Dos ojos, dos manos,
diez ingeniosos dedos y
tan sólo un Ego, un cuarto de naranja,
la más joven de las hermanas. El placer
de oír no hace sombra al placer
de la vista, pero la embriaguez de la libertad destruye
la tranquilidad de los restantes, plácidos sentidos.
La tranquilidad, gruesa nada, llena del dulce
zumo como una pera en septiembre.
Los breves instantes de felicidad desaparecen
bajo el alud de oxígeno, en invierno
la solitaria chova golpea con el pico el blanco
hielo del lago, otras veces
una pareja de pájaros carpinteros espantados
por el hacha busca bajo mi
ventana un álamo lo suficientemente enfermo.
Una mujer ausente está escribiendo largas
cartas y la nostalgia se dilata
como el opio; en un museo egipcio sobre un papiro
marrón, extendida esta misma
nostalgia, varios miles de años más vieja,
inquebrantable, inabitable.
Las cartas de amor siempre acaban
en un museo, los curiosos
son más tenaces que los enamorados. El Ego ávidamente
agarra el aire, la razón se despierta
de su sueño infantil, el nadador sale
del agua. Una hermosa mujer está posando para
la felicidad, los hombres se las dan un poco
de más valientes de lo que son en realidad,
el museo egipcio no oculta las debilidades
humanas. Existir, ojalá existir todavía,
tal vez dándose en arriendo
a alguna de las frías estrellas. Y a veces

burlarse de ella, por el hecho de ser fría y escurridiza
como una rana en un estanque. El poema crece sobre
la contradicción, sin cubrirla.¹⁷²⁸

Este es el poema que, en la trayectoria poética de Adam Zagajewski, Jarosław Klejnocki considera programático. Están aquí presentes, en efecto, irreductibles entre sí y ambas irrenunciables, la filosofía y la poesía; así, pues, y en cierto sentido, la razón y la «revelación» de la inspiración, Atenas y Jerusalén: «Quien alguna vez / haya palpado la filosofía, está perdido, / no lo salvará un poema, siempre / quedará, inaccesible al cálculo, / un resto, el desconsuelo. Quien haya conocido alguna vez el loco / curso de la poesía, no volverá a percibir / la pétrea quietud de la prosa familiar, / donde cada capítulo es el nido / de una generación». Y están presentes ya la ironía y el éxtasis, éxtasis que aparece aquí –merece la pena subrayarlo– en un contexto explícitamente religioso: «Quien alguna vez se haya encontrado / con la ironía, estallará de risa / durante la conferencia de un profeta, quien alguna vez / haya rezado no sólo con los labios secos / recordará la presencia del extraño eco / que viene de una de las paredes». Escribe Adam Zagajewski: «Te yergues, alma individual, frente / a lo sin medida»; es decir, ante la entera realidad, con su

¹⁷²⁸ «Nie rozumiem wszystkiego i nawet / cieszę się, że świat jak niespokojny / ocean przerasta moją zdolność / pojmowania sensu wody, deszczu, / kąpieli w Stawie Piekarza, w pobliżu / granicy niemiecko-czeskiej, we / wrześniu 1980; szczególnie bez większego / znaczenia, głęboki germański staw. / Niech niedotlenione Ego spokojnie / oddycha, pływak przecina linię / południka, jest wieczór, sowy budzą / się z dziennego snu, w oddali / leniwie warczą samochody. Kto raz / dotknął filozofii, jest zgubiony, / nie uratuje go wiersz, zawsze / pozostanie nie dająca się obliczyć / reszta, żal. Kto raz poznał szalony / bieg poezji, nie zazna więcej / kamiennego spokoju rodzinnej prozy, / gdzie każdy rozdział jest gniazdem / jednej generacji. Kto raz żył, nie / zapomni zmiennej przyjemności pór / roku, nawet łopiany będą mu się / śniły i pokrzywy, pająki niewiele / brzydsze od jaskółek. Kto raz zetknął / się z ironią, będzie parskał śmiechem / podczas wykładu proroka, kto raz / modlił się nie tylko suchymi wargami / zapamięta obecność dziwnego echa / idącego od którejś ze ścian. Kto raz / milczał, nie będzie chciał mówić / przy deserze, kogo poraził szok / miłości wróci do książek ze / zmienioną twarzą. / Stoisz, pojedyncza duszo, wobec / nadmiaru. Dwoje oczu, dwie ręce, / dziesięć pomysłowych palców i / tylko jedno Ego, ćwiartka pomarańczy, / najmłodsza z siótr. Przyjemność / słyszenia ni psuje przyjemności / wzroku, lecz rausz wolności burzy / spokój pozostałych łagodnych zmysłów. / Spokój, grube nic, pełne słodkiego / soku jak gruszka we wrześniu. / Krótkie chwile szczęścia znikają / pod lawiną tlenu, w zimie samotny / gawron uderza dziobem o biały / lód jeziora, kiedy indziej / para dzieciółów spłoszona / przez siekiere szuka pod moim / oknem dostatecznie chorej topoli. / Nieobecna kobieta pisze długie / listy i tęsknota pęcznieje jak / opium; w muzeum egipskim na brązowym / papirusie roztarta ta sama / tęsknota, starsza o kilka tysięcy / lat, niezłomna i niezłamana. / Miłosne listy zawsze trafiają / w końcu do muzeum, ciekawscy są / wytrwali niż zakochani. Ego łapczywie / chwytą powietrze, rozum budzi się / z dziennego snu, pływak wychodzi / z wody. Piękna kobieta pozuje do / szczęścia, mężczyźni udają nieco / odważniejszych niż są naprawdę, / muzeum egipskie nie tai ludzkich / słabości. Istnieć, oby istnieć jeszcze, / być może oddając się w dzierzawę / którejś z zimnych gwiazd. I czasem / drwić z niej, że chłodna jest i śliska / jak żaba w stawie. Wiersz rośnie na / sprzeczności lecz jej nie zarasta.» (L.Odw.P 32-33) Traducción nuestra.

multiforme, fascinante riqueza. A ello apunta la asombrada, fervorosa *enumeratio*, tan frecuente en los poemas de nuestro autor. Enumeración, por fuerza incompleta pero significativa, de realidades, de presencias –de copresencias, tal vez mejor, diríamos– cuya inagotabilidad «sobrepasa» ciertamente al poeta, pero que son por él percibidas, más allá de sus patentes contradicciones, como elementos de una unidad latente, de un todo ordenado, de una totalidad rezumante de sentido: en una palabra, de un «cosmos», propiamente. Zagajewski, poeta y pensador, habita, como él mismo nos ha dicho, «en el estrecho» entre Atenas y Jerusalén. El poema crece, exuberante, sobre el suelo fértil de la contradicción, pero no la cubre, no la oculta. Decididamente, Zagajewski pertenece a la familia de los poetas y pensadores de la contradicción, como pertenece a ella su admirado Nicolás Gómez Dávila: «La inteligencia no se aquieta en la síntesis, sino en la tensión de contrarios»¹⁷²⁹: «Dejemos la síntesis a cargo de Dios»¹⁷³⁰. Por otra parte, repárese, que estamos ante un poema sobre la poesía; más exactamente, sobre el poema. Un poema metapoético, por así decirlo, que en su intención constituye, empero, una «oda a muchos»: por tanto, «solidaridad» y «soledad», otra de las polaridades zagajewskianas, presente aquí asimismo, siquiera implícitamente. Y, en fin, ¿qué es este poema sino un canto a la belleza del mundo visible, a esa «belleza ajena» («*cudze piękno*»), esa belleza, ya sea la de la naturaleza, ya sea la del arte, que es recibida como don, y en la que, como una suerte de *metaxy* ella misma, de algún modo transparece el mundo invisible?

Adam Zagajewski postula una poesía con dos alas bien dispuestas, por más que puedan estorbarse a veces mutuamente; una poesía, como quería Miłosz, capaz de «ver» y «describir»; una poesía en cuyo horizonte no se pierdan jamás de vista las dos ciudades, Atenas y Jerusalén, con sus respectivas herencias prodigiosas; una poesía, en fin, que esté en condiciones, hoy también, de ocupar –recordemos– «la posición central entre las obras humanas que le habían deparado los dioses y los griegos» (Eddf 153)¹⁷³¹. En el transcurso de nuestra investigación de las ideas estéticas de Adam Zagajewski, hemos tenido que acudir más de una vez a las fuentes

¹⁷²⁹ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *op. cit.*, pág. 92.

¹⁷³⁰ *Ibidem*, 1020.

¹⁷³¹ «Jeżeli poeci stronią od tej debaty, przekonani, iż małe skarby lirycznego wzruszenia czy melancholii więcej są warte niż medytacja nad radykalnym złem dwudziestego wieku czy wielkim smutkiem – i wielką nudą – naszego czasu, przyczyniają się do tego, że poezja powoli traci swą, daną jej od bogów i od Greków, centralną pozycję wśród ludzkich dzieł i zamienia się w interesujące hobby dla studentów i emerytów – bo już nie dla dorosłych, którzy muszą skupić się na tym, co najważniejsze.» (Oż 130)

del pensamiento griego: así ha ocurrido, especialmente, en las páginas dedicadas a la «Defensa de la poesía, defensa de la imaginación» (segunda sección del capítulo III del presente trabajo) y al estudio de los ensayos «En defensas del fervor» («Obrona żarliwości») y «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»). Recordemos que el profesor Enrico Berti, en el capítulo VI –«¿Qué efectos tiene la poesía?»– de su libro *En principio era la maravilla*, ha señalado tres etapas en la historia de la reflexión griega sobre la poesía: 1º) «Gorgias: la fuerza arrolladora de la poesía»¹⁷³², 2º) «Platón: la poesía hechiza y engaña»¹⁷³³ y 3º) «Aristóteles: la poesía deleita y enseña»¹⁷³⁴. A la vista de estas tres etapas, ¿podría sintetizarse en una sola frase la historia de aquella reflexión? Enrico Berti piensa que sí, y propone la siguiente: «La palabra: entre la razón y la pasión»¹⁷³⁵. De dar por buena la tesis de Berti, tendríamos, entonces, que, también los antiguos griegos conocieron las dos alas de la poesía, esas dos alas que, ya a fines del siglo XX, le reconoce a la poesía el poeta polaco Adam Zagajewski.

Es más: si la palabra fue capaz de elevarse en Platón a las cumbres más elevadas, ¿no fue por disponer de dos alas, precisamente, las que podríamos denominar tal vez el ala especulativa, por un lado, y, por otro, el alma imaginativa? Propiamente, el ala de la razón y el ala del mito. Como ha mostrado Giovanni Reale, la filosofía, en sus orígenes griegos, nace como «liberación del logos con respecto al mito y a la fantasía»¹⁷³⁶. Los sofistas habían hecho un uso funcional –racionalista– del mito. Sócrates, empero, rechazaba incluso esta utilización del mito, postulando un riguroso procedimiento dialéctico. Platón compartió al principio esta postura socrática; sin embargo, a partir del *Gorgias* empieza a reconocerle valor al mito, al que luego recurrirá de manera constante, prueba inconcusa de la gran importancia que le concedía. ¿Cómo explicar este hecho? Es sabido que Hegel y sus seguidores atribuyeron el uso del mito en Platón a una inmadurez del logos, a no haber adquirido el logos aún una libertad plena; y cuando el logos flaquea, el filósofo echa mano del mito. Muy otra es la interpretación que del sentido del mito en Platón proponen Heidegger y su escuela. En efecto, para Heidegger, es el mito precisamente

¹⁷³² Cf. BERTI, Enrico, *op. cit.*, pág. 218.

¹⁷³³ *Ibidem*, pág. 221.

¹⁷³⁴ *Ibid.*, pág. 230.

¹⁷³⁵ *Ibid.*, pág. 217.

¹⁷³⁶ Cf. REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. I *Antigüedad y Edad Media*, ed. cit., pág. 124.

lo que constituye la expresión más auténtica del pensamiento platónico: el *logos* capta el ser, mas no la vida, y es entonces cuando aparece el mito, que ayuda a explicar la vida, que no se deja captar por el *logos*. «La verdad se encuentra en un punto intermedio»¹⁷³⁷. Para Heidegger, el mito, en Platón, más que una expresión de la fantasía, constituye una expresión de fe y de creencia. Escribe Reale:

En efecto, en muchos diálogos a partir del *Gorgias* la filosofía de Platón, por lo que respecta a determinados temas, se convierte en una especie de fe razonada: el mito busca una aclaración mediante el *logos* y el *logos* busca un complemento en el mito. En definitiva, Platón –una vez que la razón ha llegado a los límites extremos de sus posibilidades– encarga al mito la tarea de superar intuitivamente estos límites, elevando el espíritu hasta una visión o, por lo menos, hasta una tensión trascendente.

[...] el mito que Platón utiliza de forma metódica resulta esencialmente distinto del mito prefilosófico que aún no conocía el *logos*. Se trata de un mito que [...] no sólo es una expresión de fe más que de estupefacción imaginativa. Es también un mito que no subordina a sí mismo al *logos*, sino que lo estimula y lo fecunda [...].¹⁷³⁸

Sea como fuere, creemos queda patente la extraordinaria amplitud del contexto en que, a un nivel igualmente extraordinario, Adam Zagajewski sitúa su indagación acerca de la naturaleza de la poesía, con la feliz metáfora de sus dos alas: el contexto de la entera tradición de la cultura de Europa y de Occidente todo, tradición representada por sus ciudades más ilustres: Atenas y Jerusalén. En «Contra la poesía» («Przeciwko poezji») Adam Zagajewski se nos revela, una vez más, profunda, gozosamente enraizado en esa tradición de la cultura europea y occidental; nos revela las profundas raíces clásicas de su formación y su pensamiento, «entre Platón, el inspirado, y Aristóteles, el práctico...» (Eddf 18)¹⁷³⁹; raíces –o alas– clásicas siempre en tensión equilibrada o en equilibrio tenso con sus raíces cristianas. ¿Dónde está, pues, el poeta Adam Zagajewski? Está en un «entre» dinámico –*va-et-vient: metaxy'*–; entre Atenas y Jerusalén, exactamente. Paladín de la idea de la inspiración poética –del «entusiasmo»– y, al tiempo, abanderado de la razón, Adam Zagajewski ha enriquecido el género de las defensas de la poesía con un texto a

¹⁷³⁷ *Ibidem*.

¹⁷³⁸ *Ibidem*, pág. 125.

¹⁷³⁹ «[...] między natchnionym Platonem i rzeczowym Arystotelesem... [...]» (Oż 15)

nuestro juicio impagable y, sin duda, destinado a figurar definitivamente entre los de
referencia obligada.

5. «La poesía y la duda» («Poezja i wątpliwość»)

En su libro *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, Adam Zagajewski hace al lector la siguiente confidencia:

A menudo se da el caso de que converso con alguno de mis «nihilistas» (entre comillas, pues el término mismo me parece muy dudoso): Benn, Baudelaire, Léautaud, Cioran, Gombrowicz, Nietzsche. No puedo estar de acuerdo con ellos, pero me gustan, los necesito. Son mis amigos, con los que disputo. Con frecuencia, los prefiero a los piadosos (los falsos); ¡hay tan pocos piadosos que no se conviertan en beatos! Los verdaderos piadosos no saben que creen. Los beatos lo saben y lo proclaman a los cuatro vientos. Los santurriones, especialmente aquellos a quienes les ha ido bien, que han hecho carrera, son insoportables, y es indiferente que vayan con sotana, con uniforme o con chaqueta cruzada. Ante mis amigos-enemigos nihilistas defiendo siempre mi presentimiento de que existe la luz. Pero ¿por qué sigo teniendo necesidad de ese diálogo? (Elba 247)¹⁷⁴⁰

«¿Por qué sigo teniendo necesidad de ese diálogo?», se pregunta Zagajewski. Tal vez porque, como reza uno de los *Escolios a un texto implícito*, de su admirado Gómez Dávila, «hay escritores con quienes no compartimos ni una idea, pero en quienes, sin embargo, presentimos un hermano; y hay otros que suscitan, a la vez, nuestro asentimiento y nuestro recelo»¹⁷⁴¹.

¹⁷⁴⁰ «Często zdarza się, że jestem w rozmowie z którymś z moich „nihilistów” (w cudzysłowie, jako że sam ten termin wydaje mi się bardzo wątpliwy) – Benn, Baudelaire, Léautaud, Cioran, Gombrowicz, Nietzsche. Nie mogę się z nimi zgodzić, ale – lubię ich, potrzebuję ich. To są moi przyjaciele, z którymi się sprzecam. Często wolę ich od pobożnych (fałszywych), jest tak niewielu pobożnych, którzy nie zamieniają się w dewotów! Prawdziwi pobożni nie wiedzą, że wierzą. Dewoci wiedzą i rozgłaszają to wszędzie. Dewoci, zwłaszcza ci, którym się udało, którzy zrobili karierę, są nie do zniesienia, obojętnie, czy w sutannie, czy w mundurze czy w dwurzędowym ubraniu. Przed moimi przyjaciółmi-wrogami nihilistami bronię zawsze mojego przeczucia – że jest światło. Ale dlaczego wciąż potrzebuję tego dialogu?» (Oż 212-213)

¹⁷⁴¹ Cf. GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, prólogo de Franco Volpi, Girona, Atalanta, 2009, pág. 234.

En el ensayo de Zagajewski titulado «La poesía y la duda» –el segundo de los que, formando significativamente dústico con «Contra la poesía» («Przeciwko poezji»)– constituyen la III parte de *En defensa del fervor (Obrona zarliwosci, 2002)*, sorprendemos a nuestro autor enfrascado en animada «conversación» precisamente con uno de esos «nihilistas» suyos: Émile Michel Cioran (Emil Mihai Cioran) (1911-1995), filósofo y ensayista rumano, la mayor parte de cuyas obras se publicaron, como es sabido, en lengua francesa. Pero no sólo con él, puesto que en la conversación interviene asimismo, no uno de sus nihilistas, sino uno de sus maestros: una vez más, su compatriota Czesław Miłosz (1911-2004). En esa conversación, que tiene lugar en el ámbito de la lectura, hay dos posturas claramente enfrentadas y se diría que irreconciliables: las respectivas posturas de Miłosz y de Cioran. El rumano aparece representado por sus *Cahiers* –«fundamentalmente una tribuna al servicio de la Duda» (Eddf 169)¹⁷⁴², que ahoga la poesía–, mientras que el polaco habla aquí por boca de su libro *Perro callejero (Piesek przydrożny)*, que es «como una balanza en cuyos platillos reposan el horror y la belleza» (Eddf 170)¹⁷⁴³ y en el que la poesía se nos revela como «la generatriz del sentido» (Eddf 171)¹⁷⁴⁴. Tercia Zagajewski:

La poesía y la duda se necesitan recíprocamente, coexisten como el roble y la hiedra, el perro y el gato. Pero su unión no es armónica ni simétrica. La poesía necesita de la duda mucho más que la duda de la poesía. Gracias a la duda la poesía se purifica de la insinceridad retórica, de la palabrería, de la falsedad, de la logorrea juvenil y de la euforia vacía (que no de la verdadera). (Eddf 171)¹⁷⁴⁵

Como cabía sospechar desde el título mismo de este ensayo, estamos aquí, si no ante una nueva polaridad, sí ante una «antinomía» zagajewskiana –la poesía y la duda–, paralela a la constituída por la ironía y el éxtasis: «La poesía ríe y llora; la

¹⁷⁴² «Dziennik Ciorana jest, fundamentalnie rzecz biorąc, trybuną oddaną do użytku Wątpliwości.» (Oż 143)

¹⁷⁴³ «[...] *Piesek przydrożny* jest jak waga, na której szalach spoczywają zawsze groza i piękno; [...].» (Oż 144)

¹⁷⁴⁴ «U Miłosza to poezja właśnie jest generatorem sensu; [...].» (Oż 144)

¹⁷⁴⁵ «Poezja i wątplenie potrzebują siebie nawzajem, współżyją ze sobą jak dąb i bluszcz, jak pies i kot. Ale ich związek nie jest ani harmonijny, ani symetryczny. Poezja potrzebuje wątpliwości dużo bardziej niż wątpliwość poezji. Dzięki wątpleniu poezja oczyszcza się – z retorycznej nieszczerości, z gadulstwa, z fałszu, z młodzieńczego rozgadania, z pustej euforii (nie z euforii prawdziwej).» (Oż 145)

duda ironiza» (Eddf 172)¹⁷⁴⁶; dos polos, en efecto, que, lejos de excluirse entre sí, se necesitan el uno al otro, por más que la relación de fuerzas no sea equilibrada, para crear esa problemática mas no por ello menos fértil tensión de opuestos. Escribe también Zagajewski: «El gran drama del siglo XX creó dos tipos de mentalidad: la resignada y la inquisidora. La duda es la poesía de los resignados. En cambio, la poesía es una búsqueda y un interminable peregrinaje» (Eddf 172)¹⁷⁴⁷. Una búsqueda; lo que es más: una constante peregrinación: nuevamente, como vemos, nos sale al paso la idea de *metaxy*. Pero es menester reproducir en su integridad la aportación de Zagajewski en esta «conversación». Se trata de un texto de todo punto imprescindible, iluminador, para conocer su pensamiento poético –y estético, en general–:

La poesía y la duda se necesitan recíprocamente, coexisten como el roble y la hiedra, el perro y el gato. Pero su unión no es ni armónica ni simétrica. La poesía necesita la duda mucho más que la duda a la poesía. Gracias a la duda la poesía se purifica de la insinceridad retórica, de la palabrería, de la falsedad, de la logorrea juvenil y de la euforia vacía (que no de la verdadera). Sin la mirada severa de la duda, la poesía –sobre todo en nuestros tiempos lóbregos– podría degenerar en una canción sentimental, un canto exaltado pero estulto o una alabanza irreflexiva de cualquier forma del mundo.

Con la duda no pasa lo mismo. La duda rehúye la compañía de la poesía; la poesía es para ella un adversario peligroso. Diré más: una amenaza mortal. La poesía, incluso la trágica y oscura, siempre se eleva por encima de la duda y la aniquila, le quita la razón de ser. La duda enriquece y dramatiza la poesía, pero la poesía anula la duda o por lo menos la debilita tanto que los escépticos pierden la cabeza y cierran la boca o bien se convierten en artistas.

La duda es más inteligente que la poesía, ya que nos dice algo malicioso sobre el mundo, algo que sabíamos desde siempre, pero que no queríamos ver; pero la poesía excede los límites de la inteligencia, señalándonos lo que no podemos saber.

La duda es narcisista: lo contemplamos todo críticamente, incluso a nosotros mismos, y tal vez nos sintamos aliviados. En cambio, la poesía da muestras de

¹⁷⁴⁶ «Poezja śmieje się i płacze, wątpliwość ironizuje» (Oż 146)

¹⁷⁴⁷ «Wielki dramat XX wieku sprawił, że mamy obecnie do czynienia z dwoma rodzajami umysłów: z umysłem zrezygnowanym i z umysłem poszukującym. Wątpliwość jest poezją zrezygnowanych. Poezja natomiast jest poszukiwaniem, wędrówką bez końca.» (Oż 145-146)

confianza en el mundo, nos saca con fuerza de la escafandra demasiado estrecha del yo, cree en la posibilidad de que la belleza exista y en su dimensión trágica.

La controversia entre la poesía y la duda no tiene nada que ver con el debate superficial entre el optimismo y el pesimismo.

El gran drama del siglo XX creó dos tipos de mentalidad: la resignada y la inquisidora. La duda es la poesía de los resignados. En cambio, la poesía es una búsqueda y un interminable peregrinaje.

La duda es un túnel; la poesía, una espiral.

El gesto preferido de la duda es el de cerrar, y el de la poesía, el de abrir.

La poesía ríe y llora; la duda ironiza.

La duda es la embajadora plenipotenciaria de la muerte y su sombra más larga y más graciosa; la poesía corre hacia un fin desconocido.

Por qué uno elige la poesía y otro la duda no lo sabemos y no lo sabremos jamás. No sabemos por qué uno nace Cioran y otros Miłosz. (Eddf 171-172)¹⁷⁴⁸

En el contexto de la investigación que venimos realizando, creemos que este texto zagajewskiano no necesita comentario alguno.

Evidentemente, los ensayos «Contra la poesía» («Przeciwko poezji») y «La poesía y la duda» («Poezjia i wątpliwość») vienen juntos a constituir una hermosa,

¹⁷⁴⁸ «Poezja i wątpliwość potrzebują siebie nawzajem, współżyją ze sobą jak dąb i bluszcz, jak pies i kot. Ale ich związek nie jest ani harmonijny, ani symetryczny. Poezja potrzebuje wątpliwości dużo bardziej niż wątpliwość poezji. Dzięki wątpliwości poezja oczyszcza się – z retorycznej nieszczerości, z gadulstwa, z fałszu, z młodzieńczego rozgadania, z pustej euforii (nie z euforii prawdziwej). Pozbawiona surowego spojrzenia wątpliwości poezja – zwłaszcza w naszych ciemnych czasach – mogłaby się łatwo wyrodzić w sentymentalną piosenkę, w egzaltowaną ale niemądrą pieśń, w bezmyślną pochwałę każdej postaci świata.

» Inaczej z wątpliwością: ucieka ona od towarzystwa poezji; poezja jest dla niej groźnym przeciwnikiem, ba, więcej, śmiertelnym zagrożeniem. Poezja, nawet tragiczna, ciemna, zawsze wyrasta ponad wątpliwość, unicestwia ją, odbiera jej rację bytu. Wątpliwość wzbogaca i udramatycznia poezję, ale poezja likwiduje wątpliwość – albo przynajmniej osłabia ją tak bardzo, że sceptycy tracą głowę i milkną, lub też zamieniają się w artystów.

» Wątpliwość jest inteligentniejsza od poezji, jako że mówi nam o świecie coś złośliwego, coś, co zawsze wiedzieliśmy, lecz ukrywaliśmy przed sobą; poezja jednak przekracza inteligencję, wskazując na to, czego nie możemy wiedzieć.

» Wątpliwość jest narcystyczna: patrzmy na wszystko, także na nas samych, krytycznie – być może przynosi nam to ulgę. Poezja natomiast okazuje zaufanie światu, wyrwa nas z ciasnego skafandra naszego ja, wierzy w możliwość istnienia piękna i w jego tragiczność.

» Spór poezji z wątpliwością nie ma nic wspólnego z płytką debatą optymizmu i pesymizmu.

» Wielki dramat XX wieku sprawił, że mamy obecnie do czynienia z dwoma rodzajami umysłów: z umysłem zrezygnowanym i z umysłem poszukującym. Wątpliwość jest poezją zrezygnowanych. Poezja natomiast jest poszukiwaniem, wędrówką bez końca.

» Wątpliwość jest tunelem, poezja – spiralą.

» Wątpliwość jest ambasadorem pełnomocnym śmierci, najdłuższym i najdowcipniejszym jej cieniem; poezja biegnie w stronę nieznanego celu.

» Dlaczego ktoś wybiera poezję, a kto inny – wątpliwość, tego nie wiemy i nie będziemy wiedzieli. Nie wiemy, dlaczego ktoś jest Cioranem, a ktoś Miłoszem.» (Oż 145-146)

brillante defensa de la poesía, defensa zagajewskiana que viene a añadirse, como hito señero e insoslayable, a la ilustre tradición de las apologías de la poesía, investigada en el capítulo II de nuestro trabajo.

CONCLUSIONES

En conformidad con el objetivo que nos marcábamos en la «Introducción» al presente trabajo, a lo largo del mismo hemos estudiado las ideas estéticas de Adam Zagajewski, contemplándolas en su triple contexto geográfico-cultural, por así decirlo, polaco, europeo y occidental, y remontándonos a sus fuentes clásicas. Como esperamos habrá quedado de manifiesto en las páginas anteriores, en el transcurso de nuestra investigación hemos procurado tener presente en todo momento la totalidad de la obra zagajewskiana, tanto en verso como en prosa, si bien, como indicábamos igualmente en la «Introducción», aquí nos hemos centrado en tres obras del escritor polaco: *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, 1986), colección de ensayos, entre ellos, el que da título al volumen; *En la belleza ajena (W cudzym pięknie*, 1998), libro de memorias y diario, que incluye, empero, no pocas páginas de carácter más bien ensayístico; y, finalmente, *En defensa del fervor (Obrona żarliwości*, 2002), constituido asimismo por una serie de ensayos, encabezados por el que da título a la totalidad de ellos.

De acuerdo con este planteamiento estructural de nuestro trabajo, ofrecemos ahora, en primer lugar, las conclusiones correspondientes a cada uno de los libros de nuestro autor estudiados, para ofrecer, luego, unas conclusiones de conjunto.

I. *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, 1986)

1. *Solidaridad y soledad (Solidarność i samotność*, 1986) nos introduce, ya desde su mismo título –que es el del tercer ensayo de los que lo componen– en una de las polaridades fundamentales constitutivas del pensamiento poético y estético zagajewskiano. En su literalidad, dicha oposición no es nueva: basta recordar al «solitaire et solidaire» que fue Albert Camus (1913-1960) o, incluso, al Baudelaire (1821-1867) de los *Petits Poèmes en prose ou Le Spleen de Paris*, 1869): «*Multitude, solitude...*»; o, por mencionar a un autor del mundo hispánico, al mexicano Octavio Paz (1914-1998), que escribió un ensayo titulado «Poesía de soledad y poesía de comunión» (1942) y que no en vano dio a uno de sus libros de ensayos el título de *El*

arco y la lira (1956), proveniente del célebre fragmento 209 de Heráclito. Claro está, empero, que el debate, digámoslo así, entre «solidaridad» y «soledad» presenta en Adam Zagajewski modulaciones y variaciones muy personales; y con características muy específicas que es menester interpretar también a la luz de la tradición histórico-cultural y literaria de la nación polaca: una nación en la que sigue viva y obligante la tradición romántica del papel del artista como –en palabras del poeta Cyprian Kamil Norwid (1821-1883)– «organizador de la imaginación nacional» («*artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej*»), papel que en la Polonia de la segunda mitad del siglo XX, tras la II Guerra Mundial y la imposición del régimen comunista, hubo de cobrar ciertamente nueva y acuciante actualidad.

En el mismo Adam Zagajewski y en su obra literaria es observable una evolución desde el polo «solidario» al polo «solitario». En efecto, hay un primer Zagajewski: el de la hora juvenil de activismo literario, hora explícitamente entregada a la «solidaridad» en un sentido fuerte, a una solidaridad militante, si se quiere: es el Zagajewski que se expresa, junto a su compañero de generación el también poeta Julian Kornhauser (1946), en el manifiesto *El mundo no representado* (*Świat nie przedstawiony*, 1974). La obra de su madurez, en cambio, la más auténticamente personal de Zagajewski, cae, en cambio, indudablemente en la órbita de la «soledad». Frente al primer Zagajewski, caracterizado por el uso preferente del adverbio «no», «no» al orden de cosas establecido en la vida social y política, el segundo Zagajewski es el poeta del «sí»: «sí» a la riqueza inagotable de la realidad total del mundo, que, en soledad, produce admiración, y, en soledad también, es objeto de contemplación asombrada. El Adam Zagajewski «solitario» de su madurez no olvida, empero, al «solidario» de su juventud; bien al contrario: se trata de una soledad que lleva dentro, viva y actuante, la nunca desmentida vocación solidaria de la primera hora.

El Adam Zagajewski de su madurez no vuelve, ciertamente, la espalda a la colectividad. Esa colectividad, sin embargo, es vista no como una masa, sino como una suma de individuos: individuos solitarios, precisamente, cada uno de los cuales se halla, de modo inexorable, embarcado en su propia, irrenunciable búsqueda espiritual. Cuando el individuo solitario es un artista, es un poeta, como en el caso de Zagajewski, emprenderá –en terminología zagajewskiana– «expediciones a las cumbres», ascensiones, desde luego, en soledad, sí, pero de las que regresará

trayendo consigo experiencias y materiales que serán susceptibles de ser compartidos por la colectividad y resultarán provechosos para ella. Se trata –siempre en términos zagajewkianos– de exploraciones, de ascensiones propiamente «metaxológicas», que el artista, el poeta realiza en su condición de «mediador» –*metaxý*–, no, claro está, para aposentarse indefinidamente en las alturas, en ninguna torre de marfil, sino con el comprometido propósito de tornar a la llanura y hacer partícipes de sus conquistas a sus prójimos. En suma, cuando Adam Zagajewski enérgicamente se pronuncia por la vida espiritual, por la individualidad, por la soledad y la poesía, no está defendiendo ninguna suerte de aislante y egoísta esteticismo, sino todo lo contrario: está subrayando y defendiendo la dimensión profundamente «solidaria» de la literatura y el arte.

Así, pues, ya en este primer ensayo estudiado por nosotros, el papel del poeta y el artista como «mediador» constituye una de las ideas estéticas fundamentales del escritor polaco. Siquiera implícitamente –más tarde lo estará también de manera explícita–, aparece aquí ya la idea platónica del *metaxý*, en efecto, que es la condición propia de Eros, según la memorable doctrina de Diotima de Mantinea que, por boca de Sócrates, queda expuesta en el *Banquete*, el inmortal diálogo de Platón.

2. El segundo de los textos incluidos en *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986) que estudiamos en el presente trabajo es el que, como parte de «El pequeño Larousse» («Mały Larousse»), lleva por título «Hegel y Keats» («Hegel i Keats»). En este escrito, que, a despecho de su brevedad, constituye, a nuestro entender, uno de los más reveladores a la hora de estudiar el pensamiento poético y las ideas estéticas en general de nuestro autor, Adam Zagajewski, en referencia a la celeberrima *Oda to a Nightingale*, del gran poeta romántico inglés John Keats (1795-1821), deja plasmada su magnífica intuición de la unidad profunda del mundo: esa «totalidad» («całość») a la que ha dedicado más de una página inolvidable de su obra; siente ahí Zagajewski que el canto del ruiseñor de algún modo postula, como replica ideal, otro canto, el canto de un poema, por ejemplo, el poema de Keats; que ese canto del pájaro del bosque de algún modo anhela una correspondencia, otro canto que sea su respuesta; como si en el arte la naturaleza, más que imitada, fuera «correspondida», exactamente.

Estas ideas de Adam Zagajewski han de interpretarse en el contexto de los sendos capítulos que los tratados de estética dedican a la relaciones entre belleza natural y belleza artística, por un lado, y, por otro, a las relaciones entre genio y creatividad. En lo que respecta al primer capítulo, constatamos que para Zagajewski la belleza del mundo creado merece que se le rinda homenaje. Para él, «existen dos riquezas, dos fuerzas muy semejantes, aunque del todo distintas» (Sys 169)¹⁷⁴⁹: una, creada por Dios; y otra, cuyo autor es el hombre, que constituye un «eco» de la primera. Entonces, tenemos que el artista, el poeta, rinde homenaje a la primera riqueza –el mundo creado y su belleza– con la riqueza segunda de su propio quehacer artístico, poético. Aquí, si, por una parte, Adam Zagajewski se nos muestra heredero de una tradición de valoración positiva de la belleza del mundo y de admiración por ella, que se remonta por lo menos al *Timeo* platónico, por otra, comparte la idea de la estética medieval de los Padres de la Iglesia de la analogía y relación entre arte y naturaleza, naturaleza que es también obra de un artista, del Artista divino. Bien que implícitamente –más adelante lo veremos de forma explícita–, Adam Zagajewski se declara gozoso heredero por igual de Atenas que de Jerusalén (otra de las polaridades típicas zagajewskianas).

Existen dos «riquezas», nos dice Adam Zagajewski. Y –nos dice también– entre ambas riquezas aún queda un espacio, una «zona de silencio entre estos dos bullicios» (Sys 169)¹⁷⁵⁰ –el de las criaturas de Dios y el de las obras de arte, producidas por el hombre–: esa zona de silencio es la «soledad»; soledad, pues, contemplativa y soledad creativa. Bien se echa de ver que este silencio de Zagajewski se corresponde en primera instancia con el polo de la «soledad», mas, dado que, lejos de tratarse de un silencio sordo a la realidad, se trata de un silencio a la escucha, comporta siempre el polo de la «solidaridad» tanto con el mundo visible como con el mundo invisible, que en el primero ha dejado su impronta, su huella, su «eco», o, por enunciarlo en terminología agustiniana, sus «vestigios» («*vestigia*»). A nuestro juicio, a lo que apunta, en última instancia Zagajewski, es a la existencia de una auténtica *via pulchritudinis*, vía que, como tal, puede y debe ser transitada. La idea platónica de *metaxy* se manifiesta –siquiera, aún, implícitamente– una vez más

¹⁷⁴⁹ «Istnieją przecież dwa bogactwa, dwie siły, bardzo do siebie podobne i jednocześnie zupełnie inne» (Sis 128)

¹⁷⁵⁰ «Samotność to cicha strefa między dwoma zgiełkami» (Sis 128)

presente y operante en el pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski.

3. El tercero de los textos de *Solidaridad y soledad* (*Solidarność i samotność*, 1986) considerados en nuestra investigación es el que lleva por título «El flamenco» («Flamenco»). Como tantos otros de Adam Zagajewski, principia este ensayo con el relato de una anécdota personal, de una experiencia autobiográfica: el autor ha asistido en un cine de Nueva York a la proyección de la película *Carmen*, de Carlos Saura. Uno de los protagonistas de la película es –observa Zagajewski– la pasión, pero una pasión que enseguida se pone a bailar, transformada en flamenco. Se da ahí el encuentro de la pasión, la pasión bruta, por así decirlo, con la forma, la forma que le impone el arte; ese encuentro, afirma el poeta polaco, desencadena un «gran júbilo» (Sys 173)¹⁷⁵¹. A juzgar por lo que puede leerse en este texto, resulta evidente que la forma constituye uno de los grandes temas del pensamiento poético y las ideas estéticas de Adam Zagajewski. Ahora bien, identificados por el historiador de la estética y filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz (1886-1980), en su ya clásica obra *Historia de seis ideas* (*Dzieje sześciu pojęć*, 1975), son cinco, en la historia del pensamiento estético en Occidente, los significados fundamentales de forma, todos ellos relevantes para una adecuada comprensión del arte. En esquema, son los siguientes:

1) La forma es la disposición de las partes. Es la denominada por Tatarkiewicz «forma A». Lo opuesto o correlativo a la forma son, en este caso, «los elementos, componentes o partes que la *forma A* une o incluye en un todo».

2) La forma es lo que se da *directamente a los sentidos*. Es la *forma B*. En este caso, «lo opuesto y correlativo es el contenido».

3) La forma es el límite o *contorno* de un objeto. *Forma C*. Aquí, «lo opuesto y correlativo es la materia o lo material».

4) Este concepto de forma fue inventado por Aristóteles. *Forma D*. Aquí, forma significa la *esencia conceptual* de un objeto, y equivale a otro término aristotélico

¹⁷⁵¹ «[...] spotkanie namiętności z kształtem wyzwala bowiem wielką radość.» (Sis)

que también se entiende así: el de «entelequia». Los opuestos y correlatos de este concepto de forma los constituyen los rasgos accidentales de los objetos.

5) Quinto concepto de forma –*Forma D*–, utilizado por Kant y sus seguidores. Aquí, la forma es «la contribución de la mente al objeto percibido». En cuanto al opuesto y correlato de la forma kantiana, lo constituye «aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia».

Pues bien: a nuestro juicio, ha de considerarse que la forma zagajewskiana, a tenor de lo que el mismo poeta afirma en su ensayo «El flamenco («Flamenco») viene a coincidir esencialmente con el segundo de los significados recogidos por Wadłysław Tatarkiewicz: «La forma es lo que se da *directamente a los sentidos*». Es lo opuesto y correlativo al contenido, definición que es asimismo la que se halla en correspondencia más evidente con la típica de la retórica clásica. «Forma» y «contenido»: por más que consagrada por la tradición, estamos en este caso también ante una nueva polaridad zagajewskiana.

Pero hay algo más: la contemplación de la danza de Carmen, por obra y gracia de esa pasión embriada por la forma, produce en el espectador un efecto que, a juzgar por la descripción del mismo que nos brinda Adam Zagajewski, parece claramente remitirnos a la catarsis aristotélica, a «la expurgación de las pasiones» –en traducción del profesor Antonio López Eire–, a esa «κάθαρσιν τῶν παθημάτων» de la que, a propósito de la tragedia, habla Aristóteles en el célebre pasaje de su *Po.*, 6, 1449b. Y es que, a diferencia de lo que al respecto pensaba y sostenía su compatriota Witold Gombrowicz (1904-1969), en opinión de Zagajewski, «la forma da forma y libera» (Sys 179)¹⁷⁵²; siempre, eso sí, que no deje de confrontarse con «la pasión, con la inquietud y el temor, que son los nombres del caos, es decir, de la nada» (Sys 179)¹⁷⁵³. Como los bárbaros a Roma durante siglos –nos dice Zagajewski– la pasión no deja de rodear y atacar a la forma. Puesto que ambos polos son insoslayables, la solución consistirá, entonces, en llegar a un compromiso razonable: «Este

¹⁷⁵² «Moim zdaniem, kształt kształci i wyzwala.» (Sis 135)

¹⁷⁵³ «Tyle że trzeba go wciąż konfrontować z bezkształtem, namiętnością, niepokojem, lękiem; są to różne imiona chaosu, czyli nicości.» (Sis 135)

compromiso serán formas cada vez más nuevas. Mientras viva, crearé formas. Mis pensamientos también son formas. Y mis poemas» (Sys 180)¹⁷⁵⁴.

Pero Adam Zagajewski sigue con la metáfora –o, más bien, alegoría– de Roma y los bárbaros: «Mi Roma son sólo los poemas y los pensamientos. Mis aliadas –que tan a menudo me fallan– son las formas preexistentes que dormitan en los poemas, en los cuadros y en las novelas de otros» (Sys 180)¹⁷⁵⁵. Aquí no se trata ya, por tanto, como en el texto anteriormente reproducido, de pensamientos y poemas propios, sino de formas ya existentes. Juntos, ambos textos nos brindan otra de las polaridades zagajewskianas características: la constituida por «tradición» e «innovación». En su lucha contra los bárbaros, sostiene Adam Zagajewski, sus aliados «son las formas preexistentes que dormitan en los poemas, en los cuadros y en las novelas de otros» (Sys 180)¹⁷⁵⁶. Estamos aquí ante una nueva profesión de fe del poeta polaco en la tradición. Por otro lado –y más importante aún, si cabe–, estas palabras nos remiten con toda claridad a otra de las ideas claves del pensamiento poético y de la estética de Zagajewski: la idea de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), que da título a uno de sus libros más importantes: *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*, precisamente; idea asimismo de inequívoca filiación platónica.

Tras el primer apunte biográfico y la primera experiencia estética –la suscitada por la proyección de *Carmen* en un cine neoyorkino–, cuenta Adam Zagajewski que, habiendo salido del ámbito acogedor de la sala cinematográfica, se da de bruces con la multiforme y caótica realidad de la ciudad de los rascacielos, que solicita y aun exige la atención, tensa y sin tregua, de todos sus sentidos. Entonces, en busca de otro refugio, y de otra experiencia estética –de otra «forma», en suma–, Zagajewski entra en la Frick Collection y, allí, se detiene ante *La lección de música*, cuadro de Johannes Vermeer de Delft. Y Zagajewski, ante el maravilloso lienzo, experimenta una vez más el poder «ordenador del mundo», la facultad «cosmificante», propiamente, que posee el arte, frente al desorden, el caos de la múltiple e informe

¹⁷⁵⁴ «Kompromisem będą wciąż nowe kształty. Póki żyję, tworzę kształty. Moje myśli są kształtem. Moje wiersze to kształt.» (Sis 136)

¹⁷⁵⁵ «Moim Rzymem są tylko wiersze i myśli. Moimi sojusznikami — sprzymierzeńcami, którzy tak często mnie zawodzą — są kształty już istniejące, drzemiące w cudzych wierszach, obrazach, powieściach.» (Sis 136)

¹⁷⁵⁶ «[...] są kształty już istniejące, drzemiące w cudzych wierszach, obrazach, powieściach.» (Sis 136)

realidad. Tanto es así, que, ante el cuadro de Vermeer, el contemplador experimenta un profundo anhelo de ingresar en él y quedarse en ese mágico espacio a vivir.

En este punto, se echa de ver en el ensayo de Zagajewski lo que uno de sus estudiosos, el también poeta polaco Jarosław Klejnocki (1963), en su libro *¿Sin utopía? Sobre la poesía de Adam Zagajewski (Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego, 2002)*, ha denominado el «argumento schopenhaueriano» –o «trama schopenhaueriana» («*wątek Schopenhauerowski*»). La vivencias de orden estético de Zagajewski durante la proyección de *Carmen* y también –y sobre todo– en la contemplación del cuadro de Vermeer son susceptibles, en efecto, de interpretarse en clave de la estética del filósofo alemán Arturo Schopenhauer (1788-1860). En efecto, sabido es que para Schopenhauer, en la experiencia estética el individuo se libera de las cadenas de la voluntad –la «voluntad de vivir» («*Wille zum Leben*»)–, se distancia de sus deseos, deja en suspenso –o, dicho de otro modo, coloca entre paréntesis– sus necesidades; y, entonces, ya no contempla en los objetos aquello por lo que pueden resultarle útiles o perjudiciales, sino que, transformado en «puro ojo del mundo», puro ojo contemplador, propiamente, se embebe en el objeto y se olvida de sí mismo y de su dolor. Ese ojo ya no ve objetos en relación con otros objetos, no ve en los objetos –insistimos– lo que puedan tener de beneficioso o nocivo para él, sino que ese ojo capta ideas, esencias, modelos de las cosas –*more platónico*–, libres de las determinaciones y límites del espacio, del tiempo y la causalidad. La experiencia estética constituye, así, una anulación de la voluntad y, por ende, del dolor. En otras palabras, el arte nos convierte en puros objetos contemplativos, que mientras contemplan, no quieren, no desean, y, por lo mismo, no sufren. A cierta altura de su indagación estética, Schopenhauer no puede menos de exclamar lo feliz que sería la vida de un hombre que pudiera gozar permanentemente del por fuerza breve éxtasis estético que está en condiciones de proporcionar el arte. Para el filósofo teutón, como es bien sabido también, eso sólo puede lograrse mediante la ascesis.

A tenor de lo que leemos en su ensayo «El flamenco» («Flamenco»), no puede menos de reconocerse, de la mano de Jarosław Klejnocki, la presencia en la estética de Adam Zagajewski de ese «argumento schopenhaueriano». Estimamos, empero, que en modo alguno podemos quedarnos en él. Al fin y a la postre, la estética de Schopenhauer, con toda su grandeza y su belleza, y aun su poder de seducción, no puede menos de constituir, enraizada como está en su metafísica profundamente

pesimista, una estética digamos negativa, en tanto en cuanto busca en el arte una escapatoria y un refugio que nos libere, siquiera provisionalmente, de la tiranía de la voluntad. En Zagajewski hay, ciertamente, algo de eso, y de ahí su deseo, en cierto momento expresado, de permanecer indefinidamente en el ámbito armónico del cuadro. Pronto desecha, empero, esta idea el poeta polaco; si por un instante el polo de la «soledad» ha ejercido en él un predominio desmesurado, enseguida atiende a la llamada del otro polo, el de la «solidaridad»; en realidad –he aquí la conclusión a la que finalmente llega el poeta– no podría establecer su morada en la tela de Vermeer. Y es que la estética de Zagajewski es una estética positiva: para él, a la obra de arte se puede acudir en busca de un amparo momentáneo, sí, pero también –y siempre– la obra de arte constituye para él una «epifanía» –como ha estudiado muy bien Bożena Shallcross en su libro *Throuhg the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, 2002–; cuando no asimismo, en un sentido religioso fuerte, «un verdadero cambio interior» –«prawdziwa przemiana wewnętrzna»–, una «metamorfosis interior» –«wewnętrzna metamorfoza»–, «un verdadero cambio espiritual (*metánoia*)» –«prawdziwa duchowa przemiana (*metanoia*)», como han observado muy perspicazmente Anna Czabanowska-Wróbel y el padre Jacek Bolewski, S.I., en su imprescindible artículo «Mística para principiantes. Sobre la poesía de Adam Zagajewski» («Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego», 2000).

Por lo antedicho, más y mejor que desde la estética de Schopenhauer, se entiende, a nuestro juicio, la de Adam Zagajewski a la luz de la doctrina estética del teólogo alemán Romano Guardini (1885-1968), en cuyo libro *La esencia de la obra de arte (Über das Wesen des Kunstwerkes*, 1947) –poco o nada citado en los manuales de estética al uso, pero que a nosotros nos parece de la mayor enjundia– hallamos la concepción de la obra de arte como ámbito transitable y vividero, pero también como vislumbre, pregustación y promesa de algo que todavía no es pero que alguna vez será. Para Guardini, toda relación auténtica con la obra de arte desemboca en algo religioso. Y así es también según Adam Zagajewski, quien escribe en el ensayo «El flamenco» («Flamenco»): «Sé que Dios tendría que ser la forma y lo deforme al mismo tiempo» (Sys 188)¹⁷⁵⁷, apelando en última instancia a una síntesis de

¹⁷⁵⁷ «Wiem, że Bóg musiałby być jednocześnie i kształtem, i bezkształtem.» (Sis 142)

contrarios que no es posible, desde luego, en el aquí y ahora de este mundo, pero que se presente posible en Dios.

II. *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)*

1. «En la belleza ajena». En el título que a este su libro de memorias-diario dio Adam Zagajewski recurre el de un poema –«En la belleza ajena» («W cudzym pięknie»)– incluido en *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*. Dicha recurrencia nos pone ya en la pista de la singular importancia que este concepto –«belleza ajena» («*cudze piękno*»)– tiene en el pensamiento poético y en las ideas estéticas del autor polaco (importancia que, por lo demás, ha reconocido el mismo Zagajewski en el transcurso de alguna entrevista).

«Sólo en la belleza ajena / hay consuelo, en la música / ajena y en los poemas ajenos. / Sólo en los otros hay salvación, / aunque la soledad sepa como / el opio. [...]»¹⁷⁵⁸, ha escrito Adam Zagajewski en ese poema, que nosotros consideramos una suerte de poema-manifiesto. Es evidente que en la expresión usada repetidamente por Adam Zagajewski el adjetivo es tan relevante como el sustantivo: «belleza ajena» («*cudze piękno*»), es decir, de otros, creada por otros, recibida de otros, y por el receptor acogida, por ende, como regalo, como don, como gracia; algo, en suma, que no está en nosotros, sino en otros; algo de lo que estamos menesterosos y, por ende, deseamos. Queda claro, pues, que la intención del autor es introducirnos de inmediato en el reino de la poesía y el arte; o de la poesía a secas, *lato sensu*, con el sentido en que utiliza el término el poeta romántico inglés Percy B. Shelley (1792-1822) en *A Defence of Poetry* (1821), apología de la poesía muy leída y admirada por Zagajewski. Ahí, gracias a sus prójimos creadores, encuentra nuestro poeta «consuelo» («*pocieszenie*») y «salvación» («*zbawienie*»). «No son el infierno los otros», afirma Zagajewski, enmendándole líricamente la plana a lo que Jean Paul Sartre (1905-1980), por boca de Garcin, ha dicho en la escena V de su drama *A puerta cerrada (Huis clos, 1944)*: «*l'enfer c'est les Autres*».

¹⁷⁵⁸ «Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, / choćby samotność smakowała jak / opium. [...]» (L.Odw.P 25) Traducción nuestra.

Una posición central en el pensamiento de Shelley la ocupa el concepto –desarrollado ya por filósofos del siglo XVIII– de la «imaginación empática» («*sympathetic imagination*»), es decir, la facultad en virtud de la que un individuo es capaz de identificarse con los pensamientos y sentimientos de otros; en otras palabras, de «ponernos en el lugar del otro». Shelley insiste en que la facultad que en la poesía nos capacita para compartir las alegrías y los sufrimientos de caracteres inventados constituye también la base de toda moralidad, por cuanto nos compele a sentir por otros como sentimos con respecto a nosotros mismos; ni que decir tiene, esa facultad es la imaginación, que, como veremos enseguida, tan relevante papel desempeña asimismo en el pensamiento poético y en la estética de Adam Zagajewski. Pues bien, esta idea de Shelley está muy presente asimismo en Zagajewski, quien, en efecto, considera que en la empatía –*die Einfühlung*–, precisamente, reside el valor principal de los poemas de uno de sus poetas más leídos y admirados, de uno de sus maestros: su compatriota Zbigniew Herbert (1924-1998). Lo que es más: resulta evidente que la categoría de empatía –propiamente, siguiendo a Shelley, de «imaginación empática»– no es tampoco, en absoluto, ajena a Zagajewski mismo. Todo lo contrario: también en íntima relación con ella consideramos que ha de entenderse, en efecto, la idea zagajewskiana de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), empática en tanto que ajena, precisamente. Sólo que esa empatía en Zagajewski se expresa propiamente en lo dialógico y en el encuentro que en el diálogo se funda: «Por eso pienso tanto qué / palabra emplear, “él” o “tú”. Cada “él” / es una traición a cierto “tú”, más, / a cambio, en un poema ajeno fiel / aguarda un sereno diálogo»¹⁷⁵⁹.

Como ha observado Czabanowska-Wróbel, en su espléndido estudio titulado *Búsqueda del resplandor. Sobre la poesía de Adam Zagajewski (Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego, 2005)*, en Zagajewski, la belleza se revela en diálogo, y es siempre «belleza ajena», precisamente, don de los otros, y, en último extremo, del Otro. Cabe, razonablemente, por tanto, situar este poema zagajewskiano en el contexto de lo que se ha dado en llamar «filosofía del encuentro» –o, también, «pensamiento dialógico» o «personalista»–. Al proponer una lectura del poema de Adam Zagajewski a la luz de este «pensamiento dialógico», no pretendemos en

¹⁷⁵⁹ «Dlatego długo myślę jakiego / użyć słowa, on czy ty. Każde on / jest zdradą jakiegoś ty, lecz / za to w cudzym wierszu wiernie / czeka chłodna rozmowa.» (L.Odw.P 25) Traducción nuestra.

absoluto sugerir una posible militancia del poeta polaco en las filas de la corriente filosófica del personalismo. Se trata, simplemente, de que la lectura del poema «En la belleza ajena» («W cudzym pięknie») es susceptible de leerse, y gana, a nuestro juicio, en profundidad y alcance, si se lee en clave personalista; tanto más cuanto que en este poema se polemiza, como hemos visto, con otra corriente poderosa dentro del pensamiento del siglo XX: el existencialismo sartriano.

Claro que desde el pensamiento «dialógico» del siglo XX es menester, a propósito de Zagajewski, dirigirnos luego al diálogo platónico, en la Atenas del siglo V a. C., pues, como ha entendido a la perfección José Manuel Mora Fandos, en su extraordinario artículo titulado «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski» (2005), el poeta polaco pertenece, sin la menor duda, «a esa tradición que si no nació a la sombra de un plátano en un camino ateniense del siglo V a. C., al menos ahí conoció un momento de su itinerario fundacional». En efecto, según cuenta Platón en su inmortal diálogo homónimo, fue allí y entonces cuando el joven Fedro atisbó la auténtica belleza, sabiamente asistido por Sócrates en tal «alumbramiento; por Sócrates, que no en vano era hijo de comadrona». Y resulta, como observa Mora Fandos, que «la belleza le sacaba a uno del tedio, la belleza estaba fuera, junto con la salvación, porque de algún modo entusiasmante la belleza era la salvación». Es lo mismo, desde luego, que Zagajewski nos ha recordado en sus poemas y sus prosas, «oponiendo un terco romanticismo al dicho sartriano de que el infierno son los otros». No. Para el poeta polaco, concluye Mora Fandos, «la belleza es ajena, chispea más allá de nosotros y a su encuentro vamos en pos de una misteriosa redención». Pero, entonces, el que se lanza por el camino de la «belleza ajena», en pos de esa redención que sólo fuera de sí puede hallar, se encuentra en la misma situación que el Eros del *Banquete* platónico, que es ansia de belleza y de engendrar en la belleza. Estamos aquí ante una faceta esencial de la idea zagajewskiana de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»); y ante un platonismo, por una parte, bebido por Adam Zagajewski en la original fuente platónica y, por otra, ante un platonismo que el poeta polaco recibe de manos del poeta inglés Percy B. Shelly. James Anastasios Notopoulos, en su egregio libro titulado *The platonism of Shelley. A study of platonism and the poetic mind* (1969), llega a esta conclusión definitiva: «Poetry has for Shelley the same function as Eros in the *Symposium*.» A la vista de los textos de Adam Zagajewski aquí aducidos,

pensamos que otro tanto puede decirse sobre la función que la poesía desempeña para el poeta polaco.

«En pos de una misteriosa redención», ha escrito Mora Fandos. Estas palabras nos dan pie a considerar la dimensión propiamente religiosa –insoslayable– de la idea zagajewskiana de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»). Esta dimensión ha sido oportunamente subrayada por Anna Czabanowska-Wróbel y el padre Jacek Bolewski, S.I., en su artículo antes mencionado, en el que llegan a hablar a propósito de Zagajewski, siguiendo al pensador y teólogo ruso Pável Evdokímov (1901-1970) y su célebre ensayo titulado *El arte del icono. Teología de la belleza (L'Art de l'icône, théologie de la beauté, 1970)*, incluso de una «teología de la belleza ajena» («*teologia cudzego piękna*»). Czabanowska-Wróbel y Bolewski filian –a nuestro juicio, muy certeramente– la idea zagajewskiana de la «belleza ajena» («*cudze piękno*») y de la salvación por el arte que conlleva, como procedente tanto de Atenas como de Jerusalén, al tiempo que ponen de relieve el profundo significado que para Zagajewski tiene la idea de la participación, consciente y gozosa, como lector y receptor de la obra de arte en general, en la comunidad de los vivos y los muertos, constituida por las obras de artistas y poetas de hoy y de todos los siglos pasados.

El título del artículo de Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski hace referencia al de un poema del mismo Zagajewski: «Mística para principiantes» («*Mistyka dla początkujących*»), inserto en su libro *Deseo (Pragnienie, 1999)*. Lo que interesa remachar aquí es la insoslayable dimensión propiamente religiosa que posee la «belleza ajena» zagajewskiana. Como escribe el teólogo e historiador del arte Jesús Casas Otero, en su libro *Estética y culto iconográfico (2003)*: «La experiencia estética se convierte así en *via quaedam ad Deum*, y la teología puede descubrir en ella otra cara de la experiencia religiosa»; se trata, propiamente, de una *via pulchritudinis*, una vez más. La obra literaria de Adam Zagajewski corrobora e ilustra maravillosamente esta idea.

La «belleza ajena» («*cudze piękno*») zagajewskiana presenta una faceta más, a la que no podemos dejar de referirnos aquí. Y es que esa «belleza ajena» abre, por decirlo así, sus flores magníficas en un ámbito de soledad, sí, pero en una «soledad» que no excluye, empero, la «solidaridad», sino que, antes bien, la presupone e implica. Hay incluso en Adam Zagajewski una preocupación expresa por lo que podríamos denominar el «dolor ajeno», y una solicitud explícita por el «cuidado del

mundo». No hay duda: en la «belleza ajena» zagajewskiana se dan cita, no confundidas, pero hermanadas, la «solidaridad» y la «soledad». Tanto más cuanto que Adam Zagajewski, siguiendo –aquí también– a Shelley le reconoce a la poesía y al arte no ya sólo la facultad de convertir en belleza el dolor, sino también, incluso, de hacernos mejores personas (la «*metánoia*» a la que se refieren Czabanowska-Wróbel y el padre Bolewski). Pero, entonces, hemos de concluir que en la «belleza ajena» zagajewskiana –idea de inequívoca filiación platónica, como acabamos de apuntar– junto al Eros, que es, por menesteroso, amor apropiativo, anhelo de belleza, en Adam Zagajewski se da también el *agápe* (ἁγάπη), que es amor esencialmente donativo, donador de belleza, precisamente, en este caso. Una vez más, pues, Atenas y Jerusalén.

Hemos determinado, entonces, el contenido del concepto de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»): la belleza creada y transmitida por otros; la belleza como regalo, como don; y, también, por tanto, la belleza como lugar de encuentro y comunicación e interacción entre el emisor y el receptor, por decirlo así. Esta visión de la belleza, al poner el acento en «lo ajeno», en «los otros», supone una modulación personal y novedosa del sempiterno y omnipresente tema de la belleza. Asimismo, hemos aclarado el campo semántico de este concepto. Nos apoyamos –aquí también– en los estudios de Władysław Tatarkiewicz, quien, en su *Historia de seis ideas*, expone las tres concepciones diferentes utilizadas por la teoría de la belleza:

- a) Belleza en sentido más amplio. Éste era el concepto griego original de belleza; incluía la belleza moral y, por tanto, la ética y la estética: *kalo-kághía*.
- b) Belleza en el sentido puramente estético.
- c) Belleza en sentido estético pero limitándose a las cosas que se perciben por medio de la vista.

Pues bien: la «belleza ajena» («*cudze piękno*») de Adam Zagajewski entraría dentro de la primera concepción. La «belleza ajena», para nuestro autor, no sólo tiene una significación y una relevancia estéticas, sino que presenta también implicaciones gnoseológicas y filosóficas en general, ya que para él la poesía y el arte son, además

de lugar privilegiado de encuentro y comunicación, un medio de conocimiento –en lo que coincide, también, con Schopenhauer–; y entraña, asimismo, una dimensión ética, por cuanto en el pensamiento de Zagajewski la búsqueda de la «belleza» es inseparable de la de la «verdad» y el «bien» (recuérdense los tres trascendentales del ser: el «*pulchrum*», el «*bonum*» y el «*verum*»). Todavía hay que dar un paso más: la «belleza ajena» abarca, en fin, aquella belleza que está más allá del mundo visible y más allá del hombre mismo. En otras palabras: nos remite a lo que es trascendente al mundo y a la realidad visible, al misterio, a lo radicalmente «otro», al radicalmente «Otro», a Dios. Se comprueba, en suma, una vez más, que en Zagajewski confluyen las herencias de Atenas y Jerusalén.

2. «Defensa de la poesía, defensa de la imaginación». Adam Zagajewski siente un vivo interés por un género o subgénero que cuenta con una ilustre tradición en las letras europeas: el de las defensas o apologías de la poesía. En este ensayo, Zagajewski presta atención preferente a la célebre *The Defence of Poesie* (ca. 1580; publicada en 1595), de Sir Philip Sydney (1554-1586), que defiende de la poesía inspirada, que sobrepuja en sus mejores logros a la filosofía y a la historia; y que defiende la imaginación, que sirve a fines buenos y no a malos. Para Sidney, en un pasaje de su *Defensa* que hay que poner, claro está, en relación con lo afirmado por Aristóteles en su *Poética*, la poesía, si, por un lado, incita al bien más que la historia, por el otro, conmueve más que la filosofía. Zagajewski no afirma explícitamente tanto, pero no está muy lejos de hacerlo, ciertamente. Para él, con referencia ahora al Aristóteles de la *Metafísica*, también la poesía, como la filosofía, nace de la admiración y el asombro consiguiente. Y también para la poesía, como para la filosofía, si bien de modo distinto, lo fundamental son las preguntas inexcusables ante el mundo y la realidad y su misterio.

Por otra parte, se ocupa también Zagajewski de la *Apología* de Shelley, con el que viene a coincidir en muy gran medida. Como el inglés, también el polaco considera la imaginación la facultad poética por excelencia; y aquí, una vez más, el poeta polaco se alinea con las posiciones románticas, y defiende la poesía como baluarte contra lo que Max Weber llamara «la desmagificación del mundo»¹⁷⁶⁰. Y luego está, como ya se ha indicado, la coincidencia profunda con la concepción platónica

¹⁷⁶⁰ «*Die Entzauberung der Welt.*»

sostenida por el poeta inglés, que subraya la función mediadora –entre el mundo de lo visible y el de lo invisible– de la poesía y el arte; función propiamente, pues, metaxológica.

Como luego lo reconocerán Shelley y Zagajewski, ya había reconocido Goethe la función mediadora del arte. En efecto, en la sección de sus *Maximen und Reflexionen* (póst. 1833) que lleva por título «Kunst und Künstler», en el número 729, anota el poeta alemán: «*Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen*»: «El arte es un mediador de lo inefable». También en las *Maximen und Reflexionen*, en el número 18, bajo el rótulo de «Gott und Natur», leemos: «*Die wahre Vermittlerin ist die Kunst. Über Kunst sprechen, heißt die Vermittlerin vermitteln wollen, und doch ist uns daher viel Köstliches erfolgt*». Para el autor de *Fausto*, pues, «el verdadero mediador es el arte». Pero, entonces, sigue diciendo Goethe, hablar de arte significa «querer servir de mediador al mediador», y, sin embargo, «muchas cosas maravillosas nos son deparadas de este modo». Buena prueba de ello la constituyen, sin duda, *A Defence of Poetry*, de P. B. Shelley, y, de Adam Zagajewski, tantas páginas de sus ensayos.

Recordemos la conclusión a que llegaba Notopoulos: «*Poetry has for Shelley the same function as Eros in the Symposium*». A la vista de los textos de Adam Zagajewski aquí aducidos, pensamos que puede decirse lo mismo sobre la función que la poesía tiene para el poeta polaco. Tanto para uno como para otro, en efecto, la poesía es un *metaxý*; como Eros, que, deseoso en todo momento de procurarse aquello de lo que carece, constituye un mediador entre lo expresable y lo inefable, entre lo visible y lo invisible; o, por decirlo con palabras del mismo Zagajewski, «entre nuestro entorno hartamente conocido (así lo creemos), concreto y material, y la trascendencia, el misterio» (Eddf 18)¹⁷⁶¹.

3. «Viajes y epifanías». Como ya quedó apuntado al ocuparnos del ensayo «El flamenco» («Flamenco»), Bożena Shallcross, en su libro *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky* (2002) ha puesto de relieve el carácter propiamente metafísico de esas experiencias de viajes, sin que quepa en modo alguno descartar de antemano lo que puedan tener de experiencia religiosa,

¹⁷⁶¹ «[...] pomiędzy naszą ziemią, naszym (jak sądzimy) dobrze znanym, konkretnym, materialnym otoczeniem – a transcendencją, tajemnicą.» (Oż 15)

pues, como advierte la autora, la frontera entre «epifanías» y «teofanías» no siempre es clara, ni mucho menos.

El viaje de Zagajewski descrito en las páginas de *En la belleza ajena (W cudzym pięknie, 1998)* comienza en Cracovia, en la iglesia de los Franciscanos, con el imponente vitral del escritor y pintor polaco Stanisław Wyspiański (1869-1907) que lleva por título «Dios Padre-¡Hazte!» («*Bóg Ojciec-Stań się!*»). A continuación, con Adam Zagajewski como guía, nos trasladamos a Francia: al París de la Sainte-Chapelle y al París del Louvre y de otros fabulosos museos, de cuyas paredes cuelgan lienzos de pintores admirados por el poeta polaco: Georges de la Tour (1593-1652), Chaïm Soutine (1893-1943) o Paul Cézanne (1839-1906). Después, nos hallamos en Chartres, con su enorme catedral, modelo canónico y prototipo del estilo gótico clásico, para luego visitar otras catedrales, iglesias, monasterios y abadías de Francia, ejemplos notables todos del gótico o del románico.

De este viaje de Zagajewski podemos muy bien concluir que el profundo interés que el poeta polaco siente por el arte profano queda sobrepujado, si cabe, por el que en él suscita el arte religioso, ante el que experimenta lo que Rudolf Otto (-)¹⁷⁶² denominara lo «numinoso», y lo numinoso como «*tremendum*», como «*mysterium tremendum*», exactamente.

En el caso concreto de Adam Zagajewski, queda claro que sus viajes los emprende en busca de la «belleza ajena» («*cudze piękno*»), precisamente. En su caso, pues, no estamos ante lo que en francés se denomina un *flâneur*, un paseante ocioso, un curioso, un turista al uso, coleccionista de lugares visitados e impresiones de viaje. Estamos, antes bien, ante un viajero-buscador de la «belleza ajena»; más aún: ante un orante, ante un hombre que reza, por más que, según confesión propia, sea consciente de la imperfección de su plegaria; estamos, más que ante un viajero propiamente dicho, ante un peregrino: peregrino de la «belleza ajena», exactamente. No por casualidad la figura del caminante —«*wędrowiec*»— reaparece una y otra vez en la poesía y en la prosa zagajewskianas, amén, claro es, de en su misma biografía.

Se confirma aquí que para Adam Zagajewski el arte tiene no sólo la capacidad de facilitarnos un espacio acogedor, al resguardo de la inhóspita realidad, sino también un poder configurador —o reconfigurador— de la realidad misma, incluyendo la propia

¹⁷⁶² En su clásico ensayo que lleva por título *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios (Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, 1917)*.

realidad personal del que lo contempla. Se confirma aquí también: «Sólo en la belleza ajena / hay consuelo, en la música / ajena y en los poemas ajenos. / Sólo en los otros hay salvación, / [...]»¹⁷⁶³.

III. *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)*

1. «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości»). Este primer ensayo es el que da título a todo el volumen. Principia este ensayo, una vez más, con una anécdota en apariencia poco significativa: el poeta, de vacaciones en Italia, asiste a un concierto de un cuarteto de cuerda. Una inmaculada interpretación –que a él le ha entusiasmado– de un cuarteto de Mozart recibe una acogida más bien gélida por parte de un público formado por gentes adineradas. Claro es que, más allá del apunte sociológico inmediato, esta anécdota desempeña la función de anticiparnos el diagnóstico que hace Zagajewski de la situación de la cultura en el mundo actual: una situación dominada por el escepticismo, la duda y la ironía; una ironía que «expresa la decepción por la muerte de una esperanza utópica y la crisis de ideas causadas por la erosión y el desdoro de las doctrinas que intentaban sustituir la tradicional metafísica de las convicciones religiosas por teorías políticas de carácter escatológico» (Eddf 15)¹⁷⁶⁴. ¿Qué hacer ante un diagnóstico tan poco alentador de nuestra época? Pues, para empezar, releer el *Banquete* de Platón, y prestar oídos atentos cuando Diotima de Mantinea –lo referirá Sócrates– nos describa el camino ascensional del amor y nos desvele la naturaleza del mismo Eros, demonio mediador. Nos topamos ahí con un concepto clave de la metafísica platónica, al que ya nos hemos referido, pues, aunque sólo en ésta haga su aparición de modo explícito, está, como hemos visto, implícito, latente, en otras páginas anteriores de Adam Zagajewski: el concepto de *μεταξύ*, de «intermedio», que se ha revelado particularmente fecundo en el pensamiento de un Eric Voegelin (1901-1985) o de una Simone Weil (1909-1943), de quienes lo retoma, para continuar reelaborándolo por su cuenta, el poeta polaco. Escribe Zagajewski: «Uno tiene la impresión de que

¹⁷⁶³ «Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie, [...]» (L.Odw.P 25) Traducción nuestra.

¹⁷⁶⁴ «[...] wyraża raczej rozczarowanie upadkiem utopijnych oczekiwań, kryzys ideowy wywołany erozją i kompromitacją poglądów, które chciały zastąpić tradycyjną metafizykę przekonań religijnych eschatologicznymi teoriami politycznymi.» (Oż 12)

la contemporaneidad no favorece sino una etapa de un peregrinaje eterno e interminable. Lo que mejor describe aquel peregrinaje es el término *metaxú*, tomado en préstamo de Platón: estar “entre”, entre nuestra tierra, nuestro entorno hartamente conocido (así lo creemos), concreto y material, y la trascendencia, el misterio. El *metaxú* define la situación del hombre como la de un ser que irremediadamente está “a medio camino”» (Eddf 18)¹⁷⁶⁵. Y precisamente del concepto de *metaxú* se vale Zagajewski para intentar una aproximación a la esencia de la poesía: «Resulta atractivo contemplar la imagen de la poesía en su movimiento “entre” –la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba– y descubrir que el fervor precede a la ironía. El fervor, el ardoroso canto del pájaro al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones» (Eddf 26)¹⁷⁶⁶. Pero no sólo la poesía: también la música y la pintura, y cualquier arte, pueden constituir –y, de hecho, constituyen con frecuencia– eficaces «vehículos», enérgicos tirones «hacia arriba». Comprendemos, entonces, que en el pensamiento poético y en las ideas estéticas de Adam Zagajewski –y así lo ha confirmado él mismo en más de una entrevista– el «fervor», contrapuesto a la ironía, designa toda una actitud fundamental ante el arte, la cultura y la vida.

2. «Observaciones acerca del estilo sublime» («Uwagi o wysokim stylu»). Y con esto mismo tiene mucho que ver el segundo ensayo: «Observaciones acerca del estilo sublime». Advertamos, desde luego, que aquí no se trata tanto de estilística cuanto de estética y aun de metafísica: «El estilo elevado nace como una respuesta a la trascendencia, una reacción al misterio, a lo supremo» (Eddf 49)¹⁷⁶⁷. Se defiende lo sublime, pero no en términos de mera retórica, sino al modo de Longino (s. I d. C.), en cuyo clásico tratado leemos: «Lo sublime no es más que el eco de un alma

¹⁷⁶⁵ «Odnosi się wrażenie, iż nasza współczesność faworyzuje jeden tylko etap pewnej wiecznej, nigdy nie kończącej się, wędrówki. Wędrówkę tę najlepiej opisuje zapożyczony od Platona pojęcie *metaxu*: bycia „pomiędzy”, pomiędzy naszą ziemią, naszym (jak sądzimy) dobrze znanym, konkretnym, materialnym otoczeniem – a transcendencją, tajemnicą. *Metaxu* definiuje sytuację człowieka jako istoty będącej nieuleczalnie „w pół drogi”.» (Oż 14-15)

¹⁷⁶⁶ «Jest jednak coś kuszącego w tym, by zobaczyć poezję w owym ruchu „pomiędzy” – jako jeden z kilku najważniejszych wehikułów, porywających nas w górę; i żeby zrozumieć, że żarliwość poprzedza ironię. Żarliwość; płomienny śpiew świata, na który odpowiadamy naszym własnym, niedoskonałym śpiewem.» (Oż 21)

¹⁷⁶⁷ «[...]»; styl wysoki rodzi się z odpowiedzi na rzeczy ostateczne, jest reakcją na tajemnicę, na to, co najwyższe» (Oż 41)

grande»; y, así mismo, en palabras de Adam Zagajewski, «una chispa que salta del alma del escritor a la del lector» (Eddf 41)¹⁷⁶⁸.

Torna Zagajewski, implícitamente, al concepto de *metaxy*, pues «el estilo elevado se desprende de una conversación incesante entre dos esferas: la espiritual, cuyos guardianes y creadores son los muertos, como Virgilio en la *Divina Comedia*, y, por otro lado, la del *praesens* eterno, nuestro camino, nuestro instante único, el cajón del tiempo en que nos ha tocado vivir. El estilo elevado hace de intermediario entre los espíritus del pasado y la provisionalidad del presente [...]» (Eddf 49)¹⁷⁶⁹. En este ensayo se defiende –también– la inspiración y la poesía inspirada, en sintonía con la la bien conocida doctrina platónica del *Ion*.

Y, en fin, en este escrito Adam Zagajewski –en íntima consonancia con el escritor español José Jiménez Lozano (1930)– polemiza con Tzvetan Todorov (1945), quien, en *Éloge du quotidien* (1993), su reputado y precioso estudio sobre la pintura holandesa de la edad de oro, se congratula de que en esos lienzos no haya lugar para el heroísmo ni la santidad, sino tan sólo para plácidas escenas de la vida cotidiana. Y es que, a decir de Zagajewski, «la cotidianidad es bella. Pero si la cotidianidad es bella es porque también percibimos en ella el suave temblor de posibles acontecimientos heroicos, extraordinarios y misteriosos» (Eddf 42)¹⁷⁷⁰. Para Adam Zagajewski, paladín del estilo elevado, de lo sublime, se trata, ante todo, precisamente de defender eso: «Que las preguntas sean elevadas, no necesariamente la lengua misma», ha dicho Zagajewski en el transcurso de la entrevista que tuvo a bien concedernos y que hemos reproducido aquí en el apéndice correspondiente.

3. «Insistencia y brillantez» («Piłowanie i błysk»). Este ensayo, que Adam Zagajewski dedica a glosar la figura, el pensamiento y el legado artístico –tanto literario como pictórico– de su compatriota, amigo y maestro Józef Czapski (1896-1993), ha sido asimismo objeto de nuestro estudio, porque lo que en esas páginas dice Zagajewski acerca de Czapski, puede muy bien aplicarse a Zagajewski mismo.

¹⁷⁶⁸ «„iskra co przeskakuje z duszy pisarza do duszy czytelnika”» (Oż 34)

¹⁷⁶⁹ «Styl wysoki bierze się z nieustannej rozmowy pomiędzy dwiema sferami: między sferą duchową, której strażnikami i twórcami są zmarli, jak Wergiliusz w *Boskiej Komedii*, i – po drugiej stronie – strefą wiecznego *praesens*, naszą drogą, jedyną chwilą, szufladą czasu, w której przyszło nam żyć. Styl wysoki pośredniczy pomiędzy duchami przeszłości i prowizorką teraźniejszości, [...]» (Oż 41)

¹⁷⁷⁰ «[...] codzienność jest piękna. Ale codzienność jest piękna także dlatego, że wyczuwamy w niej ciche drżenie możliwych wydarzeń heroiczych, niezwykłych, zagadkowych» (Oż 35)

Zagajewski subraya, entre otros, un aspecto del «hombre pensante Czapski» que le parece especialmente digno de atención: su «no saber». Con objeto de explicar a sus lectores ese «no saber» czapskiano, acude, en esta como en otras ocasiones, Zagajewski a uno de sus poetas más frecuentados y queridos: el inglés John Keats (1795-1821), autor también, como es sabido, de muy bellas cartas, en las que puede espigarse un considerable número de observaciones e ideas acerca de la condición del poeta y la naturaleza de la poesía que han llegado a ser de referencia obligada en teoría estética. Una de ellas es la de la «*negative capability*». Objeto de muchas discusiones, esta famosa y elusiva frase parece acuñada por Keats a efectos de distinguir, por un lado, una poesía modelada por los intereses personales del escritor, de una poesía de la impersonalidad, por otro, que registra la receptividad del escritor con respecto a las «incertidumbres» –«*uncertainties*»– de la experiencia. Precisamente este segundo tipo de poesía, en la que el sentido de la belleza se halla situado por encima o más allá de las consideraciones de verdad *versus* falsedad, es la producida por el poeta de la capacidad negativa.

Pues bien: según Adam Zagajewski, en su condición de ensayista y pintor, Józef Czapski es un poeta del «no saber», de esa capacidad negativa; su no saber en lo que a lo estético y metafísico se refiere no afecta, empero, a su «saber» –lúcido y firme– en lo ético. Como Józef Czapski, Adam Zagajewski, asimismo poeta del no saber, se ha permitido emitir juicios y opiniones, pero dictados igualmente en su caso por su «sé» ético; juicios y opiniones emitidos en el plano de la historia, mas en nombre precisamente de lo que en nosotros hay de no-histórico, en ese ámbito del hombre interior, que es el ámbito del peregrinaje sin término, de las búsquedas espirituales; en una palabra: del «no sé». Esto lo ha visto con toda penetración Anna Czabanowska-Wróbel en *Búsqueda del resplandor. Sobre la poesía de Adam Zagajewski (Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego, 2005)*. A nuestro juicio, «solidaridad y soledad» vuelven a aparecer, en polaridad irrenunciable, en estas páginas. Así como los conceptos de «compasión» y «empatía», no menos característicos de Józef Czapski que del mismo Adam Zagajewski.

4. «Contra la poesía» («Przeciwko poezji»). El ensayo «Contra la poesía», no viene, a despecho de su título, sino engrosar el haber de un género con una ilustre tradición a la espalda en la literatura europea: el de las defensas de la poesía;

tradición en la que constituyen hitos reseñables, como ya sabemos, los nombres de Sir Philip Sidney, P. B. Shelley y Benedetto Croce, entre otros. Pues bien: con «En contra de la poesía» ha escrito Adam Zagajewski un capítulo memorable en esa tradición de defensas del género. Para Zagajewski, «es posible que la poesía lírica tenga dos alas, dos preocupaciones primordiales, siendo una de ellas el antiquísimo deber –que está en el centro mismo de la lírica de cada generación– de crear una continuación, mantener la vida espiritual o, mejor dicho, dar forma a la vida interior, ya que en la poesía, al igual que en la meteorología, chocan entre sí dos agentes atmosféricos, el aire caliente de nuestra introversión colisiona con el frente frío de la forma, con el soplo gélido de la reflexión» (Eddf 155)¹⁷⁷¹. La segunda «ala» de la poesía, en cambio, «se distingue por un carácter más intelectual, o tal vez más cognitivo; me refiero al pensamiento en tanto que análisis audaz de la verdad sobre nosotros mismos, a la exploración incesante de los innumerables pasillos de la realidad y al rechazo de la mentira. [...] De modo que el segundo pilar de la poesía después de la experiencia interior que mana de una fuente incógnita es la contemplación puramente racional del mundo histórico» (Eddf 157-158)¹⁷⁷². Tocamos aquí el núcleo mismo del pensamiento poético de Adam Zagajewski, el punto donde se encuentran lenguaje e inspiración, vida social y vida interior, historia y biografía individual, ética y estética: «solidaridad y soledad», exactamente.

En su ensayo «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości») nos proponía Zagajewski contemplar la poesía «en su movimiento “entre” –la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba» (Eddf 26)¹⁷⁷³; en otras palabras, contemplar la poesía –también ella– como «demonio mediador». Y parece incontestable que si la poesía puede representar ese papel es precisamente por el hecho de disponer de esas «dos alas», es decir, de una naturaleza digamos bifronte.

¹⁷⁷¹ ««Być może jest tak, że poezja liryczna ma jakby dwa skrzydła, dwie naczelne troski: jedną z nich jest prastare zadanie, będące może absolutnym centrum liryki każdego pokolenia; jest to potrzeba kontynuacji, utrzymania życia duchowego, a raczej potrzeba nadania formy życiu wewnętrznemu – bo i w poezji, jak w meteorologii, zderzają się zawsze ze sobą dwa fronty atmosferyczne, ciepłe powietrze naszej introwersji spotyka się z zimnym frontem formy, z chłodnym powiewem refleksji.» (Oż 131-132)

¹⁷⁷² «[...] odznacza się charakterem bardziej intelektualnym, czy może bardziej poznawczym; idzie tu o myślenie w sensie odważnego uwzględniania zmieniającego się oblicza naszego świata, o poszukiwanie prawdy o nas samych, o nieustający rekonesans w niezliczonych korytarzach rzeczywistości, o sprzeciw wobec kłamstwa. [...] Drugim więc filarem poezji, obok doświadczenia wewnętrznego bijącego ze źródła, o którym nic nie wiemy, jest najzupełniej trzeźwe spojrzenie skierowane na świat historyczny.» (Oż 133-134)

¹⁷⁷³ «[...] w owym ruchu „pomiędzy” – jako jeden z kilku najważniejszych wehikułów, porywających nas w górę; [...]» (Oż 21)

Como Eros, que, hijo de Penía y de Poros, es, por eso mismo, mediación y síntesis de carencia y recursos para procurarse aquello de lo que carece, precisamente. Y si en su *Banquete* Platón vincula el concepto de *metaxý* a Eros, en este ensayo Zagajewski lo vincula a la poesía.

5. «La poesía y la duda». En este ensayo, hay dos posturas enfrentadas en el debate –antinomía o polaridad hasta cierto punto, también– enunciado en su mismo título: la representada por los *Cahiers* (1997) del escritor rumano Emil Cioran (1911-1995) y la que defiende el polaco Czesław Miłosz (1911-2004) en su libro *Perro callejero* (*Piesek przydrożny*, 1997). A juicio de Adam Zagajewski, los *Cahiers* de Cioran constituyen «fundamentalmente una tribuna al servicio de la Duda» (Eddf 169)¹⁷⁷⁴, que ahoga la poesía, mientras que el libro de Miłosz es «como una balanza en cuyos platillos reposan el horror y la belleza» (Eddf 170)¹⁷⁷⁵ y en el que la poesía se nos revela como «la generatriz del sentido» (Eddf 171)¹⁷⁷⁶. El posicionamiento de Adam Zagajewski es característico: «La poesía y la duda se necesitan recíprocamente, coexisten como el roble y la hiedra, el perro y el gato. Pero su unión no es armónica ni simétrica. La poesía necesita de la duda mucho más que la duda de la poesía. Gracias a la duda la poesía se purifica de la insinceridad retórica, de la palabrería, de la falsedad, de la logorrea juvenil y de la euforia vacía (que no de la verdadera)» (Eddf 171)¹⁷⁷⁷. Y luego: «El gran drama del siglo XX creó dos tipos de mentalidad: la resignada y la inquisidora. La duda es la poesía de los resignados. En cambio, la poesía es una búsqueda y un interminable peregrinaje» (Eddf 172)¹⁷⁷⁸. Una vez más, como vemos, la idea de *metaxý*.

Hasta aquí las conclusiones resultantes del estudio que hemos realizado de los tres libros de Adam Zagajewski mencionados. Réstanos añadir unas palabras acerca de la

¹⁷⁷⁴ «Dziennik Ciorana jest, fundamentalnie rzecz biorąc, trybuną oddaną do użytku Wątpliwości.» (Oż 143)

¹⁷⁷⁵ «[...] *Piesek przydrożny* jest jak waga, na której szalach spoczywają zawsze groza i piękno; [...]» (Oż 144)

¹⁷⁷⁶ «U Miłosza to poezja właśnie jest generatorem sensu; [...]» (Oż 144)

¹⁷⁷⁷ «Poezja i wątpliwość potrzebują siebie nawzajem, współżyją ze sobą jak dąb i bluszcz, jak pies i kot. Ale ich związek nie jest ani harmonijny, ani symetryczny. Poezja potrzebuje wątpliwości dużo bardziej niż wątpliwość poezji. Dzięki wątpliwości poezja oczyszcza się – z retorycznej nieszczerości, z gadulstwa, z fałszu, z młodzieńczego rozgadania, z pustej euforii (nie z euforii prawdziwej).» (Oż 145)

¹⁷⁷⁸ «Wielki dramat XX wieku sprawił, że mamy obecnie do czynienia z dwoma rodzajami umysłów: z umysłem zrezygnowanym i z umysłem poszukującym. Wątpliwość jest poezją zrezygnowanych. Poezja natomiast jest poszukiwaniem, wędrówką bez końca.» (Oż 145-146)

significación que a nuestro juicio tiene el pensamiento de Adam Zagajewski en el contexto de la denominada cultura posmoderna. En una época amenazada por la manipulación mediática de las conciencias, él defiende la libertad; en una época aquejada de aburrimiento, él defiende la capacidad –esencial al hombre y origen de la filosofía– de admirarse, y, como poeta, canta el milagro de la existencia y se extasía ante todo lo que la realidad tiene de maravilloso; en una época que tiende a ignorar la dimensión trascendente del hombre y la vida, como temerosa de entrar en últimas cuentas con ella misma y de hacerse las preguntas irrenunciables, él defiende la metafísica y la dimensión religiosa; en una época en que los pilares de la cultura europea parecen tambalearse, él defiende los valores de nuestra gran tradición literaria, artística y filosófica, defiende el legado de Grecia y Roma y la aportación fundamental del cristianismo, defiende la civilización contra la barbarie; en una época prosaica, dominada en gran medida por los intereses puramente materiales y ayuna de lirismo, él defiende la poesía, la poesía como una posibilidad prodigiosa a la que el hombre no puede renunciar, so pena de ver disminuida su propia vida; en una época en que la fealdad –empezando por el uso del lenguaje mismo– campea por doquier, él defiende la belleza, pero lejos de todo esteticismo a ultranza, sin encerrarse en ninguna torre de marfil, venciendo toda tendencia a la misantropía: al contrario, complaciéndose en su «otredad», viéndola como regalo, don, lugar de encuentro interpersonal y puerta abierta a la trascendencia, a los otros, al «Otro». Y todo ello lo defiende en unas formas literarias en que la riqueza y profundidad del pensamiento corre parejas con la perfección artística. Así, ha podido crear una obra aún abierta –toda obra lo está mientras vive su autor– pero ya extensa, rica y variada, que, en sus diversos géneros –poesía, novela, ensayo–, constituye un auténtico legado de altísimo valor estético y testimonial. Por todo ello, Adam Zagajewski nos resulta uno de los escritores europeos imprescindibles de estos principios del siglo XXI.

APÉNDICE I

RESEÑA DEL LIBRO DE ADAM
ZAGAJEWSKI *UNA LIGERA EXAGERACIÓN*
(*LEKKA PRZESADA*, 2011)

A la raíz de la publicación del libro de Adam Zagajewski titulado *Dos ciudades* (*Dwa miasta*, 1991), un periodista de la revista *Śląsk* (*Silesia*) visitó en Gliwice al padre del poeta, ingeniero de carrera y profesor durante largos años en la Universidad Politécnica, con objeto de hacerle una entrevista para la mencionada publicación mensual. En cierto momento, el entrevistador leyó al entrevistado un fragmento de *Dos ciudades*, precisamente, aquel en que Zagajewski escribe:

La música ha sido creada para la gente sin hogar porque es el arte que menos unido está a un lugar concreto. [...]

La pintura es el arte de los sedentarios que se complacen en la contemplación de la tierra natal. Los retratos afianzan a los sedentarios en la convicción de que sólo si pueden ser vistos viven de veras. [...] (Dc 14)¹⁷⁷⁹

Acto seguido, al periodista preguntó al padre de Adam Zagajewski, por entonces escritor ya de cierto renombre, qué le parecían esas palabras escritas por su hijo. (No se olvide que el Sr. Zagajewski padre pertenecía, junto con su familia, al grupo de los «repatriados» que, procedentes de Lvov, se establecieron en Gliwice una vez acabada la II Guerra Mundial Y claro está, entonces, que el periodista no había elegido por casualidad precisamente esas líneas, en que se habla de artes para las gentes sin hogar, para los desarraigados, y artes para los sedentarios, del libro de Zagajewski hijo.) El padre hubo de responder que le parecían muy bien, aunque estimaba que había en ellas «una ligera exageración» («*lekka przesada*»). Y de la respuesta de su padre toma Adam Zagajewski el título de este nuevo libro suyo de prosa –*Una ligera exageración* (*Lekka przesada*), que ha visto la luz en mayo de 2011, en Cracovia, publicado por la editorial Wydawnictwo a5.

Puestos en el brete de ofrecer una caracterización rápida de este nuevo libro zagajewskiano, diríamos, a bote pronto, que viene a ser una suerte de continuación

¹⁷⁷⁹ «Muzyka została stworzona dla ludzi bezdomnych, gdyż najmniej ze wszystkich sztuk wiąże się z miejscem. [...]

»Malarstwo jest sztuką ludzi osiadłych, którzy lubią kontemplować swoje rodzinne strony. Portrety umacniają ludzi osiadłych w przekonaniu, że naprawdę żyją (skoro są widzialni). [...]» (Dm 9)

de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998). Se trata, en efecto, de un nuevo volumen de memorias y diarios; o, si se quiere, también de una nueva entrega de lo que, en la línea de una Simone Weil o un Emil Cioran –o, entre nosotros, de un José Jiménez Lozano– vendrían a ser los cuadernos de Adam Zagajewski. Y es que de todos estos géneros participa –como participa *En la belleza ajena*– *Una ligera exageración*. Por cierto, no sabemos, claro, qué título tendrá en español este libro cuando se traduzca; pero, si hemos de permanecer fieles al original, ese título en nuestra lengua sonará, seguramente, así: «Una ligera exageración», o, si se prefiere, «Una cierta exageración»; algo así, sin duda. Por otra parte, al igual asimismo que *En la belleza ajena*, en este nuevo libro son muy numerosos y relevantes los elementos autobiográficos, que ahora giran, empero, preferentemente en torno a la figura paterna. Mientras Adam Zagajewski escribe este libro, Zagajewski padre, más cerca de los cien que de los noventa años, ha perdido prácticamente la memoria, a partir de un momento dado ya no reconoce, incluso, a su hijo; su vida se va extinguiendo lenta y tranquilamente en Gliwice, su segunda ciudad, borrados ya también sus recuerdos de su ciudad primera: la hermosa Lvov. Hacia el final del libro Adam Zagajewski anota el fallecimiento de su padre.

Pero volvamos a la respuesta que el Sr. Zagajewski padre hubo de dar al periodista de *Śląsk*. Y a cómo se tomó Zagajewski hijo dicha respuesta:

[...] Una ligera exageración. Cuando lo leí, solté la carcajada: hasta tal punto y con tal perfección lograban expresar esas palabras su visión de la poesía; más aún, de todo ese extraño mundo en el que se había perdido su hijo. Una ligera exageración. Así piensan los ingenieros acerca de la poesía. No hay nada malo en ella, estiman los ingenieros; en principio, la poesía no tiene por qué –aunque puede– conducir a la mentira, al esteticismo, a la molicie; pero, ante todo, se le puede reprochar ser una exageración. Una ligera exageración. Es una exageración; engorda sin necesidad los trazos y las líneas de la realidad; como consecuencia, a la realidad le da fiebre, y se pone a danzar.¹⁷⁸⁰

¹⁷⁸⁰ «[...] Lekka przesada. Kiedy to przeczytałem, wybuchnąłem [sic] śmiechem, tak bardzo, tak doskonale wyrażało to jego poglądy na poezję, ba, na cały ten dziwny świat, w którym zniknął jego syn. Lekka przesada. Tak inżynierowie myślą o poezji. Nie ma w niej nic złego, uważają inżynierowie, w zasadzie poezja nie musi – choć może – prowadzić do kłamstwa, do pięknoduchostwa, do zniewieściałości, ale przede wszystkim można jej zarzucić to, że jest przesadą. Lekka przesada. Jest przesada, niepotrzebnie pogrubia kreski i linie rzeczywistości, sprawia, że rzeczywistość dostaje gorączki, tańczy.» (Lp 181) Traducción nuestra.

A Adam Zagajewski la respuesta de su padre le hizo, pues, reír de buena gana. Y, sin embargo, Adam Zagajewski no puede menos de ver en esa respuesta de su padre –un ingeniero, un hombre «de ciencias», diríamos– una feliz definición de la poesía misma:

Una ligera exageración: es en verdad una muy buena definición de la poesía. Una magnífica definición de la poesía para los días fríos y nublados, días en que amanece tarde y que en vano prometen la presencia del sol. Es una ligera exageración mientras no nos instalamos en ella. Entonces se convierte en verdad. Pero después, cuando salimos nuevamente de ella –porque nadie logra instalarse en ella de modo permanente–, entonces de nuevo se convierte en una ligera exageración.¹⁷⁸¹

Aquí, claro está, nos sale de nuevo al paso la idea zagajewskiana de la poesía y de la obra de arte en general como territorio, como ámbito, como espacio transitable, habitable, acogedor, amparador; como morada, como casa, como hogar; también, como ciudad sustitutiva de la ciudad perdida. Esta idea, como no podía ser de otra manera, ha sido objeto, en el cuerpo del presente trabajo, de atención pormenorizada. ¿Cómo no recordar la experiencia –experiencia propiamente «epifánica», diríamos, siguiendo a Bożena Shallcross– de Adam Zagajewski frente al cuadro de Vermeer de Delft *Lección de música*, de los fondos de la Frick Collection, de Nueva York? Recordamos también, inevitablemente, lo escrito por Zagajewski en uno de los poemas que integran su último libro de poesía hasta ahora publicado: el poema «La nube» («Chmura»), de *Mano invisible (Niewidzialna ręka)*, 2009):

Los poetas construyen una casa para nosotros, pero ellos
mismos no pueden vivir en ella
(Norwid en un asilo, Hölderlin en una torre).

[...]

¹⁷⁸¹ «Lekka przesada – to właściwie bardzo dobra definicja poezji. Doskonała definicja poezji na dni chłodne i mgliste, dni, kiedy poranek wstaje późno i na próżno obiecuje obecność słońca. Jest lekką przesadą, póki się w niej nie zadomowimy. Wtedy staje się prawdą. A potem, kiedy ponownie z niej wyjdziemy – bo nikt nie potrafi w niej zamieszkać na stałe – znowu staje się lekką przesadą.» (Lp 181) Traducción nuestra.

Los poetas, invisibles como los mineros,
escondidos en las excavaciones,
construyen una casa para nosotros:

levantan las habitaciones
con ventanas venecianas,
fantásticos palacios,

pero ellos mismos no pueden vivir
en ellas:

Norwid en un asilo, Hölderlin en la torre;
un piloto solitario de avión de reacción
tararea una canción de cuna: «Despiértate, Tierra».

(Mi 87-88)¹⁷⁸²

Por acogedora y aun espléndida que sea esa casa que para nosotros construyen los poetas, no nos es dado, empero, aposentarnos definitivamente en ella, como tampoco era posible quedarse a vivir en el lienzo de Vermeer. La mansión de la poesía podemos tan sólo visitarla, «porque nadie logra instalarse en ella de modo permanente». Por decirlo de otro modo –pero siempre en terminología zagajewskiana–, no nos es hacedero vivir sino en el «estrecho» –estrecho, eso sí, transitable– entre las cumbres de la «soledad» y el a ras de tierra de la «solidaridad»; entre los recogidos, deleitables aposentos de la «soledad» y los tráfgos de la vida cotidiana, con sus mil y una solicitudes, sus urgencias innúmeras, de la «solidaridad».

Resulta que Zagajewski hijo ha hallado en la respuesta de Zagajewski padre una estupenda definición de la poesía, y a esa definición torna una y otra vez, en sucesivas reflexiones, en el transcurso de este libro:

¹⁷⁸² «Poeci budują dla nas dom – ale oni sami / nie mogą w nim zamieszkać / (Norwid w przytułku, Hölderlin w wieży). // [...] // Poeci, niewidoczni jak górnicy, / schowani w wykopach, / budują dla nas dom: // wznoszą wysokie pokoje / o weneckich oknach, / wspaniałe pałace, // ale oni sami nie mogą / w nich zamieszkać: // Norwid w przytułku, Hölderlin w wieży; samotny pilot odrzutowca / nuci kołysankę: obudź się, Ziemię.» (Nr 89-90)

Sigo pensando todavía en mi polémica con mi padre, aunque es difícil hablar de polémica allí donde una de las partes está del todo ausente. Mi padre se encuentra ya más allá del mundo, en otro espacio, en el olvido y en la inconsciencia, dependiente de la ayuda de otros, inerte. Su apasionamiento acerca del tema de la «ligera exageración», expresado en tiempos mucho mejores, cuando no había perdido aún su soberanía (la gente mayor es como los estados que no pueden ya defenderse por sí mismos, como Polonia en el siglo dieciocho, débil, enferma, sin memoria), no me deja tranquilo y, a pesar del amor que profeso a mi padre, siento la necesidad de discutir con la visión del mundo de los «ingenieros». En mi ayuda viene nuevamente Robert Musil; en los últimos días he vuelto a la lectura de sus ensayos. En uno de ellos habla así del arte: «No será capaz de crear nada duradero sin entusiasmo». Ésta es la palabra que buscaba: «entusiasmo». Este concepto, del que raramente se habla, en un tiempo tratado con escepticismo por los pensadores de la Ilustración, quienes –por ejemplo, Lord Shaftesbury– temían el fanatismo religioso, constituye la clave para la comprensión del arte. Gracias a él podemos comprender la sutil pero clara diferencia entre el tono puramente «informante» y la lengua en la que ha quedado registrado un instante de arrobamiento... La historia de la palabra «entusiasmo» es muy significativa: en su origen, como es sabido, designaba el estado en el que un hombre sufría una suerte de invasión divina. Apolo o Dionisos entraban en un alma humana. En la actualidad, nos sigue gustando emplear esta palabra, pero de buena gana nos olvidamos del elemento divino presente en su etimología (el fatigoso trabajo de los pensadores de la Ilustración no fue en vano: lograron arrancar de este concepto su espina de petulancia). Hoy el entusiasmo puede referirse tanto a un partido de fútbol o a un nuevo modelo de portátil como a la esfera política. Durante el régimen anterior la palabrita «entusiasmo» quedó afiliada al partido: podía oírse que «la juventud marchaba con entusiasmo en la manifestación del primero de mayo» (así, al menos, lo aseguraban los locutores de radio). Pero la verdad es que necesitamos el entusiasmo en el arte, y ello en los dos sentidos: tanto los que crean arte como sus receptores quedarían desamparados si no fuera por él.¹⁷⁸³

¹⁷⁸³ «Wciąż jeszcze myślę o mojej „polemice” z ojcem – chociaż trudno mówić o polemice tam, gdzie jedna ze stron jest całkowicie nieobecna. Mój ojciec jest już poza światem, w innym przestrzeni, w niepamięci i nieswiadomości, zdany na pomoc innych, bezradny. Jego żart na temat „lekkiej przesady”, wypowiedziany w dużo lepszych czasach, kiedy nie stracił jeszcze swojej suwerenności (starzy ludzie są jak państwa, które nie potrafią się już same obronić, jak Polska w wieku osiemnastym, słaba, chora, bez pamięci), nie daje mi jednak spokoju i mimo mojej miłości do ojca, czuję potrzebę dyskusji ze światopoglądem „inżynierów”. Z pomocą znowu przychodzi mi Robert Musil; w ostatnich dniach wróciłem do lektury jego esejów. W jednym z nich tak mówi o sztuce: „Nie

Ni que decir tiene, «entusiasmo» constituye una palabra clave en el pensamiento poético y estético en general de Adam Zagajewski, sin duda íntimamente relacionada con las palabras «inspiración» y «fervor». Como poeta, como escritor, Zagajewski está familiarizado con las palabras, las conoce bien, y en lo que a «entusiasmo» se refiere, no puede menos de prestar atención a su etimología: se trata, en efecto, y en cierto sentido, de un «endiosamiento», de un estar habitado, poseído, por la divinidad, de ser inspirado por ella, transportado por ella: «ἔνθουσιασμός»; como el poeta, el rapsoda y aun el oyente-espectador mismo del *Ion* platónico: todos ellos eslabones de una misma cadena de inspiración, cadena imantada, digámoslo así, por un magnetismo irresistible de naturaleza divina. Claro que, no menos que de la etimología de este término, Zagajewski se nos muestra del todo consciente del proceso de «desacralización», de «secularización» –cuando no de politización, y aun, simplemente, de banalización–, a que ha sido sometido, desde los pensadores de la Ilustración, en efecto. Para Zagajewski, sin embargo, se diría que es urgente recuperar el significado pleno de la palabra «entusiasmo», pues constituye a su entender –como a entender de Robert Musil– nada menos que «la clave para la comprensión del arte». Se comprueba una vez más: el poeta polaco Adam Zagajewski permanece en nuestros tiempos como decidido, arriscado, entusiasta –nunca mejor dicho– paladín de la tradición. El mismo Zagajewski es muy consciente de ello:

Resulta que soy uno de los últimos autores, aparte de los teólogos, que se sirven alguna vez del concepto de «vida espiritual». En general, en nuestros tiempos, en el mejor de los casos, se habla de imaginación. La palabra «imaginación» es bella y

tworzy ona niczego, co mogłoby przetrwać bez entuzjazmu”. To jest słowo, którego szukałem – „entuzjazm”. To pojęcie, rzadko wypowiedane, niegdyś traktowane sceptycznie przez myślicieli Oświecenia, którzy, na przykład Lord Shaftesbury, bali się fanatyzmu religijnego, jest kluczem do zrozumienia sztuki. Dzięki niemu możemy zrozumieć subtelną ale wyraźną różnicę między tonem czysto sprawozdawczym i językiem, w którym zapisał się moment uniesienia... Dzieje słowa „entuzjazm” są bardzo znamienne: pierwotnie, jak wiadomo, oznaczało ono stan, w którym człowiek doznawał czegoś w rodzaju boskiej inwazji. Apollo lub Dionizos wchodzili do ludzkiej duszy. Obecnie wciąż lubimy posługiwać się tym słowem, ale chętnie zapominamy o obecnym w nim etymologicznie boskim pierwiastku – żmudna praca myślicieli Oświecenia nie poszła na marne, udało im się wyjąć z tego pojęcia jego kolec suchwałości. Dziś entuzjazm może równie dobrze dotyczyć meczu piłki nożnej, nowego modelu laptopa jak i sfery politycznej. W minionym ustroju słowo entuzjazm zapisane zostało do partii – zdarzało się słyszeć, że „młodzież z entuzjazmem szła w pochodzie pierwszomajowym” – tak przynajmniej zapewniali nas spikerzy radiowi. Ale naprawdę potrzebujemy entuzjazmu w sztuce, i to po obu stronach: i ci, którzy tworzą sztukę, i jej odbiorcy byłiby bezradni, gdyby nie on. (Lp 188-189) Traducción nuestra.

abarca mucho, pero no todo. Algunos me miran con sospecha por este motivo precisamente, consideran que soy un reaccionario, o, por lo menos, conservador. Me hace reír.¹⁷⁸⁴

En el transcurso de nuestra investigación, hemos tenido oportunidad de ver la relevancia que la imaginación, en la estela del pensamiento poético de un P. B. Shelley, tiene en el pensamiento poético del mismo Adam Zagajewski. Ello no obstante, para Zagajewski la imaginación no basta: junto al de imaginación le resulta del todo imprescindible el concepto –hoy más bien arrumbado por la mayoría de sus colegas escritores– de «vida espiritual». A lo largo de las páginas de nuestro trabajo confiamos en que habrá quedado de manifiesto la gran importancia que en Zagajewski reviste este otro concepto, que tan a menudo asimismo nos aguarda en sus poemas y sus ensayos. La vida espiritual se sitúa, desde luego, en el polo, que ya nos es bien conocido, de la «soledad», que de ningún modo puede desentenderse, empero, de la «solidaridad», su polo opuesto. Leamos, a propósito de esto, otro pasaje de *Una ligera exageración* (*Lekka przesada*, 2011), en que el poeta polaco recuerda sus largos años de residencia en la capital francesa y nos relata una anécdota harto significativa:

Casi no conocía a los poetas parisinos, no me encontré con ellos. Todo empezó a ir mal muy pronto, a poco de mi llegada a París, desde el momento en que M., que quería traducir mis poemas al francés, pidió colaboración a cierto poeta, coetáneo mío, sin esperar encontrarse con ningún obstáculo. El poeta pidió la versión ya existente y prometió que al cabo de algunos días se encontraría de nuevo

¹⁷⁸⁴ «Jestem zdaje się jednym z ostatnich autorów, poza teologami, używających niekiedy pojęcia „życie duchowe”. Na ogół w naszych czasach, w najlepszym razie, mówi się o wyobraźni. Słowo „wyobraźnia” jest piękne i obejmuje wiele, ale nie wszystko. Niektórzy spoglądają na mnie podejrzliwie z tego właśnie powodu, uważają, że jestem reaccionistą, a przynajmniej skrajnym konserwatystą. Narażam się na śmieszność. Koła postępowe potępiają mnie, albo przynajmniej krzywo na mnie patrzą. Krągi konserwatywne też nie rozumieją, o co mi chodzi. Poeci o pokolenie młodszy nie utrzymują ze mną stosunków. Tylko pewien młody poeta hiszpański powiedział mi w Barcelonie, że być może to, co jest w moich szkicach, jest sygnałem, że pewnego dnia ironiczny postmodernizm zostanie przewyciężony. Ale co to jest duch, życie duchowe? Gdybym był biegły w definicjach! Robert Musil mówi, że duch to zyntheza intelektu i emocji. To jest dobra, robocza definicja, choć minimalistyczna. Łatwiej powiedzieć – coś o tym wiedzą teologowie – czym duch nie jest, w poezji, w literaturze. Nie jest podejściem psychoanalitycznym, ani behawioralnym, ani socjologicznym, ani politycznym, tylko – całościowym, w którym odbijają się, jak w helmie astronauty, Ziemia, gwiazdy i twarz człowieka.» (Lp 12-13) Traducción nuestra.

con M. y le diría si aceptaba el trabajo en común. Cuando se volvieron a ver, le dijo que bajo ningún concepto podía ayudarla, porque esos poemas no le gustaban. Ya que en esos poemas –dijo– aparece el tiempo histórico. Veá usted, dijo, por ejemplo en el poema *Schopenhauer está llorando* se encuentran fechas de la vida del pensador de Danzig (1788-1860). Esto es inaceptable, dijo, la poesía está más allá del tiempo. La poesía es una liberación del tiempo, de la historia. Escribimos y leemos poemas para evadirnos del tiempo. La poesía es algo puro, virgen. Introducir en ella el tiempo histórico la destruye, la deprava, y por eso no me gustan estos poemas y declino colaborar con usted. Que quede claro, señora, no voy a cotraducir unos poemas en los que aparece el tiempo histórico. Creo que esta declaración fue hecha en el año 1983 (introducíamos aquí a hurtadillas el tiempo histórico). Al menos, había hablado claro. El tiempo me corrompía y yo corrompía la poesía. La poesía francesa –buena parte de ella– no quería el tiempo, no quería la historia, no quería Vichy, no quería los genocidios, no quería la traición, la vileza, no quería el envejecimiento, el Alzheimer, no me quería a mí.¹⁷⁸⁵

El poema del que se habla aquí, el que el poeta francés ponía como ejemplo de la introducción por parte de Zagajewski del tiempo histórico en sus poemas, es el que lleva por título, en efecto, «Schopenhauer está llorando» («Schopenhauer płacze»), perteneciente al libro *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*. Merece la pena que lo copiemos en su integridad:

Sí, se trata del mismo Schopenhauer (1788
–1860), el autor de *El mundo como voluntad*

¹⁷⁸⁵ «Prawie nie znałem, nie spotykałem, paryskich poetów. Wszystko się źle zaczęło bardzo wcześniej, wkrótce po moim przyjeździe do Paryża, od momentu, kiedy M., która chciała tłumaczyć moje wiersze na francuski, poprosiła o współpracę pewnego poety, mojego rówieśnika, nie spodziewając się, że napotka na jakieś przeszkody. Poprosił o istniejące już wersję i obiecał, że za kilka dni ponownie się spotka z M. i powie jej, czy podejmie się wspólnej z nią pracy. Po czym, gdy się zobaczyli, oznajmił jej, że w żadnym wypadku nie może jej pomóc, ponieważ nie lubi tych wierszy. Bo w tych wierszach, powiedział, pojawia się czas historyczny. Niech pani spojrzy, powiedział, na przykład w wierszu *Schopenhauer płacze* znalazły się daty życia gdańskiego myśliciela (1788-1860). To jest niedopuszczalne, powiedział, poezja jest poza czasem. Poezja jest czymś czystym, dziewiczym. Wprowadzanie do niej czasu historycznego niszczy ją, deprawuje, i dlatego nie lubię tych wierszy i odmawiam współpracy z panią. Niech to będzie jasne, proszę pani, ja nie będę współtłumaczył wierszy, w których pojawia się czas historyczny. Wydaje mi się, że to oświadczenie zostało złożone w roku 1983 (wprowadźmy tu ukradkiem czas historyczny). Przynajmniej było to otwarcie powiedziane. Czas korumpował mnie, a ja korumpowałem poezję. Poezja francuska – spora jej część – nie chciała czasu, nie chciała historii, nie chciała Vichy, nie chciała ludobójstw, nie chciała zdrady, podłości, nie chciała starzenia się, Alzheimera, nie chciała mnie.» (Lp 136) Traducción nuestra.

y representación, descubridor de los progresos
de la naturaleza y la música de las esferas. Alguien lo llamará
después educador. No ha pasado nada,
porque nada pasa, sólo cierto
chiquillo, un mocoso, con un cierto parecido
con cierta mujer a la que conoció en su juventud,
la juventud no existe –le sonrió
sin necesidad–, siendo como es
un agente de la naturaleza.

Septiembre –es indiferente–
ya no abre los corazones, sólo la tierra
despacio se endurece.

Vuelve a su casa, se encierra
con llave, delante de su criado. Con cuánta suavidad
trabaja la cerradura, seguro que forma parte
de una conspiración. Está llorando. El menudo cuerpo del gran
filósofo, séptimo continente, tiembla.
Su chaleco. Su cuello almidonado.
Sus amarillentas mejillas. Su redingote marrón.
Todas estas prescindibles cosas tiemblan,
como si sobre Frankfurt ya estuviesen cayendo
las bombas. Tiembla su soledad, densa,
delgada como un lienzo holandés.¹⁷⁸⁶

A juicio del poeta francés que se negó a colaborar en la traducción de los poemas de Zagajewski a la lengua de Verlaine, el poeta polaco pecaba gravemente al introducir fechas en sus poemas; a su juicio, en una poema de ningún modo puede tener cabida el tiempo histórico, la historia. Se trataba de una intolerable violación de la pureza de la poesía. Aquel poeta francés –y, con él, el grueso de la poesía francesa,

¹⁷⁸⁶ «Tak, to ten sam Schopenhauer (1788 / — 1860), autor „Świata jako woli / i wyobrażenia”, odkrywca podstępów / natury i muzyki sfer. Ktoś nazwie / go potem wychowawcą. Nic się nie zdarzyło, / bo nic się nie zdarza, tylko pewne / dziecko, bachor, nieco podobne do / pewnej kobiety, którą znał w młodości, / młodość nie istnieje, uśmiechnęło się / do niego niepotrzebnie, będąc zepewne / agentem natury. / Wrzesień, to obojętne, / nie otwiera już serc, tylko ziemia / powoli twardnieje. / Wraca do siebie, zamyka / się na klucz, przed służącym. Jak gładko / pracuje zamek, chyba bierze udział / w spisku. Płacze. Drobne ciało wielkiego / filozofa, siódmy kontynent, drży. / Jego kamizelka. Nakrochmalony kołnierzyk. / Żółte policzki. Brązowy redingot. / Wszystkie te zbędne rzeczy drżą, / jakby nad Frankfurtem już spadały / bomby. Drży jego samotność, gęsta, / cienka jak holenderskie płótno.» (L.Odw.P 57) Traducción nuestra.

o, al menos, una parte significativa de ella— «no quería el tiempo, no quería la historia, no quería Vichy, no quería los genocidios, no quería la traición, la vileza, no quería el envejecimiento, el Alzheimer...», no quería a Adam Zagajewski. Porque en la poesía de Zagajewski la historia sí tiene cabida; porque Zagajewski es no sólo el poeta de la «soledad», sino también el de la «solidaridad»; porque Zagajewski es —recuérdese— el poeta de «las dos alas de la poesía»; si se nos permite, un poeta-Nils Holgersson, capaz de elevarse por los aires para contemplar la tierra a vista de pájaro y experimentar las altas presiones de las inquietudes y preguntas metafísicas, pero también de posarse sobre esa misma tierra, de tener los pies en el suelo, y los ojos y los oídos, bien abiertos y atentos al acontecer histórico.

Al hilo de la misma escritura zagajewskiana, regresamos enseguida al polo de la «soledad». Para él —ya lo sabemos—, «la poesía es búsqueda de resplandor» («*poezja jest poszukiwaniem blasku*»), como nos ha dejado dicho en el poema que cierra el libro *Regreso* (*Powrót*, 2003). Ciertamente, según confesión propia, al poeta le asalta a veces la duda de si se trata solamente de «un brinco de la imaginación, de una fiesta de la fantasía, un festival de la lengua, que pone en juego todos sus inagotables recursos, como un atleta de feria» o de si estamos, también, ante «la percepción de algo que a diario está oculto pero de verdad existente». Sobre esta delicada cuestión, escribe Zagajewski:

Una de las preguntas más importantes que, con seguridad, se plantea, al menos a veces, cada lector de poesía y cada autor de poemas: lo poético, esa luz sin la que no habría surgido ni un solo gran poema, ¿existe solamente en nuestra imaginación, en las radiantes e intensas ilusiones de la inspiración, de la elevación, o tiene también su correspondencia en la realidad? ¿Es solamente un brinco de la imaginación, una fiesta de la fantasía, un festival de la lengua, que pone en juego todos sus inagotables recursos, como un atleta de feria, o es también la percepción de algo que a diario está oculto pero de verdad existente? De la respuesta a esta pregunta depende mucho. Yo mismo, si alguien me interrogase al respecto, le diría: a menudo tengo dudas, temo que esa luz sea sólo un fuego de San Telmo en los mástiles de nuestra imaginación. Pero al fin, tras liberarme de la duda, diría, empero, que lo que en la poesía es extraordinario y magnífico (y muy raro)

proviene de la realidad, de esa capa de la realidad que se revela sólo en ocasiones, de ese segmento del mundo del que surge el resplandor.¹⁷⁸⁷

A despecho de las dudas que lo asaltan, la fe de poeta se impone: el «resplandor» de la poesía proviene de la realidad. Como ya sabemos, también en Adam Zagajewski el mundo visible nos remite al mundo invisible; el mundo visible es «portahuellas», en expresión de Simone Weil, o «portavestigios» –*vestigia*–, podríamos, tal vez, decir, en terminología de filiación más literalmente agustiniana. También la gran narradora norteamericana Flannery O'Connor podría traerse aquí a colación: «para mí el universo visible es un reflejo del universo invisible». En fin, para el egregio pensador y estilista colombiano Nicolás Gómez Dávila, muy leído por el poeta polaco, «la poesía es la huella dactilar de Dios en la arcilla humana».

Adam Zagajewski nos ha contado la anécdota de su encuentro con el poeta francés que abominaba de la presencia del elemento histórico en la poesía. Se trataría, según Zagajewski, de algo característico del grueso de la poesía francesa del momento –años ochenta y noventa–. Por otra parte, como –confiamos– habrá quedado patente en el transcurso de nuestro trabajo, Zagajewski, en sintonía con su amigo y maestro Czesław Miłosz, considera que la poesía de ningún modo puede reducirse al elemento puramente lingüístico, al nudo lenguaje, a la mera retórica; y, por ende, de ningún modo es susceptible de definición exacta. A este respecto, escribe nuestro autor en otro pasaje de su libro:

He leído en alguna parte las palabras que Schiller dijo a propósito de Madame de Staël: «*Für das was wir Poesie nennen ist kein Sinn in ihr*» («Para lo que nosotros llamamos poesía no hay en ella ninguna comprensión»). Es muy curioso. La antigua controversia entre Alemania y Francia: ¿es la poesía algo oscuro,

¹⁷⁸⁷ «Jedno z najważniejszych pytań, jakie zapewne stawia sobie, przynajmniej niekiedy, każdy czytelnik poezji i każdy autor wierszy: czy to co poetyckie, to światło, bez którego nie powstałby żaden wielki wiersz, istnieje tylko w naszej wyobraźni, w błogich, intensywnych iluzjach natchnienia, uniesienia, czy też ma swój odpowiednik w rzeczywistości? Czy jest tylko skokiem wyobraźni, świętem fantazji, festiwalem języka, który uruchamia swoje niespożyte zasoby jak atleta na jarmarku, czy też dostrzeżeniem czegoś, co jest na co dzień ukryte, ale przecież prawdziwie istnieje? Od odpowiedzi na to pytanie wiele zależy. Ja sam, gdyby mnie ktoś o to zagadnął, powiedziałbym: często wątpię, nieraz obawiam się, że to światło to tylko ognie św. Elma, jarzące się na masztach naszej wyobraźni. Ale ostatecznie, po wyzwoleniu się od wątpliwości, stanąwszy w miejscu czystym i mocnym, powiedziałbym jednak, że to, co w poezji niezwykle i wspaniałe (i bardzo rzadkie) bierze się z rzeczywistości, z tej jej warstwy, która odsłania się tylko niedkiedy, z tego segmentu świata, z którego bije blask.» (Lp 130) Traducción nuestra.

misterioso, o un ejercicio retórico susceptible de definición exacta? Si basta con una definición formal de la poesía o queda siempre algo indefinible, brumoso...¹⁷⁸⁸

En otra página de *Una ligera exageración (Lekka przesada, 2011)* Adam Zagajewski copia, extraída de los *Cuadernos (Cahiers)* de Simone Weil, esta anotación: «Un poema es hermoso en la exacta medida en que la atención que lo constituye está dirigida hacia lo inexpresable». Nuestro autor considera que se trata de una de las cosas más enjundiosas que se han escrito nunca acerca de la poesía. Pero merece que reproduzcamos aquí el pasaje entero en que dichas palabras se insertan, un pasaje en que aparecen contrapuestos dos autores franceses: Emil Cioran y la propia Simone Weil. Se nos antoja difícil imaginar dos escritores más diferentes entre sí; sin embargo, de los dos es asiduo y fervoroso lector Adam Zagajewski. Y ambos autores figuraban entre los que, en ediciones de bolsillo, solían acompañar a Zagajewski en sus paseos –por ejemplo, por el Jardín de Luxemburgo– durante sus años de residencia en París:

[...] Y los tomitos de Émile Cioran, cuyos aforismos no podían, empero, compararse con los mejores poemas de los grandes poetas. Los aforismos de Cioran son siempre desembriagadores, siempre ingeniosos, siempre nos conducen a la tierra, al suelo de París, a los senderos cubiertos de gravilla del Jardín de Luxemburgo, en torno al que el escritor rumano daba sus paseos vespertinos. Pero para ser conducido a la tierra, hay que haber estado antes en algún lugar más elevado, hay que planear en el aire. Cioran vivía en una ciudad cínica, en su mismo centro (rue de l'Odéon), y es posible que se defendiera del cinismo ajeno con su propia ironía. «Me entregué al escepticismo, como otros al libertinaje o a la ascesis», dice en los *Cuadernos*. Pero buscaba también otras cosas: «Todavía sobre el concierto de Mozart. Es algo extraordinario, la cantidad de dicha que puede proporcionar la melancolía». Yo admiraba la brillantez de Cioran; en cierto modo, sin embargo, prefería en ocasiones un poema de Trakl, por ejemplo (pues también llevaba conmigo más de una vez un tomo de George Trakl), o de Emily Dickinson, o de Józef Czechowicz (autor del estupendo poema *Aflicción*), a la inteligente

¹⁷⁸⁸ «Przeczytałem gdzieś słowa, które Schiller wypowiedział o pani de Staël: „Für das was wir Poesie nennen ist kein Sinn in ihr” („Dla tego, co u nas zwie się poezją, nie ma ona zrozumienia”). To bardzo ciekawe. Stary spór Niemiec i Francji – czy poezja jest czymś ciemnym, tajemniczym, czy też dającym się ściśle zdefiniować retorycznym ćwiczeniem. Czy wystarczy definicja formalna poezji, czy też zostaje zawsze coś nieuchwytnego, mglistego...» (Lp 60-61) Traducción nuestra.

malicia de Cioran; yo no necesitaba ser conducido a la tierra, no me faltaba lucidez, escepticismo; buscaba, más bien, una escapatoria de mi propia ironía; buscaba en la poesía ligeros vehículos que, por un momento, me elevaran a lo alto, buscaba inspiración, elevación, no me faltaba tierra ni gravilla. Buscaba elevación, aunque, si alguien me hubiese preguntado qué es eso, y por qué prefiero la incluso algo amorfa elevación a la observación ingeniosa y sardónica, seguro que no habría sabido qué responder. La melancolía de Mozart también a mí me proporcionaba dicha, de modo semejante a la melancolía de Schubert. Prefería en ocasiones un verso de Montale a los aforismos de Cioran, que era nuestro La Rochefoucauld contemporáneo. La poesía está indefensa ante los ironistas; los aforismos recuerdan afiladas tijeras, no pueden pasarse sin punta. Los poemas no quieren tener punta, no quieren herir a nadie, no tienen por qué estar afilados; por eso los poetas jóvenes no saben qué hacer con sus manos cuando están sentados a la mesa junto a un satírico famoso. [...] Mis pequeños libros habían de conducirme a lo alto. Pero a Cioran también lo necesitaba; a Cioran, que nunca se puso de acuerdo consigo mismo y que era capaz de escribir una frase como ésta: «Hay en Simone Weil algo de Antígona, que la preservó del escepticismo y la acercó a la santidad». Esto me recuerda que también Simone Weil iba conmigo en los largos paseos; la leía en polaco, en la traducción de Czesław Miłosz, o en francés; una antología de sus pensamientos, preparada una por Gustaw Thibon, *La pesanteur et la grâce*, satisfacía los requisitos del libro de paseo, de bolsillo. Si me pasaba por el Jardín de Luxemburgo –y era algo que hacía muchas veces; hay allí magníficos sillones metálicos, propicios a la lectura y la meditación, sólo hay que desplazarlos a un lugar tranquilo y sombreado–, entonces la gran mística, persona que en la vida práctica era de una torpeza rayana en lo cómico, regresaba, en cierto sentido, a su hogar, pues vivía antes de la guerra allí, al lado de este elegante jardín, en una enorme casa de vecindad en la rue Auguste Comte; y allí increpó una vez a Trostki, ella, una muchacha joven, abordó al «gran líder de la revolución», echándole en cara el terror que había acompañado el sofocamiento de la rebelión de Kronstadt. Simone Weil anotó una vez en los *Cuadernos* (pues también ella llevaba sus *Cuadernos*; su comparación con las anotaciones Cioran nos diría mucho acerca de la mentalidad del hombre moderno): «Un poema es hermoso en la exacta medida en que la atención que lo constituye está dirigida hacia lo inexpresable»¹⁷⁸⁹. Es una

¹⁷⁸⁹ Cf. WEIL, Simone, *Cuadernos*, trad. (<fr. *Cahiers*, 2001), comentarios y notas de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 2001, pág. 620.

de las cosas más importantes que se han escritos sobre la poesía. Las notas de Simone Weil en sus *Cuadernos* no son ingeniosas; a menudo, no tienen punta. Weil era una gran estilista, pero su estilo raramente se manifiesta de modo evidente, coquetón; nunca soltamos la carcajada al leerla. Muchas anotaciones de los *Cuadernos* tienen un carácter apuntes de trabajo, provisional. Entran en nuestra vida, a pesar de que no están contruidos sobre una formula, a pesar de que a veces son más bien un susurro que un aforismo bien acabado. Para Cioran sus *Cuadernos* también tenían en principio un carácter de borrador; la potencia del estilo, empero, irrumpe en ellos, algo de lo que, por otra parte, el autor era del todo consciente. Las notas de Simone Weil están escritas pensando en lo inexpresable. Y por eso no tienen punta. Los aforismos con una buena punta no pueden conducirnos a lo inexpresable. Lo que camina en dirección a lo inexpresable tiene algo de brumoso, de inefable. El hombre soñador no busca una punta. Cioran es un gran maestro de lo expresable. Weil reina allí donde se trata de lo inexpresable.¹⁷⁹⁰

¹⁷⁹⁰ «[...] I tomiki Emila Ciorana, którego aforyzmy jednak nie mogły się równać z najlepszymi wierszami wielkich poetów. Aforyzmy Ciorana są zawsze otrzeźwiający, zawsze dowcipne, zawsze sprowadzają nas na ziemię, na paryską ziemię, na zwirowane ścieżki Ogrodu Luksemburskiego, dookoła którego rumuński pisarz chodził na wieczorne spacerki. Ale żeby być sprowadzonym na ziemię, trzeba naprzód być gdzieś wyżej, trzeba szybować w powietrzu. Cioran żył w cynicznym mieście, w samym jego centrum (rue de l'Odéon) i może bronił się przed cudzym cynizmem własną ironią. „Rzuciłem się w sceptycyzm, jak inni w rozpustę lub ascezę”, mówi w *Zeszytach*. Ale szukał i innych rzeczy: „Jeszcze o koncercie Mozarta. To niezwykle, jak bardzo melancholia może uszczęśliwiać! Przy niej nic się już nie liczy”. Podziwiałem błyskotliwość Ciorana, lecz w pewnym sposób wołałem niekiedy jeden wiersz Trakla na przykład (bo i tomik Georga Trakla nosiłem nieraz ze sobą) albo Emily Dickinson, albo Józefa Czechowicz (autora wspaniałego wiersza *Żal*) od inteligentnej złośliwości Ciorana; nie musiałem być sprowadzany na ziemię, nie brakowało mi trzeźwości, sceptycyzmu, szukałem raczej ucieczki od mojej własnej ironii, szukałem w poezji lekkich wehikułów, które by mnie na moment uniosły w górę, szukałem natchnienia, uniesienia, ziemi mi nie brakowało ani zwirow. Szukałem uniesienia, chociaż, gdyby mnie ktoś zagadnął, co to jest, i dlaczego wolę nieco nawet amorficzne uniesienie od dowcipnej sardonicznej uwagi, pewnie nie wiedziałbym, jak odpowiedzieć. Melancholia Mozarta także i mnie uszczęśliwiała, podobnie jak melancholia Schuberta. Wołałem czasem jedną linijkę Montalego od aforyzmów Ciorana, który był naszym współczesnym La Rochefoucauldem. Poezja jest bezbrona [sic] wobec ironistów, aforyzmy przypominają ostre nożyki, nie mogą się obyć bez puenty. Wiersze nie chcą mieć puenty, nie chcą nikogo zranić, nie muszą być ostre, dlatego młodzi poeci nie wiedzą, co zrobić z rękami, kiedy siedzą przy stole obok sławnego satyryka. [...] Moje małe książeczki miały mnie prowadzić w górę. Ale Ciorana także potrzebowałem, Ciorana, który nigdy nie godził się z sobą i potrafił napisać również takie zdanie: „Jest u Simone Weil coś z Antygony, co uchroniło ją przed sceptycyzmem i przybliżyło do świętości”. Przypomina mi to, że także i Simone Weil wędrowała ze mną na długie spacerki, czytałem ją albo po polsku, w tłumaczeniu Czesława Miłozza, albo po francusku; wybór jej myśli, sporządzony niegdyś przez Gustawa Thibona, *La pesanteur et la grâce*, spełnia warunki książki spacerowej, kieszonkowej. Jeśli zdarzało się, że zaglądałem do Ogrodu Luksemburskiego – a czyniłem to wielokrotnie, są tam świetne metalowe fotele, sprzyjające lekturze i medytacji, trzeba je tylko przesunąć w miejsce spokojne i cieniste – to wielka mistyczka, osoba w życiu empirycznym niezgrabna aż do śmieszności, wracała w pewnym sensie do domu, bo przecież mieszkała przed wojną tuż obok tego eleganckiego ogrodu, w masywnej kamienicy przy rue Auguste Comte – i to tam zbesztala kiedyś Trockiego, ona, młoda dziewczyna, napadła na „wielkiego wodza rewolucji”, zarzucając mu terror towarzyszący zdławieniu powstania w Kronsztacie. Simone Weil zapisała kiedyś w *Zeszytach* (bo i ona prowadziła swoje *Zeszyty* – porównanie ich z zapiskami Ciorana powiedziałoby

Claro está que todo el pasaje que acabamos de transcribir está transido, penetrado de la idea zagajewskiana de la poesía como *metaxy*, idea que el poeta polaco ha expuesto tan bellamente en su ensayo «En defensa del fervor» («Obrona żarliwości»). Escribía –recuérdese– Zagajewski en dicho ensayo:

¿Qué es la poesía? Por suerte, no lo sabemos muy bien y no necesitamos saberlo de un modo analítico; ninguna definición (¡y hay tantas!) es capaz de formalizar este elemento de la naturaleza. Yo tampoco tengo ambiciones definidoras. Sin embargo, resulta atractivo contemplar la imagen de la poesía en su movimiento «entre» –la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba– y descubrir que el fervor precede a la ironía. El fervor, el ardoroso canto del pájaro al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones. (Eddf 26)¹⁷⁹¹

Y ahora escribe que, durante aquellos sus paseos parisinos, en algún rincón del Luxemburgo, «buscaba en la poesía ligeros vehículos que, por un momento, me elevaran a lo alto, buscaba inspiración, elevación, no me faltaba tierra ni gravilla». Con los pies bien firmes sobre la tierra, inmerso en la corriente de la vida cotidiana, fiel, por así decirlo, al polo de la «solidaridad», Zagajewski buscaba, atraído por el polo de la «soledad», inspiración, elevación, deslumbramiento, resplandor, precisamente. Y ahí acudía en su ayuda la poesía, como vehículo con potencia suficiente para elevarlo sobre lo visible, en dirección a lo invisible, que en lo visible se refleja, según nos decía Flannery O'Connor.

nam wiele o umysłowości nowoczesnego człowieka): „Piękno wiersza odpowiada dokładnie temu, czy i jak nasza uwaga podczas pisania go orientowała się ku temu, co niewyraźalne”. Jest to jedna z najważniejszych rzeczy, jakie napisano o poezji. Zapiski Simone Weil w *Zeszytach* nie są dowcipne, często nie mają puenty. Weil była wielką stylistką, ale jej styl rzadko objawia się w sposób oczywiste, złotny, nigdy też nie wybuchamy śmiechem, czytając ją. Mnóstwo notatek w *Zeszytach* ma charakter roboczy, tymczasowy. Wchodzą do naszego życia, mimo że nie są zbudowane na formule, mimo że niekiedy są bardziej szeptem niż skończonym aforyzmem. Dla Ciorana jego *Zeszyty* też miały w zasadzie charakter brulionu, a jednak potęga stylu, potęga formuły, wdziera się do nich, z czego zresztą autor zdawał sobie doskonale sprawę. Notatki Simone Weil zapisywane są z myślą o tym, co niewyraźalne. I dlatego nie mają puenty. Dobrze spuentowany aforyzm nie może prowadzić ku temu, co niewyraźalne. To, co idzie w stronę niewyraźalnego, ma w sobie odrobinę mglistości, niedopowiedzenia. Człowiek rozmarzony nie szuka puenty. Cioran jest wielkim mistrzem tego, co wyraźalne. Weil króluje tam, gdzie chodzi o niewyraźalne.» (Lp 155-157) Traducción nuestra.

¹⁷⁹¹ «Czym jest poezja, nie wiemy na szczęście zbyt dokładnie, i wcale nie musimy wiedzieć na sposób analityczny; żadna definicja (a jest ich tyle) nie umie sformalizować tego żywiołu. I ja też nie mam ambicji definicyjnych. Jest jednak coś kuszącego w tym, by zobaczyć poezję w owym ruchu „pomiedzy” – jako jeden z kilku najważniejszych wehikulów, porywających nas w górę; i żeby zrozumieć, że żarliwość poprzedza ironię. Żarliwość; płomienny śpiew świata, na który odpowiadamy naszym własnym, niedoskonałym śpiewem.» (Oż 21)

De los *Cuadernos* de Simone Weil Adam Zagajewski ha entresacado esta anotación: «Un poema es hermoso en la exacta medida en que la atención que lo constituye está dirigida hacia lo inexpresable». De los *Cuadernos* de Emil Cioran, extraerá esta otra: «En Mozart encontramos el recuerdo de *otro mundo*, de algo que nuestra memoria no pudo registrar»:

En los *Cuadernos*, Cioran, en cierto pasaje, deja constancia de la enorme impresión que le produjo el *Concierto para piano y orquesta en Sol mayor* de Mozart (el número 17; 453 en el catálogo de Koechel). No sabemos en qué interpretación lo escuchó (ahora lo estaba escuchando yo en una grabación en la que el pianista es Murray Perahia). Durante algunos días permanece bajo el influjo del gran encanto de este concierto, una vez y otra vuelve a él, admira su melancolía. Finalmente –y aquí se echa de ver cómo trabaja su extraordinaria inteligencia–, propone una definición de la melancolía. Dice que la melancolía es una cualidad de «las almas religiosas que no pueden creer» en Dios. Pero eso no es todo. Pasados algunos días (lo adivinamos tan sólo, porque, en general, las anotaciones de sus *Cuadernos* no llevan fecha), añade aún una observación: «En Mozart encontramos el recuerdo de *otro mundo*, de algo que nuestra memoria no pudo registrar». Queda muy claro que no está contento de su propia definición de la melancolía (pero es posible que, más bien, se avergüence de las definiciones, de las fórmulas, que encierran la realidad en una jaula de conceptos). Qué se le va a hacer, si tenía un talento fenomenal para las definiciones: de antemano, no puede, por ende, resistirse a anotar una definición; después, quiere destruirla... Y luego se presentan otros temas, otras reflexiones, otras definiciones y destrucciones.¹⁷⁹²

Como en los anteriores libros de Adam Zagajewski, tanto de poesía como de prosa, la música está, desde luego, muy presente; y nos resultan impagables las

¹⁷⁹² «W *Zeszytach* Cioran w pewnym miesjcu zapisuje, jak ogromne wrażenie wywarł na nim *Koncert fortepianowy G-dur* Mozarta (numer 17, w katalogu Koechla 453). Nie wiemy, w jakim wykonaniu wysłuchał go (ja teraz wysłuchałem nagrania, gdzie pianistą jest Murray Perahia). Przez kilka dni jest pod wielkim urokiem tego koncertu, wciąż wraca do niego, podziwia jego melancholię. Wreszcie – i tu widać, jak pracuje jego nadzwyczajny umysł – proponuje definicję melancholii. Mówi, że melancholia jest właściwością „dusz religijnych, które nie mogą uwierzyć” w Boga. Ale to nie koniec. Mija jeszcze kilka dni (co zgadujemy tylko, bo na ogół zapiski w jego *Zeszytach* nie są oznaczone datami), dodaje jeszcze jedną uwagę: „U Mozarta znajdujemy wspomnienie *innego świata*, czegoś, czego nasza pamięć nie zdołała zarejestrować”. Najwyraźniej nie jest zadowolony z własnej definicji melancholii – a może raczej jest tak, że brzydzi się definicjami, formułami, zamykającymi rzeczywistość w klatce pojęć. Cóż jednak, skoro miał fenomenalny talent definiowania: naprzód więc nie może się oprzeć, żeby nie zapisać definicji, potem chce ją zniszczyć... A potem przychodzą inne tematy, inne refleksje, inne definicje i zniszczenia.» (Lp 153)

páginas que Zagajewski dedica aquí al Brahms de la impresionante *Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta*, y las que consagra a las sinfonías de su bienamado Gustav Mahler. Como también está muy presente la pintura, la arquitectura, el arte en general. La presencia del arte sacro es aquí, como siempre, muy marcada. Así, por ejemplo, la fascinación que siente por la catedral de Chartres –fascinación que, lejos de disminuir, parece redoblarse a cada nueva visita– le inspira a nuestro poeta algunas de las páginas seguramente más hermosas de *Una ligera exageración* (*Lekka przesada*, 2011), como ya le había inspirado algunas de las más hermosas seguramente de *En la belleza ajena* (*W cudzym pięknie*, 1998):

Las catedrales habían pasado de moda. Rezar había pasado de moda. De moda estaban los escritos de los Metodólogos, algunas películas, algunos libros e ideas. Pero yo, a pesar de todo, admiraba las catedrales. Y no como resultado de ninguna teoría. Admiraba las catedrales francesas, con sus enormes vidrieras. Y también las pequeñas iglesias rurales, iglesias románicas, ornato casi de cada pueblecito de la Île-de-France. Tan pequeñas, a veces, que podían tomarse por cachorros de catedral. La que tenía más cerca –cuando vivía en Francia– era la parisina de Notre Dame, pero ésta estaba ya demasiado alisada por ese genio y maniaco de la conservación decimonónico, Viollet-le-Duc. Viollet-le-Duc añadió a la catedral de Notre Dame una bien proporcionada torrecilla, antes inexistente, le agregó algunas esculturas, hizo de ella una catedral *bonita*. Le aplicó un lindo maquillaje. La dejó tan *bonita* que pudiese adornar el mismo centro de París. Evidentemente, Notre Dame es hermosa, nadie podrá negarlo, pero está un poco pulida, resulta un poco elegante, y ello se efectuó para que no desentonara en el mismo centro de la capital europea de la moda, para que el sombrío humor medieval no estropease el buen estado de ánimo de jóvenes señoras y señores, para que las malévolas quimeras, de pequeños cerebros, no arrojasen su sombra sobre los risueños pasajeros de los cabriolés, que en los apacibles días estivales pasaban raudos a orillas del Sena. Diferente por completo es la catedral de Chartres, un tanto descuidada, un poco salvaje, incluso. Chartres es una ciudad provinciana, indiferente a la moda. La moda aquí no llega; París está, es verdad, cerca, pero apostarí a que que ya en Chartres puede encontrarse el letrero de un barbero o un sombrerero con la palabra «París» como reclamo. Por lo demás, Chartres-ciudad no tiene mucho que decir; sólo la catedral habla. En el tejado de piedra de la catedral de Chartres crece a veces la hierba, o pequeños arbustos. En París sería inconcebible. Viollet-le-Duc no

llegó, por fortuna, a Chartres, no suavizó la catedral, no le añadió una nueva torrecilla. De tiempo en tiempo iba yo a Chartres con M., habitualmente en coche; en ocasiones, en tren; ya a unos cuantos kilómetros antes de llegar a la ciudad, en el horizonte empezaban a dibujarse las torres de la catedral. Y luego, a medida que nos acercábamos a ella, las oscuras torres crecían cada vez más, se agrandaban. Y la ciudad se empequeñecía. La catedral domina la pequeña ciudad, que, a su sombra, cultiva su pequeña industria, despliega sus puestos en el mercado, dispone en ellos sus melones, alcachofas, tomates, pescados y quesos. Vivir en Chartres es vivir a la sombra de la catedral. Despertarse en Chartres es despertarse en las cercanías de la catedral. Un notario de Chartres siempre será un notario en las inmediaciones de la catedral. Un sastre de Chartres será un sastre en las inmediaciones de la catedral. La catedral es un gran animal antediluviano. Sus piedras son pesadas y musgosas. La ciudad yace bajo la catedral, en apariencia como una almohadilla bajo el sello correspondiente. El gigantesco sello de la catedral se alza sobre lo alto de la colina. El interior de la iglesia lo domina una penumbra azulada. Todo depende de que el día sea soleado o esté nublado. En los días grises y tristes las vidrieras, que, naturalmente, tienen muchísimo tiempo, nunca tienen prisa, no están obligadas a brillar todos los días, no tienen por qué tener en cuenta la cantidad de sus asombrados espectadores, se retraen, se vuelven introvertidas, callan, esperan tranquilas. Lo mismo que callaron –sólo que de un modo más profundo– cuando fueron desmontadas de sus grandes ventanales y sacadas de Chartres y escondidas. Debió de ser para ellas difícil, esa falta de claridad, esa falta de atención, ese separarse de los viejos muros. Cuando brilla el sol, empero, las vidrieras reviven, emanan una claridad celeste. Las vidrieras son enormes y tranquilas. Son gigantes. Están adormecidas, se diría, pero, si se las mira mejor, se ve que bulle en ellas el trabajo, los operarios están entregados al cultivo de la vid, construyen capillas e iglesias; los santos tampoco andan ociosos, curan a los enfermos; el árbol de Jessé crece tranquilo, pero –sin tener en cuenta, sin duda, la estación del año– los profetas pronuncian sus diatribas, las generaciones los escuchan pocos atentos y ocupan los lugares que les corresponden en los nichos de la larga historia del mundo, en las habitaciones a ellos destinadas, en el motel de la historia. Thomas Becket desembarca de la nave que lo ha llevado a las costas inglesas. San Eustaquio ve ante sí un ciervo en cuyos cuernos brilla la figura de Cristo. El buen Samaritano auxilia al herido. Los campesinos permanecen junto a los arados; los albañiles, en la obra; los príncipes, en sus castillos; los santos, en sus biografías. El mundo de las vidrieras está ordenado, mas no resulta aburrido. Como

en los sellos de correos, en miniatura, la gente se ocupa de su trabajo; no tienen tiempo para la holganza. Son más bien los turistas, que se concentran durante el fin de semana en la catedral, los que holgazanean. Las vidrieras trabajan sin darse un instante de respiro. Los tejedores, junto a los telares; los agricultores, en el campo. Menudas siluetas de mujeres y hombres medievales ocupados en el trabajo o en la santidad; parece que la santidad crece de la cotidianidad. Pero la Madre de Dios es mucho más grande que los santos normales. Las vidrieras hay que mirarlas con mucha atención, porque es fácil pensar que duermen. Nada más lejos de la realidad. Los turistas las fotografían sin descanso, sin ver cuán ocupados están, laborando en sus talleres o profetizando o curando, los personajes de los cristales engastados en plomo. Esta catedral está abierta al público como una estación de ferrocarril, como una de esas demasiado grandes, gigantescas estaciones construidas cuando las conexiones ferroviarias tenían un significado decisivo para la economía, mientras que ahora se han vuelto anacrónicas, como el coche de punto o el organillo. Los habitantes de Chartres a menudo acortan camino y, en vez de rodear la vasta mole de la iglesia, atraviesan la catedral cruzándola de sur a norte o de norte a sur, caminando a lo largo del transepto, atravesando la nave principal, a veces arrodillándose ante el Santísimo Sacramento, a veces no: corren a sus quehaceres, y no hay en ello crimen de lesa majestad, pues suben a la catedral la lluvia o el buen tiempo, el invierno o el verano. Suben a la catedral su vida, su prisa, su falta de atención, y no hay en ello nada indecoroso, todo lo contrario: habría que lamentar, más bien, que otras iglesias no brinden a los habitantes de otras ciudades una posibilidad de atajar parecida, bien porque no son tan enormes, bien porque no bloquean los caminos, o no son gigantes bondadosos, o no se levantan en el centro mismo de la ciudad. El hecho mismo del apresurado desfile de la población trae a la catedral las más recientes noticias del mundo, del siglo, que se extiende más allá de sus muros, cada vez distintas. La catedral no puede saber qué siglo se desarrolla en el exterior. Y ellos, vecinos de Chartres, no se ocupan en absoluto de lo que piensa la catedral; a fin de cuentas, no fueron ellos quienes levantaron este edificio, no fueron ellos quienes tallaron estas piedras, no fueron ellos quienes se cayeron de los andamios. Recibieron la catedral como regalo, la heredaron, la temen, la aman y la odian, la olvidan, la tratan como una gran sala que se cruza, para acortar camino.

Y los viajeros, ¿qué actitud deben adoptar hacia la catedral? Me parece que ésta: en la catedral de Chartres es preciso detenerse un buen rato, no se puede visitar con prisas, como algunos grupos de turistas; hay que sentarse, mirar con atención las

vidrieras, levantarse luego y andar mucho, y olvidar que se está en una catedral, y luego recordarlo; y, al cabo de un tiempo, se siente algo de lo que no hablan las guías, una suerte de deseo vehemente o anhelo, que no reside ni en los muros, ni en las vidrieras, sino en el aire de la catedral, en los pulmones de la catedral. Al cabo de un tiempo, el tiempo que se tarda en rodear unas cuantas veces el edificio de la catedral, atravesando zonas de claridad y de sombra, las impresiones puramente visuales retroceden a un segundo plano, y en primer término aparece un cada vez más fuerte anhelo. No sabemos por qué la catedral despierta en nosotros un gran anhelo. Por qué de su oscuro interior nace el anhelo.¹⁷⁹³

¹⁷⁹³ «Katedry były niemodne. Modlitwa była niemodna. Modne były pisma Metodologów, niektóre filmy, niektóre książki i myśli. Lecz ja mimo to podziwiałem katedry. I nie wynikało to z żadnej teorii. Podziwiałem francuskie katedry z ich ogromnymi witrażami. I także małe wiejskie kościoły, romańskie kościoły, które zdobią prawie każdą wioskę w Île-de-France. Niekiedy tak małe, że można je było wziąć za szczęnieta katedry. Najbliżej – gdy mieszkalem we Francji – była paryska Notre Dame, ale ona była już zanadto uładzona przez tego dziewiętnastowiecznego geniusza i maniaka konserwacji, Viollet-le-Duca. Eugène Viollet-le-Duc dodał katedrze Notre Dame nieistniejącą wcześniej zgrabną wieżyczkę i dorzucił nieco rzeźb, zrobił z niej ł a d n ą katedrę. Pokrył ją zgrabnym makijażem. Uczynił ją tak ł a d n ą , żeby mogła ozdabiać sam środek Paryża. Notre Dame jest oczywiście piękna, nikt tego nie będzie negował, ale jednak trochę uładzona, elegancka, i to jest tak zrobione, żeby nie raziła w samym środku europejskiej stolicy mody, żeby średniowieczne ciemne humory nie psuły pogognego nastroju modnych pań i panów, żeby złośliwe chimery o małych mózgach nie rzucały cienia na roześmianych pasażerów kabrioletów, które w pogodne letnie dni śmigały nad Sekwaną. Zupełnie inna jest katedra w Chartres, nieco zaniedbana, trochę nawet dzika. Chartres to prowincjonalne miasto, niedbające o modę. Moda tu ni dociera; Paryż jest co prawda blisko, ale założyłbym się, że już w Chartres można znaleźć szyld fryzjera czy kapelusznika ze słowem „Paris” jako przynętą. Zresztą Chartres-miasto nie ma wiele do powiedzenia, to tylko katedra mówi. Z kamiennego dachy katedry w Chartres wyrastają nieraz łodygi trawy, albo niewielkie krzewy. W Paryżu byłoby to nie do pomyślenia. Viollet-le-Duc nie dotarł na szczęście do Chartres, nie ugłaskał katedrę, nie dodał jej nowej wieżyczki. Nieraz jeździliśmy do Chartres z M., na ogół samochodem, czasem pociągiem; już kilkanaście kilometrów przed miastem na horyzoncie zaczynały rysować się wieże katedry. I potem, w miarę jak zbliżaliśmy się do niej, ciemne wieże rosły coraz bardziej, ogromniały. A miasto mała. Katedra dominuje nad niewielkim miastem, które w jej cieniu uprawia swoje drobne rzemiosła, rozstawia swoje stoiska targowe, układa na nich swoje melony, karczochy, pomidory, ryby i sery. Mieszkać w Chartres, to żyć w cieniu katedry. Budzić się w Chartres, to budzić się w pobliżu katedry. Notariusz z Chartres będzie zawsze notariuszem spod katedry. Krawiec z Chartres będzie krawcem spod katedry. Katedra jest wielkim przedpotopowym zwierzęciem. Jej kamienie są ciężkie i omszałe. Miasto leży pod katedrą pokornie jak poduszka pod pieczętką. Gigantyczny stempel katedry wznosi się na szczycie wzgórza. Wewnątrz kościoła panuje błętkinawy półmrok. Wszystko zależy od tego, czy dzień jest słoneczny, czy pochmurny. W dni szare i ponure witraże, które mają przecież mnóstwo czasu, nigdzie się nie śpieszą, nie muszą codziennie świecić, nie muszą się liczyć się [sic] z ilością zachwyconych widzów, wycofują się, stają się introwertykami, milczą, spokojnie czekają. Tak samo – tylko jeszcze głębiej – milczały zapewne w czasie ostatniej wojny, kiedy były wyjęte ze swoich wielkich okien i wywiezione z Chartres, schowane. To musiało być dla nich trudne, ten brak jasności, brak uwagi, rozłąka ze starymi murami. Gdy jednak zaświeci słońce, witraże ożywają, emanują niebieską poświatą. Witraże są ogromne i spokojne. Są olbrzymiami. Są uśpione, zdawałoby się, ale jeśli się im lepiej przyjrzeć, to widać, że wrze na nich praca, robotniczy zajęci są uprawą winnej latorośli, budują kaplice i kościoły, święci też nie próżnują, uzdrawiają chorych, drzewo Jesego rośnie spokojnie, ale pewnie, nie oglądając się na porę roku, prorocy wygłaszają swoje gniewne oracje, pokolenia słuchają ich nieważnie i zajmują odpowiednie dla siebie miejsce w niszach w długiej historii świata, w pokojach dla nich przeznaczonych, w motelu dziejów. Thomas Becket wysiada ze statku, który przybił do angielskich brzegów. Święty Eustachy widzi przed sobą jelenia, w którego rogach świeci postać Chrystusa. Dobry

Tal vez por haber sentido reiteradamente ese anhelo, ese deseo, esa nostalgia en el interior de la catedral de Chartres, Adam Zagajewski anota asimismo en una página de *Una ligera exageración (Lekka przesada, 2011)*: «Y Pawel Florenski dice en alguna parte: La belleza está en el centro de la fe.»¹⁷⁹⁴

No sólo el gran arte sacro europeo está presente en *Una ligera exageración*: en sus páginas nos reencontramos asimismo con otro de los polos de atracción artísticos fundamentales del poeta polaco: la pintura holandesa de la edad de oro, con Johannes Vermeer de Delft a la cabeza:

En el diario de Gustaw Herling-Grudziński, allí donde escribe sobre su fascinación por Vermeer, encontré la siguiente cita de Huizinga: «En todo lo que

Samarytanin ratuje rannego. Chłopi trwają przy pługach, murarze na budowie, książe w swoich zamkach, święci w swoich biografiach. Świat witraży jest uporządkowany, ale nie nudny. Jak na znaczkach pocztowych, w miniaturze, ludzie zajęci są pracą, nie mają czasu na próżnowanie. To raczej turyści, tłoczący się podczas weekend w katedrze, są próżniakami. Witraże pracują bez chwili wytchnienia. Także przy wrzecionach, rolnicy w polu. Drobne sylwetki średniowiecznych kobiet i mężczyzn zajęte są pracą albo świętością; wydaje się, że świętość wyrasta z codzienności. Ale Matka Boska jest dużo większa niż zwykli święci. Na witraże trzeba bardzo uważnie patrzeć, bo łatwo można pomyśleć, że one śpią. Nic bardziej mylnego. Turyści fotografują je bez przerwy, nie widząc jak bardzo zajęte rzemiosłem lub prorokowaniem albo uzdrawianiem są postaci na szybkach oprawionych w ołów. Ta katedra jest otwarta dla ludzi jak dworzec kolejkowy, jak jeden z tych zbyt wielkich, gigantycznych dworców, wybudowanych w czasach, kiedy połączenia kolejowe miały decydujące znaczenie dla ekonomii, a teraz stały się anachroniczne jak dorożka i katarynka. Mieszkańcy Chartres często skracają sobie drogę i, zamiast obchodzić dookoła rozległą bryłę kościoła, trawersują katedrę przechodząc z południa na północ lub z północy na południe, idą wzdłuż transeptu, przecinają główną nawę, niekiedy pozdrawiając Najświętszy Sakrament, niekiedy nie – biegną do swoich zajęć, i nie ma w tym obrazy majestatu, przeciwnie, tak jest dobrze, bo wnoszą do katedry deszcz lub pogodę, zimę albo lato. Wnoszą do katedry swoje życie, swój pośpiech, swoją nieuwagę i nie ma w tym nic niestosownego, wręcz przeciwnie, należałoby raczej żałować, że inne kościoły nie ofiarowują mieszkańcom innych miast podobnej możliwości skrótów – ponieważ nie są aż tak ogromne, ponieważ nie blokują trasy, nie są dobrodusznymi gigantami, nie mieszczą się w samym centrum miasta. Sam fakt szybkiego przemarszu ludności przynosi katedrze najnowsze informacje ze świata, ze stulecia, które roztacza się poza jej murami, coraz to inne. Katedra nie może wiedzieć, jakie stulecie rozciąga się na zewnątrz. A oni, obywatele Chartres, nie przejmują się wcale tym, co myśli katedra, w końcu to ni oni wzniesli ten gmach, nie oni kuli te kamienie, nie oni spadali z rusztowań. Otrzymali katedrę w podarunku, odziedziczyli ją, boją się jej, kochają ją i nienawidzą, zapominają o niej, traktują ją jak wielką halę, przez którą się przechodzi, żeby skrócić sobie drogę.

»A przyjezdni, jak mają obchodzić się z katedrą? Wydaje mi się, że tak: w katedrze w Chartres trzeba spędzić dłuższą chwilę, nie można się śpieszyć tak jak niektóre grupy turystyczne; trzeba usiąść, uważnie przyglądać się witrażom, potem wstać i długo chodzić, i zapomnieć, że się jest w katedrze, potem znowu pamiętać o tym, i po jakimś czasie poczuje się coś, o czym nie piszą przewodniki, rodzaj silnego pragnienia czy pożądania, które nie tkwi ani w murach, ani w witrażach, tylko w powietrzu katedry, w płucach katedry. Po jakimś czasie, po tym, jak okrążyło się gmach katedry kilkakrotnie, przecinając strefy jasności i cienia, wrażenia czysto wzrokowe ustępują na drugi plan, a na pierwszy wysuwa się coraz silniejsze pragnienie. Nie wiemy, dlaczego katedra budzi nas wielkie pragnienie. Dlaczego z jej mrocznego wnętrza rodzi się pragnienie.» (Lp 169-172)

Traducción nuestra.

¹⁷⁹⁴ «A Paweł Florenski powiedział gdzieś: Piękno jest w centrum wiary.» (Lp 185) Traducción nuestra.

pinta Vermeer, se deja sentir al mismo tiempo la atmósfera de los recuerdos de la infancia, la tranquilidad del sueño, una inmovilidad absoluta y una claridad elegíaca, demasiado sutil para llamarla melancolía. El realismo de Vermeer nos conduce lejos de la vulgar y nuda realidad cotidiana».

La observación de Huizinga expresa admirablemente lo que podemos encontrar en algunos de los grandes pintores, pero también en ciertos grandes poetas: mirar el mundo como si fuese posible mirarlo al mismo tiempo con el ojo de un niño y el ojo de un adulto, con la mirada de un durmiente y un soñador y con una mirada del todo lúcida, al mismo tiempo melancólica y alegre. Eso es imposible, dirá un racionalista. Desde luego, imposible; y, sin embargo, sucede. En algunas obras de arte el hombre se unifica, llama en su auxilio a la infancia, el sueño y la razón, la tristeza y la exaltación, el movimiento y la inmovilidad. Así surge –por un instante– el hombre pleno, simultáneamente dichoso y triste.¹⁷⁹⁵

«El realismo de Vermeer nos conduce lejos de la vulgar y nuda realidad cotidiana», escribe Huzinga. Resulta, pues, que también para el egregio autor de *El otoño de la Edad Media* la pintura de Vermeer constituye un vehículo capaz de conducirnos a lo alto; sí, también para él, como para el Zagajewski contemplador del cuadro *Lección de música* en el museo neoyorkino, la pintura de Vermeer es un *metaxý*... Pero aún hay más: escribe Zagajewski que en algunos de los grandes pintores, no menos que en ciertos grandes poetas, nos es dado «mirar el mundo como si fuese posible mirarlo al mismo tiempo con el ojo de un niño y el ojo de un adulto, con la mirada de un durmiente y un soñador y con una mirada del todo lúcida, al mismo tiempo melancólica y alegre». Y aquí se echa de ver una vez más, como ha visto con perspicacia suma Mora Fandos, cuán viva y actuante permanece en la cosmovisión propia del poeta polaco la cosmovisión romántica; se echa de ver, sobre

¹⁷⁹⁵ «W dzienniku Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, tam, gdzie pisze on o swoim zachwycie dla Vermeera, znalazłem następujący cytat z Huizingi: „We wszystkim, co maluje Vermeer, daje o sobie znać równocześnie atmosfera wspomnień z dzieciństwa, spokój snu, całkowita nieruchomość i elegijna jasność, zbyt subtelną, by ją nazwać melancholią. Realizm Vermeera prowadzi nas daleko od wulgarnej i nagiej rzeczywistości codziennej”.

»Obserwacja Huizingi znakomicie ujmuje to, co możemy znaleźć u niektórych wielkich malarzy, ale i u pewnych wielkich poetów: oglądanie świata w taki sposób, jakby możliwe było patrzenie jednocześnie okiem dziecka i okiem dorosłego, spojrzeniem śpiącego i śniącego i wzrokiem najzupełniej trzeźwym, zarazem melancholijnym i radosnym. To niemożliwe, powie racjonalista. Oczywiście, niemożliwe, ale jednak się zdarza. W niektórych dziełach sztuki człowiek na moment scala się, przywołuje na pomoc dzieciństwo, sen i rozum, smutek i egzaltację, ruch i nieruchomość. Tak powstaje – na chwilę – człowiek pełny, zarazem szczęśliwy i smutny.» (Lp 163-164)

Traducción nuestra.

todo, la impronta que el pensamiento poético en la lírica inglesa ha dejado en el pensamiento poético del propio Zagajewski. Pues ¿cómo no recordar aquí lo que afirma Coleridge, en el capítulo 4 de su *Biografía literaria (Biographia Literaria)*?:

To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which every day for perhaps forty years has rendered familiar; [...] this is the character and privilege of genius.

Shelley –recuérdese también–, en su *Defensa de la poesía*, había dicho que el poeta «strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms». Se trata de una idea o doctrina muy extendida entre los románticos, al menos –repetimos– en ámbito del romanticismo inglés: la idea de que la imaginación tiene la facultad de convertir lo familiar en milagroso, y de transformar el mundo viejo en un mundo nuevo, re-creándolo, por así decirlo, y revelándolo nuevamente a la sensibilidad embotada por la costumbre y, por ende, incapaz ya de maravillarse. Pues bien, lo que en Shelley se verifica por obra y gracia de la poesía, lo logra en Coleridge propiamente el genio; la idea de fondo, empero, es en ambos poetas idéntica. En Shelley se trata más bien de un desvelamiento, de un patentizar lo latente, de un rescatar del olvido la verdad primigenia; por decirlo con una sola palabra –eso sí, preñada de la más ilustre tradición filosófica–, se trata, si no nos equivocamos, de la *ἀλήθεια*. Se trata, por decirlo de otra manera, de la capacidad de la poesía –y del poeta mismo, del «genio» de Coleridge– de «extrañarse» y de suscitar ese «extrañamiento» en los otros. Tal como Coleridge lo formula, se trata de combinar la capacidad de admirarse y de percibir lo novedoso propia del niño con los poderes del adulto, adulto que, a despecho de dichos poderes que le otorga su misma madurez, ha perdido ya, sin embargo, a fuerza de costumbre –de «familiaridad»–, la capacidad admirativa, de maravillarse, del niño. Y lo mismo que en Shelley y Coleridge, en Zagajewski se trata de algo que sólo consiguen los grandes poetas, los genios, como el pintor holandés Vermeer, precisamente.

Hay un pasaje en *Una ligera exageración (Lekka przesada, 2011)* que reviste, en nuestra opinión, un interés singular. Como hemos visto, Adam Zagajewski dedicó a

Arturo Schopenhauer el poema titulado «Schopenhauer está llorando» («Schopenhauer płacze»), uno de los que componen el libro *Carta. Oda a muchos. Poesías (List. Oda do wielości. Poezje, 1983)*. Conocemos también el poema «Nueva York sin hogar» («Bezdomny Nowy Jork»; en inglés, sería «Homeless New York»), que pertenece al libro *Ir a Lvov (Jechać do Lwowa, 1985)*, en el que Jarosław Klejnocki descubría un «argumento schopenhaueriano», o «trama schopenhaueriana» («wątek Schopenhauerowski»). Y, en fin, en el subcapítulo del presente trabajo, el dedicado al estudio del ensayo de Zagajewski titulado «El flamenco» («Flamenco»), nos hemos esforzado en mostrar en qué consiste ese argumento, en rastrear la posible huella de la estética del filósofo germano en nuestro poeta. Que nosotros recordemos, Adam Zagajewski nunca, empero, había escrito acerca de la estética schopenhaueriana, nunca había expresado su opinión personal sobre ella. Lo hace en *Una ligera exageración (Lekka przesada, 2011)*, precisamente:

La soledad de los dirigentes. Me pregunto a veces qué leen, qué pueden leer los grandes dirigentes políticos. No me refiero a los repugnantes dictadores, monarcas de estados totalitarios o furibundos caudillos autoritarios, tiranos de repúblicas de mayor o menor extensión, sino a los dirigentes de verdad grandes. Si existen o no en nuestro momento histórico, no lo sé; seguramente, no; pero sé que existieron hace poco, relativamente, en el período de la segunda guerra mundial. De mala gana los recuerdan los poetas o los autores de novelas... Por lo común, prefieren condenar toda la esfera política y, en general, toda actuación dentro de la comunidad humana; de buena gana se refugian en el arte, en la música, en la pintura y la poesía; les gusta crear la ilusión de un mundo que no se extiende más allá de los muros de la biblioteca y de la sala de conciertos. El excelente prosista serbio –amén de hombre encantador, por desgracia fallecido prematuramente–, que vivió algún tiempo en París, Danilo Kiš, publicó una vez un tomo de ensayos bajo el título de *Homo aestheticus*, elogio del arte con exclusión de la realidad en que se desarrolla la acción histórica o social contemporánea. Resultaba paradójico, porque precisamente la más reciente historia de Europa, la guerra, el Holocausto y el despotismo comunista, constituían el tema principal y la materia de sus novelas. Josif Brodski, mi inolvidable amigo, creía sólo en la poesía, aunque emitía juicios brillantes sobre temas políticos o históricos, porque era un hombre de una perspicacia fenomenal. Pero, en principio, todo eso le preocupaba menos que las refinadas formas poéticas, transmitidas de generación en generación como la más

valiosa de las herencias. Las estructuras de un poema eran para Brodski algo así como el absolutamente imprescindible ADN de la humanidad (de Horacio a Auden sólo había un paso). Algo semejante ocurre con Thomas Bernhard, el magnífico escritor austríaco, admirador de la visión schopenhaueriana del absurdo destino humano, para el que la única, según parece, redención la constituye el arte, sobre todo la música (y la compasión, como recuerda cada enciclopedia). Schopenhauer influyó también sobre Proust. En la novela de Proust se percibe la vacilación entre una visión puramente estética y una visión a la que no le es ajena la pasión política. Las páginas de *À la recherche...* no dejan lugar a dudas sobre de qué lado de la encarnizada polémica acerca de la culpa del capitán Dreyfus estaba su autor. Ya lo creo que vacilaba: el ámbito estético y el ámbito político (o, en un más amplio sentido, histórico) luchan entre sí ya desde hace mucho tiempo, y parece que no se pueden deslindar sus respectivos territorios con precisión quirúrgica, determinar de una vez para siempre sus respectivas fronteras y competencias. La vacilación es aquí más bien signo de vitalidad intelectual, que no puede rechazar una de las partes de la contradictoria realidad. Y, sin embargo, Artur Schopenhauer, que era un escritor admirable y sugestivo (las páginas que escribió sobre la música son inolvidables) se equivocó de parte a parte. Se burlaba del amor (la naturaleza nos engaña). No creía en la historia. Quería deslindar con precisión las cosas humanas, con sus enredosos dramas, tragedias, errores, con sus días de dicha y sus días de desengaño, de la esfera del arte, de la desapasionada contemplación de la esencia del mundo. No nos es dable hacerlo, porque el arte sin cesar se mezcla con la realidad de la vida, de ella crece y a ella torna, en ocasiones incluso la modifica, la transforma, la modela a su imagen y semejanza. Y también porque en el arte vivimos tan sólo durante breves momentos, momentos muy importantes, colmados de sentido, pero que pasan raudos; y después volvemos al mundo desordenado y no podemos menos de observar que, sin la menor duda, preferimos volver a las regiones en las que se intenta (en las que alguien intenta), empero, introducir un cierto orden, un orden humano decente, que al caos de una dictadura sanguinaria o a la amenazante anomia de las zonas desérticas. Vivimos en una franja fronteriza, entre la «vida» y el «arte», llevamos una existencia errante entre una y otro, arrebatados ora por un ámbito, ora por otro, como si nos capturaran tribus nómadas salvajes, aliadas de uno de estos dos imperios. No podemos de una vez por todas establecernos en uno de los lados de la delgada línea fronteriza. Y, entonces, ¿qué deberían leer esas personas extraordinarias, los verdaderos dirigentes? Yo mismo fui educado en la cultura literaria, que tiene sus

héroes, auténticamente extraordinarios; en esa cultura en que Kierkegaard y Kafka, Dostoievski y Celan reciben el homenaje que merecen. Pero si nos ponemos en el lugar de alguien sobre quien pesa la responsabilidad por el destino de una sociedad, si nos imaginamos las noches en vela de alguien que tiene que arrostrar los desafíos a los que tuvo que responder Churchill, ¿les propondríamos, de Kierkegaard, *Temor y temblor* y *La enfermedad mortal*, los *Apuntes del subsuelo*, de Dostoievski, *La metamorfosis*, de Kafka, textos maravillosos, libros, categorías, cuadros que son nuestros himnos, himnos de nuestra introspección, que expresan nuestra inseguridad y asimismo nuestra desconfianza hacia toda autoridad? Pienso que no nos atreveríamos. Mientras tanto, esos grandes dirigentes –¿los hay aún?– deben echar mano de Tucídides, de Plutarco, de Tito Livio. Y, por supuesto, de Homero y Shakespeare.¹⁷⁹⁶

¹⁷⁹⁶ «Samotność przywódców. Zastanawiam się czasem, co czytają, co mogą czytać wielcy przywódcy polityczni. Nie mam na myśli obrzydliwych dyktatorów, władców państw totalitarnych czy wściekłych wodzów autorytarnych, tyranów mniejszych czy większych republik, lecz prawdziwie wielkich przywódców. Czy są tacy w naszym momencie historycznym, nie wiem, chyba nie, wiem jednak, że byli stosunkowo niedawno, na szczęście, w okresie drugiej wojny światowej. Niechętnie o nich pamiętają poeci czy autorzy powieści... Na ogół wolą potępiać całą sferę polityki i w ogóle działania wewnątrz ludzkiej zbiorowości, chętnie chronią się w sztuce, w muzyce, malarstwie i poezji, lubią tworzyć iluzję świata, niewychodzącego poza mury biblioteki i sali koncertowej. Znakomity serbski prozaik – i uroczy człowiek, który niestety zmarł przedwcześnie – mieszkający niegdyś w Paryżu Danilo Kiš wydał kiedyś tom eseju pod tytułem *Homo aestheticus*, pochwałę sztuki z wyłączeniem tej rzeczywistości, w której rozgrywa się współczesna nam akcja historyczna czy społeczna – było to paradoksalne, bo właśnie najnowsza historia Europy, wojna, Zagłada i komunistyczny despotyzm, były głównym tematem i tworzywem jego powieści. Josif Brodski, mój nieodżałowany przyjaciel, wierzył tylko w poezję – chociaż zdarzało się, że wypowiadał błyskotliwe sądy na tematy polityczne czy historyczne, ponieważ był człowiekiem fenomenalnie przenikliwym. Ale w zasadzie mniej go to wszystko obchodziło niż wyrafinowane formy poetyckie, przekazywane z pokolenia na pokolenie jak najcenniejszy spadek. Struktury wiersza były dla Brodskiego czymś w rodzaju absolutnie niezbędnego DNA ludzkości – od Horacego do Audena był tylko jeden krok. Nieco podobnie dzieje się u Thomasa Bernharda, świetnego austriackiego pisarza, podziwiającego Schopenhauerowską wizję absurdu losu ludzkiego, dla którego jedynym rzekomo odkupieniem jest sztuka, przede wszystkim muzyka (i współczucie, jak przypomina każda encyklopedia). Schopenhauer wywarł też wpływ na Prousta. W powieści Prousta wyczuwa się wahanie między wizją czysto estetyczną i spojrzeniem, któremu nieobca jest pasja polityczna. Stronice *À la recherche...* nie pozostawiają wątpliwości, po której stronie zacieklego sporu o winę kapitana Dreyfusa stał jej autor. A że się wahał – strona estetyczna i strona polityczna (czy, szerzej, historyczna) toczą ze sobą spór już od dłuższego czasu i wydaje się, nie można z chirurgiczną precyzją wymierzyć ich terytoriów, ustalić raz na zawsze ich granic i kompetencji. Wahanie się jest tu raczej oznaką żywotności umysłu, który nie potrafi zrezygnować z jednej części skłóconej z sobą rzeczywistości. A przecież Artur Schopenhauer, który był doskonałym, sugestywnym pisarzem (stronice, jakie napisał o muzyce, są niezapomniane) mylił się głęboko. Szydził z miłości (natura nas oszukuje). Nie wierzył w historię. Chciał precyzyjnie oddzielić sprawy ludzkie, z ich pogmatwanymi dramatami, tragediami, pomyłkami, z ich dniami szczęścia i rozczarowań, z ich rozpaczami i marzeniami, od sfery sztuki, beznamietnej kontemplacji istoty świata. Nie da się tego zrobić choćby dlatego, że sztuka wciąż miesza się z rzeczywistością życia, wyrasta z niego i wraca do niego, niekiedy nawet modyfikuje je, przekształca, ugniata na swoje podobieństwo. I dlatego też, że w sztuce żyjemy tylko w krótkich chwilach, chwilach bardzo ważnych, nasyconych sensem, ale szybki przemijających – i potem wracamy do świata nieuporządkowanego i nie możemy nie zauważyć, że z całą pewnością wolimy wracać do rejonów, w których podejmuje się jednak (w których k t o ś podejmuje) próby

Al igual que el poeta francés con que se encontró Adam Zagajewski en sus años parisinos, tampoco Arturo Schopenhauer creía en la historia. Escribe Zagajewski: «No creía en la historia. Quería deslindar con precisión las cosas humanas, con sus enredosos dramas, tragedias, errores, con sus días de dicha y sus días de desengaño, de la esfera del arte, de la desapasionada contemplación de la esencia del mundo.» Pero ¿es posible ese deslindamiento? ¿Es viable ese proyecto? La respuesta de Zagajewski a esta pregunta ya la conocemos, después de haber leído su ensayo «El flamenco» («Flamenco»): rotundamente, no, no es posible. No podemos –recuérdese– instalarnos definitivamente en la tela de Vermeer; podemos, sí, visitarla, hospedarnos en ella por un tiempo, al cabo del cual, empero, habremos de retornar, inexorablemente, a la vida cotidiana, a la historia, exactamente. No nos es dado permanecer para siempre en ninguno de los polos: la «soledad» y la «solidaridad» nos reclaman, nos solicitan con fuerzas, si no exactamente iguales, al menos del mismo nivel de magnitud. Adam Zagajewski, en *Una ligera exageración* (*Lekka przesada*, 2011), se nos muestra, una vez más, del todo consciente de ello: «Vivimos en una franja fronteriza, entre la “vida” y el “arte”», en un “estrecho”, como otras veces dice, entre dos orillas, y en ninguna de ellas está en nuestra mano quedarnos, a ninguna de ellas está en nuestro poder renunciar. No somos, no podemos ser sedentarios: nuestra condición, parece afirmar Zagajewski, es la de permanecer errantes; por expresarlo con un símbolo sacado de la propia biografía del poeta, estamos destinados a vivir entre Gliwice, la ciudad de la realidad, y Lvov, la ciudad de la imaginación, ciudad perdida y sólo por breves momentos recuperable. Lo propiamente humano, nuestra condición insoslayable, entonces, es el ir y venir, el *va-et-bien* incesante, el subir y bajar, el ser... como el *Eros* del *Banquete* platónico,

zaprowadzenia pewnego ładu, przyzwoitego ładu ludzkiego, niż do chaosu krwawej dyktatury czy do groźnej anomii niepewnych obszarów pustyni. Żyjemy na progranicy „życia” i „sztuki”, koczujemy wciąż pomiędzy nimi, porywani raz w jedną, raz w drugą stronę, jakby brały nas w niewolę plemiona dzikich nomadów, sprzyjające jednemu z tych dwu mocarstw. Nie możemy raz na zawsze osiedlić się po jednej stronie cienkiej granicy. Co jednak powinni czytać ci niezwykli ludzie, p r a d z i w i przywódcy? Ja sam wychowany zostałem w kulturze literackiej, która ma swoich bohaterów, autentycznie niezwykłych, w kulturze, gdzie Kierkegaard i Kafka, Dostojewski, Celan, odbierają należne im hołdy. Gdyby jednak wmyśleć się w kogoś, na kim spoczywa odpowiedzialność za los pewnej społeczności, gdyby wyobrazić sobie nocne czuwanie kogoś, przed kim stałyby wyzwania na miarę tych, na które musiał odpowiedzieć Churchill, czy zaproponowalibyśmy mu Kierkegarda *Bojaźń i drżenie* i *Chorobę na śmierć*, *Notatki z podziemia* Dostojewskiego, *Przemianę* Kafki, wspaniałe teksty, książki, kategorie, obrazy, które są naszymi hymnami, hymnami naszej introspekcji, które wyrażają naszą niepewność i także naszą nieufność wobec wszelkiego autorytetu? Myślę, że nie odważylibyśmy się. Póki co, ci wielcy przywódcy – czy jeszcze są? – muszą sięgać po Tukidydesa, po Plutarcha, Liwiusza. I oczywiście, Homera i Shakespeare’a.» (Lp 85-87) Traducción nuestra.

entre la tierra y el cielo; en una palabra, también nuestra condición viene definida por el *metaxú*. Y el arte, el gran arte, al menos, constituye uno de los más potentes vehículos a nuestra disposición para elevarnos sobre la cotidianidad y la historia, en esos momentos extáticos, en esos instantes de resplandor en que, se diría, la eternidad viene a alojarse, transitoriamente perceptible, deslumbrante como un relámpago, en el alvéolo del tiempo. En la gran poesía, en el gran arte, se hace patente, al platónico modo, la belleza, esa belleza que es preguisto y nostalgia de eternidad, de lo que es ya pero todavía no y algún día será en plenitud, como nos dejó dicho, maravillosamente, Romano Guardini en su imprescindible librito *Sobre la esencia de la obra de arte*. En el ínterin, nos atrae la «soledad», el arte, pero la «solidaridad», la vida, nos reclama sin tregua. Y es por esta razón por la que la estética de Schopenhauer –admirable, por otro lado, y expuesta con la maestría literaria de un escritor de primer orden– no puede ser asumida en su totalidad, como tal sistema estético, por Adam Zagajewski.

En otra página de *Una ligera exageración (Lekka przesada, 2011)*, anota Adam Zagajewski: «¿Qué saben en realidad los poetas? ¿Y qué sabía Mozart?»¹⁷⁹⁷ Es que Zagajewski prosigue también en este libro su reflexión sobre la idea de la «*negative capability*» del poeta, formulada, como sabemos, por el gran lírico romántico inglés John Keats. De esta «capacidad negativa» se había ocupado ya Zagajewski, en *En defensa del fervor (Obrona żarliwości, 2002)* a propósito de su compatriota Józef Czapski; y volvió a ocuparse de ella en uno de los ensayos que forman el volumen titulado *El poeta conversa con el filósofo (Poeta rozmawia z filozofem, 2007)*. De todo ello ha quedado constancia en la presente tesis doctoral. Ahora, Zagajewski escribe al respecto:

El «no sé» artístico procede del principio keatsiano de la *negative capability*, y es imprescindible en arte. Pero ocurre, seguramente, que el arte o la poesía son creados por el artista que hay en el hombre, y si el artista se inclinará siempre por el «no sé», el hombre que hay en el artista buscará más bien el «sé».¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁷ «Co właściwie wiedzą poeci? A co wiedział Mozart?» (Lp 172) Traducción nuestra.

¹⁷⁹⁸ « Artystyczne „nie wiem” wywodzi się z Keatsowskiej zasady *negative capability*, i jest w sztuce niezbędne. Ale chyba jest tak, że sztuka czy poezja tworzone są zawsze przez artystę w człowieku i jeśli artysta będzie zawsze skłaniał się ku „nie wiem”, to człowiek w artyście będzie raczej poszukiwał „wiem”.» (Lp 235) Traducción nuestra.

Recuérdese que en Jozéf Czapski reconocía Adam Zagajewski, junto a un «no saber» estético y metafísico, en concordancia con el Keats de la «*negative capability*», un «saber» ético. Bien podría decirse que en Józef Czapski la «soledad» no implicaba desatención a la «solidaridad», ni viceversa. Es, claro está, el posicionamiento del propio Zagajewski: el hombre y el artista conviven en una misma persona, en la que, por lo mismo, se da una polaridad de fuerzas en tensión entre el arte y la vida. Esas fuerzas, esos polos, se muestran, también en este caso, en última instancia irreconciliables, siempre rebeldes a todo intento de síntesis; pero no es menos cierto que esa misma tensión crea, por decirlo así, una especie de campo magnético que se muestra, o puede mostrarse, a su vez, extraordinariamente fértil para el poeta, para el artista.

Va de suyo que mucho más podría –y debería– decirse a propósito de este último libro de Adam Zagajewski. Creemos, sin embargo, que lo dicho hasta aquí es suficientemente indicativo de la enjundia y el interés extraordinarios que *Una ligera exageración* (*Lekka przesada*, 2011) ofrece. Hacemos votos por que pronto pueda resultar accesible al lector hispanohablante (propiamente, hispanoleyente). Añadieremos aún, con todo, un par de textos más. El primero es éste:

Cada nuevo tomo de ensayos escrito por alguien que no es ya debutante debería empezar con la confesión del autor de que en el libro anterior se ha equivocado, que las conclusiones que proponía eran apresuradas, erróneas, y sólo ahora –le parece– está en el buen camino. Mientras no se ponga a escribir el siguiente tomo...¹⁷⁹⁹

Cierto es que *Una ligera exageración* no es, *sensu stricto*, un libro de ensayos, sino un libro de memorias-diario-cuaderno de notas..., que incluye, empero, muchos microensayos, y, por cierto, del máximo atractivo. Podemos, entonces, muy bien considerarlo como un libro de ensayos también, y, entonces, ¿es aplicable en este caso la aseveración de Zagajewski? ¿Debería, también él, reconocer que en los libros anteriores se ha equivocado? De ninguna manera. Pensamos, por el contrario, que es menester repetir a este respecto lo que ya hemos dicho en alguna parte de nuestra

¹⁷⁹⁹ «Każdy nowy tom szkiców napisany przez kogoś, kto nie jest już debiutantem, powinien zaczynać się od wyznania autora, że w poprzedniej książce pomylił się, że wnioski, jakie zaproponował były przedwczesne, błędne, i dopiero teraz – wydaje mu się – jest na właściwym tropie. Póki nie zabierze się do pisania następnego tomu...» (Lp 230) Traducción nuestra.

tesis: Adam Zagajewski se nos revela a cada paso, a cada poemario, a cada colección de ensayos, a cada escrito suyo, en suma, como un poeta y escritor –y pensador– de admirable coherencia. Su pensamiento funcionaría, por decirlo así, en espiral; diríamos asimismo que se conduce como Josué con respecto a los muros de Jericó. Hay, sin duda, una gavilla de ideas, un ramillete de temas fundamentales en su pensamiento poético y estético en general. Y cada nuevo libro supone un nuevo rodeo a esas e ideas y temas, una nueva acometida a los mismos, con nuevas reflexiones, nuevos puntos de vista, sucesivas profundizaciones, sucesivos descubrimientos y enriquecimientos. ¿Está el poeta polaco en posesión de un sistema estético? Nos resistimos no poco a emplar la palabra sistema, por dar idea de algo demasiado simétrico, cerrado en sí mismo, de algo construido demasiado *more geometrico*, valga la expresión, de algo, en suma, definitivo y autosuficiente... De lo que sí estamos seguros es de que Adam Zagajewski está en posesión de una doctrina estética propia, de singular riqueza y hondura; de una doctrina, de un acervo de ideas que se va creciendo constantemente y constantemente sigue avanzando, y que, nos atreveríamos a decir, constituye ya un hito, un legado imponente, en las letras europeas y universales de nuestro tiempo.

Añadiremos todavía una anotación que hace Adam Zagajewski en este último libro suyo hasta la fecha publicado:

Emerson: «Cuando algún pensamiento de Platon se convierte en mi pensamiento, cuando la verdad que inflamaba a San Juan inflama también mi alma, el tiempo se detiene.»¹⁸⁰⁰

A nosotros también nos ocurre otro tanto cuando leemos a Adam Zagajewski.

¹⁸⁰⁰ «Emerson: „Kiedy jakaś myśl Platona staje się moją myślą, kiedy prawda, która rozpalila duszę św. Jana, rozpala też moją duszę, czas zatrzymuje się”» (Lp 235) Traducción nuestra.

APÉNDICE II

CONVERSACIÓN CON ADAM ZAGAJEWSKI (ROZMOWA Z ADAMEM ZAGAJEWSKIM)

Con el título de «Conversación con Adam Zagajewski» («Rozmowa z Adamem Zagajewskim»), transcribimos a continuación, en su traducción española –que nosotros mismos hemos hecho– y en su original polaco, la extensa entrevista que nuestro autor tuvo la gentileza de concedernos en su domicilio cracoviano, en octubre del año 2005, en una plácida tarde de otoño para nosotros inolvidable.

CONVERSACIÓN CON ADAM ZAGAJEWSKI

A. E. D.-P.: Cultiva usted diversos géneros literarios. Escribe usted poemas, ensayos, novelas... ¿Se considera usted sobre todo poeta o escritor a secas? ¿O quizá también pensador?

A. Z.: Me veo como un poeta, un escritor. Considero que el escritor y el poeta es alguien que también piensa, pero no me atrevería a llamarme «pensador». En la escritura tenemos que habérmolas con el elemento de la lengua, de las imágenes, de la experiencia personal; el pensador puede hacer abstracción de este elemento, al menos en parte.

A. E. D.-P. Uno de sus volúmenes de ensayos es *Solidaridad y soledad*. Si lo he entendido bien, en su opinión el artista debería esforzarse en conseguir un cierto equilibrio entre esos dos polos magnéticos, por así denominarlos. ¿Ha logrado usted hallar dicho equilibrio?

A. Z.: No sé si lo he logrado; seguramente, no se puede lograr, no se trata de una correlación de fuerzas equilibrada, estable, en cuyo centro exacto pueda uno instalarse. Siempre se siente uno atraído por un extremo u otro.

A. E. D.-P.: Su ensayo «Contra la poesía» constituye evidentemente una fervorosa y brillante defensa de la poesía auténtica, grande. Según usted, ¿cuál es la situación de la poesía en el mundo de hoy, en Polonia y fuera de Polonia? ¿De quién o de qué hemos de defender la poesía? ¿Qué tiene que decir la poesía al hombre contemporáneo? ¿Qué papel ha de representar el poeta en nuestra sociedad?

A. Z.: La poesía existe al margen de la vida social. Tal vez se ocupa demasiado de ella misma, se mira demasiado a sí misma. En general, los poetas están satisfechos de sí mismos, y eso no es un buen síntoma. A la poesía hay que defenderla de ella misma. Pero también de la indiferencia del mundo moderno, que no quiere saber nada de la espiritualidad. La poesía podría enseñar al hombre contemporáneo a unir

la vida interior con la aventura de la vida en la realidad. El poeta puede ayudar tan sólo en una cosa: en la comprensión de la vida, en el hallazgo de los sentidos ocultos de la existencia.

A. E. D.-P.: Usted es un poeta comprometido también con la «defensa del fervor». He aquí otra palabra perteneciente a su vocabulario más característico, más personal. Constituye, sin duda, uno de los conceptos clave de su pensamiento. ¿Qué es para usted el fervor? ¿Por qué hemos de defenderlo?

A. Z.: El fervor es para mí lo opuesto a la ironía. Estos tiempos nuestros aman la ironía; demasiado, a mi juicio. «Fervor» llamo a una filosofía artística que no reniega de la inspiración, que comprende que en el arte se verifica cierto salto emocional, y cognoscitivo.

A. E. D.-P.: Su tercera defensa la constituye la defensa del «estilo elevado», que evidentemente echa usted de menos al leer la literatura contemporánea...

A. Z.: El estilo elevado... Sí, pero sin exageración. No quiero convertirme en esclavo de mis propias formulaciones. Se escribe un programa sólo para alejarse de él... Pero, en efecto, quisiera que ese estilo elevado no desapareciese por completo. Mas tampoco me gusta el *páthos* ni una retórica hinchada. Me interesa más el contraste entre la lengua corriente, hablada, y los grandes problemas existenciales que el mero estilo elevado. Que las preguntas sean elevadas, no necesariamente la lengua misma.

A. E. D.-P.: Defiende usted asimismo la metafísica. Parece que la mayoría de nuestros contemporáneos no se interesa por la metafísica, no la necesita. ¿Por qué nos resulta necesaria? ¿En qué sentido?

A. Z.: Yo mismo no sé con exactitud lo que es la metafísica. Como hipótesis de trabajo, diría que se trata precisamente de los problemas elevados, de las grandes preguntas, de los ámbitos superiores de nuestra vida. Y de su choque con lo habitual, con la cotidianidad.

A. E. D.-P.: Leyendo sus obras, a menudo tengo la impresión de que está usted familiarizado no sólo con la filosofía, sino también con cuestiones teológicas. ¿Se hallan entre sus lecturas también obras teológicas?

A. Z.: No muchas, la verdad sea dicha. Ya sabe usted cómo leen los poetas: de un modo distinto al de los estudiosos; más que estudiar, intuyen. Raramente leo a los teólogos; a veces, sólo hojeo sus libros, adivino sus puntos de vista.

A. E. D.-P.: Comparando a Zbigniew Herbert con Czesław Miłosz, cierto historiador de la literatura polaca ha escrito que «de las dos fuentes más importantes de la civilización europea, Miłosz elegiría Jerusalén; Herbert, Atenas». ¿Qué opina usted? ¿Hay que elegir necesariamente?

A. Z.: No sé si hay que elegir entre Atenas y Jerusalén. Como alguien que se halla a menudo en un estado de indecisión, tengo debilidad por el ensayo de Leo Strauss «Entre Atenas y Jerusalén», en el que Strauss sitúa toda la tradición europea entre los polos magnéticos de estas dos ciudades-símbolos.

A. E. D.-P.: En su obra literaria dedica usted muchas páginas a las bellas artes. Esto lo ha visto muy bien Tadeusz Nyczek, quien escribe que «el papel del arte en la poesía de Zagajewski constituye un tema aparte». No sólo en su poesía, sino también en su prosa. En sus libros nos topamos a cada paso con la música, la pintura, la arquitectura... ¿Por qué es éste un tema tan especial para usted, tan importante?

A. Z.: Quizá se trate de que en nuestro paisaje cotidiano el arte, y en particular la música y la pintura, precisamente, se distingue de los elementos ordinarios, «triviales». El arte es un componente de nuestro mundo, un elemento muy importante. No me gusta el naturalismo, y la presencia del arte me ayuda a luchar contra él.

A. E. D.-P.: Tengo la impresión de que encuentra usted en los cuadros de Vermeer o de Pieter de Hooch una atmósfera excepcional. Se diría que, ante ellos, cruza usted los límites de la realidad de la vida cotidiana para introducirse en una nueva dimensión. ¿Qué es lo que tanto le fascina a usted en la pintura holandesa del siglo XVII?

A. Z.: La pintura holandesa del siglo XVII no es mi única pasión en arte. Pero me gusta su método de ennoblecer, de elevar discretamente la cotidianidad, desprovisto de grandes gestos, de retórica pictórica. A mi juicio, existe cierta semejanza entre dicho método y la aplicación de la poesía en nuestro tiempo: ocuparse del mundo e ir más allá del mundo.

A. E. D.-P.: En su libro *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Bożena Sallcross ha escrito: «Another important aspect of my understanding of epiphanic travel stems from its metaphysical rather than strictly religious attributes, though the proximity between certain epiphanies and theophanies is not always clearly defined». Usted ha viajado mucho. Es usted, sin duda, un

infatigable caminante en busca de la «belleza ajena». En el transcurso de sus viajes, ¿ha experimentado usted las «epifanías» o «teofanías» que describe la señora Shallcross?

A. Z.: Pienso que sí. Del mismo modo, concibo el viajar como una tarea muy fatigosa, que no tendría sentido si no se dieran esas epifanías. Cuando viajamos, estamos, de solito, separados de la música. Esas «epifanías andantes» de alguna manera la sustituyen.

A. E. D.-P.: Entre los países europeos, ¿cuál, en su opinión, merecería en más alto grado el título honorífico de «país de la belleza ajena»? ¿Italia? ¿Y entre las ciudades polacas?

A. Z.: Estoy empezando a conocer mejor España. Hasta ahora, Italia ha sido para mí el país de visión más intensa. Entre las ciudades polacas, la que más me dice es Cracovia.

A. E. D.-P.: He aquí el principio de su poema «En la belleza ajena», del libro *Carta. Oda a muchos*: «Sólo en la belleza jaena / hay consuelo, en la música / ajena y en los poemas ajenos. / Sólo en los otros hay salvación, / [...]». Y luego añade usted: «[...] No son el infierno los otros». Si no me equivoco, en su obra literaria este poema constituye un verdadero manifiesto. Sea como sea, me parece que el de «belleza ajena» es un concepto clave en su estética, subrayando tanto el significado del sustantivo –«belleza»– como el del adjetivo –«ajena».

A. Z.: No podría responderle con precisión. No tengo un «sistema estético». «Belleza ajena» surgió como idea de un poema; sólo más tarde comprendí que es también algo así como una doctrina muy privada. «Ajena» apunta a un cruzar al otro lado, a un volverse hacia el exterior. En cuanto a lo que sea la «belleza», no tengo que explicarlo.

A. E. D.-P.: Para mí, hoy por hoy, una de sus obras maestras la constituye *En la belleza ajena*, precisamente. Lo que es más, este libro podría constituir el auténtico corazón de su universo literario.

A. Z.: Ese libro es muy importante para mí, es verdad. Pero si es o no el núcleo, el centro de mi escritura, no lo sé. Si tuviera que encontrar tal centro, señalaría seguramente más bien unos cuantos poemas, tal vez unas decenas.

A. E. D.-P.: Pienso que *En la belleza ajena* es un libro muy hermoso, y, además, muy original, hasta tal punto incluso de que no se deja clasificar fácilmente. ¿A qué

género literario pertenece *En la belleza ajena*? ¿Son unas memorias o es un diario, una autobiografía espiritual, un *Bildungsroman* autobiográfico, u otra cosa distinta, tal vez completamente nueva?

A. Z.: Para mí, lo atractivo en la escritura de ese libro fue precisamente la unión de elementos de un diario, de unas memorias, de retazos de ensayos. Tenía la impresión de que me estaba sirviendo de diferentes géneros literarios, y me divertía el hecho de ir «entrelazando» esos hilos diversos para formar un tejido unitario.

A. E. D.-P.: Uno de los aspectos más fascinantes de este libro es para mí el modo en que ha acertado usted a unir el pasado con el presente, la historia con la autobiografía, lo colectivo con lo individual, el arte con la vida...; quizá, sencillamente, la «solidaridad» con la «soledad».

A. Z.: Pienso que lo ha visto usted perfectamente, el cruce de esas dimensiones; también, cómo no, de la solidaridad y la soledad.

A. E. D.-P.: El Padre Jacek Bolewski es autor de un artículo titulado «Mística para principiantes. Sobre la poesía de Adam Zagajewski». Para mí, constituye uno de los más penetrantes y atinados trabajos críticos hasta hoy dedicados a su obra. Ahí, entre otras cosas, leemos: «Siguiendo a Evdokímov, que habla de una “teología de la belleza” refiriéndose a los iconos, puede hablarse de una teología de la belleza, y de la “belleza ajena”, en Zagajewski [...]». ¿Podría comentar esta conclusión a la que ha llegado el Padre Bolewski?

A. Z.: No conozco, por desgracia, el ensayo del Padre Bolewski. Pero, por lo que usted cita de él, veo que contiene intuiciones acertadas. No sé si puede llegar a hablarse de una «teología de la belleza». Desde luego, el concepto de belleza me fascina, e intento exonerarlo del odio impuesto por nuestra época, cínica y folletinesca. Que la belleza posee una dimensión religiosa es algo que está claro (no para todos).

A. E. D.-P.: Una de las más espléndidas odas de John Keats termina con estas palabras: «*Beauty is truth, truth beauty, –that is all / Ye know on earth, and all ye need to know*». ¿Cómo las interpreta usted?

A. Z.: Una de las interpretaciones que me son más cercanas es la siguiente: sólo en la elevación, en la elevación estética, religiosa, se desvela la verdad acerca de nuestra vida, del mundo en que vivimos, de su dimensión profunda.

A. E. D.-P.: En *Solidaridad y soledad* ha escrito usted: «Al mundo se le debe homenaje. El canto del ruiseñor es, al mismo tiempo, definitivo y absoluto, e impasible, mas se esconde en él también el vago anhelo de que le responda otro canto; por ejemplo, un poema de Keats». Esto me recuerda la afirmación de Jacques Maritain, de su libro *Art et scolastique*: «*La création artistique ne copie pas celle de Dieu, elle la continue*».

A. Z.: Pienso que es una cita muy bien traída a cuento. Aunque no soy neotomista, ni mucho menos.

A. E. D.-P.: Junto con el concepto de «belleza», en su obra aparece a menudo el concepto de «bien» y el concepto de «verdad». Estamos aquí, en el fondo, ante los denominados en la metafísica «transcendentales del ser»? ¿Puede interpretarse su concepto de la «belleza ajena» en ese preciso contexto filosófico?

A. Z.: No soy un filósofo sistemático, ni, como ya he dicho, neotomista. A mi entender, no hay que buscarles correspondencias filosóficas literales a las ideas que aparecen en un ensayo o en un poema.

A. E. D.-P.: En su novela *El idiota*, Dostoievski escribió una frase que se ha hecho célebre: «La belleza salvará al mundo». Aunque es algo que se olvida muy a menudo, con toda probabilidad Dostoievski está pensando ahí en la belleza redentora de Cristo. ¿Qué le parece a usted?

A. Z.: Este pensamiento de Dostoievski me intriga desde hace tiempo. Me resulta cercano. Solamente una belleza así entendida –purificadora, redentora, y no la belleza de estetas aburridos– me atrae y me cuestiona. Y, al mismo tiempo, siento que en nuestros días una concepción así de la belleza es extremadamente rara. Y muy necesaria.

A. E. D.-P.: Usted no es sólo escritor, sino también profesor, un profesor que enseña «*creative writing*». ¿Cuál es su método? Supongo, por lo demás, que se esfuerza usted en enseñar a sus estudiantes no sólo el arte de escribir poemas, sino también el arte de descubrir la «belleza ajena». ¿Es así, efectivamente?

A. Z.: Efectivamente, lo intento... De una manera humilde, en tanto en cuanto veo aquí cierta paradoja: el profesor debe ganarse a sus estudiantes para su causa, para su visión, pero debe también ser discreto, debe tomar en consideración las opiniones, e incluso las ignorancias, de sus alumnos. A veces me reprocho el ser demasiado discreto, pero siento en mis estudiantes una gran resistencia a las

opiniones que difieran de las convicciones naturalistas en circulación en nuestra época. Pero intento llegar a ellos de un modo que no resulte impertinente.

A. E. D.-P.: Su libro *Carta. Oda a muchos* incluye asimismo un poema titulado «Mis maestros», pero el hecho es que ahí no menciona usted a ninguno de sus maestros. ¿Podría mencionarlos ahora?

A. Z.: Mis maestros directos son, sin la menor duda, Herbert y Miłosz, dos poetas, en mi opinión, geniales. Tengo también maestros «indirectos», poetas y ensayistas que escriben en otras lenguas, y éste es un grupo bastante numeroso, desde Brodski y Mandelshtam a Hölderlin y Keats.

A. E. D.-P.: ¿Cómo se le ocurrieron tales símiles «españoles» como «Aves negras caminan por los campos / siempre a la espera de algo, pacientes como viudas españolas», «Enormes cascos de iglesias barrocas / semejantes a galeones españoles / se detuvieron un instante en la bahía, / aunque no habían echado el ancla» o «anotar solamente imágenes sueltas / de un caleidoscopio más rico / que la catedral de Sevilla, que no conozco»?

A. Z.: España es un país que conozco poco todavía, pero que me intriga. En cierto sentido, para la imaginación, aquellas regiones que aún no se han llegado a conocer resultan incluso más intrigantes. Y España pertenece al mundo mediterráneo, que me atrae extraordinariamente, en el que me siento muy a gusto, y cuya literatura y cuyo arte admiro.

A. E. D.-P.: En su obra no faltan tampoco nombres y apellidos españoles. Por ejemplo, en su «Autorretrato», del libro *Deseo*, cita usted a Antonio Machado; y en las páginas de *En defensa del fervor*, a Ortega y Gasset. ¿Cuáles son sus relaciones con la literatura española? ¿Y con la literatura iberoamericana?

A. Z.: Eso quizá es mucho decir, «relaciones con la literatura española». Leo bastante a escritores y poetas españoles, pero no soy un gran conocedor de la entera tradición española. Me intriga la Generación del 98, amo la poesía de Antonio Machado, Ortega y Gasset me hace el efecto de una copa de champán. En cuanto a la literatura iberoamericana, antes la devoraba; ahora, menos. Pero hace poco he descubierto a un ensayista colombiano muy interesante: Gómez Dávila.

A. E. D.-P.: Vive usted entre Europa y América. Hablemos de Europa. Europa es nuestro continente, nuestra herencia, y nuestra alegría... Hace poco ha escrito usted un artículo titulado así, precisamente: «La alegría de Europa». Pero Europa es

también nuestra responsabilidad. ¿Podemos todavía mirar con optimismo al futuro de Europa? ¿Continúa teniendo Europa una misión que cumplir en el mundo a principios del tercer milenio? El filósofo español Julián Marías, discípulo de Ortega, ha escrito que los diversos países europeos pueden convertirse en una espléndida orquesta, a condición de que encuentren una partitura lo suficientemente atractiva que ejecutar. En ocasiones, parece que hoy a Europa le falta precisamente tal impulso: un proyecto común de verdad atractivo. No cabe duda de que la economía es muy importante, pero seguro que no basta. ¿Cuál es su punto de vista sobre esta cuestión?

A. Z.: Estoy de acuerdo con Marías: algo falta en la música europea. Pero ¿cómo remediarlo? Las acciones puramente arbitrarias recordarían la «Acción Paralela» de la novela de Robert Musil. A un continente no se le puede inventar una filosofía, si él mismo no la encuentra. Pero algo hay que hacer. Por otra parte, las elecciones en diversos países de Europa muestran cuán estrecho es el horizonte político de los europeos.

A. E. D.-P. ¿Y Polonia? ¿Qué lugar puede ocupar en un futuro en Europa y en el mundo? ¿Qué papel puede representar?

A. Z.: Polonia tendría un papel muy importante que representar. Es un país en el que Dios no ha muerto, y en el cual la religión tampoco es fundamentalista en el mal sentido de la palabra. Pero los polacos, por desgracia, se dedican hoy sobre todo a imitar acríticamente a Occidente en casi todos los ámbitos. Tienen también un fuerte complejo de su propio provincianismo. Pero la cultura polaca sacó de su lucha contra el comunismo mucha energía, y no la perderá tan pronto.

A. E. D.-P. En las últimas páginas de *En la belleza ajena* escribe usted que en su vida «hay tal vez algo de la situación de un Don Quijote al revés». Son páginas inolvidables, en las que se identifica usted, en cierto sentido, con don Quijote. A propósito, ¿cómo piensa usted que se comportaría don Quijote en nuestro mundo, en nuestro tiempo, en la era del llamado postmodernismo?

A. Z. Una pregunta muy interesante. Pienso que don Quijote se comportaría ahora igual que en la novela: lucharía por la existencia de un mundo más elevado. Y perdería la batalla.

A. E. D.-P. En el «Epílogo» a su antología poética bilingüe polaco-inglesa titulada *Tres ángeles*, escribió usted que «existir en traducción es algo misterioso y

arriesgado: no sabemos en quiénes nos convertimos al ser traducidos». Sus obras han sido hasta hoy traducidas no sólo al inglés, sino también al árabe, holandés, francés, alemán, hebreo, griego, español, catalán, noruego, serbocroata, eslovaco, esloveno y sueco. Esto quiere decir que el escritor polaco Adam Zagajewski se está convirtiendo en un escritor universal a una escala cada vez mayor. Significa también que el camino hacia la «belleza ajena» creada por usted se está haciendo accesible a un número cada vez mayor de lectores. ¿Qué siente usted al «existir» en tantas traducciones, en tantas lenguas?

A. Z.: Mire usted, raramente pienso en ello. Hay, claro está, momentos en que me alegra, no voy a ser hipócrita. Pero en el día a día, cuando estoy sentado en mi cuarto y lucho contra la proverbial hoja de papel en blanco, no me acuerdo en absoluto de las traducciones y del lector internacional. Procuro concentrarme exclusivamente en lo que tengo que decir.

ROZMOWA Z ADAMEM ZAGAJEWSKIM

A. Z.: Uprawia Pan różne gatunki literackie. Pisze Pan wiersze, eseje, powieści... Czy uważa się Pan przede wszystkim za poetę, czy głównie za pisarza? A może również za myśliciela?

A. E. D.-P.: Myślę o sobie jako o poecie, pisarzu. Uważam, że pisarz i poeta to ktoś, kto także myśli, ale nie ośmieliłbym się pretendować do miana „myśliciela”. W pisaniu ma się też do czynienia z żywiołem języka, obrazów, doświadczenia osobistego; myśliciel może od tego żywiołu abstrahować, przynajmniej częściowo.

A. E. D.-P.: Jeden z Pana tomów eseistycznych to *Solidarność i samotność*. Jeśli dobrze zrozumiałem, Pana zdaniem artysta powinien się starać osiągnąć jakąś równowagę między tak zwanymi dwoma biegunami magnetycznymi. Czy udało się Panu znaleźć tę równowagę?

A. Z.: Nie wiem, czy mi się udało — chyba nie może się udać, nie jest to układ spokojny, stabilny, w którym można by się ulokować dokładnie w środku. Zawsze jest się przyciąganym przez jedną lub drugą stronę.

A. E. D.-P.: Pana esej „Przeciwko poezji” to oczywiście żarliwa, błyskotliwa obrona prawdziwej, wielkiej poezji. Według Pana, jak obecnie wygląda sytuacja poezji w dzisiejszym świecie, w Polsce i za granicą? Przed kim i przed czym mamy bronić poezji? Co stanowi jej obecne zagrożenie? Co poezja ma do powiedzenia współczesnemu człowiekowi? Jaką rolę ma odgrywać poeta w naszym społeczeństwie?

A. Z.: Poezja egzystuje na marginesie życia społecznego. Może zanadto zajmuje się sobą, zanadto przygląda się sobie. Poeci są na ogół zadowoleni z siebie, a to nie jest dobry znak. Poezji trzeba bronić przed nią samą. Ale też przed obojętnością nowoczesnego świata, który nic nie chce wiedzieć o duchowości. Poezja mogłaby uczyć współczesnego człowieka, jak łączyć życie wewnętrzne z przygodą życia w

rzeczywistości. Poeta może pomóc w jednym tylko: w rozumieniu życia, w znajdowaniu ukrytych sensów egzystencji.

A. E. D.-P.: Pan jest pisarzem zaangażowanym również w obronę „żarliwości”. To kolejne słowo należące do Pana najbardziej charakterystycznego, osobistego słownictwa. Stanowi z pewnością jedno z kluczowych pojęć Pana myśli. Co, według Pana koncepcji, kryje się za pojęciem „żarliwość”? Dlaczego mamy jej bronić?

A. Z.: Żarliwość jest dla mnie przeciwieństwem ironii. Nasze czasy kochają ironię — zanadto, jak sądzę. Żarliwością nazywam taką filozofię artystyczną, która nie wypiera się natchnienia, która rozumie, że w sztuce dochodzi do pewnego skoku emocjonalnego – i poznawczego.

A. E. D.-P.: Pana trzecia obrona, to obrona „wysokiego stylu”, za którym Pan wyraźnie tęskni czytając współczesną literaturę...

A. Z.: Wysoki styl — tak, ale bez przesady. Nie chcę stać się więźniem własnych sformułowań. Pisze się program tylko po to, żeby od niego odejść... Ale istotnie — chciałbym, żeby ów wysoki styl nie zaginął zupełnie. Lecz nie lubię też patosu i wyśrubowanej retoryki. Interesuje mnie bardziej contrast między językiem zwyczajnym, mówionym, a wysoką problematyką niż po prostu wysoki styl. Niech pytania będą wysokie, nie koniecznie sam język.

A. E. D.-P.: Broni Pan również metafizyki. Pobodno większość naszych współczesnych nie interesuje się metafizyką, nie potrzebuje jej. Dlaczego jest ona nam potrzebna? W jakim sensie?

A. Z.: Sam nie wiem dokładnie, czym jest metafizyka. Roboczo powiedziałbym, że chodzi właśnie o wielką problematykę, o wielkie pytania, wysokie ramy naszego życia. I zderzanie ich ze zwykłością, z codziennością.

A. E. D.-P.: Czytając Pana utwory często mam wrażenie, że jest Pan znawcą nie tylko filozofii, lecz także zagadnień teologicznych. Czy wśród Pana lektur znajdują się także dzieła teologiczne?

A. Z.: Niewiele, prawdę mówiąc. Pan wie przecież, jak czytają poeci — inaczej niż uczeni, więcej zgadują niż studiują. Rzadko czytam teologów, czasem tylko przeglądam ich książki, niekiedy domyślam się tylko ich poglądów.

A. E. D.-P.: Porównując Zbigniewa Herberta z Czesławem Miłoszem, pewien historyk literatury polskiej napisał, że „ze dwóch najważniejszych źródeł cywilizacji

europejskiej Miłosz wybrałby Jerozolimę, Herbert — Ateny”. Jaka jest Pana opinia na ten temat? Czy należy koniecznie dokonywać takiego wyboru?

A. Z.: Nie wiem, czy trzeba wybierać między Atenami i Jerozolimą; jako ktoś, kto często jest niezdecydowany, mam słabość do eseju Leo Straussa, „Między Atenami i Jerozolimą”, gdzie Strauss sytuuje całą tradycję europejską w polu napięcia między tymi dwoma miastami-symbolami.

A. E. D.-P.: W twórczości literackiej poświęca Pan wiele stron sztukom pięknym. Na to zwrócił szczególną uwagę Tadeusz Nyczek, który zaobserwował, że „rola sztuki w poezji Zagajewskiego to temat osobny”. Nie tylko w Pana poezji, lecz także w Pana prozie. W Pana dziełach, na każdym kroku natrafiamy na muzykę, malarstwo, architekturę... Dlaczego jest to temat tak „osobny” dla Pana, tak ważny?

A. Z.: Może chodzi o to, że w naszym codziennym krajobrazie sztuka — szczególnie właśnie muzyka i malarstwo — w sposób uderzający różni się od elementów bardziej zwyczajnych, „trywialnych”. Sztuka jest częścią naszego świata — bardzo ważnym jego składnikiem. Nie lubię naturalizmu, obecność sztuki pomaga mi walczyć z nim.

A. E. D.-P.: Mam wrażenie, że odnajduje Pan wyjątkową atmosferę w obrazach Veermera czy Pietera de Hoocha. Stanowią one dla Pana swoisty punkt przeniesienia naszej rzeczywistości do nieco innego wymiaru. Co Pana tak bardzo zachwyca w malarstwie holenderskim XVII wieku?

A. Z.: Malarstwo holenderskie XVII wieku nie jest moją jedyną miłością w sztuce. Ale podoba mi się w nim metoda dyskretnego uwznioślenia codzienności, pozbawiona wielkich gestów, retoryki malarskiej. Sądzę, że istnieje pewne podobieństwo między tą metodą i użyciem poezji w naszych czasach: uważność wobec świata i przekraczanie świata.

A. E. D.-P.: W swojej książce *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Bożena Shallcross napisała: „Another important aspect of my understanding of epiphanic travel stems from its metaphysical rather than strictly religious attributes, though the proximity between certain epiphanies and theophanies is not always clearly defined.” Bardzo dużo Pan podróżował. Jest Pan niewątpliwie niestrudzonym wędrowcem w poszukiwaniu „cudzego piękna”. Czy podczas Pana podróży przeżywał Pan takie „epifanie” bądź „teofanie”, które opisuje pani Shallcross?

A. Z.: Myślę, że tak. Podobnie rozumiem podróżowanie — jako zajęcie bardzo męczące, które byłoby bezsensowne gdyby nie owe epifanie. Gdy podróżujemy, oderwani jesteśmy najczęściej od muzyki, owe „wędrowne epifanie” w jakiś sposób zastępują ją.

A. E. D.-P.: Wśród europejskich krajów, który Pana zdaniem zasłużyłby najbardziej na honorowy tytuł „kraj cudzego piękna”? Włochy? A wśród polskich miast?

A. Z.: Zaczynam teraz — albo może dopiero zacznę — lepiej poznawać Hiszpanię. Do tej pory Włochy istotnie były dla mnie krajem najintensywniejszego widzenia. Wśród polskich miast najbardziej przemawia do mnie Kraków.

A. E. D.-P.: Oto początek Pana wiersza „*W cudzym pięknie*”, ze zbioru *List. Oda do wielości*: „Tylko w cudzym pięknie / jest pocieszenie, w cudzej / muzyce i w obcych wierszach. / Tylko u innych jest zbawienie [...]”. Następnie dodaje Pan: „Nie są piekłem inni”. Jeśli się nie mylę, w Pana twórczości literackiej wiersz ten stanowi prawdziwy manifest. Nie mniej jednak, wydaje mi się, że „cudze piękno” jest pojęciem kluczowym Pana estetyki, podkreślając zarówno znaczenie rzeczownika — „piękno”, jak i przymiotnika — „cudzy”. Skąd się pojawiło u Pana to pojęcie? Jakie ma ono dokładnie znaczenie w Pana systemie myślowym, w Pana światopoglądzie?

A. Z.: Nie potrafię precyzyjnie odpowiedzieć. Nie mam „systemu estetycznego”. „Cudze piękno” pojawiło się jako pomysł wiersza, dopiero potem zrozumiałem, że jest to także coś w rodzaju bardzo prywatnej doktryny. „Cudze” — to moment przekraczania, zwrócenia na zewnątrz. Czym jest piękno, nie muszę tłumaczyć.

A. E. D.-P.: Według mnie, dotychczas jedno z Pana największych arcydzieł stanowi *W cudzym pięknie*. Co więcej, ta książka mogłaby być prawdziwym sercem Pana wszechświata literackiego. Czy mam rację?

A. Z.: Ta książka jest dla mnie bardzo ważna, to prawda. Ale czy jest sednem, centrum mojego pisarstwa — nie wiem. Gdybym musiał znaleźć takie centrum wskazałbym chyba raczej grupę kilku czy kilkunastu wierszy.

A. E. D.-P.: Sądzę, że *W cudzym pięknie* jest bardzo piękną książką, a poza tym bardzo oryginalną, do takiego nawet stopnia, że nie daje się łatwo sklasyfikować. Do którego gatunku literackiego należy *W cudzym pięknie*? Czy są to „pamiętniki”, czy

jest to „dziennik”, „autobiografia duchowa”, „autobiograficzny *Bildungsroman*” czy coś innego, a może coś zupełnie nowego?

A. Z.: Dla mnie atrakcyjne w pisaniu tej książki było właśnie połączenie elementów dziennika, pamiętnika, strzępów eseju. Miałem wrażenie, że posługuję się tu kilkoma rodzajami zapisu i bawiło mnie „zaplatanie” ich w jeden warkocz.

A. E. D.-P.: Jednym z najbardziej fascynujących aspektów tej książki dla mnie jest sposób, w jaki potrafił Pan połączyć przeszłość z terażniejszością, historię z autobiografią, to, co zbiorowe z tym, co indywidualne, sztukę z życiem... Może po prostu „solidarność z samotnością”?

A. Z.: Myślę, że doskonale Pan to widzi — skrzyżowanie tych wymiarów, także zapewne solidarności i samotności.

A. E. D.-P.: Ksiądz Jacek Bolewski jest autorem artykułu pod tytułem „Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego”. Według mnie, to jedna z najbardziej przenikliwych i najtrafniejszych prac krytycznych dotychczas napisanych o Pana twórczości. Między innymi czytamy: „Za Evdokimowem, który mówi o „teologii piękna” odwołując się do ikon, można mówić o teologii piękna, i to „cudzego piękna”, u Zagajewskiego [...]”. Jak mógłby Pan skomentować wniosek, do którego doszedł ksiądz Bolewski?

A. Z.: Nie znam niestety szkicu księdza Bolewskiego. Ale z tego, co Pan cytuje, widzę że zawiera on trafne intuicje. Nie wiem, czy chodzi aż o teologię piękna. Z pewności pojęcie piękna fascynuje mnie i próbuję zdjąć z niego odium nałożone przez naszą cyniczną, felietonową epokę. Piękno ma wymiar religijny, to oczywiste (nie dla wszystkich).

A. E. D.-P.: Jedna z najwspanialszych ód Johna Keatsa kończy się następująco: “Beauty is truth, truth beauty, — that is all / Ye kow on earth, and all ye need to know”. Jaka jest Pana interpretacja tych wersów?

A. Z.: Jedną z bliskich mi interpretacji jest odczytanie tego tak: tylko w uniesieniu, w estetycznym, religijnym uniesieniu odsłania się prawda o naszym życiu, o świecie, w jakim żyjemy, o jego głębokim wymiarze.

A. E. D.-P.: W *Solidarności i samotności* napisał Pan: „Światu należy się hołd. Śpiew słowika jest zarazem ostateczny i bezwzględny, i niepodważalny, lecz kryje się w nim też niejasne pragnienie, by odpowiedział mu inny śpiew, na przykład

wiersz Keatsa”. To przypomina mi stwierdzenie Jacques Maritaina, z jego książki *Art et scolastique*: “La création artistique ne copie pas celle de Dieu, ella la contiue.”

A. Z.: Myślę, że to dobre skojarzenie. Chociaż nie jestem neotomistą, daleko mi do tego.

A. E. D.-P.: W swojej powieści *Idiota*, Dostojewski napisał pewne słynne zdanie: „Piękno zbawi świat”. Pomimo, że bardzo często pogląd ten ulega zapomnieniu, Dostojewski najprawdopodobniej miał na myśli odkupujące piękno Chrystusa. Jak się Pan osobiście zapatruje na tę myśl?

A. Z.: Ta myśl Dostojewskiego intryguje mnie od dawna. Jest mi ona bliska. Tylko tak rozumiane piękno — oczyszczające, zbawienne, a nie piękno znudzonych estetów — pociąga mnie i intryguje. I zarazem czuję, że w naszych czasach takie rozumienie piękna jest niezmiernie rzadkie. I bardzo potrzebne.

A. E. D.-P.: Nie jest Pan tylko pisarzem, lecz także nauczycielem, który uczy „*creative writing*”. Jaka jest Pana metoda? Przypuszczam, zresztą, że stara się Pan uczyć swoich studentów nie tylko sztuki pisania wierszy, lecz także sztuki odkrywania „cudzego piękna”. Czy rzeczywiście tak jest?

A. Z.: Rzeczywiście, próbuję — w sposób skromny, o tyle że w ogóle widzę tu pewien paradoks: nauczyciel musi zjednywać studentów dla swojej wizji, ale musi też być dyskretny, musi uwzględniać poglądy, a nawet ignorancję uczniów. Czasem sobie zarzucam, że jestem zbyt dyskretny — ale czuję u moich studentów wielki opór wobec poglądów, które różnią się od obiegowych przekonań naturalistycznych naszej epoki. Ale próbuję dotrzeć do nich w sposób nie nachalny.

A. E. D.-P.: Pana zbiór wierszy zatytułowany *List. Oda do wielości* zawiera również utwór pod tytułem „Moi mistrzowie”, ale faktem jest, że w wierszu tym nie wymienia Pan ani jednego ze swoich mistrzów. Czy mógłby wymienić ich Pan teraz?

A. Z.: Moimi bezpośrednimi mistrzami są na pewno Herbert i Miłosz, dwaj tak myślę genialni poeci. Mam też mistrzów „pośrednich”, poetów i eseistów piszących w innych językach, i to jest spora grupa, od Brodskiego, Mandelsztama do Hölderlina czy Keatsa.

A. E. D.-P.: Skąd się u Pana pojawiły takie hiszpańskie porównania jak „Po polach kroczą czarne ptaki / które wciąż na coś czekają, cierpliwe jak hiszpańskie wdowy”, „Ogromne korpusy barokowych kościołów / bliźniaczo podobne do

hiszpańskich galeonów” czy „zapisywać tylko pojedyncze obrazy / z kalejdoskopu bogatszego niż katedra / w Sewilli, której nie widziałem”?

A. Z.: Hiszpania to kraj który mało jeszcze znam, ale który mnie intryguje — w pewnym sensie dla wyobraźni te okolice, których się jeszcze nie poznało są nawet bardziej intrygujące. A Hiszpania należy do świata śródziemnomorskiego, który niezwykle lubię, w którym się doskonale czuję, którego literaturę i sztukę podziwiam.

A. E. D.-P.: W Pana twórczości nie brakuje również hiszpańskich imion i nazwisk. Na przykład w Pana „Autoportrecie”, ze zbioru *Pragnienie*, cytuje Pan Antonio Machado, a w *Obronie żarliwości* — Ortegę y Gassetę. Jakie są Pan związki z literaturą hiszpańską? A z literaturą iberoamerykańską?

A. Z.: Może to za dużo powiedziane — „związki z literaturą hiszpańską”. Sporo czytam pisarzy i poetów hiszpańskich, ale nie jestem wielkim znawcą całej hiszpańskiej tradycji. Intryguje mnie „pokolenie 98”, kocham poezję Machado, Ortegę y Gasset działa na mnie jak kieliszek szampana. Literaturę iberoamerykańską pochłaniałem dawniej, teraz mniej. Ale niedawno odkryłem bardzo ciekawego eseistę kolumbijskiego — Gomeza Dávila.

A. E. D.-P.: Żyje Pan pomiędzy Europą i Ameryką. Mówmy o Europie. Europa to nasz kontynent, nasze dziedzictwo, i nasza radość. Ostatnio napisał Pan artykuł pod takim właśnie tytułem, „Radość Europy”. Ale Europa to chyba również i nasza odpowiedzialność. Czy możemy jeszcze optymistycznie patrzeć na przyszłość Europy? Czy Europa ma nadal jakąś misję do spełnienia na świecie, na początki trzeciego tysiąclecia? Hiszpański filozof Jilián Marías, uczeń Ortegi y Gassetę, napisał, że poszczególne kraje europejskie mają stać się wspaniałą orkiestrą, pod warunkiem, że znajdą wystarczająco atrakcyjną partyturę do wykonania. Czasami wydaje się, że obecnie Europie brakuje właśnie takiego impulsu — naprawdę, atrakcyjnego wspólnego projektu. Nie ulega wątpliwości, że ekonomia jest bardzo ważna, ale chyba nie wystarczająca. Jaki jest Pan punkt widzenia na tę kwestię?

A. Z.: Zgadzam się z Mariąsem — czegoś brakuje w muzyce europejskiej. Ale jak temu zaradzić? Akcje czysto arbitralne przypominałyby tylko Akcję Równoległą z powieści Roberta Musila. Nie można kontynentowi wymyślić filozofii, jeśli jej sam nie znajduje. Ale coś trzeba robić. Z drugiej strony wybory w różnych krajach pokazują jak wąski jest horyzont polityczny Europejczyków.

A. E. D.-P.: A Polska? Jakie miejsce może zajmować w przyszłej Europie, w przyszłym świecie? Jaka rolę może odgrywać?

A. Z.: Polska miałaby do odegrania ważną rolę — jest krajem, w którym Bóg nie umarł, w którym też religia nie jest fundamentalistyczną w złym znaczeniu tego słowa. Ale Polacy niestety zajmują się obecnie głównie małpowaniem Zachodu we wszystkich niemal dziedzinach. Mają też silny kompleks własnej prowincjonalności. Ale kultura polska wyniosła ze starcia z komunizmem wiele energii, której tak szybko nie straci.

A. E. D.-P.: Na ostatnich stronach *W cudzym pięknie* napisał Pan, że w Pana życiu „jest może coś z sytuacji odwróconego Don Kichota”. Są to niezapomniane strony, w których utożsamia się Pan, w pewnym sensie, z Don Kichotem. À propos — jak Pan uważa, jak postępowałby Don Kichot w naszym świecie, w naszych czasach, w erze tak zwanego postmodernizmu?

A. Z.: Bardzo ciekawe pytanie — myślę, że Don Kichot zachowywałby się teraz tak samo jak w powieści, walcząc o istnienie wyższego świata. I przegrywając tę batalię.

A. E. D.-P.: W „Posłowie” do Pana polsko-angielskiej antologii pod tytułem *Trzej aniołowie*, napisał Pan, że „[...] istnieć w przekładzie jest rzeczą tajemniczą i ryzykowną: nie wiemy, kim stajemy się w tłumaczeniu”. O ile wiadomo, Pana dzieła zostały dotychczas przetłumaczone nie tylko na angielski, lecz także na arabski, holenderski, francuski, niemiecki, hebrajski, hiszpański, norweski, serbsko-chorwacki, słowacki, słoweński i szwedzki. Jest to dowód na to, że polski pisarz Adam Zagajewski staje się pisarzem światowym na coraz większą skalę. Znaczy to również, że droga do „cudzego piękna” stworzonego przez Pana otwiera się dla coraz większej ilości czytelników. Jakie są Pana odczucia odnośnie świadomości istnienia w tylu przekładach, w tylu językach?

A. Z.: Wie Pan, ja rzadko o tym myślę. Są oczywiście chwile, kiedy mnie to cieszy, nie będę hipokrytą. Ale na co dzień, gdy siedzę w moim pokoju i walczę z przysłowiową białą kartką papieru, zupełnie nie pamiętam o tłumaczeniach i międzynarodowym czytelniku. Staram się skupić wyłącznie na tym, co mam do powiedzenia.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Adam Zagajewski

1. En polaco

a) Poesía

- . *Komunikat*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972.
- . *Sklepy mięsny*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- . *List. Oda do wielości. Poezje*, Biblioteka «Kultury», Tom 374, Paryż, Instytut Literacki, 1983.
- . *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, ilustracje Józefa Czapskiego (z *Dzienników*), Londyn, "Aneks", 1985.
- . (1990), *Płótno*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2002.
- . *Ziemia ognista*, Poznań, Wydawnictwo a5, 1994.
- . *Pragnienie*, Kraków, Wydawnictwo a5, 1999.
- . *Powrót*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2003.
- . *Anteny*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2005.
- . *Niewidzialna ręka*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009.

b) Ensayo

- . con KORNHAUSER, Julian, *Świat nie przedstawiony*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974.
- . *Drugi oddech*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1978.
- . (1986), *Solidarność i samotność*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2002.
- . (1991), *Dwa miasta*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2007.

- . *W cudzym pięknie*. Kraków, Wydawnictwo a5, 1998.
- . *Obrona żarliwości*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2002.
- . *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2007.
- . *Lekka przesada*, Kraków, Wydawnictwo a5, 2011.
- . «Pod wodą», en *Zeszyty Literackie*, Warszawa-Paryż, Rok XXIV, 2006 n° 4, págs. 101-107.

c) Novela

- . *Ciepło, zimno*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- . *Cienka kreska*, Kraków, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1983.

2. En español

a) Poesía:

- . *Tierra del fuego*, trad. (<pol. *Ziemia ognista*, 1994) de Xavier Farré Vidal, Barcelona, Acantilado, 2004.
- . *Deseo*, trad. (<pol. *Pragnienie*, 1999) de Xavier Farré Vidal, Barcelona, Acantilado, 2005.
- . *Antenas*, trad. (<pol. *Anteny*, 2005) de Xavier Farré Vidal, Barcelona, Acantilado, 2007.
- . *Mano invisible* (<pol. *Niewidzialna ręka*, 2009) de Xavier Farré Vidal, Barcelona, Acantilado, 2012.

—. *Poemas escogidos*, traducción de Elżbieta Bortkiewicz, selección y prólogo de Martín López-Vega, col. La Cruz del Sur, nº 754, Madrid • Buenos Aires • Valencia, Pre-Textos, 2005.

a) Ensayo:

—. *En la belleza ajena*, trad. (<pol. *W cudzym pięknie*, 1998) de Ángel Enrique Díaz-Pintado Hilario, Valencia, Pre-Textos, 2003.

—. *En defensa del fervor*, trad. (<pol. *Obrona żarliwości*, 2002) de Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, Barcelona, Acantilado, 2005.

—. *Dos ciudades*, trad. (<pol. *Dwa miasta*, 1991) de Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, Barcelona, Acantilado, 2006.

—. *Solidaridad y soledad*, trad. (<pol. *Solidarność i samotność*, 2002) de Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, col. Narrativa Contemporánea, nº 23, Barcelona, Acantilado, 2010.

2. En catalán

a) Poesía:

—. *Terra del foc*, traducció (<pol. *Ziemia ognista*, 1994) de Xavier Farré Vidal, Barcelona, Quaderns Crema, 2004.

II. Estudios sobre Adam Zagajewski (libros, capítulos de libros, artículos, reseñas, prólogos, notas biobibliográficas, páginas en historias y diccionarios de la literatura polaca)

a) Libros

CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, col. Krytyka XX Wieku, n° 3, Kraków, Universitas, 2005.

KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002.

NYCZEK, Tadeusz: *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

b) Capítulos de libros

MARKIEWICZ, Henryk, *Polskie teorie powieści. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998, págs. 164, 173, 178, 179.

SHALLCROSS, Bożena, «Adam Zagajewski», parte primera (capítulos 1 y 2) de *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2002, págs. 3-39.

- STABRO, Stanisław, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków, Universitas, 2001, págs. 8, 222, 223, 291, 363, 378, 387, 388, 390, 391, 392, 395, 398, 404, 407, 409-413, 423-425, 427.
- STALA, Marian, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004, págs. 173-199, 202, 288.
- SZULC-PACKALEN, Małgorzata, *Pokolenie 68: studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych S. Barańczak, J. Kornhauser, R. Krynicki, A. Zagajewski*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 1997, p. 262.
- WYKA, Marta, 'Poeta na wyspie', en *Punkty widzenia: szkice krytyczne*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000, págs. 120-127.

b) Artículos, reseñas, prólogos y prefacios, notas biobibliográficas

- ANTÓN, Jacinto, «Elpreciado don del deslumbramiento», diario *El país*, sábado 21 de octubre de 2006, pág. 49.
- ARESKOUG, Carl, «Nadzieja żyje wśród Polaków», *Kristianstadsbladet*, 1988-05-21.*¹⁸⁰¹
- BENULIC, Boris, «W Polsce rośnie góra literatury, na Węgrzech ironia własna i zgryźliwość», *Eskilstuna-Kuriren*, 1988-05-18.*
- BOK, Enny, «Negowana dwuznaczność wrażliwie wykryta», *Kultur B2*, 1991, n° 11.*
- BOUTHORS, J. F., «Wyznanie dwuznaczności», *La Croix*, 1994-02-21.*
- CAPRIO, Charlene, «Divinity in the Everyday», *Central Europe Review*, 43(2), 2000, en [http://www.ce-review.org/00/43/books43_caprio.html].

¹⁸⁰¹ Las referencias bibliográficas marcadas con asterisco, originalmente en inglés, francés, alemán y sueco, no las hemos manejado directamente, en su lengua original, ni en su integridad, sino indirectamente, en los correspondientes resúmenes en polaco que de ellas ofrece, en «Anexo: ecos mundiales» («Aneks: światowe echa»), KLEJNOCKI, Jarosław, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych, Wydawnictwo Ruta, 2002, págs. 275-294.

- CAVANAGH, Clare, «Lyrical Ethics: The Poetry of Adam Zagajewski», *Slavic Review* (Spring 2000), págs. 1-15.
- CHMIELEWSKI, Horst, «Adama Zagajewskiego wiersze o kompozytorach», *Slavic and East European Arh. Word and Music: A Dialogue*, V. 8, 1, 1993.*
- CICHY, Michał, «Opinie. O *Cudzym pięknie* Adama Zagajewskiego», *Zeszyty Literackie* 64 (1998), págs. 159-161.
- COHEN, Robert, «Adam Zagajewski: An introduction», *New England Review*, Winter 2002, en [\[http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3802/is_200201/ai_n9068264/print\]](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3802/is_200201/ai_n9068264/print).
- COLINAS, Antonio, «Deseo», suplemento *El Cultural* del diario *El mundo*, 02-02-2006, pág. 15.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna, y BOLEWSKI, Jacek, SJ, (2000), “Mistyka dla początkujących. O poezji Adama Zagajewskiego”, *Życie Duchowe*, 24(10), en [\[http://www.mateusz.pl/zd/24/z24-12.htm\]](http://www.mateusz.pl/zd/24/z24-12.htm).
- DÍAZ-PINTADO HILARIO, Ángel Enrique, «Tres visiones de la pintura holandesa del siglo XVII: Tzvetan Todorov, Adam Zagajewski y José Jiménez Lozano», en SUÁREZ CUADROS, S. J., VERCHER GARCÍA, E. J., CASAS OLEA, M., SANTIAGO PÉREZ, H. F., SALMERÓN VÍLCHEZ, Á., DÍAZ-PINTADO HILARIO, Á. E. (eds.), *La eslavística en los comienzos del siglo XXI. III Jornadas Andaluzas de Eslavística*, Granada, Universidad de Granada, DL: Gr. 326-2006, págs. 329-340.
- . «Adam Zagajewski: prosa, poesía e ideas sobre la traducción poética», en GUATELLI, Jöelle, SUÁREZ, Simón J., y VERCHER, Enrique (eds.), *Traducción, lengua y cultura en los albores del siglo XXI. X Jornadas Hispano-Rusas de Traducción e Interpretación, Granada, 19-21 de abril de 2005*, Granada, Jizo Ediciones, 2006, págs. 121-129.
- . «España en la obra de Adam Zagajewski», en CERCÓS GARCÍA, Luis Francisco, MOLINA RIVERO, Carmelo Juan, y DE CEBALLOS-ESCALERA GILA, Alfonso (coords.), *Retos del Hispanismo en la Europa Central y del Este*, Madrid, Palafox & Pezuela, págs. 475-482. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cracovia los días 14 y 15 de octubre de 2005.
- . «*En Defensa del fervor*, de Adam Zagajewski», *Mundo Esloveno*, 5/2006, págs. 262-267.

- . «Platonismo y ecos de *A Defence of Poetry*, de P. B. Shelley, en el pensamiento poético de Adam Zagajewski», en AGUILERA LINDE, Mauricio D., DE LA TORRE MORENO, María José, y TORRES ZÚÑIGA, Laura (eds.), *Into Another's Skin. Selected Essays in Honour of María Luisa Dañobeitia*, Granada, EUG (Editorial Universidad de Granada), 2012, págs. 231-242.
- ERIKSSON, Magnus, «Sceptycyzm co do jednoznaczności», *Blekinge Läns Tidning*, 1988-05-03.*
- FARRÉ VIDAL, Xavier, «Breves apuntes sobre la poesía de Adam Zagajewski», *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, Cátedra Felix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo de la Universidad de Navarra, / 03 / 2 0 0 7 / 17-31.
- . «Adam Zagajewski. Lienzos de luminosidad», *Poesía digital*, 5, en [<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=68>], 2011.
- FINGAL, Jim, «Rays of Dazzling Light. A Search for the Sublime in Modern European Letters», *The Harvard Book Review*, 2008, en [<http://www.hcs.harvard.edu/~hbr/issues/6.1winter05/articles/zagajewski.shtml>].
- FREDRIKSSON, Gunnar, «Gdy władza uderza... to rośnie życie wewnętrzne», *Aftonbladet*, 1988-06-13.*
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A., «Poeta europeo», suplemento *Babelia* del diario *El país*, 28/08/2004, pág. 8.
- HARTUNG, Harald, «Śmiejąca się siostra śmierci», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1989-04-08.*
- HECK, Dorota, «Adam Zagajewski (1945)», en «Noty o autorach», en *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, selección, introducción y notas de, Wrocław • Warszawa • Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 2003, pág. 710.
- JACOBSEN, Sten, «Bóg powinien być zarówno formą, jak i jej brakiem», *Hallandsposten*, 1988-07-06.*
- KAY, Magdalena, «Place and Imagination in the Poetry of Adam Zagajewski», *World Literature Today*, May-August 2005, págs. 21-22.
- KLEJNOCKI, Jarosław, «Stairway to Heaven—Up and Down», trad. de Kinga Maciejewska y Karen Underhill, *Chicago Review*; 2000; 46, ¾, págs. 103-106.
- KONJETZKY, Klaus, «Magia zaklętego w słowo świata», *Süddeutsche Zeitung*, 1997-04-05/06.*

- KRIVAK, Adrew, «The language of redemption. The catholic poets Adam Zagajewski, Marie Ponsot, Lawrence Joseph», *Commonweal*, May 9, 2003; 130, 9, págs. 12-16.
- KRYNICKI, Ryszard, «Adam Zagajewski "Anteny"», en [<http://www.polskieradio.pl/print/?schema=24&iID=9085>] (13/01/2006).
- LEWIS, Tess, «Adam Zagajewski: The Wry Metaphysician», *The Hudson Review*, Volume LVIII, Number 1 (Spring 2005), en [<http://www.hudsonreview.com/LewisSp05.pdf>].
- LIGEŻA, Wojciech, «„Widok Delft”: literatura i trwanie», *DL (Dekada Literacka)*, 1997, n° 6/7, págs. 130-131, en [<http://www.dekadaliteracka.pl/?id=1472>].
- LÓPEZ-VEGA, Martín, «Demasiadas elegías, demasiada memoria», prólogo a ZAGAJEWSKI Adam, *Poemas escogidos*, trad. del polaco por Elżbieta Bortkiewicz, selección y prólogo de Martín López-Vega, col. La Cruz del Sur, n° 754, Valencia, Pre-Textos, 2005, págs. 9-16.
- MARTIN, Marko, «Obrona wzniosłego spojrzenia», *Der Tagesspiegel*, 1997-06-27.*
- MAZUR, Gail, «Trzy głosy pamięci i odnowy», *The Boston Sunday Globe*, 1992-06-21.*
- MEYER, Martin, «Die Freiheit der Anarchie. Über den polnischen Schriftsteller Adam Zagajewski», *Literatur-Kunst, Neue Zürcher Zeitung*, 8.Juni.2002, en [<http://www.nzz.ch/2002/06/08/li/page-article86Y4I.html>].
- MILLON, Keith, «Strach, szeptane rozmowy, cicha apatia», *Norrköpings Tidningar*, 1991-10-09.*
- MIŁOSZ, Czesław, «Opinie. O *W cudzym pięknie* Adama Zagajewskiego», *Zeszyty Literackie* 64 (1998), pág. 165.
- . «Preface» a ZAGAJEWSKI, *Tremor*, trad. de Renata Gorczyński, London, Collins Harvill, 1987, págs. 11-12.
- MORA FANDOS, José Manuel, «Adam Zagajewski. Por qué la belleza ahora: una apuesta de lectura por Zagajewski», *Poesía digital*, 5, en [<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=8>].
- . «La prueba del ocho. Adam Zagajewski, *Poemas escogidos*, Pre-Textos, (Traducción del polaco por Elżbieta Bortkiewicz. Selección y prólogo de Martín López-Vega), Valencia, 2005», *Poesía digital*, 5, en [<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=7>].

- NAVARRO, Andrés, «Las antenas vigilan. Adam Zagajewski, *Antenas*, El Acantilado, Barcelona, 2007», *Poesía digital*, 5, en [http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=107].
- OLIVEROS, Alejandro, «Adam Zagajewski, “disidente de los disidentes”. Claridad para principiantes», *Verbigracia: Ideas. Artes. Letras*, nº 11, año VI, Caracas, 2000, pág. 2, en [http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N224/apertura.shtml].
- PARLEJ, Piotr, «Zagajewski: Between ROMANTICISM AND THE AVANT-GARDE», *Samizdat Magazine. Samizdat Issue #I* autumn 1998, en [http://www.samizdateditions.com/issue1/polishpoetry1.html].
- PARKER, Blanford, «Poetry and the Sacred», *Partisan Review*, Winter 1999; 66; 1, págs. 78-89.
- PILATOWICZ, Marysia, «In Search of Poetry. An evening with Adam Zagajewski», *English Review*, April 20, 2002, en [http://www.modjeska.org/english/eng06.html] (21/07/2003).
- POIS, Thomas, «Oko gilotyny», *Die Zeit*, 1997-04-19.*
- POLSKA AGENCJA INFORMACYJNA, «Zagajewski ist nach Krakau zurückgekehrt», *Bulletin Kultur*, nº 28 (172) (2000), págs. 1-2, en [http://www.paiz.gov.pl/oldpai/b_cultur_de/no28_2002.htm].
- PRZYBYLSKA, Magdalena, «Poezja o malarstwie (na przykładzie “Malarzy Holandii” Adama Zagajewskiego)», en [http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=18&dzial=4&id=399].
- . «The Divining Moment: Adam Zagajewski's Aesthetics of Epiphany», *The Slavic and East European Journal*, Vol. 44, Nº 2 (2000), págs. 234-252, en [http://www.jstor.org/stable/309951].
- SALI, Arne, «Szeroki zasięg», *Södermanlands Nyheter*, 1989-05-11.*
- SHALLCROSS, Bożena, «The Divine Moment: Adam Zagajewski's Aesthetics of Epiphany», *The Slavic and East European Journal*, Vol. 44, Nº 2 (2000), págs. 234-252, en [http://www.jstor.org/stable/309951].
- . «Introduction» a *Through the Poet's Eye. The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2002, págs. xiii-xix.

- SILES, Jaime (2005), «Contra el mal de la realidad», *ABC de las Artes y las Letras*, Madrid, pág. 21.
- SILJEHOLM, Ulla, «Kultura – łączącym ogniem», *Vesteras*, 1988-19-04.*
- SJOGREN, Lennart, «Pokłon dla wielości», *Östgöta Correspondenten*, 1988-07-01.*
- SONTAG, Susan (2002) «The Wisdom Project», prefacio a ZAGAJEWSKI, Adam, *Another Beauty*, trad. (<pol. *W cudzym pięknie*. Kraków, Wydawnictwo a5, 1998) de Clare Cavangh. Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2002, págs. IX-XXIII.
- STROMBERG, Ragnar, «Tych trzech, którzy unicestwili „wielość”, „GT”», Göteborg, 1988-07-04.*
- SVENSSON, Marianne, «Adam Zagajewski i wielości», *Upsala Nya Tidning*, 1988-07-26.*
- TÓIBÍN, Colm, «Lvov story», *Guardian*, en [<http://books.guardian.co.uk/print/0,3858,4913669-110738,00.html>].
- TODOROV, Tzvetan, «Zagajewski: poeta — koczownik. Zbiór trzech esejów skrywających sekretny świat syna Śląska», *Le Figaro*, 1994-02-12.
- WISTRAND, Sten, «Odnawia i zgłębia europejską dyskusję», *Nerike-stidningen*, 1988-06-20.*
- WORMSER, Baron, «Obrona istnienia», *Parnassus*, V. 14, n° 1, NY 1987.*

c) Páginas en historias y diccionarios de la literatura polaca

- BACZYŃSKA, Beata, *Literatura polaca*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1998, pág. 295.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław, y ŚLIWIŃSKI, Piotr, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000, págs. 6, 11-14, 16, 31, 34, 37, 41, 50, 54-56, 64, 78, 82-88, 114, 156, 169, 170, 180, 235, 236, 316, 321, 323.

- JAROSIŃSKI, Zbigniew, *Literatura lat 1945-1975*, Serie «Mała Historia Literatury Polskiej», n° 9, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999, págs. 121, 135.
- MATUSZEWSKI, Ryszard, *Literatura polska 1939-1991*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995, págs. 147, 148, 151, 163, 164, 178, 182, 188, 193, 196, 197, 219, 335, 470.
- MIŁOSZ, Czesław (1969), *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2ª ed., 1983, pág. 539.
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 887, 888, 893, 901, 903, 927, 948, 968, 970, 972, 552.
- TOMKOWSKI, Jan (1993), *Literatur polska*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997, págs. 324, 325, 366, 371, 377.
- ZAWADA, Andrzej, «ZAGAJEWSKI ADAM», en HUTNIKIEWICZ, Artur, y LAM, Andrzej (eds.), *Polska literatura XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, t. 2, págs. 328-329.

III. Historia y literatura polacas

- BACZYŃSKA, Beata, *Literatura polaca*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1998.
- BALLESTER, Xaverio, «Presentación» a HERBERT, Zbigniew, *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*, traducción y presentación de Xaverio Ballester, Madrid, Hiperión, 1993.
- BAK, Grzegorz, «Historia de los pueblos eslavos», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, págs. 49-122.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław, y ŚLIWIŃSKI, Piotr, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, pág. 11.
- CZAPSKI, Józef (1949), *En tierra inhumana*, trad. (pol.< *Na nieludzkiej ziemi*) de Anna Rubió y Jerzy Sławomirski, Barcelona, Acantilado, 2008.
- DAVIS, Norman, *Boże igrzysko. Historia Polski*, trad. (<ingl. *God's Playground. A History of Poland*, volume I: *The Origins to 1795*, New York, Columbia University Press, 1982; volume II: *1795 to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 1981) de Elżbieta Tabakowska, Kraków, Wydawnictwo ZNAK, 2001.
- , *Heart of Europe. A Short History of Poland*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1986.
- , *Smok wawelski nad Tamizą. Eseje. Polemiki. Wykłady*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2001.
- DEDECIUS, Karl, «Salz weiblicher Weisheit», epílogo a SZYMBORSKA, Wisława, *Sto wierszy-Sto pociech. Hundert Gedichte-Hundert Freuden*, selección, traducción y epílogo de Karl Dedecius, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, págs. 330-333.

- EMBAJADA DE LA REPÚBLICA DE POLONIA, «La poesía polaca en los últimos años del siglo XX», en [<http://www.embajadapolonia.cu/poesia.htm>] (23/01/2006).
- FARRÉ VIDAL, Xavier, «Algunes consideracions sobre la poesia polonesa contemporània», *Boctok. L'est*, nº 5, Invierno-Primavera 2001, pág. 1, en [<http://www.ub.es/dprse/B5/poesia.html>].
- GORCZYŃSKA, Renata, «Z Manhattanu. Polska poezja opiewa okaleczony świat», *Zeszyty Literackie*, en [<http://www.mimuw.edu.pl/zl/zagaj/oaz.php>] (01/03/04).
- GOMBROWICZ, Witold (1935, 1948 y 1966, respectivamente), *Iwona, księżniczka Burgunda. Ślub. Operetka*, Historia. Słowo wstępne – Jerzy Jarzębski. Esej Od bosości do nagości – Konstanty A. Jeleński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996.
- . (1948 y 1966, respectivamente), *El matrimonio. Opereta*, trad. (<pol. *Ślub. Operetka*) de Javier Fernández de Castro, col. Breve Biblioteca de las Literaturas, nº 66, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- . (1947), «Prólogo para la primera edición castellana» de *Ferdydurke*, traducción del polaco por el autor, asesorado por un comité de traducción, prólogos de Ernesto Sábato y del autor, epílogo de Rita Gombrowicz, Barcelona, Seix-Barral, 2001, págs. 15-23.
- . (1969), *Dziennik 1953-1958*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . (1969), *Diario (1953-1969)*, traducción (<pol. *Dziennik 1953-1958*) de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles, Biblioteca Gombrowicz, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- . (1951), «Przeciw poetom», en MIŁOSZ, Czesław, *Zaczynając od moich ulic*, tomo XII de las *Dziela zbiorowe* del autor, Paryż, Instytut Literacki, 1985, págs. 91-93.
- . (1952), «„Przekłete zdrobnienie znowu dało mi się we znaki” (Obróńcom poetów w odpowiedzi)», *ibidem*, págs. 107-114.
- . (1955) «Contra la poesía», en GOMBROWICZ, Witold, *Contra los poetas*, traducción de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Ediciones sequitur, 2006, págs. 11-23.
- . (1951) «Contra los poetas», *ibidem*, págs. 24-42.

- (1952) «El maldito empequeñecimiento (En respuesta a los defensores de los poetas)», *ibidem*, págs. 52-64.
- (1957) «A propósito de Ferdydurke», *ibidem*, págs. 86-93.
- (1968), *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001.
- (1968), *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*, trad. (<fr. *Testament*) de Rosa Alapont, col. Biblioteca de la Memoria, Barcelona, Anagrama, 1991.
- HALECKI, Oskar, *Historia Polski*, Lublin-Londyn, Towarzystwo Naukowe KUL. Katolicki Ośrodek Wydawniczy “Veritas”, 1992.
- HERBERT, Zbigniew, *Poezje*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998.
- (1962), *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.
- (1993) *Martwa natura z wężdzielęm*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2003.
- (póst. 2000), *Labirynt nad morzem*, Warszawa, Zeszyty Literackie, 2000.
- *Informe de la ciudad sitiada y otros poemas*, traducción y presentación de Xaverio Ballester. Poesía Hiperión, nº 208. Madrid, Hiperión, 1993.
- (1993), *Naturaleza muerta con brida*, trad. (<pol. *Martwa natura z wężdzielęm*) de Xavier Farré Vidal, Barcelona, Acantilado, 2008.
- (1962), *Un bárbaro en el jardín*, trad. (<pol. *Barbarzyńca w ogrodzie*) de Xavier Farré Vidal, Barcelona, Acantilado, 2010.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, *Podróże do Włoch*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- JANOWSKA, Katarzyna, «Poeci masowo przeprowadzają się do Krakowa. Miasto jak ze słów», *Polityka* nr 28 (2358), 13 lipca 2002, págs. 47-49.
- JAROSIŃSKI, Zbigniew, *Literatura lat 1945-1975*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- JUREK, Krzysztof, y ŁYNKA, Alexander, *Zdasz Maturę z historii. Historia Polski*, Łódź, Piątek Trzynastego Wydawnictwo, 1999.
- KLEJNOCKI, Jarosław, «Poezja polska w ostatnich 20 latach XX wieku», *culture.pl*, en [http://www.culture.pl/es/culture/artykuly/es_poezja_2020].
- «La poesía polaca en los últimos años del siglo XX», *culture.pl*, en [http://www.culture.pl/es/culture/artykuly/es_poezja_2020].

- LECHONŃ, Jan, *Poezje*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 1990.
- LEGEŻYŃSKA, Anna, «Przemiany świadomości poetyckiej w latach 90», en *Kongres Kultury Polskiej 2000. Konferencja Przedkongresowa w Poznaniu 19-21 października – „Kultura wobec kręgów tożsamości”*, en [<http://www.orw.poznan.pl/orw/archiwum/20001019/Legezynska.html>].
- LUKOWSKI, Jerzy, y ZAWADZKI, Hubert (2001), *Historia de Polonia*, trad. (<ingl. *A Concise History of Poland*, Cambridge, Cambridge University Press) de José Miguel Parra Ortiz, revisión científica de Fernando Presa González, Madrid, Cambridge University Press, 2002.
- MATYJASZCZYK GREŃDA, Agnieszka, «La Joven Polonia», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 779-781.
- MATYJASZCZYK GREŃDA, Agnieszka, y PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Literatura de entreguerras», *ibidem*, págs. 831-862.
- MIŁOSZ, Czesław (1951), «Carta a Gombrowicz», en GOMBROWICZ, Witold, *Contra los poetas*, trad. de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Ediciones sequitur, 2006, págs. 43-51.
- . (1969), *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1983.
- . (1969), *Historia literatury polskiej. Do roku 1939*, trad. de Maria Tarnowska, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1996.
- . (1981), «Krolewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980», en *Zaczynając od moich ulic*, Paryż, Instytut Literacki, 1985, pág. 348-358.
- . (1981), «Discurso de investidura del premio Nobel de Literatura 1980», en *Poemas del autor*, selección, traducción y prólogo de Barbara Stawicka, col. Marginales, Barcelona, Tusquets Editores, 1984, págs. 129-145.
- . *Poemas*, selección, traducción y prólogo de Barbara Stawicka, Barcelona, Tusquets Editores, 1984.
- . «Desde mi otra Europa», traducción del polaco de Bárbara Stawicka-Muñoz, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 420, junio 1985, págs. 369-399.
- . *Antología osobista*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1998

- PIÓRO, Tadeusz, «La gran historia de la vida cotidiana», trad. de Joanna Żeromska, *Jornada Semanal*, 12 de agosto del 2001, en [<http://www.jornada.unam.mx/2001/ago01/010812/sem-tadeusz.htm>] (21/07/2003).
- PONIATOWSKA, Elena (2001), «Wisława Szymborska», texto introductorio a SZYMBORSKA, Wisława, *Poesía no completa*, texto introductorio de Elena Poniatowska, ed. de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, trad. de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, págs. 9-10.
- POPRAWA, Adam, «Barańczak, Stanisław», en AA.VV., *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, t. I, pág. 21.
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando, «Introducción a la poesía polaca contemporánea», en *De Czesław Miłosz a Marcin Halaś. Poesía polaca contemporánea*, selección, traducción directa del polaco y edición de Fernando Presa González, Madrid, Ediciones Rialp, 1994, págs. 13-33.
- . «El Romanticismo», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 690-750.
- . «El Positivismo», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *ibidem*, págs. 751-772.
- . «La literatura polaca desde la Segunda Guerra Mundial: La poesía», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *ibidem*, pág. 941-958.
- . «Zbigniew Herbert», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *ibidem*, pág. 953-956.
- . «Wisława Szymborska», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *ibidem*, pág. 956-958.
- . «Anexo biobibliográfico (poetas)», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *ibidem*, págs. 958-969.
- . (introducción, selección, traducción y notas de), *Antología de la poesía polaca. Desde sus orígenes hasta la primera guerra mundial*, col. Biblioteca Universal nº 41, Madrid, Gredos, 2006.

- RÓŻEWICZ, Tadeusz, *Poesía abierta (1944-2003)*, traducción, edición bilingüe polaco-español y prólogo de Fernando Presa González, Barcelona, La poesía, señor hidalgo, 2003.
- SARBIEVII, Matthiae Casimiri, *Carmina*, en [http://books.google.es/books?id=3QkVAAAAQAAJ&pg=RA1-PA202-IA2&lpg=RA1-PA202-IA2&dq=Maciej+Kazimierz+Sarbiewski&source=bl&ots=Pg---8M-mn&sig=nTXcnCT_dgVF9FJgm9Okgl3PhwY&hl=es#v=onepage&q&f=false].
- SIEMASZKO, P., *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz, 1996.
- SŁAWOMIRSKI, Jerzy, «Prefacio» a SZYMBORSKA, Wisława (1996), *Paisaje con grano de arena*, traducción (<pol. *Widok z ziarnkiem piasku*) de Jerzy Sławomirski y Ana María Moix, prefacio de Jerzy Sławomirski, Barcelona, Editorial Lumen, 1997, págs. I-V.
- STALA, Marian, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.
- SUPRUNIUK, Mirosław A., «Aneks», en AA.VV., *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, t. I, pág. 8.
- STABRO, Stanisław, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków, Universitas, 2001.
- SZYMBORSKA, Wisława, *El poeta y el mundo (Discurso de recepción del Premio Nóbel)*, traducción de María Paula Malinowski Rubio y Maria Filipowicz-Rudek, en SZYMBORSKA, Wisława, *El gran número. Fin y principio, y otros poemas*, edición al cuidado de Maria Filipowicz-Rudek y Juan Carlos Vidal, estudio introductorio de Małgorzata Baranowska, traducción (<pol. *Wielka liczba*, 1976; *Koniec i początek*, 1993) de Xabierio Ballester, Gerardo Beltrán, Elżbieta Bortkiwiecz, David Carrión Sánchez, Maria Filipowicz-Rudek, María Paula Malinowski Rubio, Carlos Marrodán Casas, Katarzyna Mołoniewicz y Abel A. Murcia Soriano, col. Poesía Hiperión, nº 300, Madrid, Hiperión, 5ª edición, 2010, págs. 45-53.
- . *Sto wierszy-Sto pociech. Hundert Gedichte-Hundert Freuden*, selección, traducción y epílogo de Karl Dedecius, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

- . *Poesía no completa*, texto introductorio de Elena Poniatowska, ed. de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, trad. de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- TOKARZ, Bożena, *Poetyka „Nowej Fali”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1990.
- TOMKOWSKI, Jan, *Literatura Polska*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997.
- TYMOWSKI, Michał, *Najkrótsza Historia Polski*, Warszawa, Wydawnictwo TRIO, 1995.
- WAT, Aleksander, «Reading Proust in Lubyanka» (1977), trad. de Richard Lourie, en KOTT, Jan (editor), *Four Decades of Polish Essays*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1990, págs. 245-254.
- WEISZ, Tomasz, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1985.
- WITKOWSKI, Tadeusz, «Between Poetry and Politics: Two Generations», en [<http://www-personal.engin.umich.edu/zb>].
- WITTLIN, Józef (1946), *Mi Lvov*, trad. (<pol. *Mój Lwów*) de Elżbieta Bortkiewicz, introducción de Timon Terlecki, col. Cosmópolis, nº 6, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- . (1963), *Orfeusz w piekle XX wieku*, posłowie Jan Zieliński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000.
- WÓJCIK, Tomasz, *Literatura polska XX wieku. Terminy i zagadnienia*, Warszawa, Agencja Wydawnicza „Morex”, 1996.
- ZIARKOWSKA, Justyna, y KUREK, Marcin, «La emigración literaria polaca», en PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 900-928.

IV. Fuentes clásicas

a) Autores griegos

ARISTÓTELES, *Poética*, edición bilingüe, prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire, epílogo de James J. Murphy, col. *Ágora de Ideas*, nº 201, Madrid, Istmo, 2002.

—. ARISTÓTELES, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΑ ΦΥΣΙΚΑ. ARISTOTELIS METAPHYSICA. METAFÍSICA DE ARISTÓTELES, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Biblioteca Hispánica de Filosofía, Madrid, Gredos, 1970.

—. *Metafísica*, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Biblioteca Clásica Gredos, nº 2000, Madrid, Gredos, 1998.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata I. Cultura y religión*, introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez, edición bilingüe, col. Fuentes Patrísticas, nº 7, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 1996.

GORGIAS, «Encomio de Helena», en SOFISTAS, *Obras*, introducción general de Eugenio R. Luján, traducción y notas de Antonio Melero Bellido, Madrid, Gredos-Barcelona, RBA, 2007, págs. 132-143.

HERÁCLITO DE ÉFESO, en KIRK, G. S., RAVEN, J. E., y SCHOFIELD, M. (1957), *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, versión española (<ingl. *The presocratic philosophers. A critical history with a selection of texts*) de Jesús García Fernández, Madrid, Gredos, edición revisada, 2008.

HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez, Barcelona, Bruguera, 2ª ed., 1981.

‘LONGINO’, *Sobre lo sublime*, introducción, traducción y notas de José García López, Biblioteca Clásica Gredos, nº 15. Madrid, Gredos, 1979.

- PLATÓN, *Ion*, introducción, traducción y notas de Emilio Lledó, en PLATÓN, *Diálogos I*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 243-269.
- . *Fedón*, introducción, traducción y notas de Carlos García Gual, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 7-141.
- . *Banquete*, introducción, traducción y notas de M. Martínez Hernández, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 143-285.
- . *Fedro*, introducción, traducción y notas de Emilio Lledó Iñigo, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA 2007, págs. 287-409.
- . *República*, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, en PLATÓN, *Diálogos IV*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007.
- . *Teeteto*, introducción, traducción y notas de Á. Vallejo Campos, en PLATÓN, *Diálogos V*, Madrid, Gredos (1982)-RBA, 2007, págs. 133-311.
- . *Timeo*, introducción, traducción y notas de Francisco Lisi, en PLATÓN, *Diálogos VI*, Madrid, Gredos (1982)-RBA, 2007, págs. 123-255.
- . *Platonis Opera: Recognovit Brevique Adnotatione Critica Instruxit* (como Ioannes Burnet). Oxford, Oxford Classical Texts, 1900–1907.

b) Autores latinos

- CICERÓN, Marco Tulio, *De natura deorum. Academica*, con traducción inglesa por H. Rackham, M. A., London, William Heinemann Ltd, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1956.
- AGUSTÍN, San, *Las confesiones*, texto bilingüe, edición crítica y anotada por el padre Ángel Custodio Vega, O. S. A., vol. II de las *Obras completas de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), nº 11, 7ª ed., 1979.
- . *Contra los académicos*, XX, 43, vol III de las *Obras completas de San Agustín*, texto bilingüe, introducciones y notas de Victorino Capánaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), nº 21, 5ª ed., 2009.
- . *De vera religione. De la verdadera religión*, texto bilingüe, versión, introducción y notas del P. Victorino Capánaga, O. R. S. A., t. IV de las *Obras completas de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 1956, págs. 68-209.

- . *Tratados sobre el Evangelio de San Juan (1-35)*, vol XIII de las *Obras completas de San Agustín*, texto bilingüe, versión de Miguel Fuertes Lanero y José Anoz, introducción, bibliografía y notas de José Anoz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), nº 139, 3º ed., 2009;
- JERÓNIMO, San, *Cartas*, edición bilingüe, vol. I, introducción, versión y notas de Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1962.
- TERTULIANO, “*Prescripciones*” *contra todas las herejías*, edición bilingüe, introducción, texto crítico, traducción y notas de Salvador Vicastillo, col. Fuentes Patrísticas, nº 14, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2001.

V. Teoría literaria e historia de la literatura

- ARBONA, Guadalupe, y NAVÍO, Esther, «Nota» a O'CONNOR, Flannery, *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, escogida y editada por Sally y Robert Fitzgerald, trad. (<ingl. *Mystery and Manners. Occasional Prose*, 1969) y notas de Esther Navío, edición de Guadalupe Arbona, col. Literatura, nº 63, Madrid, Encuentro, 2007, págs. 7-11.
- ASHTON, Nichols, *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*, Tuscaloosa and London, University of Alabama Press, 1987.
- BARAŃCZAK, Stanisław (1979), «Zmieniony głos Settembriniego», en HECK, Dorota (selección y notas), *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, Wrocław • Warszawa • Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 2003, págs. 358-364.
- BÉGUIN, Albert (1939), *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. (<fr. *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*) de Mario Monteforte Toledo, revisada por Atonio y Margit Alatorre, México • Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Estética y literatura*, col. Estudios y Ensayos Marenostrum, nº 6, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2004.
- BLOOM, Harold (1994), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. (<ingl. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*) de Damián Alou, Compactos Anagrama, nº 253, Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 2004.
- . (2000), *Cómo leer y por qué*, trad. (<ingl. *How to Read and Why*) de Marcelo Cohen, col. Quinteto, nº 33, Barcelona, Anagrama, 2002,

- . (2002), *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, trad. (<ing. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*) de Margarita Valencia Vargas, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BORGES, Jorge Luis (1952), «El ruiseñor de Keats», en *Otras inquisiciones*, en el vol. II de las *Obras completas 1952-1972* del autor, Barcelona, Emecé Editores, 1989, págs. 95-97.
- . (1980) «La poesía», en *Siete noches*, en el vol. III de las *Obras completas 1975-1985* del autor, Barcelona, Emecé Editores, 1989, págs. 254-266.
- BORGES, Jorge Luis, y VÁZQUEZ, María Esther, «Introducción a la literatura inglesa», en BORGES, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, t. II, col. Alianza Tres. Emece, nº 108, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- BOWRA, Cecil Maurice (1950), *La imaginación romántica*, versión española (<ingl. *The Romantic Imagination*) de José Antonio Balbontín, col. Persiles, nº 52, Madrid, Taurus, 1972.
- BRONCANO, Manuel, «Introducción» a O'CONNOR, Flannery (1952), *Sangre sabia*, trad. (<ingl. *Wise Blood*) de Manuel Broncano y Julio César Santoyo, ed. de Manuel Broncano, col. Letras Universales, nº 153, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 7-62.
- CANO ECHEVARRÍA, Berta, PEROJO ARRONTE, M^a. Eugenia, y SÁEZ HIDALGO, Ana, «Introducción» a SIDNEY, Sir Philip, *Defensa de la poesía*, trad. (<ingl. *The Defence of Poesy*, c. 1580; publicada en 1595) de Berta Cano Echevarría, M^a. Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, ed. de Berta Cano Echevarría, M^a. Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, col. Letras Universales, nº 355, Madrid, Cátedra, 2003.
- CERNUDA, Luis (1958), *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, en *Prosa completa* del autor, ed. a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, págs. 485-720.
- CONRAD, Joseph (1897), *El negro del «Narcissus»*, trad. (<ingl. *The Nigger of the "Narcissus"*) de Ricardo Baeza, col. Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, nº 114, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- CORTÁZAR, Julio (1952), *Imagen de John Keats*, Biblioteca Cortázar, Madrid, Alfaguara, 1996.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1953), *Introducción al estudio del romanticismo español*, col. Austral, nº 1147, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1972.
- FRANZ, Carlos, «El diablo visita a Thomas Mann. En el cincuentenario de su muerte», Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p243/67924067650114908921457/p0000001.htm#I_0_].
- GIL, Luis, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- GREENBLATT, Stephen (General Editor) (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London, W • W • Norton & Company, eighth edition, 2006, vol. I.
- . (1962), *The Norton Anthology of English Literature*, New York • London: W • W • Norton & Company, 8th ed, 2006, vol. II.
- GUERIN, Wilfred L., LABOR, Earle, MORGAN, Lee, and WILLINGHAM, John R., *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, New York, Hagerstown, Philadelphia, San Francisco, London, Harper & Row, Publishers, 2ª ed., 1979.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.
- GUILLÉN DE NICOLAU, Palma (1970), «Introducción» a LAGERLÖFF, Selma (1ª parte, 1906; 2ª, 1907), *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, trad. (<sue. *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*), col. “Sepan cuantos...”, nº 155, México, Editorial Porrúa, 7ª ed., 1988.
- GULLÓN, Ricardo (1971), *Direcciones del Modernismo*, col. Alianza Universidad, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- HAUSER, Arnold (1951), *Historia social de la literatura y el arte*, trad. (<al. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*) de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, t. II, Madrid, Guadarrama, 1969.
- HEANEY, Seamus, *The Government of the Tongue. The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*, London-Boston, Faber and Faber, 1989.
- HEJMEJ, Andrzej (coord.), *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, Kraków, Universitas, 2002.
- HERNÁNDEZ, Guerrero (coord.), *Manual de teoría de la literatura*, Sevilla, Algaida Editores, 1996.

- HUCH, Ricarda, «Romantische Ironie», en *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1951, págs. 253-269.
- JIMÉNEZ, David, «Mario Vargas Llosa: Deicidio y Reconciliación», razonpublica.com, sección «Artes y Libros», Domingo, 10 de Octubre de 2010 22:08, en [http://www.razonpublica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1457:mario-vargas-llosa-deicidio-y-reconciliacion&catid=24:artes-y-libros&Itemid=33].
- KAMIŃSKI, Leszek, *Leksykon dzieł literackich*, Warszawa, Oficyna Panda, 1996.
- KEATS, John, *The letters of (1814-1821)*, editadas por Hyder Edward Rollins. Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 2001.
- LAÍNENTRALGO, Pedro (1956), «Notas para una teoría de la lectura», en *La aventura de leer*, Madrid, col. Austral, nº 1279, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1964, págs. 197-213.
- . (1956), «El libro como fiesta», en *La aventura de leer*, Madrid, col. Austral, nº 1279, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1964, págs. 214-224.
- . «El negocio de leer», en *Teatro del mundo*, Madrid, col. Austral, nº 1672, Espasa-Calpe, 1986, págs. 285-306.
- LEVSKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, trad. (<al. *Geschichte der Griechischen Literatur*, 2ª ed., 1963) de José Mª Díaz-Regañón López y Beatriz Romero, cedida por Editorial Gredos, vol I., Madrid, Barcelona, RBA, 2005.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, *Poéticas y retóricas griegas*, col. Géneros y Temas, nº 6, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- . (1989), «Introducción» a HOMERO, *Iliada*, edición y traducción de Antonio López Eire, col. Letras Universales, nº 101, Madrid, Cátedra, 14ª ed., 2008, págs. 7-31.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (Ed.) (1988), *Historia de la literatura griega*, col. Crítica y Estudios Literarios, Madrid, Cátedra, 4ª ed., 2008.
- MANDELSTAM, Ósip (1928), *Gozo y misterio de la poesía*, edición, traducción (<rus. *O poezji*) e introducción de Víctor Andresco, col. Clásicos de la Diversidad, nº 6, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2003.

- NOTOPOULOS, James Anastasios (1949), *The platonism of Shelley. A study of platonism and the poetic mind*, New York, Octagon Books, 1969.
- O'CONNOR, Flannery, *Un encuentro tardío con el enemigo*, trad. (< ingl. *A good man is hard to find. Everything that rises must converge*) de Gretchen Dobrott, prólogo-coloquio de Guadalupe Arbona con José Jiménez Lozano, col. Literatura, nº 55, Madrid, Encuentro, 2006.
- . (1969), *Mystery and Manners. Occasional Prose*, selected and edited by Sally and Robert Fitzgerald, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.
- . «Naturaleza y fin de la literatura», en *Misterio y maneras. Prosa ocasional*, escogida y editada por Sally y Robert Fitzgerald, trad. (<ingl. *Mystery and Manners. Occasional Prose*, 1969) y notas de Esther Navío, edición de Guadalupe Arbona, col. Literatura, nº 63, Madrid, Encuentro, 2007, págs. 79-100.
- . «La enseñanza de la literatura», *ibidem*, págs. 131-141.
- . «La Iglesia y el escritor», *ibidem*, págs. 151-160.
- . «Novelista y creyente», *ibidem*, págs. 161-174.
- . «Los novelistas católicos y sus lectores», *ibidem*, págs. 175-195.
- PAU, Antonio, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Madrid, Trotta, 2008.
- PROUST, Marcel (1905), *Sur la lecture*, avec une postface de Raphaël Sorin, illustrations de Laurent Parienty, col. Proust, nº 24, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1994.
- PUJALS, Esteban, *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos, 1984.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- ROBERTS, Maureen, «What is negative capability?», en [<http://www.jungcircle.com/muse/maureen.html>].
- SALINAS, Pedro (1947), *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, en el vol. 1 de los *Ensayos completos* del autor, edición preparada por Solita Salinas de Marichal, prólogo de Dámaso Alonso, col. Persiles, nº 144, Madrid, Taurus, 1983, págs. 291-442.
- . (1948), *El defensor*, en el vol. 2 de los *Ensayos completos* del autor, edición preparada por Solita Salinas de Marichal, col. Persiles, nº 145, Madrid, Taurus, 1983, págs. 217-456.

- SARBIEWSKI, Maciej Kazimierz (c. 1626), *De perfecta poesi, seu Vergilius et Homerus*, en *Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej*, en [http://literat.ug.edu.pl/srbwski/0001.htm].
- SHELLEY, Percy Bysshe (1821), *A Defence of Poetry*, in *Shelley's poetry and prose*. Selected and edited by Donald H. Reiman and Neil Fraistat. New York • London: W. W. Norton & Company, 2ª ed., 2002.
- SIDNEY, Sir Philip (c. 1580; printed 1595), *The Defence of Poesy*, en *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, edición, introducción y notas de Gavin Alexander, col. Penguin Classics, London, Penguin Books, 2004, págs. 1-54.
- . (c. 1580; publicada en 1595), *Defensa de la poesía*, trad. (<ingl. *The Defence of Poesy*) de Berta Cano Echevarría, M^a. Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, ed. de Berta Cano Echevarría, M^a. Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Hidalgo, col. Letras Universales, n° 355, Madrid, Cátedra, 2003.
- SPINGARN, J. E., *Literary Criticism in the Renaissance*, Nueva York, Harbinger, 1963.
- STEINER, George (1989), *Presencias reales*, trad. (<ingl. *Real Presences*) de Juan Gabriel López-Guix, col. DestinoLibro, n° 417, Barcelona, Ediciones Destino, 3ª ed., 2002.
- TORRE SERRANO, Esteban, «Literatura General y Comparada», en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, 1996.
- VERDAGUER, Mario, «Palabras preliminares del traductor» a MANN, Thomas, *La montaña mágica* (<al. *Der Zauberberg*, 1924), col. Biblioteca de Autor, n° 196/1, Barcelona, Plaza y Janés, 3ª ed., 1995, págs. 7-9.
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, prólogo de Antonio Sánchez Trigueros, col. Monográfica. Teoría Literaria, n° 102, Granada, Universidad de Granada, 2ª ed., 1991.
- . «Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana», en *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria. Ensayos y reflexiones*, col. Publicaciones Académicas. Biblioteca Giambattista Vico, n° 11, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, págs. 21-66.

- WEBB, Ruth, «Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of the Genre», *Word & Image: The Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15, nº 1, 1999, págs. 7-18.
- WEIDLÉ, Wladimir (1936), *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, trad. (fr.< *Les abeilles d'Aristée. (Essai sur le destin actuel des lettres et des arts)* de Carlos María Reyles, nota preliminar de Eduardo Mallea. 2ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1943.
- ZAMBRANO, María (1943), *La Confesión: Género literario*, col. Mondadori de Bolsillo, nº 23, Madrid, Mondadori, 1988.

VI. Estética e historia del arte

- ALPERS, S., *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, trad. (<ingl. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*) de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- BAYER, Raymond (1961), *Historia de la estética*, trad. (<fr. *Histoire de l'Esthétique*) de Jasmin Reuter, Madrid, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 1993.
- BOZAL, Valeriano, *Piero della Francesca*, col. El Arte y sus Creadores, nº 4, Madrid, Historia 16, 1993.
- . *Johannes Vermeer*, col. El Arte y sus Creadores, nº 24, Madrid, Historia 16, 1993.
- BURCKHARDT, Titus (1962), *Chartres y el nacimiento de la catedral*, col. El Barquero, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 2ª ed., 2004.
- BRUYNE, Edgar de (1951), *Historia de la estética*, t. I: *La antigüedad griega y romana*, traducción de Armando Suárez, O. P., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 1963.
- . (1952), *Historia de la estética*, t. II : *La antigüedad cristiana. La Edad Media*, traducción de Armando Suárez, O. P., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 1963.
- CASAS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 2005.
- CLAUDEL, Paul (1946), «Introduction à la peinture hollandaise», en *L'œil écoute*, Collection Folio / Essais, nº 127, París, Éditions Gallimard, 2003, págs. 7-60.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish (1956), *La filosofía cristiana y oriental del arte*, versión castellana (<ingl. *Christian and Oriental Philosophy of Art*) de Esteve Serra, col. Padma, José J. de Olañeta, Editor, 2009.

- DEWEY, John (1934), *El arte como experiencia*, trad. (ingl. < *Art as experience*) y prólogo de Samuel Ramos. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- ESTRADA HERRERO, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef (1950), *Historia del arte*, traducción (<ingl. *The Story of Art*) de Rafael Santos Toroella, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- GUARDINI, Romano (1947), *Sobre la esencia de la obra de arte*, traducción (<al. *Über das Wesen des Kunstwerkes*) de José María Valverde, en *Obras de Romano Guardini*, vol. I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981, págs. 307-331.
- HANI, Jean (1962), *El simbolismo del templo cristiano*, trad. (<fr. *Le Symbolisme du temple chrétien*) de Jordi Quingles, Col. Sophia Perennis, José J. de Olañeta, Editor, 2008.
- HARRIES, Richard (1993), *El arte y la belleza de Dios*, trad. (<ingl. *Art and the Beauty of God*) de Begoña Oro Pradera, Madrid, PPC, 1995.
- HAUSER, Arnold (1951), *Historia social de la literatura y el arte*, trad. (<al. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*) de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, t. II, Madrid, Guadarrama, 1969.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838), *Lecciones sobre la estética*, trad. (<al. *Vorlesungen über die Ästhetik*) de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989.
- KRÜGER, Kristina, y WARLAND, Rainer (2007), *Órdenes religiosas y monasterios. 2.000 años de arte y cultura cristianos*, trad. (<al. *Orden und Kloster – 2000 Jahre christliche Kunst und Kultur*) de Cillero & de Motta, Ana Isabel González, Verónica Margüenda, Susana Martínez, Carmen M^a de Miguel, Edurne Miravete, Aglaya Montoya y Jorge Seca para Equipo de Edición S. L., Barcelona, Tandem Verlag GmbH h.f.ullmann, 2008.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, «La experiencia de la pintura», en *Teatro del mundo*, Madrid, col. Austral, nº 1672, Espasa-Calpe, 1986, págs. 71-85.
- MARITAIN, Jacques, *Art et scolastique*, troisième édition revue et corrigée, Paris, Louis Rouart et Fils, Éditeurs, 1935.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883-1889), *Historia de las ideas estéticas en España*, en OC, t. I, Madrid, CSIC, 1946.

- MILLNER KAHR, M., *La Peinture hollandaise du Siècle d'or* (traduit de l'anglais par Jacques Bosser), Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- ORS, Eugenio d' (1923), *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de Avisos al visitante de las exposiciones de pintura*, prefacio de José María Valverde. col. Metrópolis, Madrid, Tecnos, 1989.
- . *Lo Barroco* (1944), prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, col. Metrópolis, Madrid, Tecnos, 1993.
- . (1944), *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte*, introducción de Javier Olivares, col. Metrópolis, Madrid, Tecnos, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte*, en *Obras completas* del autor, Madrid, Alianza Editorial. Revista de Occidente, 1983, t. III, págs. 333-386.
- . (1943), *Velázquez*, en *Obras Completas* del autor, Madrid, Alianza Editorial. Revista de Occidente, t. VIII, págs. 451-661.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía*. col. Arte. Grandes Temas, Madrid, Cátedra, 1990.
- . *Diccionario de iconografía y simbología*, col. Grandes Temas, Madrid, Cátedra, 5ª edición ampliada, 2007.
- RUSKIN, John, *Selected Writings*, chosen and annotated by Kenneth Clark, Penguin Classics, London, Penguin Books, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación* (<al. *Die Welt als Wille und Vorstellung*), volumen primero, traducción y notas de Rafael-José Díaz-Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción, revisión de Joaquín Chamorro Mielke, en SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación (volumen primero). De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, estudio introductorio de Luis Fernando Moreno Claros, col. Biblioteca de Grandes Pensadores, Madrid, Gredos, 2010, págs. 1-594.
- TATARKIEWICZ, Władysław (1962), *Historia de la estética*, trad. (<pol. *Historia Estetyki*) de Danuta Kurzyca, tomo I: *La estética antigua*, trad. del latín y griego: Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987.
- . (1962), *Historia de la estética*, trad. (<pol. *Historia Estetyki*) de Danuta Kurzyca, t. II: *La estética medieval*, trad. de fuentes: latinas: M^a Elena Azofra; griegas: Felipe Hernández, Madrid, Akal, 1989.

- . (1967), *Historia de la estética*, trad. (<pol. *Historia Estetyki*) de Danuta Kurzyca, t. III: *La estética moderna 1400-1700*, trad. de fuentes: latinas: Antonio Moreno; alemanas, francesas, inglesas, italianas y portuguesas: Juan Barja, Madrid, Akal, 1991.
- . (1976), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. (<pol. *Dzieje sześciu pojęć*), presentación de Bohdan Dziemidok, col. Neométrópolis, nº 8, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 7ª ed., 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1915; rev. 1933), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. (<al. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) de José Moreno villa, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, col. Austral, Ciencias/Humanidades, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

VII. Filosofía y teología

- BALTHASAR, Hans Urs von (1956), *El problema de Dios en el hombre actual*, traducción (<al. *Die Gottesfrage des Heutigen Menschen*) y presentación de José María Valverde, col. Los libros del monograma, Madrid, Ediciones Guadarrama, 2ª ed. (1ª ed., 1960), 1966.
- . (1983), *Quién es cristiano*, trad. (<al. *Wer ist ein Christ*) de Manuel Olasagasti, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2000.
- BENEDICTO XVI, BUENO, Gustavo, FAROUQ, Wael, GLUCKSMANN, André, JUARISTI, Jon, NUSSEIBEH, Sari, PRADES, Javier, SPAEMANN, Robert, y WEILER, Joseph (2007), *Dios salve la razón*, trad. (<it. *Dio salvi la ragione*) de Lázaro Sanz, col. Filosofía, nº 357, Madrid, Ediciones Encuentro, 2008.
- BERARDINO, Angelo di (coord.) (1978), *Patrología III. La Edad de oro de la literatura patristica latina*, trad. (< it. *Patrologia*) de J. M. Girau. Presentación de Johannes Quasten, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1981.
- BERNARD, Charles André (2002), *Teología espiritual. Hacia la plenitud de la vida en el Espíritu*, trad. (<it. *Teologia spirituale*) de Alfonso Ortiz y Vicente Hernández, col. *Lux Mundi*, nº 88, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.
- BERTI, Enrico (2007), *En el principio era la maravilla. Las grandes preguntas de la filosofía antigua*, trad. (< it. *In principio era la meraviglia*) de Helena Aguilà. Madrid, Gredos, 2009.
- BIBLIA DE JERUSALÉN, Bilbao, Desclée de Brouwer, nueva edición revisada y aumentada, 1998.
- BRAGUE, Rémi (1999), *La sabiduría del mundo. Historia de la experiencia humana del universo*, trad. (<fr. *La sagesse du monde*) de José Antonio Millán Alba, col. Ensayos-Filosofía, nº 354, Madrid, Ediciones Encuentro, 2008.

- BROWN, Peter (1967), *Biografía de Agustín de Hipona*, trad. (<ingl. *Augustine of Hippo – A biography*) de Santiago Tovar y M^a Rosa Tovar, col. Selecta de Revista de Occidente, n^o 34, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- BUENAVENTURA, San, *Colaciones sobre el Hexaémeron o Iluminaciones de la Iglesia*, trad. (<lat. *Collationes in Hexaemeron sive Illuminationes Ecclesiae*) de León Amorós, O. F. M., Bernardo Aperribay, O. F. M, y Miguel Oromí, O. F. M., en *Obras Completas de San Buenaventura*, ed. bilingüe, dirigida, anotada y con introducciones por los padres León Amorós, O. F. M., Bernardo Aperribay, O. F. M., y Miguel Oromí, O. F. M., vol. III, 3^a edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 1972.
- BUSTOS, Manuel, *La paradoja posmoderna. Génesis y características de la cultura actual*, col. Sociedad, n^o 389, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.
- CAPÁNAGA, Victorino, «Introducción general» a las *Obras de San Agustín* en edición bilingüe, t. I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 5^a ed., 1979, págs. 1-292.
- CARTA MACALUSO, Stefania, *Il metaxy. La filosofia di Simone Weil. Un approccio al femminile*, Roma, Armando Editore, 2003.
- CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA. *Compendio*, Madrid, Asociación de Editores del Catecismo, 2005.
- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain (1969), *Diccionario de los símbolos*, versión española (<fr. *Dictionnaire des symboles*) de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 6^a ed., 1999.
- COLUNGA-TURRADO, *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 7^a ed., 1985.
- CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA, versión oficial de la *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C), 2010.
- COPLESTON, Frederick (1946), *Greece and Rome*, vol. 1 de *A History of Philosophy*, London-New York, Continuum, 2003.
- . (1950), *Medieval Philosophy*, vol. 2 de *A History of Philosophy*, London-New York, Continuum, 2003.
- . (1986), *Russian philosophy*, vol. 10 de *A History of Philosophy*, London-New York, Continuum, 2003.

- DAWSON, Christopher (1932), *Los orígenes de Europa*, trad. (<ingl. *The Making of Europe. An Introduction to the History of European Unity*) de Francisco Elías de Tejada. Prólogo de Esteban Pujals. Madrid, Ediciones Rialp, 1991.
- DESCARTES, René (1637), *Discours de la méthode*, avec des aperçus sur le mouvement des idées avant Descartes, une biographie chronologique, une introduction à l'oeuvre, une analyse méthodique du «Discours», des notes, des questions, de documents par J.-M. Fataud, Paris, Bordas, 1984.
- . (1637), *Discurso del método*, trad. (<fr. *Discours de la méthode*), estudio preliminar y notas de Risieri Frondizi, col. El Libro de Bolsillo, nº 736, Madrid, Alianza Editorial, 7ª ed., 1984.
- DÍAZ, Carlos, *Entre Atenas y Jerusalén (Los caminos de E. Brunner, H-U von Balthasar, X. Zubiri, K. Wojtyla, G. Rovirosa, S. Kierkegaard y los de todo creyente)*, Madrid, Sociedad de Educación Atenas, 1994.
- DOERING, Jane E., y SPRINGSTED, Eric O. (eds.), *The Christian Platonism of Simone Weil*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2004.
- DOMÍNGUEZ BALAGUER, Ramón, *Réquiem por Europa. Ascenso y ocaso de la cultura ética occidental*, Baracaldo, Grafite Ediciones, 2007.
- DUMONT, Charles, y TORRE, Juan María de, «Una lectura de San Bernardo hoy», en «Introducción general» a SAN BERNARDO, *Obras completas*, ed. bilingüe., t. I: *Introducción general y Tratados* (1.º), edición preparada por los monjes cistercienses de España, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C. nº 444), 1993, págs. 73-123.
- EBNER, Ferdinand (1963), *La Palabra y las Realidades Espirituales. Fragmentos pneumatológicos*, trad. (<al. *Bd. I Schriften: Fragmente – Aufsätze – Aphorismus*) de José María Garrido, col. Esprit, nº 17, Madrid, Caparrós Editores, 1995.
- EGGERS LAN, Conrado, «Introducción» a la *República*, en PLATÓN, *Diálogos IV*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 9-55.
- ESQUIROL, Joseph Maria, «Introducción» a STRAUSS, Leo, *¿Progreso o retorno?*, traducción (<ingl. *Rebirth of Classical Political Rationalism. An introduction to the Thought of Leo Strauss*, Chicago, The Chicago University Press, 1989) de Francisco de la Torre, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, págs. 9-32.

- ESPARZA, José Javier, y ESOLEN, Anthony, *Guía políticamente incorrecta de la civilización occidental*, Madrid, Ciudadela Libros, 2009.
- FIORI, Gabriella (1993), *Simone Weil. Una mujer absoluta*, trad. (<fr. *Simone Weil – Une femme absolue*) de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- FRAILE, Guillermo (1956), *Grecia y Roma*, t. I de VV.AA., *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- FRAILE, Guillermo, O. P., y URDÁNOZ, Teófilo, O. P. (1960), *El cristianismo y la filosofía patristica. Primera escolástica*, vol. II (1.º) de la *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1986.
- . *Filosofía judía y musulmana. Alta escolástica: desarrollo y decadencia*, vol. II (2.º) de la *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 2005.
- FRONDIZI, Risieri, «Estudio preliminar» a DESCARTES, René (1637), *Discurso del método*, trad. (<fr. *Discours de la méthode*), estudio preliminar y notas de Risieri Frondizi, col. El Libro de Bolsillo, nº 736, Madrid, Alianza Editorial, 7ª ed., 1984, págs. 11-66.
- GABELLIERI, Emmanuel, «Una filosofía de la mediación y el don», en LUCCHETTI, Maria Clara, y DI NICOLA, Giulia Paola (eds.) (2005), *Simone Weil. Acción y contemplación*, trad. (<it. *Simone Weil. Azione e contemplazione*) de Miguel Montes. Bilbao, Desclée de Brouwer, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg (1975), *Verdad y método*, trad. (<al. *Wahrheit und Methode*) de Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 11ª ed, 2005.
- GAMBLE, Richard (ed.), *The Great Tradition. Classic Readings on What It Means to Be an Educated Human Being*, Wilmington, Delaware, ISI Books, 2007.
- GAMBRA, Rafael (1961), *Historia sencilla de la filosofía*, Madrid, Rialp, 27ª ed., 2008.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Introducción» a PLATÓN, *El Banquete*, trad. de Fernando García Romero, col. El Libro de Bolsillo, Sección: Clásicos, nº 1380, Madrid, Alianza Editorial, 1989, págs. 7-36.
- . «Introducción» al *Fedón*, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 9-22.

- GILSON, Étienne (1922), *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, versión española (<fr. *La philosophie au Moyen Âge*, vol. I: *De Scot Erigène à saint Bonaventure*; vol. II: *De saint Thomas d'Aquin à Guillaume d'Occam*) de Arsenio Palacios y Salvador Caballero, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1999.
- . (1932), *El espíritu de la filosofía medieval*, trad. (<fr. *L'esprit de la philosophie médiévale*), col. Biblioteca del Cincuentenario, Madrid, Ediciones Rialp, 2ª ed., 2004.
- GÓMEZ CAFFARENA, José (1969), *Metafísica fundamental*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2ª ed., 1983.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, «Estructuras constituyentes de lo humano», en AA.VV., *Introducción al cristianismo*, col. Esprit, nº 9, Madrid, Caparrós Editores, 1994.
- GRAF HUYN, Hans (1988), *Seréis como dioses. Vicios del pensamiento político y cultural del hombre de hoy*, trad. (<al. *Ihr werdet sein wie Gott. Der Irrtum des modernen Menschen von der Französischen Revolution bis heute*) de José Zafra Valverde, Madrid, El buey mudo, 2010.
- GRUBE, G. M. A. (1935), *Plato's Thought*, with new introduction, bibliographic essay, and bibliography by Donald J. Zeyl, Indianapolis, Indiana, Hackett Publishing Company, Inc., 1980.
- GUTHRIE, W. K. C. (1965), *Historia de la filosofía griega. Volumen II. La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*, versión española (ingl. *A History of Greek Philosophy. Volume II. The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus*, Cambridge University Press) de Alberto Medina González, Madrid, Gredos, 1986.
- . (1962), *Historia de la filosofía griega. Volumen IV. Platón. El hombre y sus diálogos* (<ingl. *A History of Greek Philosophy. Volume IV. Plato. The Man and his Dialogues: Earlier Period*, Cambridge University Press) de Álvaro Vallejo Campos y Alberto Medina González, Madrid, Gredos, 1990.
- HABERMAS, Jürgen, *Israel o Atenas. Ensayos sobre religión, teología y racionalidad*, traductores varios, edición de Eduardo Mendieta, col. Estructuras y Procesos, Serie Filosofía, Madrid, Trotta, 2001.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *Fenomenología del espíritu*, traducción (<al. *Phänomenologie des Geistes*) de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, Madrid, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 1993.
- HERNANDO NIETO, Eduardo, «¿Entre Atenas o Jerusalén El derecho natural clásico de Leo Strauss», *Razón Práctica y Asuntos Públicos*, Nº 13 / 2010, en [<http://www.razonpracticayasuntospublicos.com/racionalidad/texto/Edicion%2013/Strauss%20Hernando.pdf>].
- HIRSCHBERGER, Johannes (1954), *Historia de la filosofía*. trad. (<al. *Geschichte der Philosophie*) de Luis Martínez Gómez, tomo I: *Antigüedad. Edad Media. Renacimiento*, Barcelona, Herder, 15ª ed., 1997.
- HOWE, Christine, «Cultivating Hope: Simone Weil, metaxu, and a Literature of the Divine», en [<http://www.inter-disciplinary.net/ptb/hope/h1/howe%20paper.pdf>].
- HUGHES, Glenn, «Eric Voegelin and Christianity», *The Intercollegiate Review*, Fall/Winter, 2004; pág 24.
- . «Artistic Symbols and Life in the Metaxy», en [<http://www.artsci.lsu.edu/voegelin/EVS/2004%20Papers/Hughes2004.htm>].
- ILLANES, José Luis, y SARANYANA, Josep Ignasi, *Historia de la Teología*, col. *Sapientia Fidei*. Serie de Manuales de Teología, nº 9, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 3ª ed. actualizada y aumentada, 2002
- JAEGER, Werner (1933), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. (<al. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*) de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- JIMÉNEZ, Emiliano, *¿Quién soy yo? Preguntas sobre el sentido de la vida*, col. *Esprit*, nº 8, Madrid, Caparrós Editores, 1999.
- JOHNSTON, William (1995), *Teología mística. La ciencia del amor*, trad. (<ingl. *Mystical Theology*) de María Belén Ibarra. Barcelona, Herder, 2ª ed., 2003.
- JUAN PABLO II (carta encíclica de), *Fides et ratio. La fe y la razón*, versión castellana de la Políglota Vaticana, Madrid, San Pablo, 2ª ed., 1998.
- KOŁAKOWSKI, Leszek (1973), «Odwet sacrum w kulturze świeckiej», en *Czy diabły może być zbawiony i 27 innych kazań*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2006, pág. 232-245.
- . (1959), «Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)», en HECK, Dorota (selección y notas de),

- Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, Wrocław • Warszawa • Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 2003, págs. 181-201.
- KRÓLIKOWSKI, Janusz Ks., «Chrystologia ex visu», *DULOS 13*, julio-octubre 2004, en [http://www.chrystologia.pl/pages/przyczynki/mono/p_m_13.1.htm].
- LAÍN ENTRALGO (1961), Pedro, *Teoría y realidad del otro*, col. Alianza Universidad, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- LASSO DE LA VEGA, José S., «El eros pedagógico de Platón», en FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel, LASSO DE LA VEGA, José S., y RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Editorial Coloquio, 1985, págs. 101-148.
- LASTRA, Antonio, «Prólogo» a STRAUSS, Leo, *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, edición de Antonio Lastra, col. Novatores, nº 3, Edicions Alfons el Magnànim – IVEI, 1996, págs. 5-28.
- LASTRA, Antonio, y TORRES MORALES, Bernat, «Introducción: *Pistis, noein*: una correspondencia truncada» a VOEGELIN, Eric, y STRAUSS, Leo, *Fe y filosofía. Correspondencia 1934-1964*, edición, traducción y notas de Antonio Lastra y Bernal Torres Morales, Madrid, Trotta, 2009, págs.9-23.
- LEVI, Primo (1947), *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi, 1989.
- LISI, Francisco, «Introducción» al *Timeo*, en PLATÓN, *Diálogos VI*, Madrid, Gredos (1982)-RBA, 2007, págs. 125-148.
- LLEDÓ, Emilio, «Introducción general» a los *Diálogos* de Platón, en PLATÓN, *Diálogos I*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 7-135.
- . «Introducción» al *Ion*, en PLATÓN, *Diálogos I*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 245-248.
- . «Introducción» al *Fedro*, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA 2007, págs. 289-303.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *El poder del diálogo y del ecuentro. Ebner, Haecker, Wust, Przywara*, Madrid, nº 575 de la Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 1997.
- . *El espíritu de Europa. Claves para una reevangelización*, Madrid, Unión Editorial, 2000.

- . (2005), «La belleza y su Poder Transfigurador», en [http://www.hottopos.com/rih7/alq.htm].
- LÓPEZ SÁEZ, Francisco José (introducción y selección de), *La Filocalia de la oración de Jesús*, col. ICHTHYS, N° 3, Salamanca, Ediciones Sígueme, 3ª ed., 2002.
- . *La belleza, memoria de la resurrección. Teodicea y antropodicea en Pavel Florenskij*, prólogo del Cardenal Špidlik, Burgos, Montecarmelo, 2008.
- LOYOLA, san Ignacio de, *Obras*, transcripción, introducciones y notas de Ignacio Iparraguirre, S.I., Cándido de Dalmases, S.I., y Manuel Ruiz Jurado, S.I., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C., n° 86), 6ª ed., 1997.
- MARCEL, Gabriel, *Journal Métaphysique*, col. Bibliothèque des Idées, Paris, Librairie Gallimard, 1935.
- MARÍAS, Julián (1955), *Imagen de la vida humana*, en *Obras del autor*, t. V, Madrid, Revista de Occidente, 3ª ed., 1969, págs. 531-593.
- . *Razón de la filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- . (1996), «Pobre y desnuda», en *El curso del tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. 2, págs. 450-453.
- MARTÍ GARCÍA, Miguel-Ángel (1997), *La admiración. Saber mirar es saber vivir*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2ª ed., 2000.
- MARTIN, Bernard, «*The life and thought of Lev Shestov*», introducción a su traducción de SHESTOV, Lev, *Athens and Jerusalem*, Ohio University Press, 1966. Manejamos la edición electrónica de esta obra, en [http://shestov.by.ru/intro.html].
- MARTÍN VELASCO, Juan (1982), *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 6ª ed., 1993.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M., «Introducción» al *Banquete*, en PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos (1982)-Barcelona, RBA, 2007, págs. 143-182.
- MATE, Reyes, *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.
- MERINO, José Antonio, *Historia de la filosofía medieval*, col. *Sapientia Rerum*. Serie de Manuales de Filosofía, n° 10, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 2001.

- MIŁOSZ, Czesław (1972), «Shestow albo czystość rozpaczy», en *Zaczynając od moich ulic*, Biblioteka «Kultury», tomo XII de las *Dziela zebrane* del autor, Paryż, Instytut Literacki, 1985, págs. 260-277.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando, «Estudio introductorio» a SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación* (<al. *Die Welt als Wille und Vorstellung*), volumen primero, traducción y notas de Rafael-José Díaz-Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción, revisión de Joaquín Chamorro Mielke, en SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación (volumen primero). De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, estudio introductorio de Luis Fernando Moreno Claros, col. Biblioteca de Grandes Pensadores, Madrid, Gredos, 2010, págs. XI- CXXVII.
- NÁCAR-COLUNGA, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 22^a ed., 1974.
- NEMO, Philippe (2004), *¿Qué es Occidente?* Trad. (fr. < *Que'est-ce que l'Occident*) de Lourdes Bigorra. col. Gota a gota, n^o 4, Madrid, Fundación FAES S.L.U, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872), *El origen de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción (<al. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*) y notas de Andrés, Sánchez Pascual, Madrid, col. El Libro de Bolsillo, n^o 456, Alianza Editorial, 1985.
- OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de, *O Helenismo e a Civilização Cristã*, Lisboa, Guimarães Editores, Lda., 1985.
- OTTO, Rudolf (1917), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. (<al. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*) de Fernando Vela, col. El Libro de Bolsillo, H 4106, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PANGLE, Thomas L., «Introducción» a STRAUSS, Leo, *El renacimiento del racionalismo político clásico. Selección de ensayos y conferencias e introducción de Thomas L. Pangle*, trad. (<ingl. *The Rebirth of Classical Political Rationalism. An Introduction to the Thought of Leo Strauss. Essays and Lectures by Leo Strauss. Selected and Introduced by Thomas L. Pangle*, 1989) de Amelia Aguado, Buenos Aires – Madrid, Amorrortu editores, 2007, págs. 9-48.

- PALLÁS, Joaquín, «Borghesi, Graf Huyn, Zambrano: Europa necesita volver a los clásicos», *Forum Libertas.Com Diario Digital*, 09 de Abril de 2008, en [http://www.forumlibertas.com/frontend/forumlibertas/imprimir.php?id_noticia=10686].
- PASCAL (póst. 1670), *Pensées*, édition de Ch. M. des Granges, Classiques Garnier, Paris, Éditions Garnier, 1964.
- PONTIFICIO CONSEJO DE LA CULTURA, *Via pulchritudinis. Camino de evangelización y de diálogo*, col. BAC-documentos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), 2008.
- QUASTEN, Johannes, *Patrología. I. Hasta el concilio de Nicea*. Ed. española (< ingl. *Patrology*, vol. I-II 1950-1953) preparada por Ignacio Oñatibia, con la colaboración de Pedro Urséolo Farré, O. S. B., y Estanislao M. Llopart, O. S. B. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.
- QUENTAL, Antero de, OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de, y VILHENA, Júlio, *A Idade Média na História da Civilização*, Lisboa, Esfera do Caos Editores, 2006.
- RÁBADE ROMEO, Sergio, *Espinosa: Razón y felicidad*, Serie Historia de la Filosofía, nº 39, Madrid, Editorial Cincel, 1992.
- REALE, Giovanni (1982), *Introducción a Aristóteles*, trad. (< it. *Introduzione a Aristotele*) de Víctor Bazterrica, Barcelona, Herder, 3ª ed., 2003.
- . (1995), *La sabiduría antigua. Terapia para los males del hombre contemporáneo*, trad. (<it. *Sagezza Antica*) de Sergio Falvino, revisión de Roberto H. Bernet, Barcelona, Herder, 2ª ed. revisada y corregida, 2000.
- . (1997), *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, trad. (<it. *Eros dèmone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*) de Rosa Rius y Pere Salvat, Barcelona, Herder, 2004.
- . (1998), *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, trad. (<it. *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*) de Roberto Heraldo Bernet, Barcelona, Herder, 2ª ed., 2002.
- . (2003), *Raíces culturales y espirituales de Europa*, trad. (<it. *Radici culturali e spirituali dell'Europa. Per una rinascita del «uomo europeo»*) de María Pons Irazzábal, Barcelona, Herder, 2005.

- REALE, Giovanni, y ANTISERI, Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, tomo I: *Antigüedad y Edad Media*, trad. (<it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo I, 1983) de Juan Andrés Iglesias, Barcelona, Herder, 3ª ed., 2004.
- . *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. II: *Del humanismo a Kant*, trad. (it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo II, 1983) de Juan Andrés Iglesias, Barcelona, Herder, 2005.
- . *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. III: *Del Romanticismo hasta nuestros días*, trad. (< it. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. Tomo III, 1983) de Juan Andrés Iglesias, Barcelona, Herder, 3ª ed., 2005.
- REVILLA, Carmen, *Simone Weil: Nombrar la experiencia*, col. Estructuras y Procesos, Serie Filosofía, Madrid, Trotta, 2003.
- RIGOBELLO, Armando, *El porqué de la filosofía*, trad. (<it. *Perché la filosofia*, 1979-1997, 5ª ed.) de José Manuel García de la Mora, col. Esprit, nº 40, Caparrós Editores, 2000.
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio, «Preámbulo» a PLATÓN, *El banquete o del amor*, traducción del griego y notas por Luis Gil, Madrid, Aguilar, 1987, págs. 5-27.
- RONDANINA, Roberto (2001), *Simone Weil. Mística y revolucionaria*. trad. (it.< *Simone Weil. Mistica e rivoluzionaria*) de Rosario Gutiérrez Carreras, Madrid, San Pablo, 2004.
- ROSS, Michael, «Transcendence, Immanence, and Practical Deliberation in Simone Weil's Early and Middle Years», en DOERING, E. Jane, y SPRINGSTED, Eric O. (eds.), *The Christian Platonism of Simone Weil*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2004, págs. 43-60.
- ROVIRA BELLOSO, José María, *Introducción a la teología*, col. *Sapientia Fidei*. Serie de Manuales de Teología, nº 14, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 1996.
- SAMARANCH, Francisco de P., «Nota preliminar» a LONGINO(?), *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1972, págs. 19-22.
- SÁNCHEZ NOGALES, José Luis, *Filosofía y fenomenología de la religión*, col. Ágape, nº 32, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2003.

- SANDOZ, Ellis, «Introducción» a su «Selección de escritos filosófico-políticos de Eric Voegelin», *Estudios Públicos*, 52 (primavera 1993); págs. 373-374, en [http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1038.html].
- SANTA CRUZ DE PRUNES, María Isabel, y CORDERO, Luis, «Leucipo y Demócrito», en *Los filósofos presocráticos*, vol. III, introducciones, traducciones y notas de Armando Poratii, Conrado Eggers Lan, María Isabel Santa Cruz de Prunes y Néstor Luis Cordero, col. Biblioteca Clásica Gredos, nº 28, Madrid, Gredos, 1986, pág. 139-151.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación* (<al. *Die Welt als Wille und Vorstellung*), volumen primero, traducción y notas de Rafael-José Díaz-Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción, revisión de Joaquín Chamorro Mielke, en SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación (volumen primero). De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, estudio introductorio de Luis Fernando Moreno Claros, col. Biblioteca de Grandes Pensadores, Madrid, Gredos, 2010, págs. 1-594.
- SHESTOV, Lev (1938), *Athens and Jerusalem, edited and translated* (<fr. *Athènes et Jerusalem: un essai de philosophie religieuse*, 1938) by Bernard Martin, Ohio University Press, 1966, en [http://www.angelfire.com/nb/shestov/aaj/aj_0.html].
- . (1951), *Афины и Иерусалим*, trad. (<fr. *Athènes et Jerusalem: un essai de philosophie religieuse*, 1938), en [<http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest17.htm>].
- SPINOZA, Baruch, *Spinoza Opera*, editadas por GEBHART, C., 4 Vols. Heidelberg, C. Winter, 1972 (1^a ed., 1925).
- . *Tratado teológico-político*, traducción (<lat. *Tractatus theologico-politicus*), introducción, notas e índices de Atilano Domínguez, Madrid, col. El Libro de Bolsillo, nº 1185, Alianza Editorial, 1986.
- STEINER, George (2004), *La idea de Europa*, trad. (<ingl *The Idea of Europe*) de María Condor, prólogo de Mario Vargas Llosa. Introducción de Rob Riemen. Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- STEMPOWSKI, Jerzy (1948), «O współczesnej formacji humanistycznej», en HECK, Dorota (selección y notas de), *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, Wrocław • Warszawa • Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 2003, págs. 45-54.

- STRAUSS, Leo (1967), «Jerusalén y Atenas. Varias reflexiones preliminares», trad. (<ingl. *Jerusalem and Athens. Some preliminary reflections*) de Antonio Lastra, en STRAUSS, Leo, *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, edición de Antonio Lastra, col. Novatores, nº 3, Edicions Alfons el Magnànim – IVEI, 1996, págs. 93-132.
- . «¿Progreso o retorno?», en *El renacimiento del racionalismo político clásico. Selección de ensayos y conferencias e introducción de Thomas L. Pangle*, traducción (<ingl. «Progress or Return?», 1981, en *The Rebirth of Classical Political Rationalism. An Introduction to the Thought of Leo Strauss. Essays and Lectures. Selected and Introduced by Thomas L. Pangle*, 1989) de Amelia Aguado, introducción de Joseph Maria Esquirol, Barcelona-Buenos-Aires-México, Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004; pág. 317-367.
- SZCZEKLIK, Andrzej (2002), *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*, trad. (<pol. *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*) de Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, prólogo de Czesław Miłosz, Barcelona, Acantilado, 2010.
- TATARKIEWICZ, Władysław (1931), *Historia filozofii. Tom pierwszy: Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, 17ª ed., 2001.
- . (1931), *Tom drugi: Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, 17ª ed., 2001.
- . (1950), *Tom trzeci: Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, 14ª ed., 2001.
- TAYLOR, Charles (1989), *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, traducción (<ingl. *Sources of the self. The making of the modern identity*) de Ana Lizón, Barcelona-Buenos Aires-México, 1996.
- TREVIJANO, Ramón (1994), *Patrología*, col. *Sapientia Fidei*. Serie de Manuales de Teología, nº 5, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 3ª ed. aumentada, 2001.
- URDÁNOZ, Teófilo, *Siglo XIX: Kant, idealismo y espiritualismo*, vol. IV de la *Historia de la Filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.) (371), 3ª ed., 2001.

- . (1975) *Siglo XIX: Socialismo, materialismo y positivismo. Kierkegaard y Nietzsche*, vol. V de la *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, B.A.C. 375), 2008.
- . (1978) *Siglo XX: De Bergson al final del existencialismo*, vol. VI de la *Historia de la filosofía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, B.A.C. 398, 2005.
- VALLEJO CAMPOS, Á, «Introducción» al *Teeteto*, en PLATÓN, *Diálogos V*, Madrid, Gredos (1982)-RBA, 2007, págs. 135-166.
- VALVERDE MUCIENTES, Carlos, *Prelecciones de metafísica fundamental*, Madrid, nº 683 de la Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.) y Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, 2009.
- VIDAL GUZMÁN, Gerardo, *Retratos de la Antigüedad Romana y la Primera Cristiandad*, Madrid, Rialp, 2007.
- . *Retratos del Medioevo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008.
- VOEGELIN, Eric, «Reason: The Classical Experience», 1974, reproducido en SANDOZ, Ellis, «Introducción» a su «Selección de escritos filosófico-políticos de Eric Voegelin», *Estudios Públicos*, 52 (primavera 1993), en [http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1038.html].
- VOEGELIN, Eric, y STRAUSS, Leo, *Fe y filosofía. Correspondencia 1934-1964*, edición, traducción y notas de Antonio Lastra y Bernal Torres Morales, Madrid, Trotta, 2009.
- WEAVER, Richard M. (1948), *Las ideas tienen consecuencias*, trad. (<ingl. *Ideas Have Consequences*) de Ana Nuño, Madrid, El Buey Mudo, 2011.
- WEBER, Max (1919), «La ciencia como vocación», en *El político y el científico*, trad. (<al. *Politik als Beruf, Wissenschaft als Beruf*) de Francisco Rubio Llorente. introducción por Raymond Aron, CS 3403, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- WEIL, Simone, *La gravedad y la gracia*, trad. (<fr. *La pesanteur et la grâce*, 1947) de Carlos Ortega. Madrid, Trotta, 4ª ed., 2007.
- . *Intuiciones precristianas*, trad. (<fr. *Intuitions pré-chrétiennes*, 1951) de Carlos Ortega. Madrid, Trotta, 2004.
- . *La fuente griega*, trad. (<fr. *La Source grecque*, 1953) de José Luis Escartín y María Teresa Escartín, Col. Estructuras y Procesos, Serie Filosofía, Madrid, Trotta, 2005.

- . *Escritos de Londres y últimas cartas*, trad. (<fr. *Écrits de Londres et dernières lettres*, 1957) de Maite Larrauri, Madrid, Trotta, 2000.
- . *Attente de Dieu*, Ligugé, Poitiers, Fayard, 1966.
- . *Cuadernos*, trad. (<fr. *Cahiers*, 2001), comentarios y notas de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 2001.
- ZAMBRANO, María (1939), *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 3ª ed., 2001.

VIII. Otras obras

- BARNOW, A. J., *Breve historia de Holanda*, versión castellana de León Mirlas, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- BAUDELAIRE, Charles (1857), *Les fleurs du mal*, traducción (< fr. *Les fleurs du mal*, 1857) de Luis Martínez de Merlo, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, col. Mil Letras, Madrid, Cátedra, 2008.
- . (1862), *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, en *Œuvres Complètes* del autor, préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Éditions du Seuil, 1968, págs. 144-189.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y declaraciones poéticas*, prólogo y edición de Francisco López Estrada, col. Selecciones Austral, nº 27, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- BELLOC, Hilaire, *The Great Heresies*, Breinigsville, PA USA, Wilder Publications, 2008.
- BERMÚDEZ CAÑETE, Federico, *Rilke*, col. Los Poetas, nº 57, Madrid, Ediciones Júcar, 1984.
- BERNANOS, Georges (1936), *Journal d'un curé de champagne*, édition établie à partir de l'édition originale, préface inédite d'André Malraux, notice biographique de Jean-Loup Bernanos, col. Pocket, nº 2301, Paris, Librairie Plon, 1984.
- BORGES, Jorge Luis (1981), *La cifra*, en el vol. III de las *Obras completas 1975-1985* del autor, Barcelona, Emecé Editores, 1989, págs. 287-340.
- CAMÕES, Luís de, *Sonetos*. Edição completa. Fixação do texto, paráfrases explicativas e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Biografia do poeta, de José Hermano Saraiva. Mira-Sintra — Mem Martins, col. «Livros de Bolso Europa-América», nº 106, Publicações Europa-América.

- CAMUS, Albert (1957), «Jonas ou l' artiste au travail», en *L' exil et le royaume*, col. Folio, nº 78, Paris, Gallimard, 2004, págs. 101-139.
- . «Jonas o el artista trabajando», en *El exilio y el reino*, trad. (<fr. *L'Exile et le Royaume*) de Manuel de Lope, en *Obras*, 5 del autor, ed. de José María Guelbenzu, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 89-122.
- . (1958), «Discurso de Suecia», trad. (<fr. «Discours de Suède») de Miguel Salabert, ibídem, págs. 159-169.
- CELAYA, Gabriel, poema «La poesía es un arma cargada de futuro», en [<http://www.geocities.com/versoados/webpoemas/g.celaya.htm>].
- CERNUDA, Luis (1963, 3ª ed. aumentada), *Ocnos*, en *Prosa completa* del autor, ed. a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, col. Biblioteca Crítica, Barcelona, Barral Editores, 1975, págs. 15-108.
- CHIAROMONTE, Nicola (1970), *Credere e non credere*, Bologna, il Mulino, 1993.
- . *Che cosa rimane. Taccuini 1955-1971*, introduzione di Wojciech Karpiński, Bologna, il Mulino, 1995.
- DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, con il commento di Tommaso Casini, Milano, Fratelli Melita Editori, 1993.
- . *Divina Commedia. Paradiso*, con il commento di Tommaso Casini, Milano, Fratelli Melita Editori, 1993.
- DARÍO, Rubén, *Poesía*, introducción y selección de Pere Gimferrer, Bibliografía de Jordi Estrada, col. Clásicos Universales Planeta, Barcelona, Planeta, 1987.
- DICKINSON, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Edited by Thomas H. Johnson, Boston-Toronto, Little, Brown and Company, 1960
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Micháilovich (1868-69), *El idiota, 1*, versión directa del ruso (<*Idiot*) y nota preliminar de Juan López Morillas, col. El Libro de Bolsillo Literatura, nº 5538, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- . (1868-69), *El idiota, 2*, versión directa del ruso (<*Idiot*) de Juan López Morillas, col. El Libro de Bolsillo Literatura, nº 5539, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- GELMAN, Juan, *Discurso de recepción del premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe*, el 26 de noviembre del 2000, en [<http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=200>].
- GIBBONS, James Cardinal, *The Ambassador of Christ*, Baltimore-New York, John Murphy Company, Publishers, 1896.

- GOETHE, Johann Wolfgang von (1807), *Faust I*, en [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3448&kapitel=18&cHash=f2061be2842#gb_found].
- . (póst. 1833), *Maximen und Reflexionen* en *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band XII, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 4ª ed., 1960.
- GÓMEZ DÁVILA, Nicolás (1977), *Escolios a un texto implícito*, prólogo de Franco Volpi. Girona, Atalanta, 2009.
- GRACIÁN, Baltasar (1651, 1653, 1657), *El criticón*, ed. de Santos Alonso, col. Letras Hispánicas, nº 122, Madrid, Cátedra, 1980.
- GRAVES, Robert, *Goodbye to All That*, London, Penguin Books, 1960.
- HERBERT, George, *The Complete English Poems*, edited by John Tobin, London, Penguin Books, 3ª ed., 2004.
- HÖLDERLIN, *Obra Poética Completa*, edición bilingüe, traducción de Federico Gorbea, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1986, tomos I y II, (1ª ed.: 1977) 5ª ed., 1986.
- HUGO, Victor (1831), *Notre-Dame de Paris*, introduction, notes et chronologie par Jacques Seebacher, col. Les Classiques de Poche, nº 1698, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- . (1831), *Nuestra Señora de París*, trad. (<fr. *Notre-Dame de Paris*) de E. González Fiol, introducción de Mauro Armiño, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1997.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, *Los tres cuadernos rojos*, Valladolid, Ámbito, 1986.
- . *Segundo abecedario*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- . *La luz de una candela*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- . «Aquellas estancias y aquel júbilo», en *Ni venta ni alquiler*, col. La Rama Dorada, nº 25, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2002, págs. 333-336.
- . *Los cuadernos de letra pequeña*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- . *Elogios y celebraciones*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- . *Los cuadernos de Rembrandt*, col. Narrativa Contemporánea, nº 85, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- LAGERLÖFF, Selma (1ª parte, 1906; 2ª, 1907), *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, trad. (<sue. *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*),

- introducción de Palma Guillén de Nicolau, col. “Sepan cuantos...”, nº 155, México, Editorial Porrúa, 7ª ed., 1988.
- LÓPEZ ORTEGA, Ramón, ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Román, LÓPEZ SANTOS, Antonio, STOELTING, Jayne Marie, y FERNÁNDEZ COLINAS, Francisco (selección, traducción y notas de), *Antología bilingüe. Wordsworth. Coleridge. Shelley. Keats*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978.
- LOTTMAN, Herbert R. (1978), *Albert Camus*, versión castellana (<ingl. *Albert Camus. A biography*) de Amalia Álvarez Fraile, Javier Muñoz Martín e Inés Ortega Klein, col. Memorias y Biografías, Madrid, Taurus, 2ª ed. ampliada, 2006.
- LLOVET, Jordi, *Adiós a la universidad. El eclipse de las Humanidades*, trad. (<cat. *Adéu a la Universitat. L'eclipsi de les humanitats*) de Albert Fuentes, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2011.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, vol. I de las *Obras completas* del autor, ed. crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, col. Clásicos Castellanos (nueva serie), Madrid, Espasa-Calpe. Fundación Antonio Machado, 1989.
- . *Prosas completas*, vol. II de las *Obras completas* del autor, edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, col. Clásicos Castellanos (nueva serie), Madrid, Espasa-Calpe. Fundación Antonio Machado, 1989.
- MANN, Thomas (1924), *La montaña mágica*, trad. (<al. *Der Zauberberg*) de Mario Verdaguer, con unas palabras preliminares del traductor, col. Biblioteca de Autor, nº 196 1, Barcelona, Plaza y Janés, 3ª ed., 1995.
- . (1938, 1947 y 1936, respectivamente), *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. (al. < *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*) y nota preliminar de Andrés Sánchez Pascual, col. Filosofía H 4421, Madrid, Alianza, Editorial, 2000.
- MÁRAI, Sándor (1934), *Confesiones de un burgués*, trad. (<húng. *Egy polgár vallomásai*) de Judit Xantus Szarvas, col. Narrativa, Barcelona, Publicaciones y Ediciones Salamandra, 6ª ed., 2006.
- . (1972), *¡Tierra, tierra!*, trad. (<húng. *Föld, Föld!...*) de Judit Xantus Szarvas, col. Narrativa, Barcelona, Publicaciones y Ediciones Salamandra, 5ª ed., 2008.
- . (póst. 1997), *Diarios 1984-1989*, trad. (<húng. *Napló 1984-1989*) de Eva Cserhati y A. M. Fuentes Gaviño, col. Narrativa, Barcelona, Publicaciones y Ediciones Salamandra, 2008.

- MORALES, José, *Newman (1801-1890)*, Madrid, Ediciones Rialp, 2010.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1965), *El unicornio*, Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca Breve, 4ª ed., 1989.
- O'CONNOR, Flannery (1979), *Letters of Flannery O'Connor. The Habit of Being*, letters edited with an introduction by Sally Fitzgerald, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, José (1928), «Max Scheler. — Un embriagado de esencias (1874-1928)», en *Goethe desde dentro* (1932), en *Obras completas* del autor, vol. IV, Madrid, Alianza Editorial. Revista de Occidente, 1987, págs. 507-511.
- PAZ, Octavio, «La casa de la presencia», prólogo al vol. I —*La casa de la presencia. Poesía e historia*— de las *Obras completas del autor*, edición del autor, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2ª ed., 1999, págs. 11-29.
- PETRARCA, Francesco (1346–1356 circa), *De Vita Solitaria*, en [<http://www.interbooks.eu/poesia/trecento/francescopetrarca/devitasolitaria.html>].
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 2004.
- RAINE, Kathleen (1973-1975-1977), *Autobiographies*, London, Skoob Books Publishing, 1991.
- RAHLFS, Alfred, edidit, *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft (1935) 1979.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., en [<http://buscon.rae.es/draeI/>].
- SABATO, Ernesto (1999), *Antes del fin. Memorias*, col. Contemporánea. Humanidades, nº 711, Austral. Seix Barral, Barcelona, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les Mouches*. Paris, Gallimard, 1947.
- . (1947), *La puta respetuosa. A puerta cerrada*, trad. (<fr. *La P... respectueuse. Huis clos*) de Aurora Bernárdez, revisión de la edición española de Miguel Salabert, Buenos Aires-Madrid, Editorial Losada-El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1989.
- SOARES CARVALHO, João, «Luís de Camões», en AA.VV., *Rinascimento e Maneirismo*, volumen 2 de la *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, págs. 223-352.

- UNAMUNO, Miguel de, *Cancionero. Poesías sueltas. Traducciones*, vol. V de las *Obras completas* de su autor, edición y prólogo de Ricardo Senabre, Madrid, Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- VARGAS LLOSA, Mario (1969), *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, en el vol. VI *–Ensayos Literarios I–* de las *Obras completas* del autor, edición del autor al cuidado de Antoni Munné, prólogo de Joaquín Marco, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2005, págs. 31-108.
- . (1971) *García Márquez: Historia de un deicidio*, ibídem, págs. 109-698.
- . «Un paraíso burgués», en *El lenguaje de la pasión*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, págs. 171-179.
- ZUMTHOR, Paul, *Vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, reseñado en [<http://www.alapage.com>] (24/03/04).

IX. Entrevistas con Adam Zagajewski

- ANTÓN, Jacinto, «“La poesía ha de conjugar ironía y éxtasis”. Entrevista: Adam Zagajewski Poeta», en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/poesia/ha/conjugar/ironia/extasis/elpepicu/20...].
- ARIAS, Jesús, “La belleza es algo que siempre está en los demás, no en nosotros”, entrevista a Adam Zagajewski, en *Granada Hoy*, sábado 28 de febrero, de 2009, pág. 69.
- BARKER, Brian, y SAMUELSON, Todd, «Between Athens & Jerusalem: A Conversation with Adam Zagajewski», *AGNI / Interviews/Exchanges / Online*, 24/10/2005, en [http://www.bu.edu/agni/interviews-exchanges/online/2004/zagajewski.html].
- BEST, Jolanta W., «“Poetry Summons Us to Life”. A Conversation with Adam Zagajewski», en [http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/106/261 best.html].
- CAVALLI, Ennio, Entrevista a Adam Zagajewski: «La poesia è un reportage», *L'Unità*, 11/08/2004, en [http://www.ilportoritrovato.net/html/bibliozagajewski.html].
- CREMADES, Jacinta, «Adam Zagajewski: "Mantengo un diálogo muy estrecho con Machado», *El Cultural.es*, 16/12/2010, en [http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/1178/Adam_Zagajewski-_Mantengo_un_diálogo_muy_estrecho_con_Machado].
- DÄTSCH, Christiane, Entrevista con Adam Zagajewski: «Wenn man liest, denkt man. Das ist eine Art, lebendig zu sein», Weimar, 1 de junio de 2002, Konrad Adenauer Stiftung, en [http://www1.kas.de/publikationen/2002/bildung/02-06-01_interview_zagajewski.html].

JANOWSKA, Katarzyna, «Wolność i samotność. Rozmowa z Adamem Zagajewskim, poetą, autorem książki „Obrona żarliwości”», *Polityka*, Nr 42 (2372), 19 października 2002, págs. 64-66.

LENKOWSKA, Krystyna, Entrevista a Adam Zagajewski: «Certain Envy of Americans», trad. de Sergiusz Buschke, Cracovia, 29 de septiembre de 2003, en [<http://www.krystynalenkowska.yes.pl/teksty/amenvy.html>].

VAL, Sergio dalla, «Adam Zagajewski. Poeta, scrittore, Cracovia. L'invisibile della poesia», entrevista de, 24/10/2005, en [<http://www.ilsecondorinascimento.it/Pages/TxtZaga.htm>]

X. Epistemología y metodología de la investigación científica

ALCINA FRANCH, José, *Aprender a investigar. Métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales*, Madrid, Compañía Literaria, 1994.

BUNGE, Mario, *Epistemología*. Ariel, Barcelona, 1985.

ECO, Humberto (1977), *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1995.

GADAMER, Hans-Georg, «Fenomenología, hermenéutica, metafísica», *Teorema*, vol. XV, pág. 73.

POPPER, Karl Raimund (1934), *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1971.

RIGO ARNAVAT, Antonia, y BENESCÀ DUEÑAS, Gabriel, *Cómo presentar una tesis y trabajos de investigación*, presentación a cargo de Eduard Bonet, col. Nuevos Instrumentos, nº 16, Barcelona, Eumo-Octaedro, 2002.

ROMANO, David (1973), *Elementos y técnica del trabajo científico*, Barcelona, Teide, 5ª ed., 1982.

SIERRA BRAVO, R., *Tesis Doctorales y Trabajos de Investigación Científica*, Madrid, Paraninfo, 1994.

WEBER, Max, «Tipos ideales y la construcción de teoría», en *Teoría del método en las Ciencias Sociales*, San José de Costa Rica, Gutiérrez Brenes Editores, 1971.

