

Manufactura Hispánica Lodziense

3

Czytanie między językami

pod redakcją
Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej i Agnieszki Kłosińskiej-Nachin

Leer entre lenguas

edición a cargo de
Ewa Kobyłecka-Piwońska y Agnieszka Kłosińska-Nachin



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Manufactura Hispánica Lodziense

3

Czytanie między językami

Leer entre lenguas



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Manufactura Hispánica Lodziense

3

Czytanie między językami

Szkice komparatystyczne
z literatury polskiej i hiszpańskojęzycznej

pod redakcją

Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej i Agnieszki Kłosińskiej-Nachin

Leer entre lenguas

Acercamiento comparativo
entre la literatura hispánica y la polaca

edición a cargo de

Ewa Kobyłecka-Piwońska y Agnieszka Kłosińska-Nachin



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2018

Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kłosińska-Nachin – Wydział Filologiczny
Katedra Filologii Hiszpańskiej/Universidad de Łódź, Facultad de Letras
Departamento de Filología Española, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Seria/Colección “Manufactura Hispánica Lodziense”

Redaktor naczelny/Director
Wacław Nowikow

Rada Redakcyjna/Comité de Redacción
*Marek Baran, Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kruszyńska
Antonio María López González, Marta Pawlikowska, Amán Rosales Rodríguez, Witold Sobczak
Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak*

Komitet Naukowy/Comité Científico
*Urszula Aszyk-Bangs (Varsovia), Beata Baczyńska (Wrocław), Janusz Bień (Lublin), Rafael Cano
Aguilar (Sevilla), Silvia Dapía (New York), Santiago Fortuño Llorens (Castellón de la Plana),
Francisco García Marcos (Almería), Joaquín García-Medall (Soria), Mario García-Page (Madrid),
Justino Gracia Barrón (Paryż), Tomás Jiménez Juliá (Santiago de Compostela)
Silvia Kaul de Marlangeon (Río Cuarto), Margarita Llitas (Valladolid), Rocío Luque (Udine)
Juan de Dios Luque Durán (Granada), Lucía Luque Nadal (Córdoba), Luis Luque Toro (Wenecja)
Alfonso Martín Jiménez (Valladolid), Emilio Montero Cartelle (Santiago de Compostela)
Antonio Narbona (Sevilla), Antonio Pamiés Bertrán (Granada), Magda Potok (Poznań), José
Luis Ramírez Luengo (Querétaro), Emilio Ridruejo (Valladolid), Guillermo Rojo (Santiago de
Compostela), Manuel Romero Oliva (Cádiz), Anna Sawicka (Cracovia), Piotr Sawicki (Wrocław)
Saul Sosnowski (Maryland), Ewa Stala (Cracovia), Jerzy Szalek (Poznań), Janusz Pawlik
(Poznań), Alexandre Veiga (Lugo), Edyta Waluch-de la Torre (Varsovia), Joanna Wilk-Racięska
(Katowice), Andrzej Zieliński (Cracovia), Bożena Żaboklicka (Barcelona)*

Recenzent/Reseñas
Ewa Nawrocka

Redaktor Wydawnictwa UŁ/Redactora de la Editorial de la UŁ
Katarzyna Gorzkowska

Skład i łamanie/Composición tipográfica
MUNDA – Maciej Torz

Projekt okładki/Diseño gráfico de la portada
Katarzyna Turkowska

Ilustracja na okładce/Fotografía de la portada
<https://commons.wikimedia.org/Manuel García Rodríguez, Feria de Sevilla>

© Copyright by Authors, Łódź 2018
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego/Publicado por la Editorial
de la Universidad de Łódź
Wydanie I/Edición I. W.08459.17.0.K

Ark. wyd./pliego de edición 9,2; ark. druk./pliego de imprenta 12,0

ISBN 978-83-8142-060-0
e-ISBN 978-83-8142-061-7

SPIS TREŚCI / ÍNDICE

EWA KOBYLECKA-PIWOŃSKA, AGNIESZKA KŁOSIŃSKA-NACHIN

Wstęp / Introducción 7

SANTIAGO FORTUÑO LLORENS

Dos poetas de posguerra
(Wisława Szymborska y Carlos Bousoño) 19

MARIA JUDYTA WOŹNIAK

W harmonii z naturą i kosmosem?
O poezji Antonia Colinas i Zbigniewa Herberta 35

AMÁN ROSALES RODRÍGUEZ

Un esbozo comparativo de la ensayística
de Zbigniew Herbert con textos hispánicos 59

AGNIESZKA KŁOSIŃSKA-NACHIN

Literackie obrazy transformacji. „Poturbowana prawda”
w *Oszuście* Javiera Cercasa, *Spisie cudzołożnic* Jerzego Pilcha
i *Sońce* Ignacego Karpowicza 85

ANNA WENDORFF

Gender w przekładzie. Tłumaczenie na język hiszpański
powieści *Lubiewo* Michała Witkowskiego 105

EWA KOBYLECKA-PIWOŃSKA

Diálogos con lo marginal. Witold Gombrowicz en la literatura
argentina contemporánea 121

NATALIA SADOWSKA

Roberto Bolaño y Witold Gombrowicz: dos rebeldes
de las letras 143

ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI

Formy powrotu (do pisania). Powiedzmy...
Alejandro Zambra 165

WSTĘP

Według George'a Steinera czytać to porównywać, ponieważ każdy akt poznania odwołuje się do zjawisk znanych z poprzednich doświadczeń. Porównując, nie tylko poszerzamy pola tego, co znane, lecz przede wszystkim stawiamy w nowym świetle kategorie już przyswojone, podając je w wątpliwość dzięki odświeżającym kontekstom inności. To wstępne założenie przyświeca naszemu projektowi, którego celem jest przyjrzenie się wielości związków między literaturami języka hiszpańskiego (zarówno hiszpańską, jak i hispanoamerykańską) a literaturą polską. Tak sformułowane zamierzenia sytuują nas w obrębie literatury porównawczej – dyscypliny (metody), której priorytety poddawane są nieustannej redefinicji jako efekt niemal nieprzerwanego kryzysu. Od początku swego istnienia literatura porównawcza określa i rewiduje swoje założenia w odniesieniu do historii literatury, utożsamiając się z nią (Croce), a nawet uznając się za jej ukoronowanie (Skwarczyńska) bądź też definiując się w opozycji do niej (Goethe). W ostatnich dekadach literatura porównawcza, korzystając z doświadczeń studiów kulturowych i postkolonialnych, wykazuje nadzwyczajną czujność na każdy przejaw kulturowego imperializmu, otwierając się z impetem na inne praktyki kulturowe oraz na to, co peryferyjne i zmarginalizowane (Damrosch, Spivak). Niezależnie od przyjętej koncepcji badawczej, wychodzimy z założenia, że historia literatury powinna być rekonstruowana z perspektywy świadomości relacyjnej i że żaden tekst nie może być czytany w izolacji od innych.

Otwarta w ten sposób przestrzeń porównań – skrzyżowania lub rezonowania pomiędzy tekstami napisanymi po polsku i hiszpańsku – nie jest oczywista w tym sensie, że angażuje literatury narodowe odległe od siebie pod względem geograficznym i kulturowym. Jeśli dodatkowo przyjąć, że mowa o literaturach do niedawna zamkniętych w rodzimych kontekstach odbioru (czytanych zazwyczaj w sprzężeniu z własną historią i najbliższą rzeczywistością), to przyświecająca niniejszym szkicom intencja, czyli poszukiwanie wspólnych dróg lektury dla polskiej i hiszpańskojęzycznej twórczości literackiej, może wydawać się cokolwiek chybiona. Czyż nie nazbyt odległe to konteksty, by wymuszać zestawienia i ryzykować związki? Nie, jeśli porzucić myślenie w kategoriach porównań genetycznych – innymi słowy: „wpływologię” – na rzecz logiki komparatystycznej, która – jak ujmuje to Steiner – uniwersalizuje akt porównania jako akt poznania w o g ó l e. W takiej logice „powszechnej komparatystyki”, rachunek zysków i strat – by z kolei zacytować Davida Damroscha („Dość czasu i świata”, *Teksty Drugie* 2014, 4: 110) – jest zawsze dodatni: teksty tracą wprawdzie najbliższy i najbardziej oczywisty kontekst (w którym skądinąd funkcjonują w jakimś sensie w y g o d n i e, a w każdym razie n a t u r a l n i e), ale zyskują nową przestrzeń lektury i nowe możliwości oddziaływania.

Rejestr tych nowych trybów lekturowych dla polsko-hiszpańskojęzycznych krzyżówek literackich rozpoczynają dwa szkice, które pozwalają nawiązać nieoczekiwane dialogi między oddalonymi w przestrzeni głosami poetyckimi. Autor pierwszego z tych tekstów, Santiago Fortuño Llorens, wskazuje na zaskakujące paralelizmy w poezji Wisławy Szymborskiej i Carlosa Bousoña – dwojga poetów, których historia potraktowała równie okrutnie, jeśli wziąć pod uwagę wspólne im doświadczenia wojny i dyktatury. I tak czytelnik dostaje szansę, by wsłuchać się w pozornie trywialny ton wierszy przypominających codzienną rozmowę. Wybrzmiewające u Bousoña i Szymborskiej nuty humoru oraz ironii rozładują wszechobecny i – jak się okazuje – uniwersalny, ból i absurd. Ich poezja tropi ślady wieczności na złączeniu między sztuką a codziennością, dzieląc się doświadczeniami zaskakująco

podobnymi, choć nie identycznymi, takimi jak na przykład kontemplacja tancerki w ruchu.

Drugi dialog poetycki, możliwy jedynie dzięki metodzie komparatystycznej, proponuje zderzenie światów konstruowanych wokół poszukiwania harmonii, a właściwie niemożliwości jej uchwycenia. O poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta pisze Judyta Woźniak: „Rozdarci między pragnieniem harmonii a nieharmonijną rzeczywistością, między materialną tkanką świata a jego istnieniem duchowym, między tradycją a współczesnością – nieustannie prowadzą osobistą walkę o poczucie ładu i sensu”. Podobnie jak w przypadku pierwszego studium odcięcie się od tradycyjnej „wpływologii” skutkuje swobodnym doбором interlokutorów poetyckiej rozmowy, co z kolei owocuje zaskakującym zestawieniem poetyckich wątków, takich jak choćby motyw dębu, który u obu poetów zdaje się skrywać tajemnicę świata.

Eseistyka Herberta jest z kolei tematem następnego szkicu, autorstwa Amána Rosalesa Rodrígueza. Płaszczyzny porównawczej dla tekstów trzech autorów – Zbigniewa Herberta, Rafaela Argullola oraz Octavia Paza – dostarcza w pierwszej kolejności sama natura gatunku eseistycznego, pojętego jako doświadczenie literackiej i życiowej podróży. Chodzi przy tym nie tyle o przemierzenie z góry zaplanowanej drogi, lecz o wędrówkę, której cel kształtuje się w miarę realizacji projektu. U wszystkich autorów mamy do czynienia z taką właśnie przestrzenną dynamiką eseju, którego tematem jest podróż rzeczywista, ale przede wszystkim – podróż wewnętrzna ku odkryciu własnego ja, w poszukiwaniu własnej tożsamości. Tym samym jest to podróż po mapie kulturowej – „mitycznej geografii” – znaczone sceptycznym spojrzeniem na historię zachodniej cywilizacji. Zwątpienie w jej dziedzictwo owocuje jednak obroną kosmopolityzmu i uniwersalizmu kulturalnego, formułowaną przez wszystkich analizowanych autorów, reprezentujących – co znaczące – kultury w jakiś sposób graniczne lub marginalne w stosunku do uniwersum Zachodu.

Pytania dotyczące tożsamości, tym razem w bardziej zawężonym historycznym kontekście, wybrzmiewają również w trzech powieściach analizowanych w kolejnym szkicu. Literackie obrazy transformacji, wynikające z zestawienia *Oszusta* Cercasa, *Spisu*

cudzołożnic Pilcha i *Sońki* Karpowicza, pokazują znaczące analogie, ale też zasadniczą różnicę. Oszustwo jest nieuchronnie wpisane w posttransformacyjne opowiadanie historii, a jej zakłamywanie odbywa się według zasad komunikacji masowej i prowadzi do generowania kiczu. Powieści te, opowiadając tożsamość zgodnie z dominującą linią historiograficzną (*Oszust*) lub na przekór tej linii (*Sońka* i, w pewnym sensie, *Spis cudzołożnic*), ujawniają swoją rozmaitą „pojemność”, tj. zdolność do pomieszczenia inności lub – inaczej rzecz ujmując – do kontestowania dyskursów hegemonicznych.

Najbardziej oczywistego obszaru dla porównań literatury polskiej i hispanoamerykańskiej dostarcza zapewne twórczość Witolda Gombrowicza – autora, który większość swoich dzieł napisał w Argentynie, gdzie uchodzi zresztą za pisarza należącego do narodowego kanonu. Proces stopniowej „argentyzacji” autora *Dziennika* jest przedmiotem innego z zebranych tu artykułów, *Diálogos con lo marginal. Witold Gombrowicz en la literatura argentina contemporánea*, w którym próbuje się zdefiniować to specyficzne „przywłaszczenie”, odwołując się do mechanizmów tzw. literatury światowej w wersji Pascale Casanovy oraz Davida Damroscha. Obie te teorie – przewidziane m.in. do opisów takich właśnie przypadków granicznych – okazują się jednak niewystarczające do uchwycenia casusu „argentyńskiego Gombrowicza”, nie biorą bowiem pod uwagę przyświecającego argentyńskiej krytyce dążenia do ulokowania Polaka we własnej (argentyńskiej) tradycji literackiej, w zgodzie z jej bieżącymi problemami oraz wewnętrzną dynamiką. Autorka proponuje także „Gombrowiczowską lekturę” twórczości Césara Airy – pisarza, którego stylistyczne eksperymenty są wariacją na temat ideału niższości i niedojrzałości.

Wątek Gombrowiczowskich inspiracji w literaturze latynoamerykańskiej kontynuuje Natalia Sadowska, wskazując Roberta Bolaño jako partnera do intertekstualnej rozmowy z autorem *Ferdydurke*. Przedmiotem jej analiz jest przede wszystkim łącząca obu pisarzy strategia autoprezentacji („strategia autorial”), realizowana zarówno w twórczości literackiej, jak i w rozlicznych paratekstach oraz utrzymana w tonie polemicznym wobec

współczesnej kultury. Innym skalającym ich estetyki elementem jest upodobanie do pisarstwa autofikcyjnego, przy czym nie towarzyszy mu intencja poszukiwania własnego „ja” – w przypadku Gombrowicza ma ono nawet charakter ostentacyjnie sztuczny lub fałszywy. Ostatnią klamrą spinającą ich literackie *credo* jest doświadczenie wygnania, które autorka analizuje przez pryzmat Steinerowskiej koncepcji „ekstraterytorialności”.

Niezbywalną częścią komparatystyki jest teoria przekładu, bowiem to przekład umożliwia transfer, rozpoczynając – w sposób mniej czy bardziej fortunny – obieg tekstu w kręgu innej, obcej mu kultury: „Literatura zazwyczaj wtedy pozostaje wewnątrz własnej tradycji narodowej lub regionalnej, kiedy traci w tłumaczeniu, natomiast zyskując w przekładzie na równowadze, dzieła stają się częścią literatury światowej; stylistyczne straty, wynagradzane przez wejście w głąb, są zastępowane przez zwiększenie zasięgu” (Damrosch, *ibidem*: 109). Transfer kultury musi przejść przez filtry języka, który, jak wykazuje Anna Wendorff w swojej analizie hiszpańskiego tłumaczenia *Lubiewa* Witkowskiego, niewątpliwie opatrzony jest płcią. Zabawa męskością i kobiecością u Witkowskiego znajduje swoje odzwierciedlenie w grze rodzajem gramatycznym, nie zawsze możliwej do przetłumaczenia (i tu przykład na to, że tłumaczenie form jest jednocześnie transferem treści), chociażby dlatego, że polski czasownik w wielu formach nosi znak rodzaju, w przeciwieństwie do czasownika hiszpańskiego. Zestawienie problematyki gender z trudnością tłumaczenia dostarcza bardzo płodnego kontekstu dla zbadania uwikłania w płć.

Niniejszy tom zamyka szkic autorstwa Arkadiusza Żychlińskiego, poświęcony twórczości chilijskiego pisarza Alejandra Zambry – wskazując możliwości takiej krytyki, która, wykraczając poza ramy nakreślone przez intertekstualne związki pomiędzy literaturą polską i hiszpańskojęzyczną, testuje w praktyce potencjał współczesnej komparatystyki. Teksty oraz konteksty cyrkulujące tutaj wokół pisarstwa Zambry pochodzą z tak różnych tradycji literackich, że przestrzenią odniesień – przestrzenią, na którą rzutuje się wypracowane przezeń rozwiązania formalne i tematyczne – jest literatura „po prostu”, pozbawiona narodo-

wych przymiotników. Relację wpływu rozumie Żychliński – za Frederikiem Jamesonem – jako autoryzację nowego wykorzystania istniejących już chwytów, przemierzenia ponownie tej samej drogi, ale nie z poczuciem postmodernistycznego wyczerpania (wszystko to już widziałem), lecz z perspektywy osoby, która decyduje się spojrzeć na dobrze znane miejsca spojrzeniem turysty, założyć przesłonę u d z i w n i e n i a. „Wpływ nie jest rodzajem naśladowania, jest niespodziewanie otrzymanym pozwoleniem na robienie rzeczy na nowe sposoby, na poruszanie nowych treści, na opowiadanie historii za pośrednictwem form, o których człowiek nigdy nie sądził, że wolno mu je wykorzystać” („No Magic, No Metaphor: One Hundred Years of Solitude”, *London Review of Books* 2017, 12). Autoryzacja ta dotyczy zresztą w równym stopniu pisarza co krytyka: temu ostatniemu komparatystyczna otwartość pozwala sięgać po język i metafory zarezerwowane dla literackich form wypowiedzi.

Ewa Kobylecka-Piwońska
Agnieszka Kłosińska-Nachin

INTRODUCCIÓN

Según George Steiner, leer es comparar, porque cada acto de percepción remite a objetos ya incorporados a nuestro conocimiento desde experiencias previas. Así, el acto de *comparar* significa no solo ensanchar el ámbito de lo conocido sino también, y tal vez sobre todo, arrojar luz sobre lo conocido, poniéndolo en entredicho o revalorizando sus fundamentos. Desde este presupuesto básico nos gustaría acercarnos a la multitud de relaciones que se cruzan entre la literatura hispánica y la polaca. Este planteamiento nos sitúa en el ámbito de la literatura comparada, una disciplina (un método) cuyas premisas no dejan de renovarse como fruto de una crisis casi constante. Desde su constitución, la literatura comparada se define y se redefine en relación con la historia de la literatura, identificándose con ella (Croce), concibiéndose como su complemento o su culminación (Skwarczyńska) o su antagonista (Goethe). En las últimas décadas, la literatura comparada, en consonancia con los estudios culturales y postcoloniales, se muestra muy sensible a toda manifestación de imperialismo cultural, abriéndose con ímpetu a otros artefactos culturales, por una parte, y, por otra, a lo periférico y lo marginado (Damrosch, Spivak). Sea como fuere, partimos del convencimiento de que la historia de la literatura se reconstruye a partir de una perspectiva deliberadamente relacional y que, por lo tanto, ningún texto debería estudiarse aisladamente.

Este espacio de comparación –de cruces o de resonancias entre los textos escritos en polaco y en español– no resulta evidente,

puesto que remite a literaturas nacionales distantes desde el punto de vista geográfico y cultural. Al admitirse, además, que se trata de las literaturas hasta hace poco encerradas en sus respectivos contextos de recepción (es decir, leídas en conexión con su propia historia y la realidad más inmediata), el objetivo de este volumen –trazar itinerarios de lectura comunes a las letras hispánicas y polacas– puede parecer erróneo. ¿No se trata, pues, de contextos demasiado lejanos como para poder establecer comparaciones y arriesgar vínculos? No, si abandonamos la tradición comparatista que estudia la “influencia” en términos genéticos y adoptamos un acercamiento más moderno que –según Steiner– universaliza el acto de comparar como el acto de conocimiento en general. En esta lógica de “comparación universal”, el balance de ganancias y pérdidas –como sugiere David Damrosch (“Doś czasu i świata”, *Teksty Drugie* 2014, 4: 110)– es siempre positivo: si bien los textos pierden su contexto de recepción más cercano y evidente (en que, por otra parte, funcionan de manera, por así decirlo, adecuada o natural), ganan, en cambio, un espacio de lectura nuevo y posibilidades de influjo más poderosas.

En los dos primeros ensayos, estos nuevos modos de lectura se ven aplicados a un entrecruce de textos poéticos, abriendo unos inesperados diálogos entre voces muy alejadas en el espacio geográfico. El autor del primero de los ensayos, Santiago Fortuño Llorens, indica paralelismos sorprendentes entre la poesía de Wisława Szymborska y la de Carlos Bousoño, dos poetas a los que la Historia les dispensó un trato igualmente cruel, si se toman en consideración sus experiencias de la guerra y de la dictadura. Sus poemas, de tono aparentemente trivial y conversacional, están salpicados con notas de humor y de ironía, tendentes a minar el dolor y el absurdo que, por ser omnipresentes, se erigen a categorías universales. Su poesía –tanto la de Szymborska y como la de Bousoño– rastrea huellas de la eternidad dentro de la cotidianidad, compartiendo experiencias sorprendentemente parecidas, aunque no del todo idénticas, como, por ejemplo, la contemplación de una bailarina en movimiento.

El segundo diálogo poético, posibilitado por el método comparativo, propone un cotejo de dos mundos, construidos en torno

a la búsqueda de la armonía o, más exactamente, la imposibilidad de captarla. De la poesía de Antonio Colinas y Zbigniew Herbert dice Judyta Woźniak: “Escindidos entre un deseo de armonía y una realidad caótica, entre el tejido material del mundo y su existencia espiritual, entre la tradición y la contemporaneidad, llevan su lucha personal por el orden y el sentido”. Al descartar el rastreo de posibles influencias y, por consiguiente, al elegir libremente a los interlocutores de la conversación poética, la autora nos invita a un cotejo de motivos peculiares, como, por ejemplo, del de la encina que para ambos poetas parece encubrir el misterio de lo real.

La obra de Zbigniew Herbert es asimismo tema del artículo siguiente, dedicado a la producción ensayística del polaco. El espacio de comparación para los textos de tres autores –Zbigniew Herbert, Rafael Argullol y Octavio Paz– viene proporcionado, ante todo, por la naturaleza misma del género ensayístico, entendido como experiencia de un viaje vital y literario al mismo tiempo. No se trata, sin embargo, del recorrido de un camino definido de antemano, pero de la peregrinación cuyo objetivo se va formulado a medida que el proyecto se realiza. En los tres autores, tenemos que ver con esta dinámica espacial de ensayo, cuyo tema es un viaje real, pero, sobre todo, un viaje interior hacia el descubrimiento de su propio yo, en busca de su propia identidad. Así, es un viaje sobre un mapa cultural –sobre una “geografía mítica”– marcado por una mirada crítica sobre la historia de la civilización occidental. El gesto de cuestionar su herencia resulta, no obstante, en la defensa de un cosmopolitismo y universalismo culturales, formulada por los tres autores que representan –cosa significativa– culturas fronterizas o marginales con respecto al mundo occidental.

En el estudio siguiente, se plantean igualmente preguntas en relación con la identidad, esta vez en un contexto histórico restringido a la representación de la Transición. Un análisis comparativo de tres novelas –*El impostor* de Javier Cercas, *Spis cudzołóżnic* de Jerzy Pilch y *Sońka* de Ignacy Karpowicz– desvela unas analogías llamativas y una divergencia esencial. El falseamiento de la historia acompaña inexorablemente los relatos identitarios

que surgieron a raíz de las transiciones respectivas en España y en Polonia. Las tergiversaciones se infligen de acuerdo con las reglas de la comunicación de masas y generan la aparición del kitsch. Las tres novelas, al contar la identidad conforme con la línea historiográfica dominante (Cercas) o en su contra (*Sońka* y, en cierto modo, también *Spis cudzołożnic*), dejan manifiesta su distinta “capacidad”, propiedad entendida como aptitud para contener la otredad o, dicho de otro modo, para cuestionar los discursos hegemónicos.

Uno de los espacios de comparación que se imponen en el contexto del presente volumen es el de la obra de Witold Gombrowicz, escritor que compuso la mayoría de sus textos en Argentina, y donde ahora se lo incluye en el canon literario nacional. El proceso de la *a r g e n t i n i z a c i ó n* gradual del autor de *Diario* se analiza en el siguiente artículo, titulado *Díálogos con lo marginal. Witold Gombrowicz en la literatura argentina contemporánea*. La autora define esta particular apropiación literaria echando mano de los mecanismos de la llamada literatura mundial, estudiados por Pascale Casanova y David Damrosch. Ambas teorías –que, dicho sea de paso, aspiran a captar también estos casos fronterizos, de difícil atribución nacional– resultan insuficientes para aprehender al “Gombrowicz argentino”, porque no tienen en cuenta el hecho de que la crítica argentina pretenda instalar al polaco en su propia tradición literaria (argentina), conforme a su problemática actual y su dinámica interna. La autora propone asimismo una lectura gombrowicziana de la obra de César Aira, cuyos experimentos estilísticos se contemplan en tanto una reinterpretación de los modelos de inferioridad e inmadurez.

El tema de las inspiraciones gombrowiczianas en la literatura latinoamericana es tratado asimismo por Natalia Sadowska, que indica a Roberto Bolaño como posible interlocutor del autor de *Ferdydurke*. El objeto de su análisis es, ante todo, la estrategia autoral que ambos realizan tanto en su obra literaria como en sus diversos paratextos, mantenida en un tono crítico hacia la cultura contemporánea. Otro motivo común para sus estéticas es el consecuente uso de la técnica autoficcional, sin que esta suponga, sin embargo, la búsqueda de un “yo verdadero”; en caso de Gom-

browicz, estamos incluso ante una autopresentación ostentosa-mente artificial y falsa. Finalmente, ambos escritores comparten también la experiencia del exilio, que la autora examina por el prisma del concepto de “extraterritorialidad” de Steiner.

La teoría de la traducción forma parte integrante de la literatura comparada ya que es la traslación la que posibilita la transferencia, iniciando –de una manera más o menos afortunada– la circulación de un texto dentro de una cultura que, en principio, le es ajena: “La literatura suele quedarse dentro de su propia tradición nacional o regional cuando pierde en el proceso de la traducción, mientras que, al ganar en equilibrio, las obras se convierten en una parte de la literatura mundial, al tiempo que las pérdidas estilísticas se ven compensadas por una mayor profundización y un considerable aumento de su alcance” (Damrosch, *ibidem*: 109). La transferencia de contenidos culturales tiene que pasar por el filtro del lenguaje, que a todas luces está dotado de sexo, como demuestra Anna Wendorff en su análisis de la traducción española de *Lubiewo* de Witkowski (el título español *Lovetown*, traducción llevada a cabo por Joanna Albin). En Witkowski, el juego con la masculinidad y la feminidad se ve reflejado en un juego con las formas gramaticales, no siempre transferibles del polaco al español. La perspectiva de género, concomitante con el horizonte traductológico, ofrece un contexto fértil para desentrenar hasta qué punto estamos atrapados en el sexo.

El presente volumen se clausura con el artículo de Arkadiusz Żychliński, dedicado a la obra del autor chileno Alejandro Zambra. Żychliński sondea las posibilidades de la crítica que –al traspasar la problemática de las intertextualidades entre la literatura hispánica y la polaca– ensaya en práctica el potencial de la comparatística actual. Los textos y los contextos que circulan aquí alrededor de la escritura de Zambra provienen de las tradiciones tan diversas que el espacio de referencias –es decir, el espacio sobre el que se proyectan las soluciones formales y temáticas del chileno– es la literatura *en general*, libre de adjetivos gentilicios. Siguiendo a Frederik Jameson, Żychliński entiende la relación de influencia como una autorización a dar un nuevo uso a las técnicas ya conocidas, a volver a recorrer el mismo camino, pero sin

el sentimiento de un agotamiento posmoderno (ya he visto todo), sino con la óptica de una persona que se decide a observar los lugares bien conocidos con una mirada de turista, es decir, una mirada que *d e s f a m i l i a r i z a*. “Influence is not a kind of copying, it is permission unexpectedly received to do things in new ways, to broach new content, to tell stories by way of forms you never knew you were allowed to use” (“No Magic, No Metaphor: One Hundred Years of Solitude”, *London Review of Books* 2017, 12). Por otra parte, esta autorización se aplica tanto al escritor como al crítico: la apertura comparatística le permite al mismo recurrir al lenguaje y a las metáforas reservadas hasta ahora para el discurso literario.

Ewa Kobyłecka-Piwońska
Agnieszka Kłosińska-Nachin

DOS POETAS DE POSGUERRA (WISLAWA SZYMBORSKA Y CARLOS BOUSOÑO)

Santiago Fortuño Llorens

Universidad Jaume I de Castellón
Catedrático de Literatura Española

Resumen. Este estudio, al aproximar la poesía de la escritora polaca de posguerra W. Szymborska (1923–2012) a los versos de un poeta coetáneo español de la primera generación de posguerra, Carlos Bousoño (1923–2015), muestra los lazos comunes entre ambos: la vida proyectada en el poema mediante el arte y la manifestación de las vivencias por medio de la expresión artística. Junto a la plasmación del yo, a la autoficción literaria, optan por recurrir a la mitología, a la pintura, a la Biblia, a la misma literatura... como manifestaciones de la universalidad cultural.

Palabras clave: poesía de posguerra, existencialismo e interculturalidad.

TWO POSTWAR POETS (WISLAWA SZYMBORSKA AND CARLOS BOUSOÑO)

Abstract. This study, the blending of postwar Polish writer W. Szymborska (1923–2012) poetry with Carlos Bousoño's verses (1923–2015), contemporary first generation of postwar poets in Spain, shows common trends amongst both: life projected through the means of poetry and the manifestation of life happenings through artistic expressive modes. Along with the creation of the self, to literary fiction, they choose

drawing on mythology, painting, the Bible, literature itself... as demonstrations of cultural universality.

Keywords: post-war poetry, existentialism and interculturality.

Introducción

Por su fecha de nacimiento, Wislawa Szymborska (Bnin (Kórnik), 1923 – Cracovia, 2012) coincidiría con la primera generación poética de posguerra española. Tanto los poetas de ésta –nos centraremos en uno de los más representativos, Carlos Bousoño (1923–2015)– como la poeta polaca vivieron experiencias cruentas: la guerra civil española (1936–1939), prólogo y ensayo de la segunda conflagración mundial (1939–1945). Heredaron de estas la dictadura franquista en España y el régimen comunista en Polonia en unos años opresivos y faltos de libertad.

La historia de la poesía española en el periodo conocido como posguerra, (que abarca desde 1939, final de la guerra civil española, al año 1978, con la aprobación y promulgación de la Constitución española que acababa con cuarenta años de régimen autocrático), tiene ya en su haber una amplia bibliografía histórica y de crítica literaria. Desde el punto de vista cronológico, y en aras de una previa simplificación, comprendería tres direcciones principalmente, correspondientes a las tres décadas incluidas. Las denominaciones mayoritariamente más aceptadas en la historiografía literaria son: una primera, existencialista (años 40), seguida de otra de carácter social (años 50) y, a partir de la década de los años sesenta, renovadora desde el punto de vista formal. Dada su longevidad, Bousoño, aun desligándose explícitamente de la poesía social, participa de estas tres sensibilidades y consiguientes estéticas.

Nos centraremos, pues, en dos poetas, unidos generacionalmente, la polaca Wislawa Szymborska, nacida en Powent-Bnin en 1923, cerca de Poznan, quien vivió desde los ocho años en Cracovia y otro, español, Carlos Bousoño, nacido el mismo año en Boal,

(Asturias), crítico literario reconocido internacionalmente, cuya *Teoría de la expresión poética* (1952) constituye un libro clásico en los estudios literarios. La poeta polaca, también periodista y dedicada al ensayo, obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1996 y Bousoño, entre otros muchos, el premio Príncipe de Asturias de las Letras (1995). Ambos sufrieron regímenes totalitarios en sus sendos países nativos y Szymborska, quien militó hasta 1957 en el partido comunista polaco, falleció en 2012 y tres años más tarde el poeta español.

El sinsentido de la existencia

W. Szymborska, perteneciente a la generación de C. Miłosz, Z. Herbert y T. Różewicz, ha sido una poeta desconocida en España. Tras obtener el premio Nobel, sus poemas y textos en prosa (artículos periodísticos y breves y perspicaces ensayos y comentarios; 2008, 2012 y 2014) han sido traducidos al español y reconocida su labor literaria:

El género preferencial para los editores españoles ha sido la novela [...] con la indiferencia más absoluta ante la lírica polaca. [...] entre los años 1939–1975, puedo afirmar que durante este periodo no se dio a conocer en España a ningún poeta polaco, posiblemente como consecuencia de la hegemonía del género narrativo en la sociedad española del momento. La ficción era una herramienta idónea para que el lector se evadiera de la cruda realidad que vivía (Narebska, 2015: 317).

Tras la guerra civil, la poesía española se impregna de pesimismo y angustia en forma neorromántica, con versificación predominante en sonetos. Razones de índole endógena (las secuelas bélicas, el régimen dictatorial y consiguiente censura...) y exógena (la situación tras la conflagración mundial, el bloqueo internacional y la influencia de la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre y Albert Camus, particularmente) lo explican.

Por su parte,

Aunque no se suele mencionar este país [España] como centro cultural de la emigración polaca, todo indica que Madrid tuvo un papel importante en el desarrollo de cultura polaca, aunque como centro de los exiliados fuese considerada “la hermana menor de Londres y París”. [...] El gobierno de Franco era uno de los pocos países europeos que, al acabar la segunda guerra mundial, no dejó de apoyar al Gobierno Polaco en Londres, encabezado en aquel momento por Tomasz Arciszewski (Narebska, 2015: 31–34).

La primera etapa, que podríamos definir como la primera posguerra, se extiende a lo largo de la década de los cuarenta. [...] Es en este periodo cuando aparecen los autores que fueron publicados antes de 1936, como Sienkiewicz, Reymont y Ossendowski. Ellos son los que abren la edición de la literatura polaca al acabar la Guerra Civil española y permanecen en décadas posteriores (Narebska, 2015: 313).

Los temas de esta postura existencialista son el sinsentido existencial, la nada, “¡Nada! No quedó nada”, exclamará Victoriano Crémer; la de un ser abandonado a la sombra de la duda “arañando sombras”, proclamará Blas de Otero o la desesperación ante las preguntas sin respuesta “al que esta ciega noche me convida”, añadirá Vicente Gaos. Los tres, componentes representativos de la denominada primera generación poética. Otros poetas españoles más jóvenes, los denominados “niños de la guerra”, con vivencias muy distintas, incidirán en el mismo tema: «Golpean las bielas / o el lábaro los ejes principales / y el hombre, rueda adentro, / gira en el mundo oscuro, como el trigo / de pronto por las aguas al poniente.» (Carlos Barral, “Puente”, *Metropolitano*, 1957); «No siento, no conozco, no recuerdo, y para quién / me esforzaré en salir del laberinto sórdido, / forzar la trampa que yo mismo he urdido.» (Alfonso Costafreda, “Un siervo ocioso”, *Suicidios y otras muertes*, 1974).

La poesía entendida como “conocimiento comunicado” fue la aportación de Bousoño en la polémica surgida en España entre los poetas de la posguerra, a raíz de la concepción de la poesía como co-

municación (Aleixandre, Celaya, Crémer...) o como conocimiento (Badosa, Barral, Gil de Biedma, Rosales...) (Bousoño, 1985).

La poesía, sorprendente, de Szymborska adopta un tono coloquial e interpersonal, establece un diálogo con el lector mediante un tipo de lenguaje sencillo y fácilmente comprensible, de la misma manera que Bousoño, quien, aún en sus últimas obras de cariz irracionalista que prestan al poema un ambiente de irrealidad y sueño, nunca perdió el tono conversacional, amigable y comunicativo.

Otro modo de expresar el sentimiento de dolor y angustia fue mediante el humor y la *boutade*, que respondían a una postura agnóstica y de escepticismo. El teatro del absurdo fue buena representación. La figura de Miguel Mihura, con su renovadora obra dramática *Tres sombreros de copa*, estrenada en 1952, fue su mejor muestra en la escena española. La alteración e inconexión del orden lógico oracional, los juegos verbales, la ironía y el *nonsense* causan la ruptura de lo racional y manifiestan la inútil y desesperada comunicación interpersonal y, por ende, la radical soledad humana:

Esa lucidez se proyecta entonces sobre cuanto superficialmente nos parece más normal y cotidiano, dejándolo inerte, absurdo, sin sentido y, por ello irreal... Al proceder de tal manera, aunque la lente del contemplador se empañe a veces de piedad y de emoción, al final sólo será posible recoger unos cuantos añicos, los restos de una apariencia, en cuya abolición implacable sí podrá encontrarse entonces su única verdad (Jiménez, 1972: 214–215).

Pero en los poetas polacos, Szymborska incluida, la ironía solo llega hasta cierto punto. La historia de su país en el siglo XX no ha dejado sitio para muchas bromas, y las que valía la pena que se hicieran podían llevar a sus autores a la cárcel o al silencio. Sometidos primero al terror nazi y luego al terror soviético, a la utopía aria y a continuación a la utopía comunista, los escritores polacos quedaron vacunados por igual contra las dos. [...] Hacía falta un coraje heroico para alzar la voz por escrito contra una dictadura policial (Muñoz, 2017: 15).

Bousño en “La prueba” aborda, mediante la ironía y la broma, un tema metafísico, con una solución rayana en el absurdo y en el desconcierto. En este poema, el yo poético escenifica una lección profesoral con frases hechas y un final inesperado: «Buscando andamos todos una prueba. [...] Y nadie pensó nunca en lo más fácil: / la existencia del gordo. / [...] Un gordo es importante, lo hemos dicho, / y, por tanto, detrás de su gordura / ha de haber escondido alguna cosa/ que sirva para algo. [...] Yo creo, señores, / que un gordo bien pudiera / demostrar a los ricos y a los sabios / que detrás de las cosas/ más materiales, si queréis, / existe algo escondido. Y yo creo / que a San Anselmo (e incluso al Tomás santo) / se le escapó esta prueba. / Prueba infalible, a mi entender,/ de que el mundo no acaba, así como así, / en un gordo» (*Oda en la ceniza*, 1967).

El poema de Wislawa Szymborska “Nada dos veces” de *Llamando al Yeti* (1957) adopta el mismo tono al expresar la singularidad de la vida humana a base de oxímoros y paradojas. Un poema claro y nítido, paralelístico y anafórico, fruto de la experiencia y de la observación, de tono conversacional y aparentemente obvio y trivial: «Nada sucede dos veces / y es lo que determina / que nazcamos sin destreza / y muramos sin rutina. // No por ser el más obtuso / en la escuela de lo humano / puedes repetir el curso / de invierno o de verano. // Ningún día se repite, / ni dos noches son iguales / ni dos besos parecido, / ni dos citas similares. // Hace poco por tu nombre / alguien te llamó de cerca, / pensé que caía una rosa / desde la ventana abierta. // Hoy tu mirada rehúyo, / clavo la mía en la hiedra. / ¿Rosa? ¿Qué es una rosa? / ¿Es una flor? ¿Una piedra? // ¿Por qué el instante presente / vértigo y pena procura? / Hoy siempre será mañana: // es y será su hermosura. // Entre sonrisas y abrazos / verás que la paz se fragua, / aunque seamos distintos / cual son dos gotas de agua.»

El citado Carlos Barral empleará idéntico lenguaje, con la jitanjáfora, sin sentido: «o que en la calle te dijeran fea / lee un ratito escíbeme un recado entérate / de las noticias por la radio canta / non non cuenta corderos muy despacio así / non non duerme mi amor corderos corderos» (“Non Non (Para ayudar a dormirse a una chica mayor)”, *Del tiempo y del olvido*, 1977).

Frente al silencio de la realidad material en Bousoño, encontramos el diálogo en Szymborska, quien consigue en su poema “En la torre de Babel” un extraordinario ejemplo de conversación a semejanza del teatro del absurdo de Eugène Ionesco o Samuel Beckett.

Suspense e imágenes visionarias en los versos de Szymborska: «De trapecio en / en trapecio, en el silencio / que sigue al redoble de tambor de repente mudo, / cruza el aire sobresaltado, más veloz / más veloz que el peso del cuerpo que una vez más / una vez más llega tarde a su propia caída / [...] ¿Ves / cómo se dispone a volar?, ¿sabes / cómo de pies a cabeza conspira / contra lo que es?, ¿sabes, ves / con qué astucia repta a través de su forma anterior y / para asir en un puño el mundo oscilante / saca de sus adentros unos brazos recién concebidos?, bellos pese a todo en este único / este único instante, que además ya ha pasado» (“El acróbata”, *¿Qué monada!*, 1967) y *boutades* en los de Bousoño: «es así como yo me las compongo para no morir, / miradme, vedme, soy el equilibrista famoso de una tarde de circo, / contemplad sobre todo mi vestido de color carmesí, mi curiosa sonrisa / en lo alto, mis dientes, / no puedo caer a la pista porque el hilo que me sostiene es sutil, / es tan delgado y frágil que no puedo caer, / [...] No olvidéis que es un circo / donde estoy, ya sabéis, y no hay mar» (Bousoño, “El equilibrista”, *Las monedas contra la losa*, 1973).

De parecido pesimismo es el poema indagatorio, dirigido a un tú monológico, testafarro del yo poético, en el que superpone el hoy con el mañana y el maridaje de la vida con la muerte: «Y tú envejeces presurosamente. / Miras la luz, aspiras un aroma, / y entre el horrible olor tu vida asoma, / crece, madura, es vieja de repente. // Frescas están las flores. Aún se siente / su olor. Son rosas, lirios de paloma. / Mas tu mano ya es garra. Agarra, toma / color de tabla necesariamente» (Carlos Bousoño “A mí mismo”, *Noche del sentido*, 1957).

Este determinismo fatalista de la existencia humana aparece asimismo en la poesía sapiencial y conceptuosa de Szymborska con contrastes y en versos octosílabos:

Escepticismo irónico muy salvador. [...] Una mujer de revelaciones que circunscribió su biografía a la escritura y a no hacer demasiado ruido. [...] Delicada, Constante. Poderosa

lectora. Más atenta a lo doméstico y trivial que a las grandes escenografías de la vida. [...] Todo aquello que pasa de largo por la vida es lo que retiene como un ajuar la escritura de Szyborska. [...] Un escepticismo lúcido (Lucas, 2017: 4).

«Bastarán unos puñados de tierra para olvidar la vida. / La música se liberará de las circunstancias. / Se apagará la tos del maestro por encima de los minués. / Y se arrancarán las cataplasmas. / El fuego consumirá la peluca llena de polvo y piojos. / Las manchas de encausto desaparecerán del puño de encaje. / En la basura acabarán los borceguíes, testigos incómodos. / El alumno menos dotado se llevará el violín. / Se limpiarán de cuentas del carnicero las partituras. / Las cartas de la pobre madre llenarán el estómago de los ratones. / Se extinguirá para siempre el amor prohibido. / Los ojos nunca más volverán a nublarse de lágrimas. / La cinta rosa le encantará a la hija de los vecinos. / La época, gracias a Dios, todavía no es romántica. / Todo cuanto no sea un cuarteto / se rechazará por quinto. / Todo cuanto no sea un quinteto / se apagará a soplos por sexto. / Todo cuanto no sea un coro de cuarenta ángeles / se acallará como el aullido de un perro y el hipo de un gendarme. / De la ventana se retirarán el jarrón de áloe, / el matamoscas y el tarro de pomada, / y se recuperará –¡cómo no! – la vista al jardín, / un jardín que nunca estuvo aquí. / Y ahora, escuchad, escuchad, mortales, / prestad atentos devoto oído, / devotos, atentos, mortales a la escucha, / escuchad, oyentes, todo oídos...» (“El clásico”, *Acaso*, 1972).

El poema social se carga de ironía, humor y de narratividad. El canto se trueca en cuento y la intensidad lírica deja paso al decurso del relato. Szyborska une la velada pugilística a otra literaria, en la que la atenta mirada femenina ante los poseedores “de músculos (para) exhibir al mundo” encuentra: «En primera fila un viejecito en trance / sueña que su mujer, que en paz descanse, / resucita y le hace un pastel de chocolate» y a la ascensión épica del boxeador contrapone el realismo cotidiano del rapsoda: «Ser, ¡oh, Musa!, boxeador o no ser nada. / Para nosotros nunca ruge el público enardecido. / Hay doce personas en la sala. / Nos instan a iniciar la velada. / La mitad está aquí porque fuera llueve, / el resto, ¡oh, Musa!, parientes. // Las mujeres al desmayo dispuestas / irán a ver

cómo dos pesos gallo se arrancan las crestas. / Sólo el boxeo ofrece escenas dantescas. / Y la ascensión, ¡oh, Musa!, a los cielos. [...] Con fuego, pero lento, ¡que no se queme el pastel!, comenzamos nosotros, ¡oh, Musa!, a leer» (“Velada poética”, *Sal*, 1962).

Su ironía es arrasadora, deslumbrante, apunta directamente al centro de cada una de las cuestiones en las que «el sujeto es la vida / o, lo que es lo mismo, la tormenta que precede a la calma». Es una ironía que rompe y pulveriza todos los lugares comunes y las pautas heredadas por la noción misma de la cultura, tragadas mansamente por medio de una pasividad crítica y analítica de los hombres (Monmany, 2005: 16).

Ante el silencio y el abandono, la poesía existencialista busca realidades perdurables y sobrevivientes a la fragilidad menesterosa de la condición humana: el guijarro, la piedra, la materia dura y consistente, el picaporte de hierro..., como hiciera John Keats al invocar a la belleza en “Oda a una urna griega” o Juan R. Jiménez al trino de los pájaros, a las campanas del campanario o al pozo blanco... en “El viaje definitivo”.

«Y tocamos, / tocamos con ansiedad, con disimulada agonía, / esta gruesa puerta de madera pesada, / [...] unas manos tras otras golpear en el pesadísimo picaporte de / hierro. / Se ha dejado gastar muy levemente / por el roce presuroso de unos dedos. Ha visto / envejecer el rostro humano muy poco a poco, / [...] Los caballeros han desaparecido de la plaza frontera. / Los caballos / no están. [...] Y he aquí la humana tristeza de unos ojos que miran, / que no saben, que inquietan, que examinan con lentitud cada / porción de materia, / preguntándose cómo ha sido posible, / cómo ha llegado hasta nosotros cierta, / cómo ha llegado sin detrimento, con integridad, sin falacia, / esta puerta que miro y señalo, / esta puerta cerrada que yo quisiera ver entre la noche abrirse, girar despacio, / abrirse en medio del silencio, / abrirse sigilosa y finísima, / en medio del silencio, abrirse pura» (Bousoño, “La puerta (Plaza Mayor de Madrid)”, *Noche del sentido*, 1957) y «un modesto guijarro, monótono, inocente, / lavado en muchas aguas, / salvador de mis penas, / cuando aparece claro,

quieto ante nuestros ojos, / ellos, sí tan fugaces» (Bousoño, “El guijarro”, *Las monedas contra la losa*, 1973) o «Llamo a la puerta de una piedra, / –Soy yo, déjame entrar. / Me han dicho que encierras salas enormes y vacías, / nunca vistas y bellas en vano, / mudas, donde nunca han retumbado los pasos de nadie. / Confíesalo: ni tú misma lo sabías. // –Salas enormes y vacías –dice la piedra–. Pero no hay espacio disponible. / Bellas, quizá, pero no para el gusto / de tus limitados sentidos. / Puedes verme, pero nunca catarme. / Mi superficie te da la cara, / pero mi interior te vuelve la espalda. [...] Llamo a la puerta de una piedra. / –Soy yo, déjame entrar. // –No tengo puerta –dice la piedra» (Szymborska, “Conversación con una piedra”, *Sal*, 1962).

El poema perdurará más allá de su autor y servirá de testimonio sobreviviente y salvador al representar «donde todo, de otro modo, se reúne y se suma, [...] Escuchad. Pues todo / se eriza y recrece, rebosando y siendo / y en cada minucia de cada nonada, / hay silos y sinos, / designios, y siglos y alas, / y se escuchan rumores de fuentes / riqueza de aguas, / sonidos, pigmentos, fragancias, sabores, / y el gran coro en la noche se alza» (Bousoño, “En el poema”, *El martillo en el yunque*, 1996).

«Todo está allí, y sigue estando allí, en las palabras / misteriosas que fueron dichas, pronunciadas, / rotas en una voz de hombre. La crispación del alma, / la grave hora del pesar / más hondo. Mas también/aquel otro dolor, / mínimo para todos, pero no para ti, / en la estación de lluvias, junto al portal oscuro. / [...] ...Todo está allí, la sombra, el esplendor / del sol entre las ramas / bajas de los cerezos, / [...] ...Todo está allí, la sombra del castaño / en el verano suave del norte, y el calor de las islas, / la tristeza, el ensueño, la nostalgia, / la desesperación después, / [...]» para concluir «...Todo está allí, moviéndose o inmóvil, / tal como fue en verdad, / [...] Y pues fue así, es bien que quede así, / por siempre, / en las fieles palabras» (Bousoño, “El poema”, *Noche del sentido*, 1957).

Una poesía existencialista que devendrá en social, en la que el yo poético apostrofará a un nosotros al que intentará conmover, concienciar y comprometer en un momento histórico y social concreto:

Cuando empecé a escribir, en los primeros años de la década del cincuenta, el término poesía social era ya utilizado para distinguir la actitud de un grupo de escritores que había roto con la corriente garcilasista que imperaba en España desde el final de la guerra civil. [...] Sigo creyendo, como entonces, que el fenómeno de la creación literaria no puede entenderse si se considera aislado de su función social (de Luis, 1981: 305–306).

De interés resultan, a este respecto, los versos de José A. Goytisolo en “Los Celestiales” de *Salmos al viento* (1958) al mostrar la rabia de quienes denuncian una poesía deshumanizada, de olvido de la realidad presente, desvelada, al contrario, por quienes apuestan por otra arraigada y comprometida: «Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos / maravillosamente insustanciales, es decir, / el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido / y componer hermosos versos, vacíos, sí, pero / sonoros, melodiosos, como el laúd, / que adormezcan, que transfiguren, / que apacigüen los ánimos, ¡qué barbaridad! / [...] Esta es la historia, caballeros, / de los poetas celestiales, historia clara / y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido / los poetas locos, que, perdidos / en el tumulto callejero», «cantan al hombre [...] lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria, / pidiendo aire verdadero».

El arte, único y múltiple

El texto literario se nutre de lecturas, de experiencias y de otras artes. En ocasiones, el poeta se refugia en la obra artística para expresar sus sentimientos u ofrecer imágenes con las que exteriorizar sus pasiones y sentimientos, crear nuevas realidades y enlazar la imagen con la palabra, la pintura con su glosa y comentario.

La poesía de W. Szymborska acude desde sus primeros libros al arte. Unas veces, como testafarro de su propia experiencia o situación personal, otras, para expresar la eternidad del mismo arte, a salvaguarda de la perentoriedad humana o superponiendo dos realidades distantes, en el tiempo y espacio, con el mismo efecto emocional.

“Los dos monos de Brueghel”, del poemario *Llamando al Yeti* (1957) de Szymborska elabora una écfrasis del cuadro “Pareja de monos” (1562) del pintor holandés Pieter Bruegel, el Viejo, al que añade su propia interpretación: «Así es mi sueño del examen de reválida», comienza Szymborska, para, a continuación exponer el motivo de la situación «Me examino de historia de la gente», imbricando el cuadro con su personal experiencia: un mono escruta y ausculta a la propia autora, testafarro o proyección del yo poético.

Tras ello, retorna a la descripción del cuadro, como ya hiciera tras el primer verso del poema, para concluir sugerente e imprecisamente «y en el silencio que sigue a la pregunta, / me sopla la respuesta / con un débil tintineo de cadenas». Indescifrabilidad, pues, y enigma existencial de la condición humana.

Otro de sus poemas “Museo” de *Sal* (1962) se inicia con seis versos, cuatro de ellos en anáfora, que reiteran la expresión precaria de los sentimientos en la obra de arte «Hay platos, pero no apetito. Hay anillos pero no amor correspondido, / desde hace al menos tres siglos», con la paradoja «Donde no hay eternidad se acumulan / diez mil antigüedades muy antiguas» pues el arte «Metales, arcilla y una pluma de ave / vencen al tiempo con su quietud suave».

La última estrofa nos da el sentido de “Museo”: la pervivencia de lo material y aparente frente al yo, destinado a la muerte «¿Qué decir de mí? De morirme, ni hablar. / Contra mi traje ludo en incruenta contienda. / ¡Qué aguante tiene la prenda! / ¡Qué tenaz afán de más que yo durar!»

Szymborska publica *Aquí* (2009), traducido al español por Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia el mismo año, en el que recrea “La lechera” (1657–1658) de Johannes Vermeer, título del conocido cuadro del pintor holandés: «Mientras esa mujer del Rijksmuseum / con esa calma y concentración pintadas / siga vertiendo día tras día / leche de la jarra al cuenco / no merecerá el Mundo / el fin del mundo» (*Aquí*, 2009).

Poema minimalista, formado por solo seis versos en progresión descendente en cuanto al cómputo versal pero en ascenso climático por su intensidad poética. La eternidad del momento viene expuesta por los tiempos verbales: dos únicos verbos (uno

in fieri y el otro, un futuro duradero, gnómico y sapiencial). Lo presente y actual del momento frente a la eternidad del arte. El adverbio temporal, de los transitorio, “Mientras” inicia el poema y el sintagma nominal “el fin del mundo” lo concluye agudizando, aún más si cabe, el contraste de lo fútil y cotidiano frente a la eternidad de la belleza.

Carlos Bousoño, a través de su larga trayectoria poética, desde *Subida al amor* (1945) a *El martillo en el yunque* (1996) impulsa la orientación metapoética en la poesía española de posguerra, que eclosionará en la década de los años sesenta con los poetas venecianos. En “Poética” expone la verdad del arte: la lengua poética posee capacidad de crear mundos paralelos y realidades al margen de las circunstancias efímeras: verdades en el plano emocional al resguardo de lo práctico y útil «Sé la mentira y séla de verdad»: «De un solo golpe hacer surgir las cosas / múltiples, simultáneas, como un río. / Decir “te odio”, “no”, “borrasca”, “frío”, / y entender, además, con eso “rosas” / [...] Dentro de un siglo resonó el momento / este, en este reloj de esta ciudad, / veloz como quietud o arrobamiento / Sé la mentira y séla de verdad» (*Las monedas contra la losa*, 1973). El arte sigue caminos no hollados, solo accesibles en momentos únicos e irrepetibles.

Como Szymborska, Bousoño en su último libro, *El martillo en el yunque* (1996) “En el poema”, tras constatar que en este «Todo rota y se mueve. Todo canta y se extrema / como llegando al límite», exclama jadeante: «En el colmado instante, / cuando se aduerme todo / detenido en un casi, / a un minuto tan sólo / del fin del mundo, el Arte».

Tanto Bousoño como Szymborska acuden a la música. “Inmovilidad” de la poeta polaca (*Acaso*, 1972) es una oda a la artificiosidad del momento de actuación de la bailarina captada en su engañosa quietud: «Es Miss Duncan¹, la bailarina / [...] Así, en el estudio del fotógrafo, / arrancada del movimiento y de la música /

¹ Ángela Isadora Duncan (San Francisco, 1877 – Niza, 1927), bailarina estadounidense, cuyo baile marcó una ruptura con la danza clásica. Pionera del baile contemporáneo, se distinguió por la naturalidad en el movimiento corporal, al estilo del arte griego.

la pesantez del cuerpo a merced de la pose, / para dar testimonio falso. // Los gruesos brazos alzados en torno a la cabeza, / el nudo de la rodilla asomando bajo la túnica, / la pierna izquierda hacia adelante, el pie desnudo, / los dedos y 5 (en letras cinco) uñas. // Un paso del arte eterno hacia la eternidad artificial».

Para más adelante, bajar a la cotidianeidad de la bailarina, que opone su vida ajetreada a la apariencia inalterable e inmóvil del arte: «Detrás de un biombo el corsé rosa, el bolso, / en el bolso un pasaje para un barco de vapor, / parte al día siguiente, es decir, hace sesenta años; / *nunca* pero *siempre* a las nueve en punto».

En el poema “Recordando a Pastora Imperio²” (*Metáfora del desafuero*, 1988) de Bousoño se aprecian idénticos sentimientos: la representación mimética pero simultáneamente simulada de lo real en el arte: «Siempre he pensado que en la repentina inmovilidad / de la bailaora inmemorial está toda la danza / y se agolpa de súbito en ese reposar / instantáneo, / bajo el peso de las centurias, / toda la previa agitación, / de modo que en la absoluta quietud está el transcurso y su / minuciosa y misteriosa simulación, / [...] y ella misma, la bailaora misma, se constituye, en ese momento, / como la forma más acendrada y pura / de tan incomprensible paradoja, velocidad y paralización, / haciéndose, adensándose / entre Aquiles y la parsimonia, / o la tortuga y la desesperación... [...] Y es que la bailaora ha comprendido súbitamente que moverse/ es una imperfección intolerable / para quien aspira a lo más arduo, al compromiso supremo [...] un compromiso, pues, / con la verdad del más alto vivir, / y así, la bailaora / queda por eso sin moverse / en el difícil equilibrio, / para ver si aquello, al no tocarlo, / [...] pudiese por acaso durar, permanecer, / allá, / en el mismo filo de la navaja. / mantenerse sobre la cabeza de un alfiler de inverosímil, / verticalidad y resistencia...».

Dos poetas, en resumen, de lejanas procedencias geográficas, coetáneos y sometidos a unas condiciones políticas homogéneas, unidos en el tratamiento de unos temas (el tiempo, la metapoé-

² Pastora Imperio, nombre artístico de Pastora Rojas Monje (Sevilla, 1887 – Madrid, 1979), bailaora gitana, quien cultivó el arte flamenco, de honda raíz española.

tica y la belleza, la realidad circunstante, aparentemente fútil, la memoria...), plasmados con motivos literarios y rasgos formales semejantes.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Bousoño, C. (1985 [1952]), *Teoría de la expresión poética*, 7 ed. definitiva, vol. 1–2, Madrid: Gredos.

Fortuño, S. (2008), *Poesía de la primera generación de posguerra*, Letras Hispánicas, Madrid: Cátedra.

Fortuño, S. (2015), *Carlos Bousoño: estudio y antología poética*, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos [la antología incluye: *Subida al amor* (1945), *Primavera de la muerte* (1946), *Noche del sentido* (1957), *Invasión de la realidad* (1962), *Oda en la ceniza* (1967), *Las monedas contra la losa* (1973), *Metáfora del desafuero* (1988), *El ojo de la aguja* (1993) y *El martillo en el yunque* (1996)].

García Hortelano, J. (1978), *El grupo poético de los años 50*, Madrid: Taurus.

Jiménez, J. O. (1972), *Diez años de poesía española (1960–1970)*, Madrid: Insula.

Luis, L. de (1981), *Poesía social*, Madrid: Júcar.

Monmany, M. (2005), prólogo a *Instante*, Montblanc (Tarragona): Igitur, 7–19.

Narebska, I. (2015), *Literatura polaca en España (1939–1975): Autores, editores, traductores*, Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu.

Szyborska, W. (1997), *Paisaje con grano de arena*, que comprende: *Llamando al Yeti* (1957), *Sal* (1962), *Qué monada* (1967), *Acaso* (1972), *El gran número* (1976), *Hombres en el puente* (1986), *Fin y principio* (1993), trad. de J. Slawomirski, A. M. Moix, Barcelona: Círculo de Lectores. De entre los poemarios de Wislawa Szyborska, en traducción castellana, además de *Paisaje con grano de arena*, 1962–1993, Barcelona: Círculo de Lectores, 1997; se encuentran: *Instante*, Montblanc (Tarragona): Igitur, 2002; *Dos puntos*, Montblanc: Igitur, 2009; *Aquí*, Madrid: Bartleby, Editores, 2009 y *Hasta aquí*, Madrid: Bartleby, Editores, 2014. En prosa, *Lecturas no obli-*

gatorias (2008), *Más lecturas no obligatorias* (2012) y *Siempre lecturas no obligatorias* (2014), en Alfania, Barcelona.

Artículos en revistas y suplementos literarios

Lucas, A. (2017), “Las lecciones de Szymborska”, *El País*, 28 de febrero: 4.

Muñoz Molina, A. (2017), “Solo el fervor”, *Babelia. El País*, 8 de septiembre: 15.

W HARMONII Z NATURĄ I KOSMOSEM? O POEZJI ANTONIA COLINASA I ZBIGNIEWA HERBERTA

Maria Judyta Woźniak

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Hiszpańskiej

Streszczenie. Poezję hiszpańskiego pisarza Antonia Colinasa (ur. 1946) oraz Zbigniewa Herberta (1924–1998) łączy głęboka duchowa wspólnota, o której świadczy m.in. poszukiwanie harmonii w przyrodzie i kosmosie. Chociaż myśl poetycka obu twórców często biegnie w różnych kierunkach, komparatystyczna lektura stwarza sytuację dialogu, w którym ujawniają się zaskakujące nieraz podobieństwa i frapujące różnice. Kontemplacja natury i urządzenia wszechświata prowadzi obu pisarzy do wniosku, że świat w zasadzie nie jest ładem, a zamiast upragnionego sensu można w nim odnaleźć pustkę, która jednak dla Colinasa, w przeciwieństwie do Herberta, czasami objawia człowiekowi upragniony sens. Herbert widzi przede wszystkim wspólnotę cierpienia człowieka i natury, Colinas zaś we wszechobecnej śmierci potrafi dostrzec ślad pewnego porządku.

Słowa kluczowe: Antonio Colinas, Zbigniew Herbert, poezja współczesna, literatura porównawcza, harmonia.

IN HARMONY WITH NATURE AND UNIVERSE? ON POEMS BY ANTONIO COLINAS AND ZBIGNIEW HERBERT

Abstract. There exists a deep spiritual union between poems by the Spanish author, Antonio Colinas (born 1946), and those written by Zbigniew Herbert (1924–1998), which is reflected by, among others, seeking harmony in nature and the universe. Although the poetic concept of the two authors often runs in various directions, a comparative analysis gives rise to a dialogue which reveals at some points surprising similarities and striking differences. When contemplating nature and arrangement of the universe both authors arrive at a conclusion that in fact the world is not an order, and what may be found in it, instead of the desired sense, is an emptiness which, however, for Colinas as opposed to Herbert, unveils the desired sense to the human being. What Herbert mostly sees is the union of suffering between the human being and nature, whereas Colinas can notice a trace of some order in the omnipresent death.

Keywords: Antonio Colinas, Zbigniew Herbert, contemporary poetry, comparative literature, harmony.

Pomimo wielu odmienności, odległości geograficznej i różnicy pokoleniowej, hiszpańskiego poetę Antonia Colinasa (ur. 1946) i Zbigniewa Herberta (1924–1998) łączy głęboka duchowa wspólnota. Pisarze najprawdopodobniej nie znali się osobiście ani nie czytali swoich wierszy, wzajemny wpływ jest zatem raczej niemożliwy. Do porównawczej lektury ich poezji inspiruje wspólna im obu tęsknota za harmonią, płynąca z potrzeby ładu i sensu, z pragnienia zrozumienia ludzkiego życia i otaczającego nas świata, dostrzeżenia jego prawdziwego, istotnego znaczenia. Podążając za tą tęsknotą, obaj poeci w szczególnie intensywny sposób szukali własnej dykcji. Ich poezja, wyrazista i znacząca, zasłużyła też na wiele prestiżowych nagród¹. Warto również zauważyć, że obaj pisali w czasach, które chciały odnaleźć dla siebie nowe formy poetyckiego wyrazu: Colinas w epoce, która musiała zająć sta-

¹ Colinas i Herbert to także prozaicy i tłumacze, o szerokich humanistycznych zainteresowaniach.

nowisko wobec wcześniejszej „poesía social”, Herbert – w czasach powojennego krystalizowania się „dykcji nowej”.

Poezja omawianych twórców została już opisana z różnych perspektyw badawczych i stanowisk interpretacyjnych², jednak komparatystyczna lektura pozwala na stworzenie szczególnej sytuacji dialogu, w którym nowy kontekst ujawnia to, co inaczej pozostałoby ukryte. Inspirujące poznawczo wydaje się takie podejście, o jakim mówi Teresa Kostkiewiczowa: „nieistotne jest to, czy istnieją faktyczne kontakty i powiązania między badanym dziełami czy konstrukcjami literackimi, ale ważne są podobieństwa, a więc paralelizmy, homologie, zbieżności, analogie, synchronizmy itd.” (Kostkiewiczowa, 1998: 14). Oczywiście taka postawa zakłada w sposób nieunikniony subiektywność komparatystycznego przedsięwzięcia, zarówno w wyborze, jak i w interpretacji utworów poetyckich, na co jednak pozwala charakter współczesnych badań literaturoznawczych.

Tutaj interesować nas będzie poszukiwanie harmonii w otaczającej człowieka przyrodzie i w kosmosie. W tych przestrzeniach Colinas i Herbert szukają przede wszystkim odpowiedzi na pytanie o cierpienie, które dysonansem zakłóca harmonię świata. Zauważmy od razu, że zwykle poetyckie deklaracje Herberta są mniej jednoznaczne niż hiszpańskiego poety, a czytelnik musi pamiętać o charakterystycznej dla polskiego poety ironii, która często każe brać w nawias jego zapewnienia o istnieniu harmonii. Idylliczna harmonia z przyrodą i resztą świata jest Herbertowi zasadniczo obca, jak choćby w znanym wierszu *Arijon*, gdzie harmonia na kształt rajskiego ogrodu jest tylko pozorna. Z kolei u Colinasa entuzjazm dla zastanego porządku świata wydaje się oczywisty w początkach twórczości, później zaś, nawet jeśli na chwilę pojawia się poczucie harmonii, to zwykle towarzyszy mu świadomość cierpienia. Dążenie do akceptacji słabości i bólu jest wspólne obu poetom.

Jak zatem wyglądają te poetyckie poszukiwania harmonii w przyrodzie i kosmosie? Jakie pytania stawiają poeci i jakie odpowiedzi słyszą?

² Dużo lepiej wydaje się jednak opisana i zbadana twórczość Herberta – ten stan badań oczywiście musiał znaleźć odzwierciedlenie w przywoływanej tutaj bibliografii.

Wyjątkowo wyrazisty i dramatyczny jest wiersz Herberta *Dęby*, otwierający zbiór o pożegnalnym tytule *Elegia na odejście*³, w którym poeta porusza kwestie fundamentalne – od tego utworu zatem warto zacząć. Drzewo, uniwersalny symbol porządku świata, *axis mundi*, jest tutaj metaforą dramatu ludzkiego życia, w którym byt objawia się w całej swej intensywności i rozrzutności (Potkański, 2002: 30–31). Poruszane tematy należą do najogólniejszych i zarazem najbardziej istotnych – to pytania o tajemnicę narodzin, miłości, cierpienia:

W lesie na wydmie trzy dorodne dęby
u których szukam rady i pomocy
bo chóry milczą odeszli prorocy
nie ma na ziemi nikogo bardziej
godnego szacunku dlatego do was
kieruję – dęby – ciemne pytania
na wyrok losu czekam jak niegdyś w Dodonie

Lecz muszę wyznać że mnie niepokoi
wasz rytuał poczęcia – o rozumne –
u schyłku wiosny na początku lata
w cieniu konarów roi się
od waszych dzieci i niemowląt
przytulki listków sierocińce kielków
blade bardzo blade
słabsze od trawy
na oceanie piasku
walczą samotnie samotnie
dlaczego nie bronicie waszych dzieci
na które pierwszy mróz położy miecz zagłady

Szukanie pomocy u wyroczni („na wyrok losu czekam jak niegdyś w Dodonie”) oznacza imitację antycznego gestu, a więc jedynie pozorne poszukiwanie pierwotnych źródeł poznania,

³ Podaję tytuły tomów tam, gdzie jest to szczególnie istotne, na przykład ze względu na ewolucję myśli poety – powstanie utworu we wczesnym lub późniejszym okresie twórczości. Podobnie postępuję, jeśli chodzi o tytuły tomów poetyckich Colinas.

jak zauważa trafnie Andrzej Franaszek (2008: 171)⁴. Cierpienie w przyrodzie nie daje się więc uzasadnić w żaden sposób – ani moralnie, ani religijnie. Na bezradne pytanie:

Jak mam rozumieć waszą mroczną parabolę [...]
 Życie na oślep zmieszane ze śmiercią

odповідzią jest brak sensu i celu, a rezultatem – głęboka rozpacz zapisana w ostatnich wersach:

Tyle pytań – o dęby –
 tyle liści a pod każdym liściem
 rozpacz

Franaszek formułuje słuszny, choć radykalny wniosek: „Wiersz otwierający *Elegię na odejście* podważa wszelkie nadzieje na odkrycie w świecie nadrzędnego ładu” (Franaszek, 2008: 176). Podważa, choć ostatecznie ich nie porzuca⁵.

Dęby nie są wyjątkowym ani odosobnionym wyrazem bezradnej rozpacz w poezji Herberta. W umieszczonym kilka stron dalej wierszu *Rodzina „Nepenthes”* poeta konsekwentnie odcina

⁴ Nieco dalej Franaszek pisze: „*Dęby* są więc destrukcją harmonijnego, zakładającego teleologiczny ład, obrazu świata” (2008: 174). Inaczej czyta ten wiersz Stanisław Barańczak, który uważa, że w poezji Herberta sens życia i świata jest człowiekowi mimo wszystko dany, a sprowadza się on do wartości samego istnienia i do wartości ludzkiej odpowiedzialności (zob. Barańczak, 2001: 187; zob. też: Fiut, 2000).

⁵ Warto dopowiedzieć, że zakończenie wiersza nie rozstrzyga jednoznacznie, o czyjej rozpacz tutaj mowa, pozwalając na różne odczytania. Kwestię tę próbuje skonkretyzować Karolina Górniak, kiedy wspomina o trzech możliwych tropach interpretacyjnych: oprócz analogii między przyrodą a naturą skazanego na cierpienie człowieka można tu dostrzec niepewność eschatologiczną czy nawet nawiązanie do sytuacji jednostki w świecie, w którym „w relacjach międzyludzkich prawo siły stawia się ponad wartościami humanistycznymi” (Górniak, 2015: 189).

się od szukania w przyrodzie fałszywego ukojenia, podkreślając swą odrębność od postawy Rousseau, nazwanego tutaj Janem Jakubem Tkliwym:

Czy Jan Jakub Tkliwy wiedział coś o dzbaneczniku
– powinien wiedzieć roślinę opisał Linneusz –
więc dlaczego przemilczał ten skandal Natury

jeden z wielu skandali a może to było
ponad wydolność serca i gruczołów łzowych
tego który w przyrodzie szukał ukojenia

Konkluzja nie może być inna:

a my żyjemy z dzbanecznikiem w zgodzie
wśród łągów i kacetów mało nas obchodzi
wiedza że w świecie roślin niewinności – nie ma

U Herberta pytanie o ostateczny sens bólu i jego wszechobecność pozostaje bez odpowiedzi, bo nawet najbardziej uniwersalny mit nie obejmie istoty wszelkiego cierpienia. Jego nieuchronność pokazują na przykład wiersze *Mały ptaszek*, *Koń wodny* czy *Tarnina*.

Najdobitniej jednak bezsens cierpienia wyraża symbol sekwoi (*Sekwoja* z tomu *Pan Cogito*). Słoję drzewa, powstałe w różnych momentach dziejów, zapisują okrucieństwo historii. W kolejnych wersach okazuje się, że „gotyckie wieże z igliwia w dolinie potoku”:

[...] pokazują przekrój drzewa miedziany pień zachodu
o słojach niezmiernie regularnych jak kręgi na wodzie
i ktoś przewrotny wpisał daty ludzkiej historii
cał od środka pnia pożar dalekiego Rzymu za czasów Nerona
w połowie bitwa pod Hastings nocna wyprawa drakkarów
popłoch Anglosaksonów śmierć nieszczęsnego Harolda
opowiedziana jest cyrklem
i wreszcie tuż przy wybrzeżu kory lądowanie Aliantów
w Normandii

Tacyt tego drzewa był geometrą nie znał przymiotników
nie znał składni wyrażającej przerażenie nie znał żadnych słów

więc liczył dodawał lata i wieki jakby chciał powiedzieć że nie ma nic poza narodzinami i śmiercią nic tylko narodziny i śmierć a wewnątrz krwawa miazga sekwoi

Bohater tego wiersza, jak komentuje Danuta Opacka-Walasek (2005: 124):

Wychodząc od opisu aktualnego stanu przestrzeni, wskazuje wprawdzie na jej łudzącą harmonię, symbolicznie uwydatnioną idealnym, kolistym kształtem: oto słoje sekwoi są „niezmiernie regularne jak kręgi na wodzie”, a uporządkowana historia „opowiedziana jest cyrklem”. Dopiero spojrzenie diachroniczne, rekonstruujące dzieje, daje właściwy wgląd w ich istotę. Wydobywa ironiczną niewspółmierność aktualnego obrazu w stosunku do jego treści: symetryczne kręgi mogą łudzić doskonałością, a w rzeczy samej historia jest chaotyczna, absurdałna, okrutna⁶.

W porządku historycznym śmierć i cierpienie nie mają żadnego sensu.

Do innych wniosków dochodzi hiszpański poeta, kiedy stawia podobne pytania w porządku egzystencjalnym. Colinas, myśląc o naturalnym cyklu życia i śmierci, często podkreśla paradoksalnie życiodajną siłę śmierci. W *Traktatach o harmonii* (2010: 32–33) pisze:

Prawda przyrody, prawda życia... Ciągły wzrost i śmierć, niezmordowane kwitnienie i niewyczerpane zniszczenie. To było tak, jakby śmierć jednych roślin dawała młodość innym. Rosnąć i umierać bezustannie i cyklicznie. Nie znalazłem innej prawdy bardziej rzeczywistej, bardziej uchwytnej, piękniejszej i straszliwszej w głębokościach doliny⁷.

⁶ Wspólnym rysem natury i historii jest nieusuwalna obecność w nich cierpienia oraz obojętność na losy człowieka. Opacka-Walasek dodaje jeszcze, że „geometra historii” z omawianego wiersza „żywo przypomina siłę sprawczą z *Dębów*” (2005: 125).

⁷ Przekład z języka hiszpańskiego, tego i następnych cytatów: M. J. Woźniak. Przedstawione tłumaczenia poezji mają na celu

Colinas wysnuwa z tej obserwacji jeszcze dalej idące wnioski. Otóż naturalna cykliczność życia może według poety przynosić poczucie pewnego i trwałego porządku świata⁸. Samo istnienie tego porządku zdaje się wystarczać za uzasadnienie ludzkich cierpień. Jeśli bowiem „człowiek jest światem w miniaturze” (Colinas cytuje Demokryta; Colinas, 2010: 224), to również świat odzwierciedla kondycję człowieka – jeśli w naturze w życie wpisana jest śmierć, to także w ludzkiej egzystencji musi mieć ona swe miejsce i cel.

W wierszu *En el bosque*, podobnie jak w utworze Herberta nadsłuchującego starożytny gest, bohater kieruje do drzew bezradne pytania:

¿De dónde nace este clamor del bosque?
¿Es el clamor del silencio?
¿Es un clamor de muerte?

[Skąd pochodzi ten krzyk lasu?
To krzyk ciszy?
Czy jakiś krzyk śmierci?]

Las dla Colinasa jest przestrzenią, w której objawia się jedyna istniejąca prawda, piękna i straszna zarazem prawda o cyklicznym prawie wzrostu i zepsucia. Szczególnie drzewo jest symbolem tego dwoistego przesłania: wszystko się zmienia, wszystko jest tylko etapem w życiu człowieka (Colinas, 1990: 35).

Na postawione na początku wiersza pytania dalszy ciąg nie daje jednak odpowiedzi. Najpewniej po prostu jej brak, zaś krzyk wyraża zarówno ból śmierci, jak i życia. O utajonej obecności tej pierwszej przypominają jednak niektóre odgłosy i obrazy: rozlegają się jakieś ostre dźwięki czy wystrzały, leżą martwe zwierzęta.

Dopełnienie sensu wiersza *En el bosque* znajdziemy w innym utworze Colinasa – *La encina* (*Dqb*). Jego bohater – znów podob-

przede wszystkim możliwie wierne zapoznanie czytelnika z istotnym przekazem utworów, nie są to tłumaczenia artystyczne.

⁸ Pod tym względem Colinas podkreśla swoje związki z taoizmem.

nie jak w wierszu Herberta i znów na wzór starożytnych – przychodzi do dębu: „a tutaj obok mnie jest tylko dąb / stary i czarny, ogromny i poważny” („y aquí a mi lado sólo hay una encina / vieja y negra, enorme y grave”), pod którym chce się schronić. Jednak zamiast chronić, drzewo przede wszystkim budzi niepokój, prowokując do zadawania gorzkich egzystencjalnych pytań:

¿Qué podría yo hacer en este espacio
con esta encina-madre, con esta compañera
de grandes brazos negros, de grandes brazos duros,
con este candelabro de velas apagadas?
¿Comeré de sus frutos más amargos?
Y, si tiendo los brazos, ¿sentiré cómo hiere
su hojarasca de escarcha?

[Co ja mógłbym zrobić w tej przestrzeni
z tym dębem-matką, z tą towarzyszką
o wielkich czarnych ramionach, o wielkich twardych ramionach,
z tym kandelabrem zgaszonych świec?
Będę jadł owoce tak gorzkie?
A skoro wyciągam ramiona, poczuję jak ranią
twoje liście ze szronu?]

Poeta przeczuwa, że przyroda – symbolizowana przez „czarny dąb” i jego gorzkie owoce – zna jakąś tajemnicę. Wobec niej bohater odczuwa ból egzystencjalnej samotności, podobnie przecież jak w cytowanym *En el bosque*. Pomimo to Colinas zawsze ma nadzieję, że porządek natury może być ocaleniem przed chaosem – o trwałości tej nadziei świadczą na przykład początkowe wersy utworu z tomu *Canciones para una música silente*, wydanego kilka lat temu (XXV utworu z cyklu *Un verano en Arabí*): „Widzę, że wobec chaosu zasadziłeś na swym tarasie i wyrosły dwa piękne cyprysy”⁹ („Veo que, frente al caos, / plantaste en tu terraza y han crecido / dos hermosos cipreses”).

Do jakich ostatecznie wniosków prowadzi obserwacja świata natury? Herbert we współuczestnictwie przyrody w ludzkich cier-

⁹ W tłumaczeniu starano się oddać potoczną składnię oryginału.

pieniach, bez końca się odnawiających, widzi świadectwo wspólnoty istnienia, o której stanowi przede wszystkim brak nadrzędnego sensu i celu. Łączność w cierpieniu jednak wcale nie musi oznaczać solidarności i współczucia, ponieważ przyroda nie koi dramatycznego poczucia samotności. „Zostać w porządku natury” to zyskać świadomość przynależności do takiej natury, którą przenika cierpienie, a celem wydaje się śmierć. Natomiast obraz przyrody w poezji Colinas daje człowiekowi pewną nadzieję. Świadomy dramatyzmu ludzkiej kondycji, znajdującej swe odbicie w świecie natury, hiszpański poeta widzi śmierć nade wszystko jako nieodłączny warunek ciągle odnawiającego się życia.

Podobne pytania o ludzką kondycję i sens cierpienia stawiają poeci również wtedy, gdy przyglądają się urządzeniu kosmosu.

W zbiorze esejów Herberta *Martwa natura z wędzidłem* narrator wspomina o astronomach, którzy „odkrywają architekturę wszechświata, wolę Wiekuistego i prawa Harmonii” (Herbert, 1993: 150). I Colinas, i Herbert próbują pójść ich śladem, bacznie przyglądając się urządzeniu świata i domagając się dowodów na to, że człowiek może pozostać w harmonii z kosmosem¹⁰. Warto przy tym zauważyć, że taka koncepcja świata ma dużo wspólnego z mityczną wizją rzeczywistości postrzeganej jako całość¹¹ – to wspólna cecha myślenia obu poetów.

W czterech pierwszych tomach hiszpańskiego poety wszechświat jest w zasadzie bytem harmonijnym, ale już w *Sepulcro de Tarquinia*, od cyklu *Castra Petavonium*, obserwacji kosmosu towarzyszy przeczucie, że ostatecznego ładu nie ma¹². Kontemplacja kosmicznego porządku, która w pierwszych tomach prowadziła do radosnego zachwyty harmonią, teraz często budzi nie-

¹⁰ Zob. też: Marí, 1990: 57.

¹¹ Jak zauważa Henryk Markiewicz, cechą myślenia mitycznego jest postrzeganie całości izomorficznej na różnych poziomach jej organizacji (na przykład ciało ludzkie, ziemia, przestrzeń kosmiczna; Markiewicz, 1989: 67).

¹² Szczególnie jednak w tomie *Astrolabio* odwołania kulturowe ustąpiły niespokojnym pytaniom inspirowanym przez naturę (zob. Cano, 1982: 7).

pokój. Jednak sama idea kosmicznego ładu nie została przez poetę odrzucona. Choć rzeczywistość często jej zaprzecza i wydaje się rządzona przez chaos (Alonso Gutiérrez, 2000: 64), poeta pragnie wierzyć, że istnieje jakaś siła wyższa, która wprowadza harmonię, widoczna w doskonałym ruchu ciał niebieskich (Marí, 1990: 57). „Ktoś płacze tam w górze” („Alguien está llorando allá arriba”) – mówi w ostatnim swym tomie – nad nami, którzy nie znamy ostatecznego sensu życia i nie jesteśmy w pełni sobą (wiersz XXIX cyklu *Un verano en Arabí* z tomu *Canciones para una música silente*). Czy jednak taka daleka obecność może ostatecznie zardzić dręczącemu poczuciu samotności? Doświadczenie zarazem pustki, jak i przecucie obecności Absolutu świadczą o uwikłaniu człowieka w przeciwieństwa, które bohater Colinasa dramatycznie próbuje pogodzić. Pomimo tego, że sceptycyzm często nie pozwala już na jednoznacznie afirmatywny gest wobec urządzenia świata, a fundamentalne pytania pozostają bez odpowiedzi, „nasz głód jest niebieski¹³, oczy utkwione w górze” („Nuestra hambre es celeste, se nos quedan los ojos allá arriba”) – mówi w wierszu *Laderas de Peña Trevinca*.

Gwieździste niebo, wcześniej źródło inspiracji, dające pokój kojący metafizyczny ból człowieka (jak u Novalisa), w tomie *Astrolabio* staje się czymś przeciwnym. Nie tylko nie daje odpowiedzi, ale uświadamia istnienie pustki, wielkiej pustki kosmicznej, i nasuwa nowe dręczące pytania. W wierszu *Canto I*, otwierającym tom *Noche más allá de la noche*, czytamy:

¿Qué secretos oculta, arriba, el cosmos que arde
sobre la muerte y qué nos reserva el acaso?

[Jakie sekrety skrywa w górze kosmos, który płonie
nad śmiercią i co gotuje nam los?]

Do najtrudniejszych kwestii należy zasadnicze pytanie o własną tożsamość wobec wszechświata, wyrażone wprost w wierszu *Canto XXVII*:

¹³ W znaczeniu: dotyczący nieba.

“¿Y yo quién soy?”, pregunta en el centro del Todo
un cuerpo que recuerda a la nada

[„A ja kim jestem?”, pyta w środku Wszystkiego
ciało, które przypomina pustkę]

Człowiek współczesny, który – jak pisze Colinas – skupiony na doraźnej codzienności, już „do gwiazd nie wyciąga rąk” (*Poseidonia, vencedora del tempo*), nie potrafi rozpoznać, kim jest. Retoryczne pytania z *Canto I* świadczą o zagubieniu w chaotycznej rzeczywistości:

[...] Pues, ¿por qué se da guerra
junto a amor y por qué la voz de la ebriedad
y el dolor infinito van girando en la tierra?

[Więc dlaczego wojna wybucha
obok miłości i dlaczego głos upojenia
i nieskończony ból wciąż krążą po ziemi?]

Pytania zapisane w tym wierszu, także obecne w twórczości Herberta, w poezji Colinasa stają się niemal obsesyjne. José Olivio Jiménez stwierdza wręcz, że cały tom *Noche más allá de la noche* koncentruje się „wokół tego dręczącego niepokoju, który pochodzi z nieznamośności własnego losu” (Jiménez, 1984: 40). Skłania do tego niemożliwość zrozumienia wszechświata, który jest zarazem piękny, tajemniczy i straszny. Nigdy jednak nie prowadzi to Colinasa do poczucia absurdu egzystencji – przeciwnie, tym usilniej motywuje go do nieustannych poszukiwań.

Próbując ocalić nadzieję, Colinas docenia ogrom i nieskończoność niewyczerpanego kosmosu, tak różne od zmienności człowieka, żyjącego w czasie historycznym (Alonso Gutiérrez, 1990: 101). W wierszu *Jardín-Leteo* mówi:

Pero aquí todo es mudable y fugitivo:
el jardín del estío, la soledad del lobo,
la estatua y su espacio, delfines, el desierto...
Fuente de nuestros días, ola inagotable
es este firmamento tan inmenso.

¿Y la Historia qué es, qué supone la Historia?
La Historia sólo es ese pozo del huerto,
un pozo sin secretos, cegado,
con rebaños eternos, al final de un sendero.

[Ale tutaj wszystko jest zmienne i ulotne:
letni ogród, samotność wilka,
pomnik i przestrzeń, delfiny, pustynia...
Źródłem naszych dni, niewyczerpaną falą
jest ten ogromny firmament.
A czym jest Historia, co oznacza Historia?
Historia jest tylko studnią w ogrodzie,
studnią bez tajemnic, zamkniętą,
z odwiecznymi stadami, na końcu ścieżki.]

Historia pokazuje, że mijający czas nie przynosi poczucia sensu, lecz jedynie nowe cierpienia. „Czas przemija lecz nie zmienia” – pamiętamy z Herbertowskiego wiersza *Mój ojciec ze Struny światła*. Człowiek nie tylko nie wykorzystał mijającego czasu, by rozwiązać swe najważniejsze problemy, ale również zdewaluowało się to, co osiągnął – została „pustka wieków” (*Megalítico* z tomu *Astrolabio*). Osiągnięcia starożytnych, które miały być lekarstwem na wszystkie trudy życia, okazały się złudną nadzieją.

Wobec tych rozczarowań nieznany ogrom kosmosu jednak nie przyniesie nadziei, jak podkreśla Herbert. W wierszu *Do Marka Aurelego* (z tomu *Struna światła*) polemizuje ze starożytną postawą stoicką, której nie sposób pogodzić z ludzkim cierpieniem¹⁴. W świat odwiecznie wpisany jest lęk, nie stoickie mądrości, o których czyta w księgach cesarz-filozof. To doświadczenie staje się udziałem barbarzyńców, którym nie grozi zagubienie w intelektualnych subtelnościach:

¹⁴ Wiersz *Do Marka Aurelego* Przybylski nazywa „śmiertelnym pchnięciem, które ugodziło w stoicką ideę wewnętrznej harmonii umysłu” (Przybylski, 1998: 80). Z kolei za „najbardziej stoicki wiersz” Herberta – wedle określenia Wojciecha Ligęzy (2001: 32) – można by uznać *Dojrzałość* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*): Seneka, „miły staruszek”, który choć „ujmującym gestem zaprasza”, dla współczesnych jest symbolem rezygnacji i śmierci.

to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi
którego nie zna twa łacina

W świecie Herbertowskim, w którym żyje drapieżny koń wodny i owadożerny dzbanecznik (*Koń wodny*, *Rodzina „Nepenthes”*), kosmos nie może ułożyć się już – jak niegdyś dla Marka Aureliusza – w pełną ładu, celowo urządzoną całość, której człowiek jest po prostu harmonijnym elementem. Herbert, jak pisze Lisicki (1998: 255),

żyje [...] z pełną świadomością, że grecki wszechświat ostatecznie się rozpadł. Nie jest już wszechprzenikającym łaodem, ale chaosem pozbawionym ludzkiego znaczenia, od człowieka oddzielnym.

„Od stoika – zauważa Aleksander Fiut – który szukał oparcia w harmonii wszechświata, [Herbert] domaga się, by usłyszał gwiazdy bijące na trwogę” (Fiut, 2000: 286). „Srebrne larum gwiazd” wznosi się nad śmiercią¹⁵. W poemacie Colinas *Sepulcro de Tarquinia* cała nasza galaktyka jest przedstawiona jako towarzyska ludzkiego cierpienia: „La Vía Láctea crujía si llorabas” („Droga Mleczna skrzypiała, kiedy płakałeś”). Gwiazdy współuczestniczą w śmierci (Jiménez, 1984: 40). O „bardzo starym” lęku czytamy także w *Los cantos de ónice VI*:

Cada hombre transporta en sí gotas de un miedo
muy antiguo
que, irremediabilmente,
acaba estallando.

[Każdy człowiek nosi w sobie krople lęku
bardzo starego,
który nieuchronnie
w końcu wybucha.]

¹⁵ Kolor srebrny w poetyckiej wyobraźni Herberta często odnosi się do śmierci. Zob. na przykład wiersz *Hotel*: „widzimy jak na miejscu twarzy pojawia się srebrna pleśń”.

Odległe niebo mówi człowiekowi, że porządkiem świata rządzi śmierć i lęk. „Istnieje ból” („Existe el dolor”), mówi poeta prosto i lapidarnie w ostatnim tomie (*Llamas en la morada IX* z tomu *Canciones para una música silente*).

W poetyckim świecie Herberta, jak w liryce Rilkego, śmierć jest wpisana w nasze życie już od urodzenia, jest w nas od zawsze (zob. Franaszek, 2008: 177–178). W wielu wierszach polskiego poety dochodzi do głosu ponura świadomość jej skrytej obecności, zbliżania się, pracowitego i niedostrzegalnego, na wzór krzątający mrówek w prozie poetyckiej *Zegarek na rękę* z tomu *Napis*. O „śmierci pospolitej”, „behradnym białym mrówczym jaju” wspomina inny utwór z tego samego tomu (*Śmierć pospolita*). Śmierć jest tak głęboko wpisana w człowieka, jak pierwotne lęki, odziedziczone po przedhistorycznych przodkach (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*). „Sens cierpienia, sens ścierania się z rzeczywistością – to cała sprawa” (cyt. za Franaszek, 2008: 41) – mówił o sensie w poezji Herbert. Jedynym remedium, jakie proponuje Herbertowski wiersz *Do Marka Aurelego*, może stać się bliskość drugiego człowieka, tak samo słabego i ograniczonego:

więc lepiej Marku spokój zdejm
i ponad ciemność podaj rękę
niech drży gdy bije zmysłów pięć
jak w wątlą lirę ślepy wszechświat

Poeta pozostawia człowieka z jego płaczem, z poczuciem opuszczenia i zdrady, ale i z odrobiną nadziei, że gest podania ręki przyniesie ulgę.

Z utworem *Do Marka Aurelego* zadziwiająco koresponduje cykl dwóch wierszy Colinasa *Del vacío del mundo* (*Retrato* i wspomniany już utwór *Megalítico*). Łączy je przede wszystkim artykulacja głębokiego lęku egzystencjalnego i przerażenia niezrozumiałym kosmosem.

W pierwszym z nich, *Retrato*, Colinas szkicuje portret człowieka współczesnego – jego tragiczną twarz istoty bezradnej wobec potężniejszych sił. Człowiek ów nie płacze sentymentalnymi łzami, nie użala się nad własnym losem. Płacze jak osoba doj-

rzała, która zna i uczciwie ocenia swoje możliwości wobec okrucieństwa świata. Płacz zdradza prawdziwą naturę człowieka – jak w ostatnim wersie *Do Marka Aurelego* („i mój bezradny Marku płacz”). *Retrato* pokazuje chwilę brutalnego uświadomienia sobie własnego losu, uczestnictwa w świecie udręczonym, którego nie można zrozumieć. W drugiej części wiersza na ręce człowieka spada ogień lub popiół (wiersz pozostawia wątpliwość), wymownie obrazujący ulotność i znikomość ludzkiego życia. Krajobraz spalonych i wapiennych¹⁶, a więc martwych, wzgórz przywołuje na myśl śmierć, opuszczenie i ból. Przypomina się *Canto X*, gdzie umierający wypowiada takie słowa:

No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,
que estas sierras tan hoscas calcinen mi memoria.

[Nie chcę, żeby mnie pochowano pod niebem z błota,
żeby te góry tak posępne zwapniły moją pamięć.]

Choć w wielu miejscach hiszpański poeta wyraża wprost uczucia, tutaj jednak lęk i przerażenie jedynie sugeruje budowanymi stopniowo obrazami. Kosmos to straszny, nieludzki mechanizm („atroz mecánica”), skomplikowana maszyna nieba („complicada maquinaria celeste”). Odmierzany przez ten mechanizm czas bezlitośnie płynie, potęgując cierpienia.

Drugi wiersz wspomnianego cyklu, *Megalítico*¹⁷, wyraża zdumienie współczesnego człowieka przyglądającego się szalonym gestom neolitycznych przodków, którzy precyzyjnie, pod ściśle odmierzoną kątem, ustawiali ogromne skały. Nie rozumie on tajemniczego ułożenia kamieni, nie dostrzega celowości w sta-

¹⁶ Również w poezji Herberta symbolika wapna odsyła do śmierci.

¹⁷ Oznacza to „megalityczny”, co odnosi się do megalitu (z gr. *megas litos*). Megality to nieobrobione lub częściowo obrobione kamienie, które ustawiano już w czasach prehistorycznych, pojedynczo albo jako część większej całości, w celach niewyjaśnionych do końca przez naukowców – niektóre z nich były przeznaczone do kultu, czasem wykorzystywano je w celach astronomicznych.

rannie wykutych otworach. W wierszu Colinasa taki megalit podtrzymuje niebo – „dach nocy”, jest istotą żywą, podległą prawom biologii. Wysiłek powoduje niewypowiedziane cierpienie („esa enorme piedra torturada” – „ta ogromna udręczona skała”; „esta enfebrecida carne” – „to rozgorączkowane ciało”). Człowiek – uważa poeta – jak ów kamień, usiłuje być odporny i niezniszczalny. Nie ma na to jednak szans, bo świat, w którym żyje, za bardzo go rani. Marek Aureliusz, cesarz rzymski przywołany przez Herberta, zalecał: „Podobny bądź do skały, o którą się ciągle fale rozbijają. A ona stoi” (cyt. za Fiut, 2000: 187). Człowiek-skała stoi, ale jaką cenę za to płaci! Jest samotny wobec wielkiego świata – jak u Salvatore’a Quasimodo, którego poezję Colinas cenił i przekładał na hiszpański:

Każdy stoi sam na sercu ziemi
przeszyty promieniem słońca.
I nagle jest wieczór¹⁸

Człowiek więc przez całe stulecia nie odnalazł właściwego kierunku. Choć próbował tysiące lat temu, stawiając megality, od wieków ćwicząc się w stoickiej obojętności, nie znalazł odpowiedzi wobec rozciągającej się nad nim pustki kosmosu. W wierszu *Otońal* mówi poeta: „inmenso es el silencio, / el vacío del mundo” („ogromna jest cisza, / pustka świata”). Ta pustka, stara jak ludzkość i jej lęk, może oznaczać tutaj brak nadrzędnego bytu, Absolutu, rękojmi sensu, zakorzenienia, możliwości schronienia przed dostrzeganym chaosem. Zamiast tego – „congelación celeste”: mróz w świecie, zmarzlina. Ciekawe, że również w wierszu Herberta *Zobacz* (z tomu *Struna światła*) błękit jest „zimny jak kamień o który ostrzą skrzydła / aniołowie wyniosli i bardzo

¹⁸ Wiersz cytuję w przekładzie Barbary Stelmaszczyk (2001: 322). Autorka przywołuje utwór włoskiego poety, opisując lapidarną dykcję Herberta w wierszu *Koniec*. Herbert mówi w nim o śmierci, która nagle i nieodwołalnie usuwa człowieka spośród żyjących, co sugestywnie zilustrują w przyszłości zdjęcia zbiorowe. Rzeczywiście – w utworach obu poetów, polskiego i włoskiego, oszczędne środki poetyckie przejmująco wyrażają definitywność śmierci.

nieziemscy”. Człowiek odczuwa przede wszystkim przejmujący chłód kosmosu – w niebie jest zimno i nieludzko. Puste niebo, obce ludziom, obrazuje zarazem wewnętrzną pustkę człowieka, którą nosi on w sobie zamiast udzielać odpowiedzi na najistotniejsze pytania (zob. Alonso Gutiérrez, 2000: 65)¹⁹.

Trzeba również zauważyć tutaj, że dla Colinasa kosmiczna pustka może konotować diametralnie odmienne znaczenia, stając się przedmiotem pożądania. Otóż doświadczenie pustki bywa dla niego równoznaczne z harmonijną jednością wszystkich elementów kosmosu, z osiągnięciem czystej kontemplacji (Sepúlveda, 1997: 242). Nie tylko zmysłowe, lecz także „intelektualne oczyszczenie” jest warunkiem głębszego poznania. Mówi o tym na przykład w *Canto XX* (z *Noche más allá de la noche*) czy w *Junto al Huécar* (z *Los silencios de fuego*), za źródło poznania podając „nic”, oczyszczenie, pustkę. Colinas potrafi – paradoksalnie, jak mistycy – odnaleźć w pustce pełnię, odwołując się do taoizmu oraz pitagorejczyków i Platona, dla których harmonia rodziła się w walce przeciwieństw. Hiszpański poeta szuka takiego „nic”, które byłoby wszystkim (na przykład w wierszu *Tántalo contra Sísifo* z tego samego tomu). Rzeczywistość zaświatów jest według niego harmonijna, to „la nada plena” – „pełne nic”. Dwuznaczne, trudne do oddania w przekładzie, takie wyobrażenie harmonii doskonale pokazuje jej paradoksalną naturę. Harmonia powinna godzić przeciwieństwa i niezależnie od ontologicznych założeń być spełnieniem odwiecznych pragnień ludzkości.

Natomiast w poezji Herberta pustka i nicość konsekwentnie pojawiają się w skojarzeniu z martwością, śmiercią, nieobecnością²⁰. Przeraza poetę pustka zaświatów, ponieważ oznacza po-

¹⁹ U hiszpańskiego poety motyw „gwiazdnej pustki” powtarza się obsesyjnie, zwłaszcza w tomie *Astrolabio*, ale obecny jest również w kolejnych zbiorach.

²⁰ Według Przemysława Czaplińskiego „ani niebo, ani historia, ani rozum nie dają poręki sensowności ludzkim działaniom. Całą egzystencjalną sytuację człowieka postrzega Herbert z tej samej perspektywy, którą nazwać można domysłem nicości” (Czapliński, 1998: 302). Wedle innego krytyka poeta zmagą się z „radykał-

zbawienie człowieka wrażeń zmysłowych²¹. W wierszu *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito* kulminację cierpienia wyraża „trzebieenie zmysłów” w poetycko wyobrażonym niebie: „komisja werbunkowa / pracuje bardzo dokładnie // trzebi ostatki zmysłów / kandydatów do raju”.

Herbert wzbrania się też przed pustką rozumianą jako duchowe czy intelektualne ogołocenie. Z ironią mówi o bohaterze wiersza *Pan Cogito a myśl czysta*:

kiedyś później [...] osiągnie stan satori

i będzie jak polecają mistrzowie
pusty i
zdumiewający

Kiedy to nastąpi? „Kiedy ostygnie”, czyli po śmierci. W późnym wierszu *Telefon* wyznaje:

słaby ze mnie
piastun nicości
nigdy w życiu
nie udało mi się
stworzyć przyzwoitej abstrakcji

Słowa te padają po imaginacyjnej rozmowie z Thomasem Mertonem, przebywającym w Herbertowskim wierszu w zaświatach. Merton wszak twierdził: „dla mnie pustka to pełnia”. Kiedy więc poeta zapowiada: „będę siedział / nieruchomy / zapatrzony / w serce rzeczy // martwą gwiazdę // czarną kroplę nieskończoności” (*Objawienie ze Studium przedmiotu*), dostrzegamy tu przede

nie nowym doświadczeniem nicości, odrealnienia i wyjąłowania rzeczywistości” (Lisicki, 1998: 242).

²¹ Przypomnijmy, że szczególnie sugestywny obraz takiej pustki znajdziemy w *Epilogu* zamykającym *Martwą naturę z wędzidłem*. Zwraca na to uwagę Joanna Kosturek (2010: 270).

wszystkim obosieczne ostrze ironii. Choć pustka doskonała nie pociąga Herberta, poeta równocześnie sugeruje, że istotą świata jest nicność, nieistnienie. Paradoksalnie zagrożenie niebytem podtrzymuje sens istnienia Herbertowskiego bohatera, który dąży do konfrontacji z nicością i z „potworem Pana Cogito” prowadzi nierówną walkę²².

Colinas nie podejmuje takiej walki, ale też nie poddaje się rozpacz. Wybiera kontemplację (zob. Alonso Gutiérrez, 2000: 67), szukając choćby na chwilę ulotnego pocucia harmonii. W jego wierszach jednak – trzeba przyznać – częściej dochodzi do głosu samo pragnienie i przecucie kosmicznego ładu niż poetycko dokumentowane chwile jego doznawania. Jeszcze mniej tych szczyśliwych chwil w poezji Herberta. Twierdzi Andrzej Franaszek:

Chwile, kiedy doświadcza on harmonijnej więzi ze światem, są więc szczególne – są krótkim czasem łaski, za którą podziękowaniem staje się wiersz. Dzięki niej bohater Herberta zostaje obdarowany zdolnością dostrzeżenia – pod doskonałe mu znanymi okrucieństwem natury i cierpieniem przenikającym świat – ładu, kosmicznej struktury, wypełnionej boskością (Franaszek, 2008: 204).

Krytyk przyznaje również, że „odnalezienie siebie jako elementu harmonijnej struktury świata” jest „doznaniem momentalnym” (Franaszek, 2008: 206). I dodać trzeba, że niezwykle rzadkim w poezji Herberta. W *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* powiada poeta, że „gwiazdy krążyły” i „było jak być powinno”. Nasuwa się jednak zastrzeżenie: chwile harmonii należą do przeszłości. Czy nie są wspomnieniem sztucznie wykreowanym przez pamięć, która w razie potrzeby gotowa jest podsunąć człowiekowi to, za czym najbardziej tęskni? „Działanie ironii – przypomina Wojciech Ligęza – sprawia, iż między konstrukcją intelektualną – nienaganną, czystą jak kryształ – a życiową empirią zawsze pojawiać się będzie rozziw” (Ligęza, 2005: 153).

²² Jak stwierdza Franaszek (2008: 197), odnosząc swoje spostrzeżenie nie tylko do poezji, ale również do prozy i dramatów Herberta.

W rzeczywistości ani Colinas, ani Herbert żadnych trwałych praw harmonii w kosmosie dostrzec nie potrafią, choć bardzo ich pragną. Szczerze tęsknią za takim poczuciem harmonii, jakie stało się udziałem Mikołaja Kopernika, który pisał: „Odnaleźliśmy zatem w tym porządku zadziwiający ład świata i ustalony zharmonizowany związek między ruchem a wielkością sfer, jakiego w inny sposób odkryć niepodobna” (cyt. za Gingerich, 2008: 23). Pytanie o harmonię, będące zarazem pytaniem o los, kondycję i tożsamość człowieka, rozplywa się jednak w samotności głębokiej nocy.

Co więc daje współczesnym poetom przyglądanie się światu? Nade wszystko świadomość, że jeśli jakiegokolwiek poczucie harmonii z nim jest możliwe, to jedynie doraźnie. Natura świata odzwierciedla bowiem słabość i ograniczoność człowieka. W liryce Herberta głęboko zaznacza się jeszcze poczucie obojętności świata, pomimo wspólnego z nim losu. Przyroda daje aż nadto dowodów wszechobecności cierpienia i jego bezsensu, braku porządku i zarazem bezradności. Nieuniknioność śmierci, obcość natury i samotność człowieka (Czapliński, 1998: 298) – tak można streścić lekcję, jaką daje Herbertowi świat przyrody. Dla Colinasa śmierć jako konieczne ogniwo odnawiającego się cyklu jest jednak częścią życia. Oczywiście doświadczony jest też przygnębiającym smutkiem, jaki przynosi świadomość końca wszystkiego.

Urządzenie wszechświata przede wszystkim upewnia człowieka o jego samotności wśród przerażenia i lęku. Nawet jeśli u Colinasa ktoś „nad nami płacze”, to wydaje się daleki „tam w górze” i nie dzieli naszego losu. W „ślepych wszechświecie” (Herbert) człowiek jest jak „ślepa kamienna masa” (Colinas), skazany na bezsensowne istnienie w ciągłym zagrożeniu i nieświadomości. Wspólne obu poetom jest poczucie pustki, która jednak dla każdego z nich ma odmienne znaczenia: Colinas potrafi w niej widzieć drogę ku harmonii, zaś Herbert zawsze przypomina o wierności konkretnej rzeczywistości, uznając mistyczne ogołocenie za pokusę łatwego i pozornego rozwiązania.

Rozdarcie między pragnieniem harmonii a nieharmonijną rzeczywistością, między materialną tkanką świata a jego istnieniem duchowym, między tradycją a współczesnością – nieustan-

nie prowadzą osobistą walkę o poczucie ładu i sensu. Poczucie bezsensu egzystencji nie jest bowiem nigdy ostateczne i decydujące, nie skłania do rozpacz. Jest zawsze tylko etapem na drodze, na której wszechobecne cierpienie łączy człowieka z resztą natury – z całym kosmosem. To wspólny rys Colinasa i Herberta – rozczarowania nie stają się nigdy powodem, by ostatecznie zaprzeczyć istnieniu harmonii. Nawet wtedy, gdy jedyną formą łączności ze światem okazuje się uczestnictwo w takim samym cierpieniu i bezsensie.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso Gutiérrez, L. M. (1990), *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, León: Diputación provincial de León.
- Alonso Gutiérrez, L. M. (2000), *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*, León: Universidad de León.
- Barańczak, S. (2001), *Uciekinier z Utopii*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cano, J. L. (1982), „Antonio Colinas, del lirismo a la meditación”, *El País*, 11 de julio: 7.
- Colinas, A. (1990), „El arte de escribir: mi experiencia personal (Autopercepción intelectual de un proceso histórico)”, *Anthropos* 105: 20–37.
- Colinas, A. (2010), *Tres tratados de armonía*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Colinas, A., (2011), *Obra poética completa*, Madrid: Siruela.
- Colinas, A. (2014), *Canciones para una música silente*, Madrid: Siruela.
- Czapliński, P. (1998), „Śmierć, czyli o niedoskonałości”, w: A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznanie Herberta*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 280–303.
- Gingerich, O. (2008), *Boski wszechświat*, przeł. J. Włodarczyk, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Herbert, Z. (1993), *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Herbert, Z. (2008), *Wiersze zebrane*, oprac. edyt. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Fiut, A. (1998), „Język wiary i niewiary”, w: A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznanie Herberta 2*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 264–279.

- Fiut, A. (2000), „Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert”, w: A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznanawanie Herberta 2*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 270–294.
- Franaszek, A. (2008), *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: Znak.
- Górniak, K. (2015), „Milczenie natury. Dęby z tomu *Elegia na odejście*”, w: J. M. Ruszar (red.), *Głuszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, 183–204.
- Jiménez, J. O. (1984), „Introducción”, w: A. Colinas, *Poesía (1967–1981)*, Madrid: Visor, 9–33.
- Kostkiewiczowa, T. (1998), „Komparatystyka literacka – zakres i treść pojęcia. Status naukowy badań porównawczych”, w: A. Nowicka-Jeżowa (red.), *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.*, Izabelin: Świat Literacki, 11–16.
- Kosturek, J. (2010), „*Żeby tylko nie anioł...* Konkrety i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta”, w: J. M. Ruszar (red.), *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: Wydawnictwo Platan, 233–277.
- Ligęza, W. (2001), „Elegie Zbigniewa Herberta”, w: M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski (red.), *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Kraków: Universitas, 27–50.
- Ligęza, W. (2005), „Historia muzyki według Pana Cogito”, w: W. Ligęza, M. Cicha (red.), *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, Lublin: Gaudium, 153–181.
- Lisicki, P. (1998), „Puste niebo Pana Cogito”, w: A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznanawanie Herberta*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 241–263.
- Mari, A. (1990), „Hacia el orden y la locura de las estrellas”, *Anthropos* 105: 57–59.
- Markiewicz, H. (1989), „Literatura a mity”, w: H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa: PWN, 64–97.
- Opacka-Walasek, D. (2005), „O «nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry». Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje”, w: W. Ligęza, M. Cicha (red.), *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, Lublin: Gaudium, 110–128.
- Potkański, J. (2002), „Rola przeczucia w wierszach Zbigniewa Herberta”, w: E. Czaplewicz, W. Sadowski (red.), *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, 25–34.

- Przybylski, R. (1998), „Między cierpieniem a formą”, w: A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznawanie Herberta*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 80–127.
- Sepúlveda, J. (1997), “Notas de lectura de *Jardín de Orfeo*”, w: A. Colinas, *El viaje hacia el centro*, Madrid: Calambur, 237–243.
- Stelmaszczyk, B. (2001), „Epilog na odejście. Ostatnie przesłanie poetyckie Herberta”, w: M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski (red.), *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Kraków: Universitas, 315–330.

UN ESBOZO COMPARATIVO DE LA ENSAYÍSTICA DE ZBIGNIEW HERBERT CON TEXTOS HISPÁNICOS

Amán Rosales Rodríguez

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Filologii Romańskiej

Uniwersytet Łódzki

Katedra Filologii Hiszpańskiej

Resumen. Se propone una relectura de algunos ensayos de Zbigniew Herbert con base en una comparación con textos de Octavio Paz y Rafael Argullol. Se comentan los siguientes temas: características del ensayo literario, el viaje como desplazamiento geográfico y experiencia espiritual, la relación entre individuo e historia, y la visión moderadamente escéptica de la cultura occidental, presente, en distintos grados, en los tres autores.

Palabras clave: ensayo literario, literatura de viajes, ensayo polaco, ensayo español, ensayo hispanoamericano.

A COMPARATIVE SKETCH OF THE ESSAYS OF ZBIGNIEW HERBERT WITH HISPANIC TEXTS

Abstract. A re-reading of some of Zbigniew Herbert's essays is proposed in base of a comparison with texts by Octavio Paz and Rafael Argullol. The following topics are commented: characteristics of the literary essay, the travel as geographical

displacement and spiritual experience, the relationship between the individual and history, and the moderately skeptical view of Western culture, present, in different degrees, in the three authors.

Keywords: literary essay, travel literature, Polish essay, Spanish essay, Spanish-American essay.

Introducción

Señalar que la obra ensayística de Zbigniew Herbert (1924–1998) no ha recibido, tanto por los especialistas como por el público culto en general, la atención que merece, se ha convertido casi en un lugar común¹. Que dicha obra no sea cuantitativamente impresionante no explica, por supuesto, ese hecho, que tiene que ver, en parte, con la abrumadora presencia del corpus poético herbertiano, pero también con la propia naturaleza genéricamente incierta o indefinida del ensayo². El objetivo central de este trabajo, que tiene carácter de esbozo comparativo, es establecer, tomando como base principal pero no exclusiva *el tema de la escritura ensayística como un viaje o una errancia*, lazos de afinidad entre ensayos de Herbert y los de dos de los más connotados prosistas en lengua española, Octavio Paz (1914–1998) y Rafael Argullol

¹ En adelante se emplearán las siguientes abreviaturas para los libros de ensayos de Zbigniew Herbert: NMB, para Herbert (2008, original polaco: 1993), UBJ, para Herbert (2010, original polaco: 1962) y LJM, para Herbert (2013, original polaco: 2000).

² Así, por ejemplo, en su breve pero sustancioso artículo en torno a la ensayística de Herbert, el crítico literario A. Karcz declara que se trata, en el caso de Herbert, de “un autor no especialmente conocido por sus ensayos”; no obstante, agrega de inmediato que “sus dos modestas colecciones de ensayos [Karcz se refiere solamente a UBJ y NMB, pues al momento de escribir su artículo sobre el poeta polaco aún no se había publicado LJM], inspiradas por sus viajes a Francia, Italia y Holanda”, “le aseguran a Herbert un lugar entre los ensayistas más destacados del mundo” (Karcz, 1997: 385).

(1949–)³. De forma más concreta, se propone el siguiente orden de exposición.

En el primer apartado se esboza, antes que una definición en sentido estricto, una caracterización del ensayo concebido como expresión literaria de la errancia, del viaje como vía de conocimiento y autoconocimiento –una idea compartida en lo esencial por los tres escritores bajo estudio. Luego, se comenta de modo más específico –expandiendo ideas sugeridas en la sección anterior– la importancia del tema del viaje –y nociones afines, como desplazamiento, nomadismo y vagabundeo– en tanto que núcleo articulador de varios de los ensayos de Herbert, Argullol y Paz. A continuación, se plantean observaciones en torno a otras cuestiones abordadas de manera semejante en sus ensayos por los tres autores, como la relación entre individuo y acontecer histórico, y la presencia de una posición moderadamente escéptica ante la historia y la cultura.

El ensayo literario como género de la errancia

En el ensayo como género literario se materializa, como lo ha explicado el crítico español José María Pozuelo Yvancos, “una *attitude*, un modo de proceder en la organización del discurso, un estilo, entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada, la mirada desde la que abordar cuanto asunto trate” (2012: 171). A lo anterior aún se puede agregar otro elemento que llama inmediatamente la atención en el escrito ensayístico; a saber, la convergencia fundamental entre la figura del autor y el contenido de un tex-

³ Naturalmente se trata, en el caso de estos dos últimos escritores, de apenas una selección mínima de sus escritos ensayísticos, suficiente solo para los temas principales de este trabajo. De ahí la omisión de obras centrales, pero de extensión considerable, de Paz y Argullol, cuya inclusión habría demandado casi un comentario exclusivo, como habría sido el caso, por ejemplo, de *Visión desde el fondo del mar* (2010), de Argullol, o *El arco y la lira* (1956), de Paz.

to con el que aquél se identifica por completo. De ahí la conexión elemental que existe entre la escritura ensayística y la experiencia de la libertad, aspecto que resalta todavía más al considerar el viaje como un modo de representar, mediante el movimiento físico, la modalidad discursiva del ensayo como acto libre y en curso.

De acuerdo con el ensayista catalán Rafael Argullol, existe una vinculación esencial entre el deseo humano de conocimiento y la estrategia escritural del ensayo, ya que, en efecto, “lo que más nos acerca a la experiencia del conocimiento es la tentativa: nos movemos por intentos” (2008: 10). El ensayo es, precisamente *intento* de conocer, por lo que para Argullol “adquiere un significado radical la afirmación de Montaigne acerca del ensayo, según la cual éste sería el ámbito literario que profundizaría más en la relación entre el hombre y el conocimiento porque nos introduce en la tentativa y en el experimento” (2008: 10).

Ahora bien, si hay un grupo de experiencias vitales que resume de manera ejemplar el gesto ensayístico de una búsqueda sin término, es el que tiene que ver con el viaje, la errancia, el nómadismo y el vagabundeo, es decir, con experiencias del movimiento y el cambio físico y geográfico, al inicio, pero que reelaboradas por la sensibilidad estética del artista-escritor, adquieren una dimensión espiritual que trasciende su carácter meramente físico.

La afinidad entre la escritura ensayística y el viaje errabundo, como sendas formas del avanzar a tientas, la ha resaltado el filósofo español Francisco Jarauta con palabras que resultan relevantes para lo que seguirá en este trabajo: “El ensayismo no oculta su dimensión errante. Y para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom que lo define como un ‘vagabundeo del significado’, podríamos entenderlo con un viaje, una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente” (Jarauta, 2005: 38).

Es decir, con la puesta en marcha de la escritura ensayística, un autor emprende un tipo de viaje que sabe de antemano no será rectilíneo sino quebrado y sinuoso; se trata, como también acota Jarauta, de un viaje textual “permanentemente interrumpido por una omnipresente accidentalidad” (Jarauta, 2005: 38). Pero

la presencia de lo accidental no se visualiza como un defecto sino como un elemento que otorga espontaneidad y vitalidad –y en este punto van a coincidir Z. Herbert, O. Paz y R. Argullol–, tanto al desplazamiento físico como a su recreación literaria: “Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluto, por el simple hecho del irrumpir de las cosas o de la vida. Este error es justamente lo que acerca el ensayo a la vida” (Jarauta, 2005: 38).

En la concepción de la escritura ensayística como un tipo de viaje está pues implícita, como ya se sugirió al comienzo de este apartado, una defensa de la libertad. La actitud del ensayista constituye una postura que a menudo resulta contestataria de los excesos de la autoridad y el poder. Una posición intelectual que puede tener incluso carácter subversivo en la medida en que cuestione la legitimidad de aquellos obstáculos que impiden precisamente la ‘movilidad’ físico-intelectual, el movimiento de los cuerpos y las ideas.

La convergencia de términos como ‘ensayo’, ‘viaje’ y ‘libertad’ se apoya, desde luego, en una amplia concepción de la literatura que la identifica, como ha escrito Rafael Argullol, con una “metaforización ilimitada del viaje –limitado– de la vida. No importa que esta proyección metafórica se realice desde un escenario inmóvil ni, tampoco, que su artífice renuncie a todo desplazamiento físico: en todos los casos el escritor viaja bajo el imprescindible motor de la imaginación” (2013: 130). Pero más sobre esta temática en el siguiente apartado.

Escritura ensayística y modalidades del viaje

¿Cómo se manifiesta de manera más individualizada, en los tres autores seleccionados para su comparación en este trabajo, esta relación entre el ensayo como viaje y el viaje como representación físico-poética del impulso ensayístico? Para comenzar, en el caso de Zbigniew Herbert, el conjunto de ensayos que conforman los volúmenes UBJ y LJM, pueden ser inscritos con claridad en lo que se denomina, de modo muy general por supuesto, ‘literatura de viajes’.

Según la especialista en este subgénero literario, Beatriz Colombi, dicha literatura se ofrece “como una narración en prosa en primera persona que trata sobre un desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia –veraz, objetiva– de tal desplazamiento con su relato” (2006: 13).

Además, en la literatura de viajes, los “componentes temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo” (Colombi, 2006: 13). Estas características apuntadas por la especialista argentina están presentes, sin duda, en los diversos ensayos de Herbert. Aunque, desde luego, los desplazamientos geográficos del poeta polaco por territorios holandeses, franceses e italianos, en realidad constituyen la base para otro tipo de viaje de significación más honda. Pues, como lo expresa de forma admirable otro conocido escritor-viajero, el italiano Claudio Magris, el viaje *poético* (o “viaje-escritura”, como él la denomina), no se limita al desplazamiento físico y a su correspondiente descripción fiel:

El viaje-escritura es una arqueología del paisaje; el viajero –el escritor– desciende como un arqueólogo en los diferentes estratos de la realidad para leer también las señales escondidas bajo otras señales, para recoger el mayor número de existencias e historias posibles y salvarlas del río del tiempo, de la ola canceladora del olvido, casi construyendo una frágil arca de Noé de papel, si bien irónicamente consciente de su precariedad (Magris 2005: 7).

Considérese ahora algunos ejemplos de la obra ensayística de Herbert, Paz y Argullol que ilustran las ideas anteriores sobre la conexión de la experiencia del viajar con el movimiento de las ideas en la escritura ensayística.

En primer lugar, para Herbert, el viaje es, ante todo, una manera de compenetrarse física y espiritualmente con el lugar de destino, “el viajero ideal es aquel que puede entrar en contacto con la naturaleza, la gente, la historia –y también con el arte–; y hasta

que no se conocen estos elementos que se funden entre sí no empieza el verdadero conocimiento del país a investigar” (NMB: 10).

El poeta viajero que Herbert encarna desea conocer a fondo la naturaleza viva de los sitios visitados, no solo la conservada y clasificada en museos y bibliotecas. De ahí que en la narración ensayística herbertiana esté ausente el pedantismo intelectual que solo se concentra en la contemplación y visita de ciertos objetos y lugares poseedores de algún pedigrí cultural: “Esta vez me permití el lujo de apartarme de las cosas ‘serias e importantes’ para poder comprar los monumentos, los libros y los cuadros con el sol autentico, el mar auténtico, la tierra auténtica” (NMB: 10).

Durante sus caminatas por ciudades y pueblos de Italia y Francia, Herbert siente predilección por el universo de las cosas concretas y sensibles, no por lo abstracto ni demasiado solemne. De ciertos lugares le atraen su carácter casi de seres vivos, como cuando se pregunta de Arlés lo siguiente: “¿Cómo describir una ciudad que no es de piedra, sino de carne y hueso? Tiene una piel cálida, húmeda y el pulso de un animal trabado” (UBJ: 47). A pesar de que el autor polaco ha escrito, basándose en sus numerosas visitas a museos y galerías, varios ensayos notables sobre diferentes obras de arte, lo cierto es que su primera reacción como visitante es evitar los espacios cerrados, precisamente como los museos, porque no dan una imagen fiel, viva, de la fusión de épocas y culturas:

Nuestros antepasados no tenían por costumbre crear museos como nosotros, no convertían los objetos antiguos en objetos expuestos en vitrinas cerradas. Los utilizaban en las nuevas construcciones, incorporaban directamente el pasado al presente. Por eso, visitar ciudades como Arlés, donde se entremezclan las piedras y las épocas, es mucho más edificante que el frío didactismo de las colecciones sistematizadas (UBJ: 54).

En los ensayos de Herbert es patente el deseo de dejar constancia de lo que se ha oído, visto y tocado; el ensayista busca ofrecer un testimonio viviente de sus experiencias. Así, escribiendo sobre los tres templos dóricos “mejor conservados en el mundo”; a saber: “la Basílica, el templo de Poseidón y el templo de Démeter”, Herbert

anota, recalcando de nuevo el carácter de experiencia eminentemente física y sensual-sensorial de su anhelada visita, estas palabras: “Ahora los veo por primera vez en directo, reales. Dentro de un rato podré ir allí, acercar la cara a las piedras, explorar su olor, pasar la mano por las muescas de las columnas” (UBJ: 33).

El contacto directo es insustituible para el ensayista polaco, toda descripción indirecta le resulta, por fuerza, incompleta y engañosa: “Hay que liberarse, purificarse, olvidar todas las fotografías que uno ha visto, las representaciones, las guías. Y también olvidar lo que me había repetido siempre sobre la pureza inmaculada y la grandeza de los griegos” (UBJ: 33).

Por otro lado, los desplazamientos de Herbert fortalecen su creencia en cierta cultura universal, ecuménica. Así, sus viajes a Holanda, por ejemplo, le recuerdan la conexión esencial de las épocas y los pueblos: ni las unas ni los otros están exentos de compartir extremos de lo bello y lo grotesco, grandes triunfos y también tragedias, lo sublime y lo terrible. Esto le permite afianzar una perspectiva relativista sobre el acontecer histórico.

No obstante, después de narrar la “fiebre del tulipán (la más grande locura botánica conocida)”, el autor confiesa a sus lectores, que, si bien “tenemos una extraña predilección por aquello que rebasa el sentido común, y nos gusta ocuparnos de catástrofes que ocurren sobre el fondo de un paisaje agradable”, su interés por dicha fiebre holandesa obedece a un motivo de mayor calado filosófico, pues, acaso dicho episodio, “¿no nos recuerda otras locuras, más amenazadoras, de la humanidad; locuras que se basan en la adhesión irracional a una única idea, a un símbolo, a una fórmula de felicidad?” (NMB: 87).

En otro de sus viajes, esta vez a Siena, el poeta errante observa sin disimulado desprecio los efectos del turismo de masas y la sociedad de consumo. Observa cómo, por ejemplo, los “guías gritan a los baños de turistas para que se den prisa. Granjeros sudorientos de un país lejano graban cada uno de los fragmentos del muro que muestra a quien da las explicaciones y, obedientemente, se sumen en un éxtasis al tocar las piedras de siglos atrás”. Efectivamente, en opinión de Herbert, los turistas contemporáneos no “tienen tiempo para mirar, están demasiado ocupados en fabricar copias” (UBJ: 105).

En su interpretación de la experiencia del viajar en la obra de Z. Herbert, la investigadora Bożena Shalcross arriba a ciertas conclusiones que se pueden generalizar, de forma iluminadora, para los casos afines de Argullol y Paz. A juicio de dicha autora, el viajero herbertiano se lanza a una búsqueda individualizada de descubrimiento cultural que es, a la vez, de hallazgo identitario. Se trata de una doble revelación que le otorga al poeta pistas para comprender tanto sus orígenes o raíces específicos como la manera en que éstos se cruzan o intersecan con otras tradiciones nacionales. Sin duda, tal es el caso también de Argullol y Paz: búsqueda de lo ‘exótico’ que es a la vez pesquisa de raíces humanas comunes.

Pero todo lo anterior tiene que ver también con la cualidad espiritualmente iluminadora del *peregrinaje* que adopta el viaje, según la lectura de Shallcross, en la ensayística herbertiana. Para el autor polaco, en efecto, la posibilidad de viajar constituye un privilegio moral supremo, en la medida en que un solo individuo de una comunidad ha sido elegido para apreciar, en lugar de los ausentes, de los que por diversas razones se han quedado atrás, las grandes obras de la herencia cultural, ejemplos del “inagotable esplendor del mundo”: “Como un peregrino religioso que representa por entero a su comunidad, [Herbert] se siente abrumado y al mismo tiempo fortalecido por un claro sentido de la misión y el deber” (Shallcross, 2002: 46).

Así pues, más que egocentrismo, orgullo y vanidad, lo que llena el alma del ensayista-poeta mientras transita de un sitio al otro, es, de acuerdo con la interpretación anterior, la humildad, la responsabilidad y el sentido del deber ante la tarea más bien descomunal que tiene ante sí. Estas son las palabras de Herbert:

Si he sido elegido –pensé– al azar, sin tener ningún mérito particular, debo dar sentido a esta elección y arrebatarse su casualidad y arbitrariedad. ¿Qué significa esto? Significa ponerme a la altura de la elección y convertirla en mi elección. Imaginar que soy un delegado o un embajador de todos los que han fracasado y, como buen delegado o embajador, olvidar el yo, y potenciar toda mi sensibilidad y mi capacidad de comprensión para que la Acrópolis, las catedrales y la Mona

Lisa se reproduzcan en mi interior, siempre en la medida que lo permitan las limitaciones de mi mente y de mi corazón. Y así transmitir lo que he comprendido (LJM: 128–129).

Puesto que ya se ha insistido de forma muy general en las afinidades entre los tres autores, ¿cómo se percibe ahora, a partir de ejemplos textuales más concretos, el viaje y el viajar desde la ensayística de Rafael Argullol y Octavio Paz en comparación con la de Zbigniew Herbert? Existe, ante todo, una total convergencia en considerar que el viaje adquiere, desde la experiencia del escritor-poeta, una dimensión especial que lo hace trascender su cualidad inmediata de desplazamiento físico.

En primer término, R. Argullol concuerda con Herbert en descalificar como espiritualmente empobrecedor el simple viaje turístico. Escribe dicho autor: “Por eso no se puede juzgar al escritor-viajero desde la óptica del turista. Éste sabe, en el mejor de los casos, por que va; aquél va, incluso sin salir de su casa, porque sabe. En el escritor-viajero prevalece la dimensión mítica sobre lo real, por más que las experiencias físicas del viaje puedan modificar elementos esenciales de su percepción” (2013: 131).

De ahí que el autor catalán subraye que “la auténtica geografía a la que se enfrenta el escritor-viajero” sea en realidad una “*geografía mítica*”, “cuyas coordenadas alteran poderosamente el significado del itinerario. El eje de la brújula se orienta según el magnetismo que le dicta el espíritu” (2013: 131). La idea de un poeta errante por territorios míticos que afectan y modifican su vida espiritual, guarda relación con la idea del viaje como peregrinación, como experiencia iniciática, presentada anteriormente en relación a Herbert. Sobre el viaje como experiencia que altera la subjetividad del escritor, acota Argullol:

Éste es, en definitiva, el sentido de la *geografía mítica* que anticipa la posibilidad de ulteriores aventuras en las geografías de la realidad. De ahí que todos los itinerarios del escritor-viajero impliquen, en primera instancia, una componente iniciática: un aprendizaje, una prueba, un conocimiento. También, como complemento, una voluntad de

cambio que se manifiesta en la suposición de que el viaje entrañará, para su protagonista, una alteración de la existencia (2013: 132).

En segundo término, es notable que, para Argullol, el ensayo o literatura de viajes constituya también una suerte de estrategia de elaboración de mundos posibles. El escritor recurre al depósito de la memoria y con base en los materiales ahí dispuestos –acopiados a lo largo de sus recorridos por aquellas “geografías míticas”– reconstruye a su modo el sentido del mundo. Un mundo al que dota –románticamente– de mayor riqueza y variedad:

La literatura es el registro de nuestros viajes a través de las memorias, no tanto del mundo tal y como es –pues resulta inconcebible tratar de expresarlo– sino según lo que tempranamente percibió Aristóteles: el mundo como pudo, puede o podría ser. Por tanto, la literatura no es el registro empírico de la realidad, sino el registro de lo que eso que llamamos ‘realidad’ puede ser en potencia (Argullol, 2008: 52).

Un magnífico ejemplo de lo que puede significar esa reconstitución poética de la realidad mediante el recuerdo y la escritura –con la que coincidirían tanto Z. Herbert como O. Paz–, lo ofrece el conjunto de ensayos cortos titulado “Imagen y mito del Mediterráneo”. En este trabajo, R. Argullol enfatiza que el viajero sensible no solo observa con atención el paisaje circundante, sino que también en cierto sentido se ve interpelado, observado por éste.

El artista errante se mueve en territorios que actuarán sobre él enriqueciéndolo, a condición de que exista el estado espiritual propicio para ese dejarse poseer no por las fuerzas manipuladoras del estéril turismo de masas, sino por las vivas de la naturaleza. Los paisajes del Mediterráneo son ejemplos para Argullol de estos espacios interpelantes, evocadores de mitos ancestrales que reviven en el escrito ensayístico-poético:

La mirada del Mediterráneo es esencialmente transfiguradora: nos conduce de la imagen concreta a la imagen secreta

y universal, nos conduce del presente al origen. Amortigua nuestro sentimiento de orfandad transportándonos a la tierra matriz, al mar originario. El magnetismo poderoso del Mediterráneo estriba en su carácter fundador (1993: 174).

Otra muestra característica del talante espiritual del viajero-narrador de los ensayos de Argullol considerados aquí, lo constituye el texto “Pompeya para una travesía solitaria”. Lo fundamental de este texto es el modo en que su autor evoca una naturaleza que domina al viajero y que no cede sin más sus secretos al observador superficial. Su autor utiliza con frecuencia adjetivos como “indescifrable”, “inexplicable” o “místico” para referirse a una ciudad y un entorno que no se dejan apresar por la mirada del caminante casual. En Herbert y Paz se encuentra una actitud similar de hondo respeto ante ciertos lugares y paisajes que sobrecogen al viajero.

Pero esta especial actitud o disposición anímica del viajero sensible no hay que confundirla con una simple actitud de añoranza por un pasado ya definitivamente perdido, sino con la posibilidad de acoger en profundidad –es decir, de re-vivir, en cierto sentido– la herencia del pasado: “Lo fundamental es que permanezca aquella herencia capaz de suscitar el viaje de la imaginación y, por tanto, de avivar nuestro deseo de dirigirnos a un espacio que está más allá de las fronteras de nuestra cotidianeidad” (Argullol, 1993: 198).

En suma, desde el punto de vista de R. Argullol en sus ensayos sobre viajes, se requiere una apertura espiritual muy especial para que el paisaje renazca y se reproduzca en alguna medida, con sus propias condiciones, en el alma del paseante solitario. No obstante, esta especie de conexión dialógica con el paisaje no será siempre directa, y la reproducción espiritual será siempre imperfecta –punto igualmente compartido por Herbert y Paz–. El conocimiento que incluso el viajero más atento y sensible derive de sus esfuerzos no poseerá un carácter integral:

Quando el solitario visitante parta de Pompeya tendrá una clara conciencia de que la ciudad apenas se ha desvelado. En

la frontera donde se acaban sus calles excavadas, empieza el subsuelo que contiene otros secretos, otras memorias, otros sueños. Tendrá la conciencia de que aquella será una ciudad inacabada para siempre, pues siempre se encarnará en nuevas ciudades, en nuevas máscaras con las que fascinar y confundir a sus contempladores (1993: 204).

En el caso de Octavio Paz, su voluminosa obra ensayística comparte elementos significativos con la de Herbert y Argullol en relación con el significado del viaje y su recreación poética. En dichos textos se comprueba la importancia que tuvo para su arte literario la experiencia de viajar concebido como una experiencia de enriquecimiento personal y comunicación inter-cultural. O sea, como se comentó en el caso de Herbert, una forma de *peregrinación espiritual*.

Considérese en primer lugar el célebre ensayo-poema de Paz, *El mono gramático*, donde se sugiere el carácter primario de circularidad que ostenta todo viaje de (auto)descubrimiento. Esto se muestra especialmente en un texto híbrido como éste de 1974, que *en cuanto ensayo* propone un avance de ideas que va configurando su propia ruta nunca finalizada de autodescubrimiento, pero que *en cuanto poema* sí logra constituir un mundo propio en cuyo interior reina, sutil paradoja hábilmente desarrollada por Paz, el eterno presente de la poesía:

Dichas o escritas, las palabras avanzan y se inscriben una detrás de otra en un espacio propio: la hoja de papel, el muro de aire. Van de aquí para allá, trazan un camino: transcurren, son tiempo. Aunque no cesan de moverse de un punto a otro y así dibujan una línea horizontal o vertical (según sea la índole de la escritura), desde otra perspectiva, la simultánea o convergente, que es la de la poesía, las frases que componen el texto aparecen como grandes bloques inmóviles y transparentes: el texto no transcurre, el lenguaje cesa de fluir (2001: 135).

El texto paciano de 1974 llama la atención sobre el carácter fluido e inacabado de una variante particular del ensayo, desarrollado con fina intuición por el autor mexicano. Se trata de un

escrito que exhibe orgulloso su condición híbrida y errante, tanto de boceto de escritura como de escritura de bocetos. Además, *El mono gramático* se centra en la figura de un poeta caminante que emprende, como se vio antes con Herbert y Argullol, una suerte de peregrinación por territorios que son a un tiempo los del lenguaje y los de un lugar físico determinado –pero transfigurado, gracias a esa especial mezcla de palabra poética y reflexión ensayística propia de Paz, en sitio de iluminación estética–.

Como escribe un conocido teórico del ensayo literario sobre el libro de Paz: “Ese texto [*El mono gramático*] es un ensayo con funciones poéticas o tal vez un poema con funciones de ensayo. Y la poesía de Paz, ¿no es un intento de cristalizar en imágenes posibles respuestas a esos interrogantes que corretean, siempre al borde de la poesía, a lo largo de sus ensayos?” (Alazraki, 1982: 15).

El modo deslumbrante en que el Nobel mexicano logra crear desde la escritura un mundo vivo, orgánico, de rasgos animales y vegetales, en crecimiento y expansión, apunta a la correspondencia entre el mundo de los seres vivos y el de los signos de escritura a la que se alude en el siguiente fragmento. El texto también muestra al ensayista-poeta en una especie de viaje exploratorio dentro de un laberíntico microcosmos de palabras:

Manchas: malezas: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras. Ahogado por los trazos, los lazos de las vocales. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos: negación de los signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. Pletórica térmica en extinción: los signos se comen a los signos. Maleza se convierte en desierto, algarabía en silencio: arenales de letras. Alfabetos podridos, escrituras quemadas, detritos verbales. Cenizas. Idiomas nacientes, larvas, fetos, abortos. Maleza: pululación homicida: erial (Paz, 2001: 39).

En un pasaje de otra obra dedicada a rememorar distintos viajes y experiencias por geografías muy distantes de su patria mexicana, en concreto por diversas regiones de la India –*Vislumbres de la India* (1995)–, Paz se detiene a considerar, de un modo similar

al ensayista polaco, el impacto de lo sensorial sobre el peregrino en tierras ‘exóticas’ –en el caso específico que sigue: Bombay–. La perspectiva que el ensayista mexicano asume de manera consciente es también, como en el caso de Herbert en tierras francesas o italianas, no la del turista de actividades pre-programadas, sino la del *flâneur* que busca comprender otras culturas no solo desde el mundo de las bibliotecas y museos, sino y sobre todo desde una inmersión en su multiforme vida cotidiana: “Tomé un taxi y recorrí distritos desiertos y barrios populosos, calles animadas por la doble fiebre del vicio y del dinero. Vi monstruos y me cegaron relámpagos de belleza. Deambulé por callejuelas infames y me asomé a burdeles y tendejones: putas pintarrajeadas y gitones [sic] con collares de vidrio y faldas de colorines” (Paz, 2012: 16). Aunque rendido por sus vagabundeos, el poeta regresa a su hotel solo para verse de nuevo atraído, irremediablemente, por el tumulto urbano: “Tomé otro taxi y volvía a las cercanías del hotel. Pero no entré; la noche me atraía y decidí dar otro paseo por la gran avenida que bordea a los muelles” (ibidem).

Queda claro, según lo visto y comentado, que para los tres autores la narración de un viaje mediante el recurso del ensayo desborda con creces los límites de la pura descripción anecdótica y pintoresquista, que se puede hallar en numerosos ejemplos de la literatura divulgadora de intención más comercial. La descripción de lugares en Herbert, Paz y Argullol equivale a una *reconstrucción lírica* que surge desde los laberintos de la memoria, y que no engaña a los lectores haciéndoles creer en la correspondencia fotográfica de lo escrito con lo vivido y visitado físicamente.

Lo leído en los ensayos de viajes de los tres autores constituye un extracto poéticamente tamizado de actos y movimientos físicos, tanto como de actos y movimientos de lectura y meditación. Así, mientras que, por un lado, los viajes físicos de estos poetas fueron realizados, en su mayoría, en soledad: es casi siempre *uno* (el autor) el que camina y ve; por otro lado, la reconstrucción ensayístico-poética de lo sentido y vivido demandó otro tipo de itinerario en compañía de *otros*: autores y textos, compañeros imaginarios de travesía por los senderos de la memoria y la reflexión.

En síntesis, puede afirmarse que, en los ensayos de Herbert, Paz y Argullol, y como lo recuerda la especialista María Rubio, “el referente” central de los textos “deja de ser únicamente un viaje realizado en un tiempo concreto con unos motivos particulares para ser la suma de sucesivos encuentros del viajero con un espacio, enriquecidos por las visiones que otros tuvieron antes que él, producidos en distintos momentos de su vida [...]” (Rubio, 2008: 158).

Con todo y lo significativo que es el tema del viaje en la obra ensayística de Herbert, Paz y Argullol, no constituye, claro está, el único que ha acaparado la atención de los tres autores. Tratándose de autores poseedores de una amplia cultura humanista y una insaciable curiosidad intelectual, no puede sorprender que en sus ensayos se aborde, explícita o implícitamente, otro número importante de cuestiones de índole filosófica y política –en sentido amplio–. A ellos se abocarán los comentarios en la siguiente sección del trabajo.

Individuo e historia, escepticismo y cultura

En los ensayos de los tres autores es visible una posición compartida, moderadamente escéptica y relativista de la historia y de la producción cultural del ser humano. Así, por ejemplo, los tres autores son conscientes de que, por desgracia, las grandes tragedias de la historia no impedirán la repetición de las peores manifestaciones de la hbris y el afán autodestructivo. Pero en Herbert sobresale, como ha sido señalado por diversos intérpretes –mucho más que en los otros dos escritores–, una particular mirada crítica hacia las vicisitudes de la dinámica política y social del siglo pasado. Ahora bien, se trata de una actitud que en su caso se fundamenta en un distanciamiento de la realidad mediante la *ironía*, una estrategia que el poeta, aunque también aplica de forma autocrítica a su propia persona, no lo lleva, sin embargo, a una postura derrotista o nihilista⁴.

4 Incluso, A. Karcz escribe que la ironía es el “recurso literario favorito de Herbert” (1997: 385).

Es digno de nota que Herbert sienta predilección en sus ensayos por la exposición de ciertos destinos individuales en la historia antes que por la de los grandes movimientos de masas. Acaso porque desconfía de la forma en que tales masas son continuamente manipuladas por sus líderes. Por ejemplo, cuando detalla las razones que lo llevaron a escribir su ensayo sobre las catedrales góticas, anota que la idea se le ocurrió en Chartres, pero la perspectiva que iba a asumir dista mucho de la que se concentra en la historia social de los grandes acontecimientos. Su perspectiva se enfoca en aspectos mucho más concretos –con un perfil más modesto–. En su texto los protagonistas son las herramientas, los materiales y los hombres implicados en semejante empresa. Por eso,

en lugar de escribir sobre los vitrales que moldean la luz, igual que el canto gregoriano moldea el silencio, y sobre las misteriosas quimeras que sueñan sobre el abismo de los siglos, tal vez podría indagar cómo había llegado hasta allí arriba aquella piedra. En consecuencia, debería escribir sobre los constructores, los picapedreros y los arquitectos, pero no sobre qué albergaban en sus almas cuando alzaban la catedral sino qué materiales y qué herramientas utilizaban, cómo y cuánto ganaban. Un objetivo modesto, como si un coleccionista de libros escribiera sobre el gótico, pues la Edad Media también enseña la modestia (UBJ: 124–125).

Quizá la concentración en las historias individuales –con sus extremos de grandeza y ridículo– ha fortalecido en Herbert el distanciamiento irónico. Pero, como muy bien ha explicado este punto el crítico y poeta Stanisław Barańczak, en la obra de Herbert hay ciertos límites en el empleo de la ironía como arma de combate y denuncia. Aunque el teórico polaco tiene en mente, como se verá en un momento, sobre todo la poesía de Herbert, sus conclusiones pueden generalizarse también para el espíritu que impera en su prosa: “En contraposición a la obra de los románticos irónicos típicos, la poesía de Herbert se caracteriza por la presencia de ciertos imponderables, que la ironía no puede dañar y que ni siquiera intenta rozar” (Barańczak, 1987: 115). Se trata, según la razonada interpretación de S. Barańczak, de ciertos “valores intocables” como

la lealtad, la fidelidad y la fe, que constituirían en el presente, para Herbert, los últimos baluartes morales en un mundo víctima del despojo histórico y la manipulación ideológica.

De hecho, en varios de sus textos, Herbert se permite señalar –dentro de las circunstancias de la censura efectivas en su país– ciertas incómodas coincidencias históricas. El modo, por ejemplo, en que en la antigua Atenas la imposición del silencio y el corte de la libertad de expresión –en vigor después de la guerra contra Samos–, demandó la creación de una imagen oficial de armonía civil que no debía reflejar, justo como no lo puede hacer en ninguna sociedad sometida al autoritarismo político, el verdadero sentir de sus habitantes.

Al respecto escribe Herbert en “La cuestión de Samos” (1972): “Aquella limitación drástica de la libertad de palabra demuestra que el verdadero estado de ánimo de la población debía de ser muy distinto al entusiasmo y al optimismo oficiales” (LJM: 201)⁵. En estas palabras y las que se citan a continuación, se puede ver una clara posición a favor de uno de aquellos “valores intocables” a que hace referencia S. Barańczak; a saber, el ansia de libertad que tarde o temprano se impondrá a quienes momentáneamente la mantienen sofocada. Escribe Herbert: “¿Qué moraleja se desprende del relato sobre el sometimiento de la isla de Samos? Creo que es la siguiente: cuando regresan de la guerra, los invasores traen escondido entre los pliegues de sus uniformes y en las suelas de sus botas un germen que contagiará a su propia sociedad y romperá sus propias libertades” (LJM: 202).

Por comparación, el empleo del distanciamiento irónico no es tan conspicuo en el caso de los dos ensayistas hispanicos. Pero lo que sí comparten con Herbert es cierta añoranza por aquellos imponderables cuya presencia tácita es tan importante en la obra

⁵ En torno a los diversos estratos de la confrontación de Herbert y otros intelectuales con la censura en Polonia, J. M. Coetzee opina que: “La relación de Zbigniew Herbert con la censura de estado polaca, durante los años en que esa censura estaba en el poder, era atípica” (1990/1991: 160). Las razones aducidas por Coetzee en su artículo son persuasivas.

del autor polaco. Es decir, en los tres escritores sobresale un anhelo de unión con la cultura humana y sus productos más nobles, más allá del tiempo y el espacio. Los tres también abogan por una inmersión cosmopolita en los frutos de la cultura. Se trata de un impulso que unifica las reflexiones de Herbert, Argullol y Paz sobre los más variados temas.

El final del ensayo de Herbert sobre Lascaux, en donde el viajero polaco narra su despedida de ese sitio histórico, constituye un excelente ejemplo de esto último. Herbert, lanzando una mirada retrospectiva a lo visto y meditado en las penumbras de Lascaux, reafirma su pertenencia a la familia humana, cuyos antiquísimos parientes crearon las sobrecogedoras imágenes que habitan ese sitio:

Volví de Lascaux por la misma carretera por la que había ido. A pesar de que había mirado, como se dice habitualmente, en el abismo de la historia, no tenía la sensación de volver de otro mundo. Nunca antes me había ratificado en la confortadora convicción de que soy un ciudadano de la Tierra, heredero no tan sólo de los griegos y de los romanos, sino de casi lo infinito (UBJ: 26).

Interesantemente, la defensa del cosmopolitismo y el universalismo cultural en los tres ensayistas quizá pueda entenderse, en parte, como una reacción de intelectuales provenientes de países no enteramente asimilados a cierta 'normalidad' cultural, europeo-occidental. Países visualizados, a veces, como territorios más bien fronterizos, cultural, política y mentalmente 'al margen', o casi, de corrientes artísticas y filosóficas dominantes. ¿No representan acaso España ('la exótica'), México ('nación tercermundista') y Polonia ('el *otro* mundo, el eslavo') naciones cuyos artistas e intelectuales deben realizar un esfuerzo adicional para ser plenamente admitidos en el universo artístico, filosófico y científico europeo-occidental?

En principio, en varios de los ensayos de R. Argullol se siente la presencia no tanto de una actitud irónica ante la historia y la cultura, sino de una cierta añoranza romántica por algunas experiencias ligadas a lugares y eventos del pasado que se revelan, aquí

y ahora, como irrecuperables. Esto obliga al ensayista a meditar sobre las posibilidades mismas del arte y la literatura, es decir, acerca del papel del artista y el escritor, en un mundo como el actual en el que ciertos ideales y valores parecen sufrir un proceso de decadencia e incluso extinción progresiva.

En esas circunstancias, al artista le corresponde recuperar cierto sentido mítico de la realidad. Con palabras del autor –que, aunque referidas a la figura del “poeta”, en realidad es forzoso extender al ensayista, puesto que en el escritor catalán ambas se funden en una sola voz–: “Expresando fe por lo que nunca existirá y nostalgia por lo que nunca ha existido, el poeta, como simulador absoluto, recrea el mito e incita al viaje” (Argullol, 1993: 10).

Dichas palabras guardan cierta relación con la propuesta de lectura de S. Barańczak a propósito de Herbert. Está claro que ninguno de los tres autores aquí estudiados puede considerarse un apologeta del utopismo –el diseño de sociedades perfectamente armónicas–. La dimensión utópica, la ilusión de perfección que genera en el espíritu, no puede ocultarle al artista-poeta que su obra, en tanto que intento de capturar lo inasible, constituirá a sus ojos, según escribe Argullol en “La poesía como viaje utópico”, “un fruto fallido, dolorosamente incompleto e, incluso, inaceptable” (1993: 36).

No obstante, cierto utopismo mínimo sí es detectable en algunos de los textos de Argullol, en la medida en que para él –pero también para los otros dos poetas– es fundamental conservar y solidificar aquel compromiso de fidelidad con la condición humana, sobre la que escribe S. Barańczak al final de su libro, afirmando que se halla “suspendida entre la fragilidad y la perfección, la experiencia y el mito, la herencia y el desheredamiento” (1987: 135). Por otro lado, R. Argullol también nos recuerda un punto con el que Paz coincidiría plenamente; a saber, que: “La historia requiere ser transfigurada por la poesía para ser soportable e, incluso, incitante. De un modo semejante las construcciones humanas deben moldearse a través de la metamorfosis del arte para convertirse en objeto de goce” (1993: 198).

El autor catalán es consciente –al igual que Herbert y Paz– de la permanente tentación de la utopía en la historia, el deseo de

levantar, con el apoyo de Grandes Ideas, ciudades o estados ideales. Por desgracia, esos sueños se convierten por lo general y muy pronto en pesadillas para individuos concretos. De hecho, aclara: “Estamos viviendo la resaca de la transformación de la ciudad celestial en ciudad infernal, aquella que podríamos traducir a través de ciertos nombres clave del siglo XX como pueden ser los campos de concentración nazis, el Gulag o Hiroshima, o a través de la posibilidad misma de la destrucción de la humanidad por sus propios medios” (Argullol, 2008: 80).

Con todo, las advertencias sobre los peligros del sueño utopista no deben hacer pensar que Argullol recomiende como contra-receta la pasividad, la inacción y el “dejar hacer”. En modo alguno. Considérese tan solo uno de los ensayos más claros en torno a esta problemática, “El ciudadano K. ante el nuevo Moloch”. En este trabajo, su autor advierte sobre el peligro de claudicar ante aquella pesadilla imaginada por Kafka, consistente en aceptar como inevitable la escisión entre una realidad enajenada, fetichizada, y un yo “expulsado hacia sí mismo”. En esta tesitura la única actitud coherente es la rendición al “Aparato”, es decir a un tejido técnico-burocrático que tiende cada vez más a arrebatarle poder decisorio al individuo; éste pasa del hacer al “*dejar hacer*” –expresión que Argullol (1993: 156) retoma de Robert Musil–. Con sus palabras:

Tanto en el hombre sitiado en el Aparato, expuesto por Kafka, como en el ‘hombre sin atributos’ de Musil se apunta a una tendencia a considerar la realidad como una escena inmovible que se autorreproduce según leyes inalterables, casi indescifrables, y frente a la cual el ser humano cede a la inacción. Y en este sentido el hombre es un sujeto que espera mas no actúa” (Argullol 1993: 157).

Para Octavio Paz, la defensa de la utopía como dogma intelectual y social es incompatible con la defensa del ideal democrático que debe estar impregnado de cierto pragmatismo político –favorecedor del compromiso razonable y la negociación– como antídoto contra la intransigencia de los absolutos, o, como él mismo dice, las

“soluciones globales”. De ahí que, en su opinión: “La declinación de las ideologías que he llamado meta-históricas, es decir, que asignan un fin y una dirección a la historia, implica el tácito abandono de soluciones globales. Nos inclinamos más y más, con buen sentido, por remedios limitados para resolver problemas concretos. Es cuerdo abstenerse de legislar sobre el porvenir” (Paz, 1990a: 485).

Este acento pragmático del pensamiento social de Paz, la apelación al diálogo y el compromiso, así como una preferencia por cierto relativismo de las ideas y una repulsa del autoritarismo ideológico, queda completamente claro en el siguiente fragmento del autor: “La violencia exagera las diferencias e impide que unos y otros hablen y oigan; el monólogo anula al otro; el diálogo mantiene las diferencias, pero crea una zona en la que las alteridades coexisten y se entretejen. El diálogo excluye al ultimátum y así es una renuncia a los absolutos y a sus despóticas pretensiones de totalidad: somos relativos y es relativo lo que decimos y lo que oímos” (1995: 92).

No obstante, en diversas ocasiones el escritor mexicano se ha atrevido a otear el horizonte del futuro, no solo mexicano o latinoamericano, sino incluso mundial. Partiendo de su conocida postura crítica ante una concepción ingenua del progreso, las elucubraciones históricas de Paz van más lejos que las de los otros dos autores en su intención admonitoria sobre la responsabilidad humana por el curso de la historia:

En la segunda mitad del siglo XX el fin del mundo se ha convertido en un asunto público y de la exclusiva competencia de los hombres y sus actos. Ni demiurgos ni fuerzas naturales: los hombres serán los únicos responsables de la extinción o de la supervivencia de su especie. Ésta es la gran novedad histórica de nuestro siglo. Una novedad absoluta y que puede significar el fin de todas las novedades (1998: 34).

Está claro que Paz, al igual que Argullol y Herbert, se opone a la divinización de la Historia. Para bien y para mal los únicos responsables por el acontecer social son los seres humanos; el problema es que, con frecuencia, ellos mismos han querido encarnar algo así como el Espíritu de la Historia, con resultados catastró-

ficos. Según Paz, es preciso reconocer de una vez por todas que: “La historia es nosotros, los hombres. Divinizar a la historia es divinizarnos a nosotros mismos, criaturas mortales y falibles. La historia es imperfección, fracaso y crimen por ser la obra de seres imperfectos: nosotros mismos” (1990b: 159).

Octavio Paz, Zbigniew Herbert y Rafael Argullol comparten una visión moderadamente escéptica de la historia y la vida social; se trata de una visión que acepta con lucidez, como dice Paz, “la conciencia trágica del hombre”, es decir, el estar suspendido entre los extremos del bien y el mal: “La historia está hecha por los hombres y los hombres son tiempo, criaturas mortales e incompletas. Las verdades absolutas, en caso de que existan, no son de orden histórico. Buscar en la tierra la perfección del paraíso fue y es el trágico error de la edad moderna (Paz, 1993: 240).

La aceptación más o menos serena de la finitud e inestabilidad de las obras humanas constituye el marco común que comparten Herbert, Argullol y Paz. Desde el horizonte de la fragilidad humana los tres autores observan y valoran el curso histórico y los frutos de la cultura. En los textos de los tres ensayistas el narrador-observador se enfrenta con el mundo de los objetos, y ante todo con ciertas obras de arte que son interrogadas por el autor: monumentos, ruinas, esculturas, pinturas, etc. En ellas, los ensayistas-poetas descubren las huellas y trazos imborrables de las contradicciones inherentes a la condición humana, sus grandezas y miserias, sus aspiraciones de absoluto y perfección, tanto como su apego a bienes puramente materiales y temporales. Los impulsos creativos de ciertos individuos se enfrentan a corrientes y movimientos colectivos con los que o bien están en sintonía o bien en franca desavenencia. Una realidad cultural y social, en fin, marcada por siempre por la ambivalencia y la tensión.

Conclusión

Los textos de Zbigniew Herbert, Rafael Argullol y Octavio Paz citados y comentados en este trabajo son ejemplos eminentes de las posibilidades expresivas del ensayo literario. En tanto que for-

ma de la escritura que tiende a desbordar fronteras genéricas, el ensayo busca instaurar un espacio escritural propio, articulado, fundamentalmente, en torno a actos de reflexión continua sobre el mundo. De hecho, al disponerse a ensayar el escritor emprende un viaje muy especial que no transcurre en espacios exteriores ni en forma rectilínea, sino en los internos de la imaginación y la memoria, y además de forma discontinua, fragmentada o sinuosa.

Pero esa travesía que el ensayista emprende de la mano de su escritura por los territorios de la fantasía y el recuerdo no lo aleja por fuerza de su entorno social concreto. Por lo menos la ensayística de Herbert, Argullol y Paz en modo alguno constituye un ejercicio de narcisismo disimulado, menos aún de escapismo estético. Al contrario, en estos autores la escritura de ensayos se descubre como una forma muy especial de autodisciplina artística que les sirve para revitalizar su compromiso con ciertos valores cardinales, como la libertad y la solidaridad, la lucha por la justicia social y la tolerancia intelectual, y todo ello ligado con los problemas más apremiantes de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (1982), "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Cortázar, Paz", *Revista Iberoamericana* XLVIII, 118–119 (enero–junio): 18–36, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3678/3850> (acceso: 29.05.2017).
- Argullol, R. (1993), *Territorio del nómada*, Barcelona: Destino.
- Argullol, R. (2008), *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona: Acantilado.
- Argullol, R. (2013), *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona: Acantilado.
- Barańczak, S. (1987), *A Fugitive from Utopia. The Poetry of Zbigniew Herbert*, Cambridge: Harvard University Press.
- Coetzee, J. M. (1990/1991), "Zbigniew Herbert and the Figure of the Censor", *Salmagundi* 88/89, 25th Anniversary Issue (fall 1990–winter 1991): 158–175.
- Colombi, B. (2006), "El viaje y su relato", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 43: 11–35, <http://www.redalyc.org/pdf/640/64004302.pdf> (acceso: 29.05.2017).

- Herbert, Z. (2008), *Naturaleza muerta con brida. Ensayos y apócrifos*, trad. X. Farré, Barcelona: Acantilado.
- Herbert, Z. (2010), *Un bárbaro en el jardín*, trad. X. Farré, Barcelona: Acantilado.
- Herbert, Z. (2013), *El laberinto junto al mar*, trad. A. Rubio, J. Sławomirski, Barcelona: Acantilado.
- Jarauta, F. (2005), “Para una filosofía del ensayo”, en: V. Cervera, B. Hernández, M. Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia: Servicio de Publicaciones, 37–40.
- Karcz, A. (1997), “Zbigniew Herbert”, en: T. Chevalier (ed.), *Encyclopedia of the Essay*, Chicago–London: Fitzroy Dearborn Publishers, 385–386.
- Magris, C. (2005), “Desplazamientos”, *Revista Revisiones* 1: 3–14, http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8535/1/REV_1_01.pdf (acceso: 29.05.2017).
- Paz, O. (1990a), “La búsqueda del presente”, en: J. Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, 5 ed., México: FCE, 475–487.
- Paz, O. (1990b), *In/mediaciones*, 3 ed., Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (1993), *Itinerario*, México: FCE.
- Paz, O. (1995), *Pequeña crónica de grandes días*, México: FCE.
- Paz, O. (1998), *Tiempo nublado*, 2 ed., México: Seix Barral.
- Paz, O. (2001), *El mono gramático*, 4 ed., Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (2012), *Vislumbres de la India*, Barcelona: Seix Barral.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2012), “‘Figuración del yo’ frente a autoficción”, en: A. Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 151–173.
- Rubio Martín, M. (2008), “Nuevas cartografías del libro de viajes contemporáneo: la cultura especular”, *Letras* 57–58: 149–162, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/nuevas-cartografias-libro-viajes-contemporaneo.pdf> (acceso: 29.05.2017).
- Shallcross, B. (2002), *Through the Poet’s Eye: the Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evanston: Northwestern University Press.

LITERACKIE OBRAZY TRANSFORMACJI „POTURBOWANA PRAWDA” W OSZUŚCIE JAVIERA CERCASA, SPISIE CUDZOŁOŻNIC JERZEGO PILCHA I SOŃCE IGNACEGO KARPOWICZA*

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Hiszpańskiej

Streszczenie. Celem artykułu jest zestawienie trzech literackich obrazów transformacji, analizowanych w *Oszuście* Javiera Cercasa (2014), *Spisie cudzołożnic* Jerzego Pilcha (1993) i *Sońce* Ignacego Karpowicza (2014). Powieści te eksponują swój dyskursywny charakter, ujawniając w ten sposób, że historia jest zawsze narracją, nie zaś serią nieskażonych zdarzeń. Transformacja zostaje w nich przedstawiona w połączeniu z motywem pamięci historycznej i oszustwa. Przejście do systemu demokratycznego ujawniło nowe mechanizmy zakłamywania historii, w którą kultura zostaje wciągnięta zgodnie z zasadami komunikacji masowej.

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, *Oszust* Javiera Cercasa, *Spis cudzołożnic* Jerzego Pilcha, *Sońka* Ignacego Karpowicza.

* Artykuł w zmodyfikowanej wersji hiszpańskojęzycznej przyjęty do druku w czasopiśmie *Kwartalnik Neofilologiczny*.

**LITERARY PICTURES OF THE TRANSITION TO DEMOCRACY.
“BATTERED TRUTH” IN THE *IMPOSTOR* BY JAVIER CERCAS, *SPIS
CUDZOŁOŻNIC* BY JERZY PILCH AND *SOŃKA* BY IGNACY KARPOWICZ**

Abstract. The aim of the article is to compare three literary pictures of the political transformation presented in *The impostor* (2014) by Javier Cercas, *Spis cudzołóżnic* (1993) by Jerzy Pilch and *Sońka* (2014) by Ignacy Karpowicz. These novels emphasize their discursive character, thereby revealing that the history is always a narration, not an uninfected series of events. The transformation is shown in conjunction with the theme of historical memory and imposture. The transition to the democracy revealed the new ways of falsifying history, in which the culture got involved on the basis of mass communication.

Keywords: comparative literature, *The impostor* by Javier Cercas, *Spis cudzołóżnic* by Jerzy Pilch and *Sońka* by Ignacy Karpowicz.

Gdy w 1989 r. rozpoczynał się proces transformacji w Polsce, z wielu stron płynęły głosy, że przejście do demokracji winno być wzorowane na „modelowej” hiszpańskiej *Transición*. Literatury obu krajów nie pozostały obojętne wobec zachodzących przemian społeczno-politycznych, co doprowadziło do odrodzenia mniej czy bardziej tradycyjnego realizmu, jaki obserwujemy m.in. w przypadku twórczości Rafaela Chirbesa, odwołującego się do dziewiętnastowiecznego modelu powieści Galdósa (Calvo Carilla, 2013: 142–143), czy Dawida Bieńkowskiego, którego *Nic* zostało okrzyknięte *Lalką* XXI w. (Ostaszewski, 2005; Czapliński, 2009: 23–25). Ogólnie rzecz ujmując, zarówno powieść hiszpańska, jak i polska ostatnich dekad, a mam tu na myśli powieść pochyłającą się nad współczesnością w jej wymiarze społecznym – którą nieco staromodnie można by nazwać „zaangażowaną” – chętnie łączy do czasów transformacji w przekonaniu, że tam właśnie znajdują się odpowiedzi na pytania teraźniejszości.

Literackie obrazy transformacji polskiej i hiszpańskiej, będące przedmiotem niniejszego artykułu, obfitują w analogie. Jednym

tchem można tu wymienić wątek rozbuchanego kapitalizmu i jego nadużyć, problematykę gender, brutalizm czy motyw ideologicznej pustki po rozpadzie wielkich narracji. Ponadto nad hiszpańską i polską kulturą okresu transformacji i posttransformacji chętnie rozpościera się parasol postmodernizmu, co dodatkowo potęguje wrażenie, że mamy do czynienia z bliźniaczymi procesami, kodowanymi w podobny sposób przez artefakty kultury. Czy aby na pewno? Moje zainteresowanie wzbudził problem kłamstwa w kontekście pamięci historycznej oraz przemian związanych z transformacją. Zaznaczam, że istotne dla mnie są jednocześnie dwa wyżej wymienione konteksty. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w Hiszpanii po 1975 r. i w Polsce po 1989 r. musiały padać pytania dotyczące tożsamości oraz nierozzerwalnie z nią związane kwestie dotyczące przeszłości. W jaki sposób konceptualizować problematyczną historię narodu, który przez cztery dekady pozostawał pod dyktatorskimi, autorytarnymi rządami, manipulującymi pamięcią i kulturą ekspresją? Czy w nowych okolicznościach historię należy/można opowiedzieć na nowo? Czy – poza oczywistymi ograniczeniami, sformułowanymi w historii kultury pod postacią zwrotu lingwistycznego – demokracja gwarantuje swobodę opowieści? Z tymi pytaniami oraz innymi, jakie wygeneruje metoda porównawcza – zgodnie z założeniami głównego komparatysty hiszpańskiego obszaru językowego, Claudio Guilléna (1985) – zamierzam odnieść się do trzech powieści w różny sposób związanych z okresem transformacji.

Moje refleksje rozpocznę od książki-bestsellera Javiera Cercasa *Oszust* (*El impostor*) z 2014 r.¹ Książka łączy współczesny obraz hiszpańskiej transformacji z refleksją na temat pamięci historycznej w kontekście przemysłu kultury. Wnioski wypływające z analizy *Oszusta* skonfrontuję z dwiema polskimi powieściami, w których pojawia się – podobnie jak w tekście Cercasa – motyw zakłamania przeszłości. Książka *Spis cudzołożnic. Proza podróżna* Jerzego Pilcha ukazała się w 1993 r., czyli – w odróżnieniu od tekstu hiszpańskiego – mamy do czynienia z tekstem transformacji (szczególnie, że akcja powieściowa rozgrywa się w latach

¹ Polskie tłumaczenie Ewy Zaleskiej ukazało się w 2016 r.

osiemdziesiątych), który – jak zamierzam pokazać – staje się tekstem o transformacji. Następnie przejdę do *Soñki* Ignacego Karpowicza z 2014 r. – powieści, w której na pierwszy plan wysuwa się sposób, w jaki kultura eksploatuje pamięć historyczną. W tekście Karpowicza transformacja, czy też ściślej jej efekty w rzeczywistości posttransformacyjnej, są oczywistym tłem spotkania między tytułową Sońką a literatem i reżyserem Ignacym/Igorem.

Javier Cercas (ur. 1962) należy do najbardziej poczytnych i najchętniej tłumaczonych współczesnych pisarzy hiszpańskich. Autor ten chętnie podejmuje kontrowersyjne wątki historyczne, jak choćby temat nieudanego zamachu stanu z 1981 r. (zwanego potocznie w Hiszpanii 23 F) w *Anatomii chwili* z 2009 r., uciekając się do wzorca powieściowego *non-fiction*. Z drugiej strony, paradoksalnie, jednym z częściej powracających wątków w twórczości Cercasa, zgodnie z kodem tzw. nowej powieści historycznej, jest nieskuteczność historiografii w rekonstrukcji prawdy historycznej. Wobec bezsilności historii w przywoływaniu faktów zbawcze może okazać się zmyślenie literatury:

Zawód pisarza polega na kłamstwie. Nie chodzi przy tym o to, by kłamać dla samego kłamania, ale o to, by przez kłamstwo dotrzeć do wyższej prawdy, która nie jest prawdą faktów, prawdą historyczną czy dziennikarską, ale prawdą uniwersalną, prawdą moralną albo poetycką (Cercas, Trueba, 2003: 18)².

Takie podejście Cercasa nabiera szczególnej wymowy w kontekście interesującej mnie powieści *Oszust*. Jej bohaterem jest Enric Marco, sędziwy barcelończyk, który przez dziesiątki lat zwodził opinię publiczną, opowiadając o swojej heroicznej przeszłości w nazistowskim obozie koncentracyjnym oraz o działalności w antyfrankistowskiej opozycji. Dzięki swej zgrabnej narracji, Enric Marco stał się gwiazdą programów telewizyjnych (na YouTube do dziś można obejrzeć jego głęboko poruszające opowieści z czasów pobytu w Flossenbürg), gościem szkolnych po-

² Tłumaczenie fragmentu za Magdą Potok (2016: 284).

gadane; przemawiał do hiszpańskich parlamentarzystów, został również przewodniczącym stowarzyszenia hiszpańskich ofiar nazizmu i ich rodzin Amicale de Mauthausen. W 2005 r., na kilka dni przed obchodami rocznicy wyzwolenia obozu w Mauthausen, gdzie Marco miał przemawiać w obecności m.in. premiera Rodrígueza Zapatero, historyk Benito Bermejo wyjawiał Hiszpanii i światu jego monstrualne oszustwo.

Javier Cercas zwlekał siedem lat z napisaniem książki o Enricu Marco. Pisarz dąży w swej powieści, którą określa mianem „bez fikcji”, do zrozumienia przyczyn postępowania Enrica Marco, którym – dla porządku – proponuję przyrzeć się z perspektywy historycznej, estetycznej i osobistej. Każda z tych perspektyw okazuje się istotna dla naświetlenia problemu tożsamości w kontekście przemian transformacji. Każda z nich, choć w różnym stopniu, tłumaczy, dlaczego napisanie tej książki okazało się zadaniem karkołomnym.

Hiszpańska *Transición* jest nie tylko tłem dla oszustwa Marca, w dużej mierze bowiem to oszustwo tłumaczy. Po śmierci Francisca Franca w 1975 r., w chwili nastania demokracji Hiszpanie, którzy w przeważającej większości akceptowali, według Cercasa, dyktaturę generała, a przynajmniej nie potrafili aktywnie stawiać jej czoła, przystąpili pośpiesznie do wymyślania sobie opozycyjnej, heroicznej przeszłości. Oszustwo miało więc charakter zbiorowy, legitymizując niejako (ciągle podążając za rozumowaniem Cercasa) kłamstwo Enrica Marco:

Robili tak politycy, intelektualiści i dziennikarze, pierwszorzędni, drugorzędni i trzeciorzędni, ale i inni, zwykli ludzie; robili tak ludzie prawicy i ludzie lewicy, jedni i drudzy pragnąc udowodnić, że byli demokratyczni od zawsze i w czasach frankizmu skrycie działali w opozycji, w ruchu oporu, byli antyfrankistami, przyczajonymi albo czynnymi [...]. Ale cokolwiek robili, wszyscy zrobili to ze spokojem, nie przeżywając moralnych katuszy [...], wiedząc, że wszyscy inni wokół robią mniej więcej to samo (Cercas, 2016: 224).

Gdy nastała moda na odzyskiwanie pamięci, mniej więcej z początkiem XXI w. (po okresie względnej historycznej amnezji),

narracja Marca, sentymalna, heroiczna i przesłodzona, pozbawiona wszelkich dwuznaczności i kłopotliwych punktów, świetnie wpisywała się w oczekiwania społeczne i medialne, była bowiem dobrze opakowanym, gotowym produktem marketingowym. Pamięć o wojnie i o antyfrankistowskiej opozycji świetnie się sprzedawała w sytuacji, gdy wszyscy, według Cercasa – z powodu historycznych uwarunkowań transformacji – mieli na sumieniu jakieś uchybienia i potrzebowali odwołać się do uwznioślającej narracji, scalającej kolektywną tożsamość. Cercas jest zresztą gotów rozciągnąć model Enrika Marco na człowieka w ogóle, tłumacząc, że każdy z nas ma narcystyczną tendencję do fabrykowania fałszywych, doskonalszych tożsamości w celu zaskarżenia sobie przychylności otoczenia: „Marco jest taki, jak wszyscy jesteśmy, ale bardziej, ale przesadnie, ale intensywniej i bardziej widocznie [...]” (Cercas, 2016: 397). Wszyscy jesteśmy więc po trosze jak Enric Marco, zaś Hiszpanie pamiętający czasy transformacji mieli dodatkowe powody, aby nie doszukiwać się niespójności w opowieści Marca. Wobec tej poruszającej logiki Javiera Cercasa nasuwa się refleksja, że uogólniając doświadczenie „swojego bohatera”, a jednocześnie odczytując je w kontekście historycznym, pisarz dokonuje krzywdzącego wykluczenia tych, którzy utożsamiali się z Hiszpanią republikańską oraz byli ofiarami (czy też potomkami ofiar) represji frankistowskiego reżimu.

Jak już wspomniałam, oprócz wymiaru socjologicznego, kolektywnego, Cercas analizuje estetyczne implikacje oszustwa Marca. Warto przyjrzeć się jego argumentom dotyczącym związków między kondycją pisarza a oszustwem Enrika Marco:

Literatura jest akceptowaną społecznie formą narcyzmu. Jak mityczny Narcyz, jak rzeczywisty Marco, powieściopisarz jest całkowicie nieusatysfakcjonowany życiem; nie tylko własnym, lecz życiem w ogóle i dlatego przerabia je za pomocą słów w powieściową fikcję na miarę swoich pragnień; rzeczywistość zabija pisarza jak mitycznego Narcyza i jak prawdziwego Marca, a fikcja go ocala, ponieważ często jest niczym innym jak sposobem neutralizowania rzeczywistości (Cercas, 2016: 196).

W gruncie rzeczy, w takim ujęciu problemu bardziej niż przywołany mit o Narcyzie pobrzmiewa mit o don Kichocie, który porzuca swoją marną kondycję zubożałego szlachcica, aby wprowadzić w życie fikcję poematów rycerskich. Paradoks polega na tym, że Cercas – mówiąc o oszukańczej, eskapistycznej naturze literatury – posługuje się formą, którą sam określa mianem *realato real*: prawdziwej opowieści (w stosunku do *Żołnierzy spod Salaminy*) oraz powieści bez fikcji (*Anatomia chwili*, *Oszust*). Aby zrozumieć tę sprzeczność, należy przypomnieć przytaczaną już refleksję hiszpańskiego pisarza dotyczącą roli literatury w docieraniu do ukrytych sensów historii.

Literatura, zmyślenie, wyobraźnia pozwala odkryć hermeneutyczny wymiar historii, dlatego dociekaniu prawdy za pomocą dyskursu historyczno-detektywistyczno-dziennikarskiego (skądinąd bardzo mocno obecnego w hiszpańskiej powieści po transformacji) winna towarzyszyć fikcja. Takie ujęcie przypomina Arystotelesowskie rozróżnienie na historię i literaturę (poezję), a odnajdujemy je również w *Oszuście*: w przeciwieństwie do kłamstw Marca, które ukrywają prawdę, kłamstwa powieściopisarza służą temu, by ją odkryć (Cercas, 2016: 198). Mamy tutaj bardzo ciekawe przejście od niejako prywatnego oszustwa pisarza (ucieczka od własnej marnej egzystencji) do oszustwa o charakterze hermeneutycznym, szlachetnego, doszukującego się sensów w chaotycznym nagromadzeniu faktów. Cercas zniża się do poziomu swojego bahatera, aby za chwilę uwznioślić kondycję powieściopisarza, podnosząc ją do rangi modernistycznego poszukiwacza głębi. Jednocześnie czyni ze swych rozterek jeden z istotnych składowych powieści, przegląda się niczym Narcyz we własnym odbiciu, nie szczędząc czytelnikowi żadnego z jego elementów, a zarazem sprawnie uwypuklając wymiar szczerości, autentyczności swojej opowieści.

W tym kontekście warto się zastanowić nad celowością przywołania mitu przez Cercasa. Sądzę, że stanowi on atrakcyjną formę uniwersalizacji znaczeń, bezpieczne narzędzie sugerujące, że głębię/prawdę udało się odnaleźć. Zauważmy, że scala on wszystkie rozpatrywane dotąd płaszczyzny oszustwa Marca: społeczną, tj. zmyśloną biografię transformacji, i estetyczną, dotyczącą

kondycji powieści – i pod tym względem lepiej się sprawdza niż równolegle eksploatowana, bardziej lokalna, historia don Kichota. Jednocześnie za pomocą mitu Cercas dokonuje „humanizacji” historii i jej dwuznacznych bohaterów. Wprawdzie obsesyjnie powtarza, że nie chodzi o to, aby Enrica Marco usprawiedliwić, lecz zrozumieć jego zachowanie, jednakże użycie mitu prowadzi do psychologizacji i relatywizacji oszustwa bohatera. Podobną strategię stosuje Cercas w innych swych powieściach, wydobywając ludzkie, uniwersalne pobudki postępowania – na przykład Rafaela Sáncheza Mazasa, ideologa Falangi, będącego bohaterem *Żołnierzy spod Salaminy*. Wielu krytyków uczyniło z tego zarzut ciężkiego kalibru, mówiąc o unieważnieniu historyczności (Becerra, 2015: 201–365) czy pustce etycznej (Vinyes, 2014: 853) u Cercasa. Z punktu widzenia refleksji nad tożsamością widać wyraźnie, że Cercas z jednej strony zmierza do skonstruowania monolitycznej (choć pozornie problematycznej) wizji Hiszpanii, uciekając się jednocześnie do szerokiego wachlarza strategii uwiarygodniających jego dyskurs (mit antyczny, literatura hiszpańska, autorefleksja). Zauważmy jednak, z drugiej strony, że Cercas – wielki orędownik transformacji i jej demokratycznych osiągnięć – wpisuje oszustwo w jej kolektywną historię na przekór dominującemu dyskursowi o modelowym, konsensualnym przebiegu *Transición*, z którym zresztą często bywa utożsamiany jako czołowy pisarz establishmentu. Ta wewnętrzna sprzeczność stanowi, w moim przekonaniu, istotną rysę na unifikującej w założeniu, choć przecież, jak mieliśmy okazję zauważyć, w gruncie rzeczy wykluczającej wizji transformacji w *Oszuście* Javiera Cercasa.

Z estetyczną perspektywą (czyli refleksją na temat pokrewieństwa między kondycją powieściopisarza a zmyśleniem Marca) ściśle wiąże się płaszczyzna, którą wcześniej określiłam mianem osobistej. Od początku swej opowieści Cercas dzieli się z czytelnikiem uczuciem zakłopotania, które towarzyszy procesowi pisania *Oszusta*. Bardzo istotnym momentem jest wyimaginowany dialog, w iście Unamunowskim stylu, w którym dochodzi do konfrontacji między powieściowym bohaterem a autorem: „Jest pan winny. Tak jak ja albo bardziej, bo ja przynajmniej odpoku-

towałem swoją winę, a pan nie. Tego właśnie nie rozumiem: skoro obaj zrobiliśmy to samo, dlaczego panu przypada chwała, a mnie wstyd” (Cercas, 2016: 348).

W tym zderzeniu nie chodzi już wyłącznie o jakieś uniwersalne powinowactwo między powieścią a oszustwem Marca, wobec którego, jak widzieliśmy, Cercas wychodzi obronną ręką, wykorzystując bogaty arsenał kultury. Powieściowy Cercas stawia pytanie dotyczące roli, jaką on sam odegrał w komercjalizacji pamięci historycznej w Hiszpanii po wydaniu *Żołnierzy spod Salaminy*. Zarzut sformułowany przez Enrica Marco brzmi: Javier Cercas jest oszustem w takim samym stopniu jak on sam, gdyż pisarz, w odpowiedzi na społeczne zapotrzebowanie, ucieka się do epizodu z traumatycznej przeszłości, poddaje go obróbce fikcji, wprowadza kategorię „relato real”, mającą celowo zaburzyć granice między fikcją a rzeczywistością, po czym czerpie z tego różnego rodzaju korzyści (materialne, prestiżowe). Tak więc kłamstwo jest nie tylko wpisane w powieściopisarstwo, bowiem w przypadku Cercasa mamy do czynienia – podążając za logiką Enrica Marco – z umyślną eksploatacją przeszłości, procederem, który w dodatku, dzięki sprzyjającej koniunkturze społecznej, zapoczątkował w kulturze hiszpańskiej modę na pamięć historyczną.

W ten przewrotny sposób Javier Cercas daje nam dostęp do swojego sumienia, dzieląc się z czytelnikiem wewnętrznymi rozterkami, zainspirowanymi rozbuchanym przemysłem pamięci dwóch pierwszych dekad XXI w. Trudno jednak nie zauważyć, że wkładając wyżej wymienione oskarżenia w usta swojego bohatera o wątpliwej reputacji moralnej, jednocześnie, przynajmniej częściowo, dyskredytuje jego argumenty.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że wymowa książki z 2001 r. jest wybitnie koncyliacyjna. Mamy tu bowiem motyw zapomnianego republikańskiego żołnierza, który pod koniec wojny daruje życie falangistom, zyskując w zamian prawo do pamięci, przywrócone mu dzięki wskrzeszającej mocy literatury. Powieść z 2001 r. nie tylko potwierdza oficjalną narrację wywodzącą się z hiszpańskiej transformacji, według której była ona efektem zbiorowego konsensusu, lecz także przypisuje literaturze

szczególną właściwość wyznaczania i utrwalania moralnych wzorców. W tym wypadku wzorcem ma być przebaczenie, które – mocą autorytetu twórczego – zostaje narzucone stronie republikańskiej. Nie sposób nie zauważyć, że opisywany mechanizm „narzucenia” aktualizuje bliźniaczy proces odgórnego forsowania (zarówno przez elity polityczne, jak i intelektualne) wizji powszechnego porozumienia i przebaczenia po 1975 r. Pod pewnymi względami wymowa *Żołnierzy spod Salaminy* przypomina powieść z 2014 r., bowiem w obydwu przypadkach mamy do czynienia z próbą kształtowania tożsamości hiszpańskiej według ujednoliconego, humanizującego (tj. eksponującego takie wartości, jak pojednanie i zrozumienie) modelu.

Tak więc historia Enrica Marco staje się pretekstem dla Javiera Cercasa, aby wpisać kłamstwo w historię Hiszpanii okresu transformacji i postransformacji. Na najbardziej podstawowym poziomie chodzi o biografie zafałszowane zgodnie z wymogami momentu historycznego. Kolejny poziom refleksji dotyczy wtórności przemysłu kultury, który zamiast podważać obowiązujące, oficjalne wersje historii, powiela je i utrwała, wychodząc naprzeciw powszechnym oczekiwaniom i generując kicz, którego wcieleniem jest Enric Marco. I wreszcie na ostatnim poziomie analizy można dostrzec, że kłamstwo jest wpisane w *Oszusta*, by tak rzec, wbrew woli Cercasa, i to mimo iż hiszpański pisarz zdaje się wznosić na szczyty autorefleksji i samokrytycyzmu. Po pierwsze, ze swojej wizji „zakłamanej” *Transición* boleśnie wyklucza spadkobierców republikańskiej Hiszpanii, po drugie zaś, uparczywie forsuje koncepcję powszechnego konsensusu po śmierci generała Franco, mimo że u progu XXI w. wyraźnie dostrzec można, iż paradygmat modelowej transformacji ustępuje miejsca innym, bardziej krytycznym spojrzeniom na okres demokratycznych przemian w Hiszpanii (Pérez Serrano, 2016: 67–89).

Spis cudzołożnic Jerzego Pilcha (ur. 1952) prezentuje zgoła odmienne spojrzenie na kłamstwo w interesującym mnie kontekście transformacji. Przypomnijmy, że w powieści mamy do czynienia z Gustawem, polonistą, któremu w połowie lat osiemdziesiątych przychodzi oprowadzać zagranicznych naukowców po Krakowie. Dokłada wszelkich starań, aby zaspokoić oczekiwania „szwedz-

kiego humanisty” i pokazać mu miejsca narodowego kultu. I tu pojawia się motyw kłamstwa, powiązany – podobnie jak w *Oszuście* Cercasa – z narodową tożsamością. Aby zaimponować zagranicznemu gościowi, Gustaw czuje się w obowiązku wprowadzić go w meandry polskiej walki narodowowyzwoleńczej, ze szczególnym naciskiem na trwającą wciąż walkę z komunizmem:

[...] ja rozochocony, że idzie mi tak dobrze, postanowiłem zaprowadzić go jeszcze na miejsce śmierci *of one young worker*, postanowiłem odnaleźć to miejsce, na którym, jak mówi poeta „zdziwione chłopięce ciało wyprężyło się rozprute ołowiem”. Mogłem powtarzać wers po wersie, wiersz, owszem znałem, ale, niestety, nie panowałem nad wszystkimi realiami topograficznymi. Chciałem zaprowadzić Szweda na miejsce kolejnej kaźni, lecz szkopuł w tym, iż nie miałem pojęcia, gdzie to właściwie jest, gdzie znajduje się legendarny chodnik (Pilch, 2015: 59–60).

Gustaw wybiera więc swobodnie miejsca kultu i snuje swą opowieść tam, gdzie wydaje mu się prawdopodobne, iż tragiczne wydarzenia mogły mieć miejsce. Odrzuca na przykład skrzyżowanie Związku Młodzieży Polskiej i Komunistycznej Partii Polski, myśląc: „kto uwierzy, aby *young Polish worker* poległ akurat na rogu ZMP i KPP?”. I dalej czytamy: „Ale rozglądam się wkoło i stwierdzam, że nie jest całkiem tragicznie. Bo widzę jakieś neutralne ideologiczne obiekty, jak apteka, pawilon Praktyczna Pani czy szyld z masywnym napisem Sprzęt Rehabilitacyjny” (Pilch, 2015: 60).

Widzieliśmy przed chwilą, że kłamstwo Enrica Marco miało za zadanie budować mit antyfrankistowskiej opozycji w kontekście wspólnotowego przyzwolenia na kłamstwo. W powieści Pilcha oszustwo również dotyczy kręgu mitu wspólnotowego, ale już utrwalonego, powszechnie obowiązującego. Ta wspólnotowa wielka narracja jest dla Gustawa przede wszystkim dyskursem, słowem, narzucającą się gotową składnią, konstruowaną również przez literaturę, pozszywaną z kawałków pomniejszych opowieści. Widzimy więc gołym okiem szwy w pośpiechu scalanych fragmentów (na przykład cytowany werset o chłopięcym ciele

czy też sformułowania „legendarny chodnik”, „miejsce kolejnej kaźni”), na które nakłada się narracja aktualna, moment produkcji tekstu, którego trywialność – niemożność odnalezienia „miejsc kaźni” – groteskowo zderza się z podniosłym charakterem wielkiej narracji. Zauważmy na przykład, że w komentowanym fragmencie słowo „tragicznie” należy jednocześnie do obydwu rejestrów (ojczyźnianego i uniwersalnego/prywatnego i aktualnego), a nakładanie się tych sensów potęguje ironiczny ładunek fragmentu, podobnie zresztą jak rudymentarne angielskie tłumaczenie Gustawa. Tak jak u Cercasa, opowieść o przeszłości nasycona jest kłamstwem, z tą jednak zasadniczą różnicą, że u Pilcha obserwujemy – bez żadnego moralnego zadęcia – sam proces nasycania nieprawdą, żartobliwego zmagania się bohatera z wszędobylskim mitem-słowem. W przeciwieństwie bowiem do Enrica Marco, który konstruuje mit, bohater *Spisu cudzołożnic* dokonuje jego dekonstrukcji. I dalej, o ile Cercas-narrator dąży do dekonstrukcji kłamstwa swego bohatera i nawrócenia go na rzeczywistość (na wzór don Kichota, który na koniec powieści przyznał się do błędu), o tyle narrator Pilcha scala rozproszone opowieści, dostarczając bohaterowi impulsów do działania:

Wykrzesalem z siebie resztkę sił i, tak jak umialem, odegrałem przed szwedzkim humanistą scenę śmierci. I padłem śmiertelnie ranny na skopaną ziemię, i podniosłem się, i ubranie z podeschniętej trawy łatwo oczyściłem, i wyjąłem z kieszeni dwa znicze, i czujnie rozglądając się wkoło, wyjaśniłem Szwedowi, że Służba Bezpieczeństwa nieustannie uprzęta nieustannie składane tu kwiaty i znicze – dowody pamięci (Pilch, 2015: 61).

Odegrana przez Gustawa scena śmierci „of young Polish worker” znów jest zlepkiem głosów (rozumianych po Bachtinowsku), takich jak „kwiaty i znicze – dowody pamięci”, powtórzony przysłówki „nieustannie”, wzmocnionych przez litanijną konwencję fragmentu mającą podkreślić jej martyrologiczny charakter. Zauważmy, że narracja *Spisu cudzołożnic* nabiera przez to charakteru performatywnego, staje się przed naszymi oczami.

Opisywana właściwość *in statu nascendi* nabiera szczególnego znaczenia z punktu widzenia kłamstwa i transformacji. Nad tekstem z 1993 r. unosi się duch wielkiej zmiany, który w pierwszej kolejności nakazuje o p o w i a d a ć: „[...] czułem, iż ogarnia mnie jeden z owych nieumiarkowanych popędów stylistycznych nie do okiełznania” (Pilch, 2015: 10). Historię należy opowiadać na nowo, rozbrajając hegemoniczną opowieść (romantyczny mit o Polsce walczącej) i wprowadzając do niej mnogość wariantów, obrazujących bogactwo oraz różnorodność uwolnionych biografii. Oto jak Gustaw przybiera różne tożsamości na potrzeby swoich zagranicznych słuchaczy:

Był wnukiem legionisty, synem akowca, który – wierny ideałom z dziada pradziada – nie dał się zwieść i gdy wybiła godzina, znalazł się w szeregach „Solidarności”, w jej pierwszych szeregach; a po 13 grudnia internowan, a potem uwolnion, lecz dalej prześladowan; i na wyżyny wzniesion w sposób demokratyczny, po raz pierwszy od lat z woli ludu wybrany; był chłopskim dzieckiem pamiętającym wszystkie odmiany dymu [...], ukończył szkoły i uczelnie, znalazł się w szeregach „Solidarności”, [...] był synem emigranta, wywodził się z kręgów robotniczych, ojciec był Żydem, matka – nie wiadomo; [...] był synem sekretarza na szczelbu wojewódzkim [...] (Pilch, 2015: 126–127).

Jak widać, kłamstwo Gustawa zatacza coraz szersze kręgi. Użycie trzeciej osoby prowadzi do zobiektywizowania opowiadanych życiorysów, a jednocześnie uwidacznia uchwycony uprzednio rozpad na instancję dekonstruującą i rekonstruującą. Narrator dostarcza Gustawowi nowych opowieści, a bohater je wypróbuje. Zauważmy, że o ile początek fragmentu wpisuje się w narodowowyzwoleńczą narrację, z jej martyrologiczno-litanijskim wydźwiękiem, o tyle warianty z ojcem Żydem czy sekretarzem na szczelbu wojewódzkim, a także nieznaną matką stanowią próbę rozbicia tego narracyjnego monolitu. Rzecz jasna, włączenie tych problematycznych życiorysów możliwe jest jedynie z perspektywy transformacji, to ona bowiem zapowiada (choć nie gwarantuje) pluralizację opowieści i dlatego uznaję powieść Pilcha za książkę

nie tylko transformacji, ale również – i może przede wszystkim – o transformacji, czy też ściślej, o jej początkach.

Oprócz wyżej wymienionych zabiegów rozszczelnienie mitu dokonuje się przez trywializację i prywatyzację narracji. Najbardziej oczywistą ścieżką prywatyzacji opowieści w dobie transformacji staje się jej erotyzacja. I tak, kiedy „szwedzki humanista” wykazuje oznaki zmęczenia patriotyczną wędrówką zaproponowaną mu przez Gustawa, obaj mężczyźni zaczynają szukać kobiety chętnej spędzić noc z zagranicznym gościem. „Jak to się stało, Gustawie, że z pary światłych intelektualistów zwiedzających nasze święte miasto stali się parą poszukiwaczy tandetnych przygód?” (Pilch, 2015: 9). Innym bardzo wymownym przykładem opisywanego zjawiska jest scena kolejki do sklepu monopolowego opowiedziana w nawiązaniu do epickiego etosu walki:

Cała tysięczna kolejka mężczyzn była armią dezertarów. W skupieniu palili papierosy i zachowywali ten dziwny spokój ludzi, których los został już rozstrzygnięty.

Rozumieli, że są stojącym w upokarzającym ordynku batalionem dezertarów, że oddają broń, że podpisują bezwarunkową kapitulację, a na siebie – wyrok infamii. I nic się tu już nie mogło stać. Żaden dreszcz ani poryw nie mógł tędy przebiec. Nikt nie był w stanie okrzykiem albo ręką wznieśioną do góry poderwać upadłych do walki (Pilch, 2015: 87).

Zamiast walczyć o wolność, mężczyźni stoją w kolejce po wódkę, która nie posłuży im jako koktail Mołotowa rzucony przeciwko przedstawicielom znienawidzonego reżimu, lecz zostanie skonsumowana w celu zaspokojenia egoistycznych, nieco wstydliwych i zupełnie prywatnych potrzeb. Armia wirtualnych bohaterów przeistacza się w armię pragnących jedynie etylicznego upojenia cywilów – i nie chodzi tu o uchwycenie zmiany tożsamościowej Polaków (takiej jak „zmierzch paradygmatu romantycznego” Marii Janion), lecz o sposób prowadzenia narracji, jej uwolnienie z gorsetu epickości czy, jak w przypadku erotyzacji narracji, z jej świętości.

Zestawiane powieści pozwoliły mi jak dotąd pokazać, że czas transformacji niesie ze sobą konieczność opowiedzenia przeszłości

od nowa, a zarazem nieuchronnie prowadzi do fałszowania historii (ściślej: do fałszowania jej na nowo, od początku). Enric Marco, podobnie jak „całe” społeczeństwo Hiszpanii, kłamie zgodnie z nową koniunkturą historyczną, natomiast oszustwa Gustawa mają uświadomić konieczność, ale i możliwość, rozbicia oficjalnej opowieści o polskiej tożsamości. Zauważmy, że u Cercasa (z perspektywy posttransformacji) obowiązuje schemat jednej opowieści (o powszechnym kłamstwie), która w istocie ma moc wykluczającą, zaś Pilch, z perspektywy transformacji, podejmuje wysiłek narracyjnej inkluzji, pomieszczenia wszystkich skomplikowanych, niejednoznacznych losów w tożsamościowej opowieści.

W tym momencie mojej analizy warto zajrzeć do polskiej powieści współczesnej *Oszustowi*, która na problem kłamstwa spogląda z perspektywy posttransformacji. W *Sońce* (2014) Ignacego Karpowicza (ur. 1976) kontekst przemian po 1989 r. zostaje narysowany w sposób wyrazisty i ujawnia się poprzez ironiczny dystans do kapitalizmu:

zaś chałupa czwarta to już co innego: nowa, stawiana za panowania Kwaśniewskiego drugiego z pustaków – upięszona plastikowymi oknami, błyskająca szkiełkami stłuczonych butelek, z których poukładano w tynku piękne mozaiki w kwiatki, falki i paskudki; tłuste krasnale stały rządkiem w ogrodzie jak w obozie koncentracyjnym [...] (Karpowicz, 2014: 14).

W innym miejscu powieści czytamy:

Lecz ta komórka, choć bardzo piękna i bardzo w sierpniowym słońcu połyskująca, nie połączyła właściciela z właścicielem podobnego cudenka po drugiej stronie, gdzieś w prawdziwym jakimś świecie: z kinami, domami towarowymi i pizzą na telefon zero osiemset, połączenie bezpłatne, dowóz też, byle przekroczyć trzydzieści złotych (Karpowicz, 2014: 13).

Nieskomplikowana retoryka reklam, które z impetem wkroczyły do polskiej przestrzeni publicznej po transformacji, porzucza również w następującym fragmencie: „zły humor, od

którego niepotrzebnie zmarszczki się wyrzynają, co ich nawet Lancôme z Ireną Eris Doktor nie odczarują” (Karpowicz, 2014: 12). To zdystansowanie wobec osiągnięć rodzimego kapitalizmu odbywa się zgodnie z kodem polskiego realkapu (Waśkiewicz, 2004: 152–161).

Na najbardziej oczywistym poziomie motyw kłamstwa pojawia się wraz z głównym bohaterem, który w pogoni za wielkomięską karierą zrezygnował ze swej wiejskiej, kresowej tożsamości, kamuflując ją pod nowo przybranym imieniem i nazwiskiem „Igor Grycowski”. Igor jest reżyserem teatralnym, który wraca w rodzinne strony na Podlasiu i przypadkiem poznaje staruszkę Sońkę. Ta opowiada mu swą historię z czasów II wojny światowej, kiedy to zakochała się w oficerze SS, Joachimie, odpowiedzialnym za zbrodnie na tamtejszej ludności, głównie pochodzenia żydowskiego. Morderstwo, okrucieństwo i cierpienie są nierozdzielnie związane z opowieścią Sońki i to bez względu na to, czy zazębia się ona bezpośrednio z trybami historii, czy też wkracza na prywatne tereny życia rodzinnego. Czytelnik uzyskuje dostęp do narracji Sońki za pośrednictwem sztuki *Królowe Stajło* Igora i to właśnie owo zapośredniczenie dostarcza nam płaszczyzny porównania z dotychczas komentowanymi powieściami:

Zastanawiał się, czy nie należałoby mocniej zaakcentować tamtejszej bądź tutejszej – zależy, czy patrzeć z zajmowanego teraz miejsca, czy raczej z Warszawy – gwary, czy nie wyeliminować pewnych związków, metafor, porównań, na zbyt miejskich, na które Sonia nigdy by nie wpadła. A może by i wpadła (Karpowicz, 2014: 34).

Tego typu fragmenty uświadamiają nam, że Igor ze słuchacza stał się autorem historii Sońki i – podobnie jak w *Spisie cudzołożnic* – czytelnik bez trudu może dostrzec szwy narracji. Gdy dla przykładu czytamy: „W moim mózgu eksplodował kulisty piorun” (Karpowicz, 2014: 46), mamy prawo zastanawiać się, czy Sonia – uciekając się do określenia z powieści – „wpadłaby” na tego typu sformułowanie. Ponadto Sonia mówi gwarą kresową, zbliżoną do języka białoruskiego, książka zaś pisana jest po polsku z gwarowymi

wtrętami, których zadaniem ma być uautentycznienie głosu bohaterki. I rzeczywiście, momentami ma się wrażenie, że historia toczy się z ust Soni, dopóki nie natrafimy na fragmenty przypominające o przenikaniu się spektaklu Igora i narracji staruszki: „Sonia wzięła Igora pod ramię: w tamtej chwili to ona wydawała się młodsza. Charakteryzatorzy doprawdy spisali się na medal” (Karpowicz, 2014: 67).

Nakładanie się głosu Soni i Igora każe nam zadać pytanie dotyczące eksploatacji cierpienia, zbrodni i ogólnie śmierci w posttransformacyjnej Polsce, gdy narracja stała się zmerkantylizowanym produktem. Najdobitniej wyraża to notatka Igora, ujawniająca mechanizmy, za pomocą których reżyser/autor zamierza pociągać za sznurki emocji swojego odbiorcy:

/Teraz dajemy dokumenty o zagładzie gródeckich Żydów.
W spektaklu filmik z ocalałymi zdjęciami, nie dłuższy niż
3–4 minuty.
W wydaniu papierowym z 10 zdjęć, w tym KONIECZNIE!
Przynajmniej jedno z dzieckiem./ (Karpowicz, 2014: 63).

W kapitalizmie cierpienie się sprzedaje, dlatego tak istotny w *Sońce* jest kontekst realkapu. Jednocześnie, w pewien sposób, dotykamy płaszczyzny wspólnej dla powieści Karpowicza i Cercasa – kiczowata narracja Enrica Marco o obozie koncentracyjnym ukazuje te same słabości i pułapki przemysłu kultury, co przetworzona przez Igora historia Soni. Zarówno Karpowicz, jak i Cercas stawiają przed sobą zadanie ujawnienia mechanizmu kiczu oraz zdystansowania się wobec niego. W mojej ocenie zresztą Karpowicz czyni to o wiele bardziej subtelnie niż hiszpański autor, bowiem nie obnaża on wprost, w sposób dyskursywny – jak Cercas-narrator – tego zjawiska, lecz robi to za pomocą mechanizmu deziluzji, który przenika całość narracji *Sońki*. Wprawdzie w przytaczanej wymaginowanej rozmowie Cercasa z jego bohaterem pada oskarżenie, które autor kieruje w swoją stronę, jednak, jak pokazałam, ucieka się on do swego rodzaju amortyzacji, mającej złagodzić wysuwane samooskarżenie. *Sońka* natomiast, będąc uświadomionym kiczem, w znacznie bardziej skuteczny sposób piętnuje kiczowatość, dzięki czemu – trochę paradoksalnie – odsuwa od siebie jej cień.

Dotychczasowa analiza pozwoliła mi wypracować jeszcze jedną płaszczyznę porównania. Widzieliśmy, że Cercas opowiada transformację w zgodzie z dominującą linią prowadzenia opowieści o historii Hiszpanii tamtych lat. Przypadek Pilcha okazuje się w tym względzie złożony, ponieważ z jednej strony *Spis cudzołożnic* rozbija dominujący mit o polskiej tożsamości, z drugiej zaś jego powieść ukazuje się w dobie pluralizacji narracji, co z kolei zdaje się legitymizować jej subwersywny charakter. Bardzo interesująco w tym względzie prezentuje się *Sońka*. Gdy czytamy: „Modliłam się żarliwie, by ten upadek trwał długo, lata i dziesiątki lat, żeby Niemcy wygrali i pozostali na zawsze” (Karpowicz, 2014: 47), nie mamy wątpliwości, iż narracja Karpowicza podąża na przekór głównemu nurtowi opowiadania historii. Jeśli przyjąć, że paradygmatycznym przykładem połączenia wątku ojczyźnianego i miłosnego jest w literaturze polskiej Sienkiewicz, widzimy wyraźnie, jak bardzo *Sońka* odstaje od tego modelu (Czapliński, 2014) – u Sienkiewicza bohater zasługuje na miłość, gdy wykazuje się męstwem w walce z najeźdźcą, zaś u Karpowicza miłość kończy się, gdy najeźdźca przegrywa. Można więc przyjąć, że w pewnym sensie dokonała się zapowiedziana w *Spisie cudzołożnic* pluralizacja narracji. Jednak uwolnione narracje bardzo szybko wpadają w krąg oddziaływania nowej „centrali” (Czapliński, 2007), zasilanej przez mechanizmy kultury masowej. Jediną strategią obrony pozostaje wówczas metafikcja.

„Może w starciu opowieści z historią to prawda zawsze wychodzi poturbowana” (Karpowicz, 2014: 59) – czytamy w *Sońce* i zdanie to można bez trudu odnieść do wszystkich trzech komentowanych powieści. *Oszust*, *Spis cudzołożnic* i *Sońka* są bowiem nade wszystko opowieściami: eksponując swój dyskursywny charakter, ujawniają, że historia jest zawsze narracją, nie zaś serią nieskażonych zdarzeń. Powieści te konceptualizują transformację w połączeniu z motywem pamięci historycznej i oszustwa. Przejście do systemu demokratycznego ujawniło nowe mechanizmy zakłamywania historii, w którą kultura zostaje wciągnięta zgodnie z zasadami komunikacji masowej. W zależności od stopnia współgrania z narodową mitologią ana-

lizowane narracje cechują się różną „pojemnością”, czyli stopniem, w jakim mieszczą one w sobie różnorodność rozumianą jako odstępstwa od dominującej wersji historii. I tak, najmniej pojemna jest powieść Cercasa, ponieważ usiłuje narzucić opowieść o jednej, być może nie zawsze moralnej, ale jednak spójnej Hiszpanii. Z kolei w powieści Pilcha udaje się rozbroić hegemoniczną narrację o narodowej tożsamości. *Sońka* natomiast wychodzi od wizji historii pozornie bardzo pojemnej, aby otworzyć oczy czytelnika na nieruchomiejące centrum, w którym kultura zaspokaja potrzeby, które sama stwarza.

BIBLIOGRAFIA

- Becerra, D. (2015), *La guerra civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intellectual.
- Calvo Carilla, J. L. (2013), “Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes”, w: J. L. Calvo Carilla (ed.), *El relato de la transición, la transición como relato*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 119–146.
- Cercas, J. (2016), *Oszust*, tłum. E. Zaleska, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Cercas, J., Trueba, D. (2003), *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona: Tusquets.
- Czapliński, P. (2007), *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czapliński, P. (2009), *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Czapliński P. (2014), „Jak wyjść z kopalni trupów”, *Gazeta Wyborcza*, 20 maja, http://wyborcza.pl/1,75410,15992693,Nowa_powiesc_Ignacego_Karpowicza__Jak_wyjsc_z_kopalni.html (dostęp: 21.09.2017).
- Guillén, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Karpowicz, I. (2014), *Sońka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ostaszewski, R. (2005), „Nowa *Lalka* III RP”, *Gazeta Wyborcza*, 18 stycznia.
- Pérez Serrano, J. (2016), *Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico*, w: M. Á. Naval, Z. Carandell (eds.), *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid: Visor Libros, 67–89.

- Pilch, J. (2015), *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Potok, M. (2016), *Współczesna proza hiszpańska. Studia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Waśkiewicz, A. (2004), „Od realsocu do realkapu”, *W kręgu literatury* 4: 152–161.
- Vinyes, R. (2014), “J. Cercas o el Tratante de verdades”, *Anuari del Conflict Social* 6: 851–853.

GENDER W PRZEKŁADZIE TŁUMACZENIE NA JĘZYK HISZPAŃSKI POWIEŚCI *LUBIEWO* MICHAŁA WITKOWSKIEGO*

Anna Wendorff¹

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Hiszpańskiej

Streszczenie. Artykuł jest próbą przyjrzenia się rodzajowi gramatycznemu w przekładzie. Zagadnienie to zostało przestudiowane na podstawie powieści *Lubiewo* Michała Witkowskiego (Kraków: Korporacja Ha!art, 2005 [2006]) i jej tłumaczenia na język hiszpański pt. *Lovetown* (Barcelona: Anagrama, 2011) Joanny Albin. Autorka stara się w nim przeanalizować, jakie problemy z przekładem rodzaju gramatycznego, wynikające z różnic gramatyki języka polskiego i hiszpańskiego, może mieć tłumacz w przypadku tej powieści. Zbadano także, w jaki sposób elementy nacechowane genderowo w języku polskim zostały odtworzone w języku docelowym. Chodzi przede wszystkim o przypadki, kiedy tłumaczka nie dysponowała w języku hiszpańskim ekwiwalentem o danym rodzaju gramatycznym i musiała go zrekompensować w innym fragmencie tekstu.

Słowa kluczowe: Michał Witkowski, *Lubiewo*, tłumaczenie literackie, rodzaj gramatyczny, *gender studies*.

* Artykuł w zmodyfikowanej wersji anglojęzycznej przyjęty do druku w czasopiśmie *Zagadnienia Rodzajów Literackich*.

¹ Stypendystka Nagrody Naukowej Fundacji Uniwersytetu Łódzkiego w naukach humanistycznych w grupie młodych pracowników nauki UŁ w roku 2017.

GENDER IN TRANSLATION. TRANSLATING *LOVETOWN* BY MICHAŁ WITKOWSKI INTO SPANISH

Abstract. This article attempts a closer look at the issue of grammatical gender in translation. The analysis of this concept is based on Michał Witkowski's novel *Lubiewo* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2005 [2006]) and its Spanish translation by Joanna Albin (*Lovetown*, Barcelona: Anagrama, 2011). The author of the article aims to analyse problems of grammatical gender translation which stem from the differences between the Polish and Spanish grammar systems, and how the gender specific elements in the Polish text were rendered in the target language, especially in the fragments in which Spanish did not have the grammatical gender equivalent and the translator had to compensate for it in a different fragment.

Keywords: Michał Witkowski, *Lovetown*, literary translation, grammatical gender, gender studies.

W 1979 r. Rhoda Unger ukuła termin „gender” (Unger, 1979: 1085–1094). Natomiast w 1990 r. ukazało się jedno z najważniejszych dzieł teorii feministycznej, definiujące zjawisko gender, queer oraz politykę seksualności w kulturze. Była to książka Judith Butler pt. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990). W literaturze przedmiotu rozróżnia się dwa terminy: „sex” i „gender”. Gender definiowany jest jako płeć kulturowa, która, w odróżnieniu od płci biologicznej, czyli sex, jest konstruowana społecznie. Możemy więc powiedzieć, że gender to zespół cech, atrybutów, postaw, ról społecznych przypisany mężczyźnie i kobiecie przez kulturę, „to rodzaj informacji, na podstawie której ludzie tworzą sądy i podejmują zachowania w społecznych interakcjach” (Mandal (red.), 2007: 8). W społeczeństwie występują dwie koncepcje płci: męskości i kobiecości, które z kolei mają dwie definicje: biologiczną i kulturową. Z jedną się rodzimy, drugą nabywamy w procesie wychowania. Teoria gender wywodzi się z filozofii feministycznej, z *women's*

studies z lat siedemdziesiątych XX w., kiedy to kategoria kobiecości została zastąpiona szerszą – gender. Musimy zaznaczyć, że teoria i tożsamość płciowa w znaczeniu *gender studies* kształtowała się, gdy Polska była świeżo po transformacji ustrojowej. Dlatego też nie powinien nas dziwić fakt, że jej uwaga była skierowana na inne problemy i zagadnienia, na wprowadzenie zmian i reform. Nauka ta nie trafiła w tym okresie na podatny grunt.

W polskiej literaturze pięknej, jeśli chodzi o podjęcie tematu sex i gender, niewątpliwie przełomowe okazało się *Lubiewo* Michała Witkowskiego, ukazujące homoseksualny półświatek doby późnego PRL-u. W powieści autor uprawia grę z rodzajem gramatycznym, kulturowym i społecznym, „tworząc nową dykcję języka homoseksualnego” (Marecki (red.), 2006: 218).

W *Lubiewie* autor w sposób bezpośredni odnosi się do *gender studies* zarówno na poziomie metaliterackim, jak i na poziomie kodu językowego. W Międzyzdrojach Witkowski-narrator naciąga samotnych panów tak, by stali/stały się oni/one narratorami/narratorkami, jak w *Salo* Pasoliniego, chcąc urządzić „ciotowski” Dekameron (Witkowski, 2006: 80). Wspomina również zaproszenie na genderową czy queerową konferencję na uniwersytecie w Poznaniu, na której będzie German Ritz (wybitny sławista szwajcarski, badacz tzw. trudnych tematów, m.in. polskiej literatury homoseksualnej) oraz Grażyna Borkowska (profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, zajmująca się przede wszystkim krytyką feministyczną), która wygłosi feministyczny referat o cieple na podstawie Judith Butler (Witkowski, 2006: 152).

Tematyka gender przejawia się także na poziomie języka. Witkowski bawi się rodzajem gramatycznym, a co za tym idzie, również kategorią męskości i kobiecości. Homoseksualni bohaterowie *Lubiewa* dzielą się na dwie grupy: na tych, którzy zawsze mówią o sobie w rodzaju męskim oraz na tych, którzy wolą mówić o sobie w rodzaju żeńskim, ale zależnie od „przyprawionej im gęby” uciekają to w męskość, to w kobiecość. Grupa z Poznania, która jest z „fazy” emancypacyjnej, walczy o prawa do małżeństw i adopcji oraz chodzi na paradę równości, mówi o sobie w rodzaju męskim (Witkowski, 2006: 146). Grupa przegiętych facetów mówi o sobie w rodzaju żeńskim. Członkowie tej grupy nie chcą

być kobietami. Udują, że są kobietami, udują kobiety w taki sposób, w jaki je sobie wyobrażają: wymachują rękami, piszczą, a ich język jest pełen przejawskrawień i zdrobnień (Witkowski, 2006: 11–12). Wśród nich możemy wymienić m.in. narratorki: Patrycję i Lukrecję, które są do bólu przegięte i zwracają się do siebie wewnątrz swojej grupy żeńskimi ksywkami (poniżej polskie oryginalne formy z języka wyjściowego wraz z ich hiszpańskimi odpowiednikami: Śnieżka/*La Blancanieves*, Literatka/*La Literata*, Wężowa/*La Serpiente*, Kąpielowa/*La Bañista* itd.) lub żeńskimi odpowiednikami swoich męskich imion.

W większości przypadków w tłumaczeniu hiszpańskim mamy do czynienia z kalką; wymienimy chociażby takie imiona, jak Łucja, Patrycja, Zdzicha czy Maciejowa. Czasem, jak w przypadku polskiej formy Michaśka, przetłumaczonej na hiszpański jako Michałina, stykamy się z dodaniem sufiksu *-ina*, stosowanego najczęściej do określenia przynależności do danej narodowości lub cechy w formie żeńskiej (męskie *-ino*). Wydaje się, że jest to celowy zabieg tłumacza. Z jednej strony bowiem została zachowana polska forma, z drugiej zaś czytelnik hiszpańskojęzyczny jest świadomy obcowania z formą żeńską. Weterani polskiego „pedaństwa”, mimo że są biologicznymi facetami, bawią się w to, że nimi nie są, że tak naprawdę są „ciotami z polskiego baroku” (Witkowski, 2006: 322), co ma właśnie bezpośrednie odzwierciedlenie w języku, którego używają. Jak mówi Witkowski na stronie autorskiej, *Lubiewo* nie jest tak naprawdę, jak by tego chcieli krytycy literaccy, książką:

o pedałach, ile o pewnej ich części, zwanej potocznie „ciotami”, a także o egzotycznych dla wielu czytelników obyczajach, jakie to środowisko na przestrzeni lat wytworzyło. Interesuje mnie między innymi, jakie kobiece wzory są podejmowane i dlaczego akurat te, a nie inne? Mnie nie interesują geje z klasy średniej, tylko właśnie ci „odrażający, brudni, źli”, bo im została już tylko konfabulacja, język, zmyślenie i to im musi wystarczyć za cały świat. Geje z klasy średniej mają swoje stałe związki, domki z ogródkami i kosiarki do trawy, a ci nie mają zupełnie nic. To podwójny margines społeczny: nie dość, że geje, to jeszcze ta ich warstwa naj-

bardziej skryminalizowana – złodzieje, prostytutki, włóki. Jeśli już mają pracę, to jest to praca siedząca. Siedzą. Siedząc więc w byle dyżurce stróża nocnego, w więzieniu czy gdziekolwiek – śnią i zmyślają o najfantastyczniejszych rzeczach – stąd są tak atrakcyjni jako postaci literackie. Rzeczywistość, choćby nie wiem jak ohydna, nic ich nie dotyczy, bo żyją w swoim nierealnym świecie. Nawet, gdy się obgadują, zaspokajają tylko niespotykaną u innych potrzebę narracji. Ta pedalska cyganeria ucieka przed szaleństwem w teatr, camp, surrealizm. Są zbuntowani przeciw społecznym hierarchiom: to, co dla innych ohydne, dla nich takim nie jest, a świat klasy średniej jawi im w całej swej różowej beznadziei. Relatywizują więc „ogólnie przyjęty” dobry gust, „ogólnie szanowane” zasady moralne... Są policzkiem wymierzonym w to, co totalitarne, ogólne, obowiązujące dla wszystkich i usłiwione (Witkowski, 2017).

Witkowski, na wzór Mirona Białoszewskiego, w swojej oryginalnej powieści kultuwyje „pedalską żywą mowę”, możemy też powiedzieć za Butler, że jego bohaterowie uwikłani są w płęć (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* w polskim przekładzie oddane jest jako *Uwikłani w płęć*). Niewątpliwie interesujące wydaje się więc zbadanie, w jaki sposób to „uwikłanie w płęć” zostało przetłumaczone z języka polskiego na inne języki obce. Należy bowiem zauważyć, że powieść doczekała się dotąd aż kilkunastu przekładów.

W niniejszym studium interesować mnie będzie tłumaczenie na język hiszpański. *Lubiewo* ukazało się w Hiszpanii w 2011 r., czyli sześć lat po publikacji polskiego oryginału (Kraków: Korporacja Ha!art, 2005), nakładem wydawnictwa Anagrama w świetnym przekładzie Joanny Albin. Utwór ma ten sam tytuł, co angielskie tłumaczenie Williama Martina nominowane do The Independent Foreign Fiction Prize – *Lovetown*.

By porównać tłumaczenie elementów nacechowanych genderowo w języku polskim i w języku hiszpańskim, musimy zastanowić się nad gramatyką języka polskiego i hiszpańskiego. Jak pisze Ewa Gruszczyńska w artykule zatytułowanym *Wpływ gramatyki na literaturę w kontekście przekładu*:

To, że gramatyka danego języka w ogóle, a kategorie gramatyczne w szczególności mają wpływ na formę i treść komunikatu, w tym także komunikatu, jakim jest tekst literacki, zostało niejednokrotnie udowodnione przez językoznawców zajmujących się problemami z pogranicza na przykład semantyki i fleksji, semantyki i morfologii czy semantyki i składni. Jeżeli zgodzimy się, że w obrębie jednego języka istnieje zależność między gramatyką a semantyką, to musimy się także zgodzić, że na styku dwóch języków, z jakim mamy do czynienia w procesie przekładu, zależność ta nabiera dodatkowego wymiaru, od którego często zależy kształt i treść tekstu docelowego, tj. tekstu tłumaczenia (Gruszczyńska, 2011: 165).

Z kolei Olgierd Wojtasiewicz dodawał, że czasem „cechy strukturalne języków mają [...] wpływ na treść informacji zawartej w danym tekście” (Wojtasiewicz, 1957: 31). Stąd dowodził, że „prawidłowej odmiany gramatycznej, a w tłumaczeniu – doboru prawidłowych form odpowiadających formom użytym w oryginalnym, nie można uznać za operacje formalne...” (ibidem), ponieważ mogą one prowadzić do wzbogacenia bądź zredukowania informacji w tekście (ibidem: 31–32).

Obydwa te spostrzeżenia możemy również odnieść do przekładu „pamiętnika z powstania pedalskiego” (określenie Witkowskiego) na język hiszpański. Autor naprzemiennie używa bowiem w utworze form żeńskich i męskich, odnosząc się do płci brzydkiej. Jak zauważa Martin (tłumacz *Lubiewa* na język angielski), to właśnie sprawia, że w powieści „porządek rzeczy zostaje szybko podważony, a tożsamość nigdy nie zostanie określona”² (Martin, 2011: lokacja 3711–3717), a przecież, jak dodaje Simon Sherry: „Gender jest elementem tożsamości i doświadczenia, które podobnie jak inne tożsamości kulturowe, przybierają formę poprzez świadomość społeczną”³ (Sherry, 1996: 5).

2 „[...] the order of things is quickly subverted and identity is never fixed”.

3 „Gender is an element of identity and experience which, like other cultural identities, takes form through social consciousness”.

Należy nadmienić, że dodatkowo język polski potęguje to zjawisko oraz sprzyja tym zabawom jako język podlegający zarówno deklinacji, jak i koniugacji. W języku hiszpańskim czasowniki, co prawda, dzielą się na koniugacje z odrębnymi modelami odmiany, ale nie rozróżniają, tak jak w języku polskim, odmiany form ze względu na rodzaje (np. w liczbie pojedynczej *pracowałem/pracowałam* czy w liczbie mnogiej *pracowaliśmy/pracowałyśmy*). Końcówki rodzajowe w języku polskim odnoszą się przy tym do czasu przeszłego, przyszłego złożonego, zaprzeszłego, jak i imiesłowów przymiotnikowych. Aczkolwiek trzeba dodać, że nie wszystkie czasowniki w języku polskim odmieniają się przez rodzaje. Są i takie, które występują tylko w jednej stałej postaci fleksyjnej, tzn. w trzeciej osobie liczby pojedynczej, np. *zagrzmiało*. W języku hiszpańskim rodzaj może natomiast wynikać z kontekstu informacyjnego lub możemy go wywnioskować na podstawie podmiotu zdania, np. zaimka osobowego *on/ona (él/ella)* czy w liczbie mnogiej *ellos/ellas*. Co ciekawe, w języku hiszpańskim, w przeciwieństwie do języka polskiego, pierwsza i druga osoba liczby mnogiej występuje w dwóch formach (*nosotros/nosotras* i *vosotros/vosotras*), ale za to w języku polskim w trzeciej osobie liczby pojedynczej występuje forma *pan/pani*, która po hiszpańsku niezależnie od rodzaju przybiera formę *usted*. Kategoria czasownika, jaką stanowi rodzaj gramatyczny, jest bardzo istotna, gdyż służy do sygnalizowania więzi syntaktycznych między składnikami wypowiedzenia. Możemy więc mówić o kategorii zależnej, jako że jej kształt zależy od formy wyrazów określanych. Deklinacja natomiast polega na przyporządkowaniu poszczególnym przypadkom odpowiednich końcówek fleksyjnych. W języku polskim deklinacji podlegają rzeczowniki, przymiotniki, liczebniki oraz zaimki rzeczowne i przymiotne, co oznacza, że dopasowują swoją formę do rzeczownika, któremu towarzyszą. W hiszpańskim natomiast nie istnieje deklinacja.

Interesujący nas w tym artykule rodzaj gramatyczny w języku polskim możemy zdefiniować jako „cechę przysługującą wszelkim odmiennym częściom mowy, z wyjątkiem zaimków rzeczowych *ja, ty, my, wy* oraz zaimka zwrotnego *się*” (Jadacka, 2008: 119). Jego funkcją jest „sygnalizowanie zgody związków

składniowych wewnątrz wypowiedzenia” (ibidem). W języku polskim rzeczownikom przypisany jest jeden z trzech rodzajów: męski, żeński lub nijaki. W szczegółowej klasyfikacji wyodrębnia się również w liczbie pojedynczej: rodzaj męskoosobowy, męskożywotny, męskonieżywotny, żeński i nijaki. W liczbie mnogiej mamy rodzaj męskoosobowy i niemęskoosobowy. Rzeczowniki hiszpańskie mają natomiast tylko dwa rodzaje: męski i żeński (rodzaj zależy od końcówki lub znaczenia), a w zależności od rodzaju łączą się z określoną formą rodzajników, przymiotników i zaimków.

Spróbujmy teraz przeanalizować, w jaki sposób te obserwacje na temat obydwu gramatyk przekładają się na tłumaczenie polskiego *Lubiewa* na język hiszpański. Jak zaznacza Sherry: „zestawione razem, tłumaczenie i gender wydają się dostarczać szczególnie atrakcyjnego kontekstu, poprzez który można zbadać kwestie tożsamości w języku”⁴ (Sherry, 1996: X).

Narracja *Lubiewa* rozpoczyna się, gdy Pan dziennikarz – Pan Michał – wjeżdża na czwarte piętro smutnego gomułkowskiego bloku, by usłyszeć historię dwóch „ciot”: Patrycji i Lukrecji. Jak dowiadujemy się na pierwszej stronie powieści „Patrycja i Lukrecja są już starymi facetami i w ich życiu wszystko dawno się skończyło”⁵ (Witkowski, 2006: 9) / „Patrycja y Lukrecja son dos tipos ya viejos, cuyas vidas ya han llegado al final del trayecto” (Witkowski, 2011: lokacja 67–80). Jak możemy zaobserwować, imiona bohaterów zostały pozostawione w języku docelowym bez zmian. Końcówka *-a* również w języku hiszpańskim wskazuje na rodzaj żeński i czytelnik hiszpańskojęzyczny będzie wiedział, że chodzi o żeńskie imiona, tym bardziej, że w języku hiszpańskim istnieją imiona *Patricia* i *Lucrecia*. W wersji hiszpańskiej zostało więc zachowane przejście (tak jak w języku wyjściowym) z rodzaju żeńskiego (imiona bohaterek Patrycja, Lukrecja) do ro-

⁴ „[...] taken together, translation and gender seem to offer a particularly attractive matrix through which to investigate issues of identity in language”.

⁵ Podkreślenia w tym i w kolejnych fragmentach pochodzą od autorki artykułu.

dzaju męskiego *dos tipos ya viejos* (pol. „już starymi facetami”). W języku hiszpańskim wskazuje na to końcówka *-o*, patrz *tipo/viejo* w przeciwieństwie do żeńskiego *tipa/vieja*. Dodatkowo *tipo* jest ekwiwalentem tłumaczeniowym słowa „facet” z dwóch powodów: po pierwsze, jest to wyraz z rejestru kolokwialnego, poza tym nie wprowadza dwuznaczności, jeśli chodzi o rodzaj gramatyczny. Gdyby tłumaczka posłużyła się np. wyrazem *hombre*, oprócz zmiany rejestru moglibyśmy wprowadzić dwuznaczność, jako że *hombre* po hiszpańsku może oznaczać zarówno ogólnie człowieka, jak i mężczyznę. Zaimek dzierżawczy „ich” z drugiej części zdania niezależnie od rodzaju odpowiada w języku polskim trzeciej osobie liczby mnogiej. W wersji hiszpańskiej możemy zauważyć, że Joanna Albin posłużyła się jednak zaimkiem względnym *cuyo*, który odmienia się zarówno przez liczby, jak i rodzaje: *cuyo(s)/cuya(s)*. Dodatkowo formę tego zaimka uzgadnia się nie z właścicielem, lecz z rzeczą, którą się posiada, w tym przypadku *cuyas vidas*. Mimo że została zmieniona minimalnie perspektywa opowiadania z „w ich życiu” na „których życia”, wydaje się, że jest to ciekawy zabieg ze względu na podkreślenie ulotności oraz niedoprecyzowania kategorii męskości i kobiecości w utworze Witkowskiego.

Patrząc na przytoczone zestawienie tłumaczeń, mogłoby się wydawać, że jeśli chodzi o rodzaj gramatyczny, to język polski i hiszpański nie stwarzają tłumaczowi większych trudności. Przyjrzyjmy się jednak dalszym nacechowanym genderowo fragmentom powieści. Na pewno problemów w przekładzie może dostarczać czas przeszły. Porównajmy poniższe zdania w języku polskim z ich hiszpańskimi odpowiednikami z tłumaczenia: pol. „Lukrecja był kiedyś germanistą, ale nigdzie długo nie mógł zabawić, ciągle przysparzał kłopotów, podrywał uczniów i w końcu zaczął utrzymywać się tylko z korepetycji” (Witkowski, 2006: 10) / hiszp. „En otros tiempos Lukrecja fue profesor de alemán, pero no conseguía echar raíces en ningún sitio, era una constante fuente de problemas porque les tiraba los tejos a los alumnos, al final acabó viviendo de dar clases particulares” (Witkowski, 2011: lokacja 80–94).

W języku polskim w czasie przeszłym czasownik przyjmuje końcówkę zależnie od rodzaju, natomiast w języku hiszpańskim istnieje tylko jedna forma. Porównaj na przykład polskie *był* (r. męski) / *była* (r. żeński) i odpowiadającą im w języku hiszpańskim, niezależnie od rodzaju, formę *fue*. Tłumacz nie może więc czasownikiem zaznaczyć rodzaju męskiego, a czasowniki odnoszą się do żeńskiego podmiotu Lukrecja. Zgodnie z normą gramatyczną w języku polskim przyporządkowalibyśmy im końcówkę rodzaju żeńskiego, a nie jak u Witkowskiego – męskiego. Zarówno w polskiej, jak i hiszpańskiej wersji rodzaj męski zostaje uwydatniony na przykład w zawodzie pol. *germanistą* (a nie *germanistką*), a w języku hiszpańskim wynika z końcówki: *profesor* (a nie *profesora*) *de alemán*. Tłumaczka, tak jak autor oryginału, bawi się rodzajem i zamiast polskiej formy „przysparzał kłopotów” mówi, że był źródłem kłopotów („era una... fuente de problemas”, źródło w języku hiszpańskim jest rodzaju żeńskiego). W tłumaczeniu zostaje więc zachowana gra z rodzajem gramatycznym: z jednej strony rodzaj żeński (Lukrecja, *una fuente*), z drugiej – rodzaj męski (*profesor*). Odbiorca hiszpańskojęzyczny naprowadzony jest również na tę grę z gender poprzez liczne odautorskie komentarze. Patrz na przykład: pol. „Mówią o sobie w rodzaju żeńskim, udają kobiety, do niedawna podrywali facetów w parku, pod Operą i na dworcu” (Witkowski, 2006: 11) / hiszp. „Hablan de sí mismos en femenino, fingen ser mujeres y hasta hace poco ligaban con tíos en el parque, en los alrededores de la Ópera y en la estación de tren” (Witkowski, 2011: lokacja 108–123). Na pewno więc to tłumaczenie nie jest tak utrudnione, jak w przypadku powieści Jeanette Winterson pt. *Written on the body* (New York: Vintage International, 1994), w której dominantą semantyczną było ukrycie płci narratora. Tłumaczka tego utworu na język polski, Hanna Mizerska (*Zapisane na ciele*, Poznań: Rebis, 2000), w rezultacie przetłumaczyła tę powieść tak, jakby narratorką była kobieta. Należy podkreślić, że język polski bardziej niż hiszpański sprzyja wszelkim językowym grom, ponieważ ma ogromny potencjał gramatyczny, również jeśli chodzi o znaczenie kwestii płci.

Rodzaj męski w hiszpańskim tłumaczeniu zostaje podkreślony także poprzez wprowadzenie przymiotnika w rodzaju męskim. Porównajmy następujące zdania w dwóch językach: „Patrycja leżał pijany z głową w szczytach i myślał, że już się nie wydobędzie” (Witkowski, 2006: 10) / hiszp. „Patrycja yacia borracho con la cabeza en un charco de meados, resignado a no salir ya nunca de allí” (Witkowski, 2011: lokacja 71–85). W pierwszym członie zdania przymiotnik ten wynika bezpośrednio z równoległej konstrukcji w języku polskim (leżał pijany – *yacia borracho*). W drugiej części zdania Albin celowo pozostała przy konstrukcji przymiotnikowej *resignado* (r. męski), zamiast wprowadzić czasownik w wersji hiszpańskiej, który, jak już powiedzieliśmy wcześniej, w tym języku nie jest naznaczony pod względem rodzaju.

Rodzaj żeński natomiast tłumaczka uzyskała m.in. dzięki wprowadzeniu żeńskiego rodzajnika. Ma to miejsce na przykład w zdaniu: „Durante esas noches se imaginaba que era una cortesana del siglo XVII, con un enorme miriñaque y una alta peluca, que iba a ver a su amante en carroza” (Witkowski, 2011: lokacja 85–99) / pol. „Wtedy wyobrażała sobie, że jest barokową damą, ma wielką krynolinę, wysoką perukę i jedzie kareta do kochanka” (Witkowski, 2006: 10). Nienacechowany gramatycznie czasownik *imaginarse* w czasie *Imperfecto* (*se imaginaba*) zostaje zrekompenzowany poprzez rodzajnik nieokreślony rodzaju żeńskiego – *una*. Możemy jednak dostrzec, że w tekście wyjściowym wyraźnie została podkreślona płeć partnera (kochanek), podczas gdy hiszpańska forma *amante* (ta sama forma w rodzaju męskim i żeńskim) może odnosić się zarówno do kochanka, jak i do kochanki. Myślę, że jest to celowy zabieg tłumaczki (w celu podkreślenia płci mogłaby bowiem użyć np. męskiej formy *querido* zamiast *amante*), świadomej uwikłania bohaterów w płeć, niedających się jednoznacznie wpisać ani w kobiecość, ani w męskość. Tłumaczka za każdym razem stara się przecież niwelować „genderowe” straty poniesione w tłumaczeniu. Zawsze znajduje rozwiązanie, by zrekompenzować dany rodzaj gramatyczny w innym fragmencie zdania poprzez inną część mowy w danym rodzaju, odpowiednio męskim lub żeńskim. Jej tłumaczenie, co należy podkreślić, jest

wykonane z dbałością o wszelkie, nawet najdrobniejsze, szczegóły rodzajowe i nie tylko.

Innym sposobem na zrekompensowanie formy żeńskiej czasownika w wersji hiszpańskiej jest dodanie zaimka osobowego *ona* – *ella*. Porównajmy chociażby zdanie z Witkowskiego *Lubię*: „Trzeba było podpisać kontrolkę, trzeba było wracać, znowu ktoś coś od niej chciał i znowu była leniwa i krnąbrna” (Witkowski, 2006: 10–11) oraz jego hiszpańskie tłumaczenie: „Había que fichar, había que regresar, de nuevo todo el mundo le pedía algo y ella volvía a ser perezosa y obstinada” (Witkowski, 2011: lokacja 85–99). W tym przypadku czasownik *była*, będący formą rodzaju żeńskiego trzeciej osoby liczby pojedynczej czasu przeszłego, zostaje zrekompensowany poprzez słowo *ella*. Dodatkowo wiadomo, że chodzi o rodzaj żeński dzięki uzgodnionym w rodzaju formom przymiotnikowym zarówno w języku oryginału, jak i przekładu (*leniwa* – *perezosa* i *krnąbrna* – *obstinada*). W języku polskim występuje jeszcze jeden element wskazujący na rodzaj żeński, a mianowicie zaimek rzeczowny *niej*, przetłumaczony na hiszpański jako dopełnienie dalsze *le*, które może odnosić się zarówno do rodzaju męskiego, jak i żeńskiego. W celu podkreślenia odpowiedniego rodzaju można by dodać w zdaniu *a ella* do konstrukcji *le pedía* (*le pedía a ella*), chociaż nie jest to konieczne, ponieważ druga część zdania wskazuje nam wyraźnie na odniesienie do rodzaju żeńskiego.

Rodzaj żeński został także przywrócony w powieści dzięki użyciu dopełnienia bliższego *la*. Jak w poniższym zdaniu: „Ésa fue mi reflexión filosófica y Lucja la Bañista, a la que se lo conté, me dio la razón” (Witkowski, 2006: lokacja 128–143) / pol.: „Taka mnie refleksja filozoficzna natchnęła i Lucja Kąpielowa, której się zwierzyłam, to potwierdziła” (Witkowski, 2006: 13). Rodzaj żeński wynika oczywiście przede wszystkim z podmiotu zdania, *Lucja la Bañista*, ale dzięki dopełnieniu *la* rodzaj ten zostaje jeszcze bardziej uwypuklony.

Co ciekawe, kompensacja rodzaju żeńskiego w przekładzie na język hiszpański przejawia się również w formach ekspresywnych, a dokładniej mówiąc, w ekspresywizmach implicytnych. Polskie słowo *Jezu!* (Witkowski, 2006: 18), oznaczające wykrzyk-

nienie wyrażające różne stany i postawy emocjonalne, zostaje przechrzczone na inne wykrzyknienie quasi-religijne rodzaju żeńskiego – wyrażenie ¡*La Virgen!* (dosłownie: *Dziewica*, odnosi się do Maryi Dziewicy, matki Jezusa) (Witkowski, 2011: lokacja 205–221), mimo iż w języku hiszpańskim istnieje wykrzyknik *Jesús* (zależnie od kontekstu i intonacji może oznaczać: podziw, ból, strach czy ubolewanie lub współczucie), który idealnie wpisywałby się w tłumaczenie hiszpańskie.

Tłumaczka *Lubiewa* na język hiszpański jest konsekwentna w tłumaczeniu rodzaju gramatycznego także w zakresie słownictwa określającego homoseksualistów. Jeśli Witkowski w powieści używa np. słowa *ciota*, tłumaczy go ona ekwiwalentem również w rodzaju żeńskim, np. *la marica*, wywodzącym się z terminu męskiego *maricón*. Ciekawe jest też zachowanie gry z rodzajem gramatycznym w tłumaczeniu, jeśli chodzi o odniesienie do niektórych zawodów. Spójrzmy na następujący fragment: „Aha, a Hrabinę zabili dużo wcześniej, w siedemdziesiątym dziewiątym i była z zawodu babcią klozetową. A właściwie dziadkiem. A zresztą – właśnie że babcią!” (Witkowski, 2006: 16). Odpowiada mu poniższy przekład na język hiszpański: „Ah sí, que a la Duquesa la mataron mucho antes, en el setenta y nueve, y trabajaba de señora de la limpieza. O sea, señor. Aunque, en verdad, ¡señora precisamente!” (Witkowski, 2011: lokacja 168–183). W tłumaczeniu zachowano więc grę z rodzajem gramatycznym: „babcia klozetowa” została przetłumaczona jako *señora de la limpieza*, podczas gdy „dziadek” (klozetowy) Witkowskiego w hiszpańskiej wersji stał się *señor* (*de la limpieza*). Mimo że w tłumaczeniu hiszpańskim nie został zachowany potoczny rejestr polskiego słowa „babcia klozetowa”, jako że *señora de la limpieza* jest elementem neutralnym, podtrzymano jednak grę z rodzajem gramatycznym, z rodzajem wykonywanego zawodu, co niewątpliwie było elementem znaczącym w tłumaczeniu.

Należy dodać również, że w warstwie tekstu gender, oprócz rodzaju gramatycznego, swoim zasięgiem obejmuje: warstwę leksykalną, specyficzne określenia dotyczące osób homoseksualnych, jak też ich socjolekt, pełen przejawaskrawień, wyolbrzymień, wy-

krzykników etc., tzw. ciotówę, która oczywiście ma swój odpowiednik w kulturze i języku docelowym. A oto jeden z przykładów:

„Przeginanie się” to udawanie kobiet – jakimi je sobie wyobrażają – wymachiwanie rękami, piszczenie, mówienie „ależ przestań” i „Boże, Bożenka”. Albo podchodzenie do miśka, kładzenie mu ręki pod brodę i mówienie: – Główkę, szczęniaczku, wyżej trzymaj, jak do mnie rozmawiasz. – Wcale nie chcą być kobietami, chcą być przeiętymi facetami (Witkowski, 2006: 12).

“Sacar pluma” es fingir ser mujeres, según la imagen que de ellas tienen: gesticular, chillar, repetir “Oh, ya basta” y “Dios mío, chica”. O acercarse a un guapito, levantarle la barbilla con un dedo y decir: “Mírame a los ojos cuando hables conmigo, majete”. Para nada quieren ser mujeres, quieren ser tíos con pluma (Witkowski, 2011: lokacja 109–23).

Szczególnie trudne do przetłumaczenia wydaje się słowo *przeięty*. Albin oddaje je w przekładzie za pomocą słowa *pluma*, używając takich zestawień językowych, jak: *sacar pluma*, *tíos con pluma*, *toda su pluma*, *¡esta pluma ya no se me quita!*, *con su pluma justa* czy *la teoría de la pluma*. Bohaterowie dzielą się zaś na hetero, czyli *sin pluma* i na homo, czyli *con pluma*. Niewątpliwie i w tym przypadku jest to bardzo trafny wybór tłumaczki, bowiem słowo *pluma* w kolokwialnym języku hiszpańskim odnosi się do zniewieściałości mężczyzn, zarówno w sposobie mówienia, jak i w gestach. Pogłębiona analiza socjolektu gejów z *Lubiewa* Witkowskiego i jego odpowiednika w tłumaczeniu hiszpańskim wymagałaby odrębnego dokładnego studium, wykraczającego poza ramy tego artykułu.

Na koniec zaznaczmy, że wszystkie przykłady zacytowanych tu fragmentów tłumaczeń niezbiecie świadczą o tym, że tłumaczka *Lubiewa* na język hiszpański, Joanna Albin, w prawidłowy sposób odczytała dominantę semantyczną tego tłumaczenia, a było nią znaczenie kwestii płci, zarówno tej biologicznej (*sex*), jak i tej społeczno-kulturowej (*gender*). Joanna Albin konsekwentnie podczas przekładu całej powieści Witkowskiego starała

się uwypuklać istotne dla całości komunikatu elementy nośne semantycznie i gramatycznie oraz za pomocą różnych technik tłumaczeniowych kompensowała zmianę, dwuznaczność czy niesprecyzowanie bądź niedoprecyzowanie rodzaju gramatycznego. Niewątpliwie było to kluczem do tej powieści w kontekście tłumaczenia.

BIBLIOGRAFIA

- Butler, J. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Butler, J. (2008), *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Gruszczyńska, E. (2011), „Wpływ gramatyki na literaturę w kontekście przekładu”, w: A. Kukułka-Wojtasik (red.), *Translatio i literatura*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 165–174.
- Jadacka, H. (2008), „Rodzaj gramatyczny”, w: M. Bańko (red.), *Poprawna polszczyzna. Hasła problemowe*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 119–121.
- Mandal, E. (red.) (2007), *W kręgu gender*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Marecki, P. (red.) (2006), *Tekstyliabis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Martin, W. (2010), “Translator’s Afterword”, w: M. Witkowski, *Lovetown*, tłum. W. Martin, London: Portobello Books.
- Sherry, S. (1996), *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London–New York: Routledge.
- Unger, R. (1979), “Toward a Redefinition of Sex and Gender”, *American Psychologist* 34 (11): 1085–1094.
- Winterson, J. (1994), *Written on the Body*, New York: Vintage International.
- Winterson, J. (2000), *Zapisane na ciele*, tłum. H. Mizerska, Poznań: Rebis.
- Witkowski, M. (2006), *Lubiewo*, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Witkowski, M. (2011), *Lovetown*, tłum. J. Albin, Barcelona: Anagrama.
- Witkowski, M. (2017), *Michał Witkowski. Strona oficjalna*, <http://www.michal-witkowski.pl> (dostęp: 25.09.2017).
- Wojtasiewicz, O. (1957), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

DIÁLOGOS CON LO MARGINAL WITOLD GOMBROWICZ EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA*

Ewa Kobyłeczka-Piwońska

Universidad de Łódź

Departamento de Filología Hispánica

Resumen. El objetivo del artículo es presentar a Witold Gombrowicz como escritor argentino. Se analiza su inclusión en el canon literario argentino echando mano de las herramientas metodológicas proporcionadas por la teoría de la “literatura mundial”. Se investigan las diferentes lecturas de su obra formuladas en el marco de la crítica literaria argentina. Finalmente, se analizan las resonancias gombrowiczianas en los textos críticos y novelísticos de César Aira.

Palabras clave: Witold Gombrowicz, literatura mundial, novela argentina, crítica argentina, César Aira.

DIALOGUES WITH THE MARGINS. WITOLD GOMBROWICZ IN THE CONTEMPORARY ARGENTINIAN LITERATURE

Abstract. The aim of the article is to present Witold Gombrowicz as an Argentinian writer. His inclusion in the Argentinian literary canon is analysed by applying the methodological tools provided by the theory of “world literature”. Different

* El presente artículo es fruto de una investigación financiada por el Centro Nacional de la Ciencia (Polonia), con base en la decisión DEC-2013/09/D/HS2/00563.

interpretation of his literary output, proposed by the Argentinian criticism, are also investigated. Finally, the study centres on the possible links between Gombrowicz's aesthetics and Cesar Aira's literary and critical works.

Keywords: Witold Gombrowicz, world literature, Argentinian novel, Argentinian criticism, César Aira.

1. Una literatura de exportación

El “Gombrowicz argentino” –es decir, el autor cuya obra fue escrita exclusivamente en polaco, estudiado sin embargo como eslabón importante del canon rioplatense– parece ser el producto derivado de los imperativos de los estudios literarios actuales, que tienden a enfatizar casos de difícil filiación nacional, lingüística y genérica, concentrándose en los autores que de alguna forma representen la llamada *in-betweenness*: viven y/o escriben entre lenguas, culturas, países. Gombrowicz se presta a esta lectura por doble motivo, biográfico y creativo: vivió más de veinte años en la Argentina, donde se radicó en 1939 tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y permaneció en ella hasta 1963. Allí escribió también la mayor parte de su obra en la que no se cansó de denunciar las secuelas de cualquier identificación gregaria. La exploración crítica de la *forma* –nacional, lingüística, pero también individual– pesa sobre sus textos independientemente de su origen geográfico: de si fueron escritos todavía en Polonia o ya en la Argentina.

Desde las costas del Vístula, se contempla esta “usurpación” argentina de Gombrowicz con satisfacción: el autor de *Ferdydurke* es, sin duda, un autor central para el canon polaco y, al mismo tiempo, uno de los pocos susceptibles a la “exportación” literaria. De entre los escritores concentrados en narrar (en prosa o poesía) el martirologio de una nación injustamente maltratada, que abundaron en la literatura polaca hasta mediados del siglo XX, Gombrowicz parece ser un caso aislado del que funda su *credo* literario precisamente en el distanciamiento (muchas veces sarcástico o blasfe-

mo) de la forma nacional y en la exploración sistemática del yo. Su interés por la individualidad problematizada, antecedente al advenimiento del existencialismo europeo, hace de él un autor fácilmente traducible –aunque solo en el sentido metafórico– a los códigos culturales extranjeros, indiferentes, como es comprensible, a las típicas narraciones polacas sobre la “virtud no recompensada” (Walas, 2011). Dicha satisfacción con la que se observa esta “traducción al argentino”, lenguaje visto como periférico desde la perspectiva de la Europa del Este, está marcado con cierta indulgente curiosidad, propia de la manera en la cual se examinan las culturas percibidas como exóticas. En otras palabras, la mirada polaca al “Gombrowicz argentino” peca de una convicción de superioridad, porque –cotejada con la inflada *gombrowiczología* polaca dispuesta a revisitar por enésima vez la totalidad de su obra en busca de significados nuevos– la crítica argentina parece modesta o, en cierto aspectos, incluso reiterativa. Se le achaca la lectura en traducciones, es decir, intermediada por un código lingüístico ajeno, en el que se perderían las peculiaridades de esta literatura que transcurre precisamente *en el lenguaje* y, al mismo tiempo, la falta de traducciones¹ lo que, a su vez, condenaría esta lectura a un irremediable fragmentarismo. Pese a estos (contradictorios) reparos, las muestras del interés argentino por el autor polaco se registran cuidadosamente, puesto que satisfacen la natural curiosidad por saber cómo se lee a este *escritor polaco por excelencia* en su patria adoptiva. En la introducción a su libro sobre Gombrowicz en la Argentina, su mujer confiesa primero que no esperaba encontrarse sino con el olvido de su obra, para notar luego con alivio que –una vez que llegara a Buenos Aires– sus temores resultaron totalmente injustificados; con el mismo agrado, Jerzy Jarzebski descubre allí “una generación nueva y más joven de adoradores del Maestro”; otra investigadora de la recepción argentina de Gombrowicz, Klementyna Suchanow, declara abiertamente: “Siempre me ha interesado cómo lo perciben ELLOS” (Gombrowicz, 2004: 5; Jarzebski, 2000: 234; Suchanow, 2005: 251).

¹ Sobre todo de los textos que auxilian la interpretación (cartas, entrevistas, artículos de prensa).

Es cierto, por otra parte, que la literatura nacional –si llega a leerse fuera de su contexto más inmediato, que le asegura una suerte de cómoda existencia dentro de una tradición domesticada– puede revelar capas de sentido nuevas, perceptibles solo desde este extraño “afuera”. En otras palabras, en la mirada extranjera –necesariamente dotada de otra enciclopedia, otra experiencia histórica y distintas prioridades– la obra de un clásico nacional queda, por así decirlo, al desnudo, forzada a defenderse (o no) sola. Leída desde la tradición argentina, la obra gombrowicziana podría convertirse, pues, en una realización excelente de la llamada “literatura mundial”, que pretende precisamente liberarse de las limitaciones impuestas por las literaturas nacionales, cuyos imperativos siempre connotan un vergonzoso provincialismo. Tan solo un Gombrowicz depurado de su polonidad –también de la más íntima materia de sus textos, la lengua polaca– podría convertirse en un clásico universal. De los modelos teóricos de la “literatura mundial” dos parecen prestarse al análisis de este particular fichaje: el de Pascale Casanova, deudor del modelo sociológico del campo literario, y el de David Damrosch, más flexible y abierto a la experiencia lectora.

2. Sobre el concurso literario

El funcionamiento de la, teorizada por Casanova, “República mundial de las letras” poco tiene que ver con la idea de una libre circulación de valores literarios, llamada “influencia” o “inspiración”, sino que se basa en el modelo de mercado de bienes intelectuales, en el que el monopolista impone sus jerarquías a las naciones y escritores que aspiran a la ciudadanía de ese estado imaginario. Hasta los años sesenta del siglo pasado, su capital fue París, ciudad que delimitaba “el meridiano cero” de la república, artefacto que no mide el espacio, sino el tiempo:

la distancia estética se mide [...] en términos temporales: el meridiano de origen instituye el presente, es decir, en el orden de la creación literaria, la modernidad. Se puede medir

así la distancia al centro de una obra o de un corpus de obras, con arreglo a la distancia que las separa en el tiempo de los cánones que definen, en el momento preciso de evaluación, el presente de la literatura (Casanova, 2001: 123).

Las naciones que, por motivos históricos o económicos, no consiguieron ocupar a tiempo una fuerte posición en esta república, están condenadas a una doble geografía: el lugar que ocupan sus representantes en la literatura mundial se fija según su lejanía o cercanía al meridiano cero. La admisión en la elite depende de la eficacia de las diferentes estrategias de “imponerse” (basadas en la asimilación voluntaria o, por el contrario, en la contestación de los valores admitidos en el centro), que conllevan siempre la desnacionalización de la obra: se pierde su carácter regional y autóctono; en la interpretación, se ignora el contexto geográfico e histórico local. La república literaria de Casanova es un ente algo diabólico en el que un restringido centro administra los valores “universales”, sometiendo a la mayoría a una sutil violencia simbólica. Por tanto, sería ingenuo percibir la inclusión de un autor extranjero en el canon nacional como consecuencia de un inocente proceso editorial y crítico, ya que la cultura de salida y la de llegada no representan dos mundos iguales y sincrónicos:

Sólo si se capta este fenómeno a partir de la geografía específica de la literatura y de su medida estética del tiempo, es decir, a partir del trazado de las rivalidades, de las luchas y de las relaciones de fuerza que organizan el campo literario [...] se comprende de verdad cómo se «acoge», se «recibe» y se «integra» una obra extranjera (Casanova, 2001: 142).

El modelo de “literatura mundial” propuesto por Casanova converge con las intuiciones de los propios escritores, sobre todo los que habitan espacios lejanos al meridiano cero (en cambio, los que viven cerca tienden a negarlo). Gombrowicz era consciente de las fuerzas que –siendo externas a la propia literatura– intervienen en el campo literario. Escribe en el *Diario*:

Me acuerdo de una pequeña recepción en una casa argentina, donde un polaco, conocido mío, empezó a hablar de Polonia y por supuesto, como siempre, puso sobre el tapete a Mickiewicz y a Kosciuszko junto con el rey Sobieski y la batalla de Viena. Los extranjeros escuchaban con cortesía su ferviente discurso, tomado buena nota de que “Nietzsche y Dostoievski eran de origen polaco” y de que “tenemos dos premios Nobel de literatura”. Pensé que si alguien se elogiase de esta forma a sí mismo o a su familia, demostraría una falta de tacto impresionante. Me dije que compararse de esta manera con otras naciones, haciendo hincapié en genios y héroes, méritos y logros culturales, era precisamente una torpeza terrible en la táctica propagandística, puesto que con nuestro Chopin semifrancés y Cópernico de sangre no del todo pura, no podemos competir con Italia, Francia, Alemania, Inglaterra o Rusia; de modo que nuestro punto de vista nos condena precisamente a la inferioridad (Gombrowicz, 2011: 24).

Gombrowicz no se hacía ilusiones acerca de la misma existencia del “curso literario”, ni de las reglas que lo rigen (por ejemplo, el papel consagrante del premio Nobel), ni tampoco del lugar que les tocó a Polonia y la Argentina en el mapa universal. A la larga, sin embargo, se equivocó estimando que solo jugaba en la selección polaca en este campeonato literario internacional, pues en las últimas décadas los argentinos lo vienen reclamando con insistencia.

El modelo de Casanova –por más que concuerde con las sarcásticas observaciones de Gombrowicz acerca de la transferencia intercultural de los bienes intelectuales– no se presta del todo a la descripción de su recepción tardía en la Argentina, por el mero hecho de que, en este caso, no estamos ante el desplazamiento del “capital literario” hacia el centro, sino ante su inclusión en una cultura bastante alejada del meridiano cero. Los engranajes de la República mundial trabajan impecablemente en los procesos de universalización coordinados por el centro –es cierto, por otra parte, que la argentinización de Gombrowicz acontece después de su triunfo parisino, el cual la respalda– pero no sirven para describir la inclusión de un escritor extranjero en el seno de una

literatura considerada periférica. Es así porque dicha “argentini-
zación” sigue un patrón contrario al descrito por la investigadora
francesa: mientras que la universalización desnacionaliza (silen-
cia las dimensiones locales de la obra), la recepción enfatiza los
vínculos con la cultura que realiza la anexión. El Gombrowicz
argentino será interesante en la medida en que supo ligarse “en
secreto con las líneas centrales de la novela argentina contempo-
ránea” (Piglia, 1987: 14), diagnosticar las dolencias y debilidades
de esta cultura, y no como un escritor que antecede los influyentes
movimientos intelectuales de la segunda mitad del XX, como es-
tructuralismo o posestructuralismo.

Esta tensión entre centro y periferia, proveniente de la es-
tricta jerarquización de las literaturas en el modelo de Casa-
nova, desaparece en la propuesta de David Damrosch que se
basa en la experiencia individual: la literatura mundial es aquí
una circulación de textos, activada en cada acto de lectura. La
estructura fija propia de la república es suplantada por la di-
námica de la interpretación, puesto que cualquier cotejo de un
texto con una cultura a la que tradicionalmente no pertenece
ya es la manifestación de la “literatura mundial”. Lo que es más,
Damrosch le reserva a la cultura de acogida el derecho de incor-
porar el texto extranjero conforme a su propia tradición o sus
propias necesidades, aunque esa libertad sea, como veremos más
adelante, supeditada a una condición nada negligible. Por otra
parte, parece querer garantizar a la cultura de origen ciertos
derechos especiales sobre la obra: cada una fue escrita, al fin y al
cabo, en el marco de alguna literatura nacional que la determi-
nó en mayor o menor grado. El investigador norteamericano se
concentra, pues, en el *espacio de negociación* que se abre entre
ambas literaturas, insistiendo en que en este modo de lectura
intercultural las posibles pérdidas (resultantes, por ejemplo, del
desconocimiento del contexto de origen o de las modificaciones
introducidas en la traducción) se compensan con el aumento del
alcance: el texto consigue nuevos lectores. Por un lado, renun-
cia, es cierto, a la protección de la tradición nacional, pero, por
otro, crece su potencial interpretativo. Para activar el “modo
mundial de lectura” es necesario, sin embargo, estar dispuesto

a comprometerse con el mundo ajeno (Damrosch, 2003), es decir, abrirse a lo que difiere profundamente de nuestras experiencias y percepciones más inmediatas. Damrosch es, obviamente, consciente de que este compromiso es siempre declarativo o potencial –estamos irremediabilmente condicionados por la cultura de origen– pero sí exige por lo menos la disposición a no leer la obra extranjera según las pautas que organizan la literatura nacional, como si esta fuese escrita dentro de la tradición más cercana al lector. En el caso del Gombrowicz argentino, esta condición no se cumple, puesto que el contexto polaco resulta completamente prescindible: la obra se interpreta enfatizando precisamente sus lazos con la patria adoptiva del escritor, en un intento de una nacionalización al cuadrado.

3. Crítica argentina sobre Gombrowicz

Resulta significativo que Gombrowicz entre en la oficial historia de la literatura argentina con un notable retraso: su estancia se efectuó entre los años cuarenta y sesenta, mientras que, en la monumental *Historia crítica de la literatura argentina* coordinada por Noé Jitrik, le tocó el volumen relativo a la época contemporánea (la segunda mitad del XX)². Este desfase se explica en la introducción: el estudio no pretende registrar la mera sucesión de autores y obras, sino concentrarse selectivamente en los autores que introdujeron transformaciones importantes dentro del canon argentino. De este modo, Gombrowicz queda integrado en él junto con otros escritores fronterizos (Copi, Wilcock y Bianciotti) bajo el rótulo “experiencias narrativas del exilio”, las cuales cobraron más envergadura después del peculiar cisma cultural (dentro vs. fuera del país) impuesto por la dictadura militar. La restricción de la lengua de escritura –en cada caso, diferente al castellano– queda relegada, como obsoleta:

² En este volumen queda incluido el artículo de Alejandro Rúsovich, *Gombrowicz en el relato argentino* (2000: 361–377).

En cuanto a los autores argentinos que decidieron escribir en otra lengua y el autor polaco que, escribiendo en su lengua, vivió y produjo parte de su obra en Argentina, corresponde subrayar no sólo los consabidos efectos que la relación de estos escritores con la Argentina, su país de origen o de residencia, tuvieron en su producción literaria, sino algo más radical: las crisis de las anteriores definiciones de una literatura nacional en el marco de la “globalización”, de la profunda transformación económico-política de las últimas décadas del siglo. Si bien la literatura sigue siendo esencialmente un hecho de lenguaje, el edificio conceptual mismo de la lengua nacional que plantearon los románticos (siempre insuficiente para pensar la literatura hispanoamericana) exige cada vez más ser revisado y no puede ser una categoría teórica decisiva para expulsar autores que, secreta o notoriamente, tienen que ver con la literatura argentina e inciden en ella (Drucaroff, 2000: 12).

En la época global, pues, la lengua no puede ser un criterio de adscripción a tal o cual tradición literaria, sobre todo en Hispanoamérica, donde el castellano nunca pudo ser una marca distintiva de ninguna literatura nacional. Drucaroff no arriesga, obviamente, el vínculo hoy en día común entre “globalización” y “posnacionalismo”: estamos, pues, ante un manual de literatura nacional cuyo objetivo es estudiarla como una entidad autónoma, regida por procesos internos más que externos. Gombrowicz –escritor que se hace argentino una vez abandonado el antiguo (lingüístico) paradigma nacionalista– resulta un eslabón importante en este desarrollo, un antecedente de la “literatura exiliada”.

Efectivamente, la lectura en clave de “exilio” resulta ser la más difundida en la crítica argentina, que lee a Gombrowicz como el último en la larga serie de los intelectuales y viajeros europeos que, como escribe Juan José Saer, “repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características de nuestro suelo, de nuestro paisaje, de nuestra sociedad, de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo” (Saer, 2004: 23). Gombrowicz, prosigue Saer, entra en esta tradición gracias a sus viajes a Tandil, Santiago del Estero, Córdoba y Mar del Plata. Desde el punto de

vista histórico, esta comparación con los intelectuales europeos resulta legítima –su estancia es contemporánea a los viajes de Ortega y Gasset y al exilio porteño de Roger Caillois– pero en sus *travel writings*, Gombrowicz nunca adopta un tono de superioridad cultural, ni siquiera le interesa una descripción objetiva de la realidad argentina (Mandolessi, 2012). Durante los años setenta y ochenta –marcados por el cultivo del exilio romántico y nostálgico– la obra gombrowicziana queda, por así decirlo, muda: sus provocativas polémicas con la patria resultan inaudibles o insignificantes dentro del campo literario desgarrado por el terrorismo del estado. La excepción a esta regla de silencio la proporciona la novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, en cuyas páginas aparece el personaje de Tardewski (basado en Gombrowicz), pero su papel no es rememorar la patria perdida ni reflexionar sobre los cometidos de un escritor exiliado, sino precisamente dar cuenta de lo que es exterior, apócrifo o impuro dentro de la tradición nacional. El exiliado Tardewski no consolida la comunidad (ni polaca ni argentina), sino que la cuestiona, suprimiendo cualquier vínculo gregario y socavando una serie oposiciones (nosotros vs. ellos, salvajes vs. civilizados, etc.) constitutivas de una identidad nacional. Gracias a esta ambivalencia o incluso aversión hacia cualquier *forma* colectiva, la obra gombrowicziana anticipa la experiencia moderna del desplazamiento, para la que se ha reservado el término “migración”, carente de la carga nostálgica que posee el “exilio”. El sujeto migrante vive en la franja de *entre* (países, culturas, lenguas), sin sentirse realmente despojado de sus raíces y definiendo su identidad individual en relación con ambos espacios que percibe como propios. *Trans-Atlántico* es leído, pues, como una novela “sin territorio” en la que el tradicional vínculo entre literatura y espacio (real, geográfico o imaginario) queda cuestionado: la diáspora polaca es ridiculizada, la pampa argentina supone confusión y desorden culturales. Esta lectura “espacial” de Gombrowicz –es decir, la que destaca en su obra los textos relativos al viaje, escritos desde la mirada de un forastero o “migrante” que recorre el espacio cultivando la singular *ostranienie* formalista– es propia de la crítica argentina: la polaca no suele atender a su clásico desde esta perspectiva.

Otra peculiaridad de la interpretación argentina, que busca, como queda dicho, nacionalizarlo *ex post*, consiste en injertar su bien conocida fascinación por la juventud en el contexto político-histórico de su patria adoptiva. Sus pasajes dedicados a la exaltación de la inmadurez se leen, en la tradición polaca, como pruebas de su homosexualidad reprimida o, de forma menos directa y más metafórica, como intentos de revalorizar lo imperfecto o lo bajo por sobre lo ya formado y completo. La crítica argentina es, obviamente, consciente de ambas posibilidades interpretativas, pero además tiende a percibir este programa estético a la luz de los procesos socio-históricos acontecidos en la Argentina de los años cuarenta y cincuenta.

Su opción por los jóvenes proletarios y marginados –erótica, no social– lo instaló paradójicamente en el seno de las capas populares que estaban transformando la filosofía social argentina. ¿Acaso no era la “inconfesable y silenciosa juventud del país” con la que Gombrowicz se relacionaba en los mingitorios la misma que, a partir de 1945, vivaba a Perón en las plazas públicas? ¿Acaso la misma problemática que Gombrowicz teorizó en su diario y recreó en su narrativa –la inmadurez, lo inacabado, el desenraizamiento– no es emblemática de un momento histórico protagonizado por las masas despojadas de su terruño, forasteros en una cultura urbana ajena, cuya vida era un mero paréntesis? (Abós, 1997: 26–27).

En este pasaje, sacado de un ensayo de Álvaro Abós, se perfilan dos direcciones en las que se han constituido las lecturas argentinas de la inmadurez gombrowicziana: por un lado, el conflicto entre viejos y jóvenes se transpone en la dimensión socio-política como conflicto entre los partidarios del *viejo* orden y los peronistas y, por otro, se explora la obra gombrowicziana como vehículo o descriptor de una nueva cultura urbana, fundada por estos “jóvenes proletarios y marginados”. La antigua metrópoli liberal del siglo XIX, que era un lugar moderno por excelencia y habitarlo era antídoto a la barbarie rural, hacia los años 30 del XX ya

había sucumbido bajo el impacto del oleaje inmigratorio³. La sustituye una urbe multicultural y multilingüe, cuyo Gombrowicz es habitante y poeta: las noches “forradas de Retiro” descritas en su *Diario* y las errancias eróticas registradas en *Kronos* con una estoica impasibilidad⁴ trazan un mapa de un Buenos Aires inmigrante, pobre y clandestino. De este modo, el autor polaco se sitúa en la estela de los escritores argentinos (como Roberto Arlt o Carlos Correas) para los cuales la narración autobiográfica, no raras veces escandalizante, se confunde con la descripción de la ciudad: calles, parques, plazas y bares de mala vida, escenarios de humillación y encuentro con el joven. “Retiro es el nombre de la vida floreciente y degradada que aventuró a Gombrowicz en sus peregrinaciones a las zonas peligrosas de la ciudad, donde la belleza nace de abajo, como el estilo” (Canguí, 2007: 82–83).

El tercer aspecto de la obra gombrowicziana que –junto con el exilio y la dinámica sociopolítica de la juventud– resulta inspirador para la crítica argentina es la cuestión de la lengua. Las peculiaridades de su estilo, que pesan tanto sobre las interpretaciones

3 Beatriz Sarlo escribe sobre esta ciudad liberal como un espacio que “imparte lecciones prácticas y debe funcionar como una buena máquina enseñante. Vivir en ciudad es etimológica y simbólicamente un acto de civilización” (Sarlo, 2007: 38).

4 Cuando apunta en *Kronos* sus abundantes aventuras eróticas, casi siempre juzga oportuno registrar el lugar del encuentro. Y así, por ejemplo, anota en octubre de 1950: “chico/a de la Plaza Congreso. Chico/a de 9 de Julio”. El año 1953 debuta de la siguiente manera: “Empiezo en Retiro, solo. La primera mitad del mes bajo el signo de Aldo, que no acude a *rendez-vous*, Libertad y Sarmiento [...]. Alrededor del 15 encuentro en Avenida Córdoba y Reconquista la amiga de Aldo y se me pasa este humor” (Gombrowicz, 2013: 150). En febrero de 1954 apunta sin ambages: “el día 5 llama Eichler, que deja el piso. El 7 (domingo) por la noche lo ocupo, voy a Retiro, encuentro a Aldo. El miércoles, en Esmeralda, a Juan Antonio. Estoy algo mejor. El sábado, Plaza Italia, Jaime. El domingo llueve. El lunes, Jorge, en Corrientes, pero no aparece ni martes ni miércoles – decepción. Martes, Antonia, Santa Fe. Jueves, Domingo, en Corrientes [...] Sábado, Osvaldo, Plaza Retiro” (Gombrowicz, 2013: 163, traducción mía).

polacas, sus “fábulas lingüísticas” en las que el drama se construye alrededor del acto de habla (nunca transparente, inocente ni gratuito), se pierden casi por completo en la traducción. Sin embargo, la problemática de la lengua como constructora y portadora de la identidad individual se filtra en las interpretaciones argentinas de Gombrowicz desde un punto de vista diferente: su posición de un escritor con un bajo potencial lingüístico (no hablaba castellano, se negaba a hablar en francés, el polaco condenaba su obra a la no existencia) permite percibir las carencias de la literatura considerada como “cult”. La conferencia “Contra los poetas” debuta de modo siguiente:

Sería más razonable de mi parte no meterme en temas drásticos porque me encuentro en desventaja. Soy un forastero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigrana verbales para comprobar qué quedará de ellos entonces (Gombrowicz, 2009: 7).

En esta cita, reiteradas veces invocada por la crítica argentina, Gombrowicz sostiene que la exclusión del código lingüístico propio favorece la creación de una literatura nueva, depurada de la perfección formal. Como Steiner, el escritor polaco defiende que la “extraterritorialidad” –entendida como traslado de una obra hacia un terreno lingüístico y culturalmente ajeno, en el que esta queda doblemente desamparada– es la fuerza que acciona la literatura moderna. Gombrowicz, que nunca cambió de lengua de escritura, no representa, es cierto, la extraterritorialidad por excelencia (característica de los escritores como Nabokov o Beckett), pero su ejemplo impulsa a Pablo Gasparini a formular el postulado de ensanchar el concepto forjado por el crítico norteamericano. Tradicionalmente aplicada al “extranjero políglota consciente de la valía de su diferencia cultural y lingüística” (Gasparini, 2010: 114), la extraterritorialidad moderna debería incluir también la

experiencia de quienes fueron forzados a anular su idiosincrasia y asimilarse lisa y llanamente a la cultura de acogida. La tradicional imagen borgiana de la cultura argentina como “toda la cultura occidental” solo tiene en cuenta los préstamos legítimos, la desenvoltura del cosmopolita, mientras que la estética gombrowicziana –focalizada en lo que fue reprimido y negado– invita a reconocer que “tal extraterritorialidad ha sido construida *también* sobre la pérdida, los silencios y el regreso siempre persistente de lo aparentemente abandonado o destruido” (Gasparini, 2010: 119).

4. El joven César Aira

Las relaciones entre la obra de César Aira y la de Gombrowicz no han sido, hasta ahora, objeto de análisis de parte de la crítica literaria⁵, que prefería ocuparse del estudio de las intertextualidades entre los textos del polaco y los de Ricardo Piglia, más manifiestas, porque declaradas por mismo autor de *Respiración artificial*. Esta indiferencia crítica se debe, muy probablemente, a la frugalidad con la que Aira dedicaba su atención explícita a la obra gombrowicziana: cotejado con el abundante corpus pigliano sobre el polaco, sus tres cortos textos críticos (“La obra maestra secreta”, “Nostalgias de un polaco en el exilio” y prólogo al libro de Juan Carlos Gómez, *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*) son más que modestos, sobre todo teniendo en cuenta que Aira sí solía dedicar comentarios mucho más extensos a los autores que admiraba, como Copi o Edward Lear. Pese a esta sobriedad interpretativa, es posible establecer ciertas pautas de la lectura airiana de Gombrowicz, que me servirán más adelante como punto de partida para el cotejo de sus estéticas.

Esta lectura se orienta alrededor de dos conceptos claves: exotismo y juventud, ambos fundamentales en la obra del escritor argentino. El texto “La obra maestra secreta” debuta del modo siguiente:

⁵ La única en reparar en las similitudes entre ambos fue Sandra Contreras (2002: 84–85).

Todo el mundo reconoce que Argentina, poblada con la inmigración, periódicamente despoblada por la emigración, territorio de extraños y de ausentes, es un país que tuvo que inventarse, y la literatura que inventó para inventarse fue doblemente literaria, una literatura al cuadrado [...]. En las cimas del autoexotismo, el más argentino de los escritores argentinos terminó siendo un supuesto conde polaco que llegó a Buenos Aires por casualidad, y se quedó por accidente (Aira, 2001).

De este modo, las reflexiones sobre “el Gombrowicz argentino” quedan situadas en el contexto del exotismo, siendo ignorada por completo la cuestión del “exilio”, que –como se ha visto– suele ser una trama interpretativa obligatoria. Para Aira, los posibles méritos del autor de *Trans-Atlántico* en la redefinición del concepto del “exilio” resultan insignificantes, y Gombrowicz solo cuenta como un usuario eficiente e innovador del procedimiento de “exotismo”. Tanto la noción de “procedimiento” como la de “exotismo” se merecerían, por cierto, un comentario aparte, imposible de hacer dados los límites de extensión del presente artículo. Solo señalo que, para Aira, la categoría de “nacionalidad”, estrechamente ligada con la de “exotismo”, no es una condición objetiva, impuesta al escritor por el hecho de haber nacido en el seno de tal o cual nación, sino una categoría meramente estética, mediante la cual puede afirmarse la potencia inventiva de la literatura. Sobre la novela del brasileño Mario de Andrade, *Macunaíma*, Aira escribe:

¿No es Mario el que está manipulando un ready-made, o en todo caso un fait accompli, como es su “brasileñidad”? Creo que no [...]. Mario hizo de su obra una máquina para volverse brasileño. Es cierto que él ya era brasileño, pero eso es lo que la modernidad ha puesto en la contingencia y el azar; para hacer inteligible este dato, el brasileño debe hacer además “como si...” fuera brasileño [...]. Y ésta es la definición última con la que yo trabajo; la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina [...]. Y no hablo de llegar a ser un brasileño o un argentino de verdad,

genuino. La autenticidad no es un valor que esté dado de antemano, esperando al individuo que lo ocupe [...]. No se trata sólo de ser argentino o brasileño, sino de inventar el dispositivo por el que valga la pena serlo, y vivir una vida siéndolo (Aira, 1993).

Para Aira, escritor neovanguardista por excelencia, los valores de “verdad” o “autenticidad” son obsoletos, lo que importa es la afirmación de la invención creativa, que precisamente echa mano del estereotipo y funda o *inventa* la nacionalidad manipulando los ya existentes textos de cultura. En el ciclo pampeano de Aira, los indios y los blancos juegan con su identidad estereotipada, unas veces cumpliendo con sus mandatos, y otras, negándolos de forma igualmente ostensiva. “Países como los nuestros, históricamente nuevos, ofrecen mejores condiciones para poner en marcha este mecanismo, en tanto conservan un quantum de no inventado” (Aira, 1993), escribe Aira sobre los países latinoamericanos, pero esta constatación encaja perfectamente con lo que afirmaba Gombrowicz sobre Polonia. El “quantum de lo no inventado” en la identidad nacional polaca le permitió al autor del *Diario* inventar otra esencia de su polonidad, “esta madurez de la inmadurez, que [...] elaboró a partir de los caracteres nacionales que es preciso inventar en el arte y el pensamiento” (Aira, 1986: 78). La interpretación de Aira –a diferencia de las que quieren ver en Gombrowicz ante todo un autor que se desvincula de su país natal– no ignora su evidente interés por la afiliación nacional la que (aunque vituperada) sigue siendo el pivote de su obra. La construcción de la identidad según Aira no consiste, evidentemente, en la deconstrucción de los mitos nacionales, ni en la afirmación del “yo” en contra de “nosotros” –todas las implicaciones ideológicas de la literatura quedan fuera de su interés– sino en una invención de la identidad nacional, admisión de una ficción de identidad, a fin de cuentas, adopción imaginaria de lo que ya se es⁶. Desde esta perspectiva, *Peregrinaciones argentinas* de Gombrowicz ofrecen el ejemplo de una literatura exótica por excelencia –el escritor emprende un viaje para contar a sus compatriotas

⁶ Según la expresión de Sandra Contreras (2002: 84).

sobre un país lejano– pero también pueden leerse como un texto intermedio, que conduce al *Diario argentino*, en que la potencia inventiva de la ficción nacional entra en su apogeo y el escritor polaco se hace *argentino*. En él, “se consuma la adopción imaginaria de una nacionalidad afectada de inexistencia” (Aira, 1986: 78). Así, el polaco da un paso más que Andrade y emplea un nuevo procedimiento: inventa una identidad nacional nueva, un simulacro de la identidad que obviamente no prueba nada *de verdad* (las deliberaciones sobre si Gombrowicz era o no un escritor argentino son estériles), demostrando tan solo la potencia creativa de la literatura o la eficacia del nuevo procedimiento. Este no disuelve la identidad nacional –como sostienen otros interpretadores de Gombrowicz– sino que la inventa polemizando con las narraciones identitarias heredadas del siglo XIX.

Otro concepto clave para la lectura airiana del polaco es el de la “juventud”, que voy a explorar a partir de la narrativa del autor argentino, o sea, lo trataré como un componente intertextual que permite cotejar ambas obras. Contrariamente a lo que ocurría con Piglia (un desarrollado aparato crítico junto con la visible ausencia de “influencias” a nivel estilístico), los textos de Aira resultan en varios aspectos cercanos a los del polaco, sobre todo a los cuentos del volumen *Bacacay*: los dos emplean el humor irreverente y lo grotesco que no respeta tabúes, construyen una autoficción a base de un yo que socava de forma ostensible la confianza del lector. Para Aira, la juventud –concepto fundamental del universo gombrowicziano– es, al igual que el exotismo, una categoría meramente estética; toda su dimensión metafísica, tan presente en la obra del polaco, queda, pues, fuera de su interés. En la inmadurez se condensa la vitalidad, es decir, el valor artístico que Aira defiende contra los valores connotados por la vejez: perfección, consenso, reflexión. Todos los pilares de su estética (el imperativo vanguardista de la búsqueda de lo nuevo, el procedimiento de la huida hacia adelante, el febril impulso creativo) se consideran atributos de esta edad. “El viejo y el joven: Gombrowicz lo dijo, escribe Aira, «El hombre no quiere ser Dios, el hombre quiere ser joven»” (Aira, 2004: 14). Si al autor polaco le interesaba sobre todo la dialéctica entre inmadurez y madurez, autenticidad e inautenti-

cidad, plenitud y falta –de allí que sus textos sean profundamente contradictorios y que cuenten historias de tensiones o duelos entre el joven y el viejo– Aira apuesta únicamente por lo inmaduro, es decir, por las fábulas del Nuevo Comienzo, las historias de la catástrofe, la supervivencia y la recuperación milagrosa de la juventud.

Una de las novelas airianas de explora así entendida “inmadurez” es *La serpiente*, publicada en 1997. Su trama difícilmente se resume: el narrador, famoso escritor César Aira, viaja a una ciudad llamada Dinosaur City, donde piensa terminar su manual de autoayuda *Cómo salir bien en las fotos*. Por casualidad entra en una iglesia evangelista brasileña, en la que asiste en una ceremonia del culto al Cristo-Serpiente, tras la cual la sacerdotisa mayor lo invita a una cena, en la que participan, entre otros, dos enormes serpientes y un tal “Daniel Molina cuando fuera viejo”. El narrador decide matarlo (“¿Por qué no? ¿Por qué yo nunca había tomado una decisión, nunca había actuado, nunca había corrido riesgos?”, Aira, 1997: 45), lo cual hace en el baño, pero antes acaricia su barba y le recorre “un estremecimiento de excitación malsana, como si fuera la primera vez que iba a tocar a un hombre” (ibidem). Después, huye de la cena (no tanto por haber perpetrado el asesinato, sino por no querer presentar el libro escrito por la sacerdotisa), ayudado por Oscar, un chico joven. El ritmo de su huida acelera, tienen que escapar a las serpientes-perseguidoras y sobrevivir los terremotos, cataclismos frecuentes en Dinosaur City. La relación entre ambos se hace más estrecha cuando César descubre que, durante la cena, le hicieron ingerir Sodomol, una droga brasileña que inevitablemente convierte a los hombres en *putos*, a no ser que en una hora después de la ingestión logren acostarse con un chico joven. Los protagonistas prosiguen la huida en el ambiente de los sismos repetidos, el aluvión de serpientes que emiten balas de saliva y el pánico creciente. No logran salvarse, ya que una de las balas mata a Oscar, y entonces resulta que en realidad era un ciborg. Como si no fuera suficiente, César descubre –contemplando el cadáver de su amigo– que era el mismo de joven.

Como en casi todas las “novelitas” de Aira, la trama disparatada de *La serpiente* es fruto de un procedimiento narrativo de

huida hacia adelante, que supone el ritmo acelerado de los acontecimientos, repentinos giros narrativos que desafían el orden de las relaciones causales y un desenlace rápido e inesperado. Todos estos elementos se encuentran, como queda dicho, en los cuentos de *Bacacay*, pero *La serpiente* es gombrowicziana también en otros aspectos, sobre todo en su exploración de la juventud. Dinosaur City es para “César” lo que Argentina era para Gombrowicz: un escenario de rejuvenecimiento, de retorno a la inmadurez y crecimiento de las fuerzas vitales. El siguiente fragmento de *La serpiente* parece una cita sacada del *Diario* gombrowicziano:

Cae la noche sobre Dinosaur City. Una juventud ansiosa y salvaje ocupa las calles. Vuelvo a ser joven otra vez. O por primera vez, porque no sé si fui joven antes. Debí serlo, porque soy argentino, y la Argentina es el país de la juventud (Aira, 1997: 45).

El narrador de *La serpiente*, como el Gombrowicz *rejuvenecido* en la Argentina, es inmaduro y cultiva su inmadurez, la evoca repetidas veces como su rasgo distintivo. La juventud es, además, el impulso que acelera los acontecimientos y posibilita un nuevo comienzo: en las calles de la ciudad fantástica „de pronto, me asaltaba la idea, que tan bien conozco, de que el amor era posible... La juventud en Dinosaur City exacerbaba todas mis fantasías eróticas pasadas y futuras; parecía directamente salida de ellas” (Aira, 1997: 87). El erotismo de Aira, al igual que el erotismo de Gombrowicz es liberado del dualismo de los sexos, puesto que la juventud resulta el valor en sí mismo: el típico narrador de Aira es sexualmente indeterminado, le fascinan tanto mujeres como hombres y además, como en la novela *Como me hice monja*, su propia identidad de género es difícil de fijar. La ambivalencia de los sexos es, pues, secundaria a la oposición Viejo-Joven o Maduro-Inmaduro, siendo la edad es el único rasgo que realmente determina a los personajes. Aira no la percibe, sin embargo, de forma tan fatídica como Gombrowicz, al que la Argentina le prolongó su juventud, pero solo para hacer más aguda la conciencia de la vejez inevitable. Para el argentino, la edad es relativa, reversible:

los personajes se confrontan con su propio yo joven (Oscar) o con la vejez ajena (“Daniel Molina cuando fuera viejo”), el narrador se pasea por las edades de ida y vuelta: “Volver a ser joven y hacerlo todo, después de ser adulto y volver a hacerlo todo” (Aira, 1997: 57). El envejecimiento físico no es un cambio irrevocable, puesto que la tensión Viejo-Joven es meramente estética, y se traduce en el conflicto entre la convención, aburrimiento y previsibilidad por un lado, y la innovación, el azar y la improvisación por otro.

Este corto repaso de las resonancias gombrowiczianas en la literatura argentina prueba, a mi modo de ver, dos cosas. La primera es que “Gombrowicz argentino” es sustancialmente distinto a su análogo polaco: la crítica de su patria adoptiva prefiere detenerse en los aspectos y temas de su obra que, en su país de origen (y de lengua literaria), quedan insignificantes o mudos. En otras palabras, Gombrowicz en tanto precursor es *inventado* de forma autónoma en ambos espacios literarios. Y segundo, que el conjunto del universo gombrowicziano –su leyenda y su obra– se encuentra en la Argentina en el “campo de la intertextualidad deseada y aprobada” (Głowiński, 2000: 19), es decir, constituye un punto de referencia para una abanico de autores cuyas estéticas se perciben como distintas o, incluso, antagónicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abós, A. (1997), *El cuarteto de Buenos Aires*, Buenos Aires: Colihue.
- Aira, C. (1986), “Nostalgias de un polaco en el exilio”, *Creación*, agosto–septiembre, 78.
- Aira, C. (1993), “Exotismo”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3, <https://goo.gl/VWjxfi> (acceso: 20.04.2017).
- Aira, C. (1997), *La serpiente*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (2001), “La obra maestra secreta”, *El País*, 26 de noviembre, <http://goo.gl/Fj5zcl> (acceso: 7.09.2016).
- Aira, C. (2004), *Prólogo a Juan Carlos Gómez, Gombrowicz, este hombre me causa problemas*, Buenos Aires: Interzona, 9–15.
- Cangui, A. (2007), “Estampas de la decepción”, *Revista la Biblioteca* 7, 72–87.
- Casanova, P. (2001), *La República mundial de las letras*, Barcelona: Anagrama.
- Contreras, S. (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo.

- Damrosch, D. (2003), *What is World Literature?*, Princeton: Princeton University Press.
- Drucaroff, E. (2000), "La narración gana la partida", en: E. Drucaroff, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires: Emecé, 7–15.
- Gasparini, P. (2010), "La extraterritorialidad del pobre", en: N. Hochman (ed.), *Pensar el afuera*, Mar del Plata: Kazak Ediciones, 203–121.
- Głowski, M. (2000), "O intertekstualności", en: M. Głowski, *Prace wybrane*, vol. 5, Kraków: Universitas, 5–33.
- Gombrowicz, R. (2004), *Gombrowicz w Argentynie 1939–1963*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, W. (2009), *Contra los poetas*, Madrid: Sequitur.
- Gombrowicz, W. (2011), *Diario 1954–1969*, Barcelona: Seix Barral.
- Gombrowicz, W. (2013), *Kronos*, wstęp R. Gombrowicz, post. J. Jarzębski, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jarzębski, J. (2000), "W Buenos Aires – po trzydziestu pięciu latach", en: J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 221–235.
- Mandolessi, S. (2012), *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*, Amsterdam–New York: Rodopi.
- Piglia, R. (1987), "¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz", *Espacios de crítica y producción* 6: 13–15.
- Rúsovich, A. (2000), "Gombrowicz en el relato argentino", en: E. Drucaroff, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires: Emecé, 361–377.
- Saer J. J. (2004), "Perspectiva exterior. Gombrowicz en la Argentina", en: J. J. Saer, *El concepto de ficción*, Barcelona: Seix Barral, 72–82.
- Sarlo, B. (2007), "Buenos Aires: el exilio de Europa", en: B. Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 37–39.
- Steiner, G. (2000), *Extraterritorial*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Suchanow, K. (2005), *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Walas, T. (2011), "Oko innego/cudzoziemca jako możliwa perspektywa poznawcza literatury polskiej", en: R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz (eds.), *Polonistyka bez granic*, vol. 1, Kraków: Universitas, 214–215.

ROBERTO BOLAÑO Y WITOLD GOMBROWICZ: DOS REBELDES DE LAS LETRAS

Natalia Sadowska

Universidad de Łódź

Departamento de Filología Hispánica

Resumen. El objetivo del presente trabajo consiste en aportar ejemplos que sean una clara muestra de conexiones entre las letras polaca e hispana, en este caso, encarnadas por dos escritores conocidos por el carácter rebelde de sus poéticas y la leyenda urbana de autores controvertidos que se creó en torno a sus vidas: el chileno Roberto Bolaño y el polaco Witold Gombrowicz. Con dicho propósito, el estudio propone un acercamiento a la vida y la obra de ambos autores con el fin de indicar lazos, tanto de carácter literario como biográfico, que unen a Bolaño y Gombrowicz, siendo a la vez el vínculo entre las mencionadas literaturas.

Palabras clave: Bolaño, Gombrowicz, literatura comparada, extraterritorialidad, autoficción.

ROBERTO BOLAÑO AND WITOLD GOMBROWICZ: THE REBELS OF LITERATURE

Abstract. The aim of the present work is to provide examples which are clear illustration of the connection between Polish and Hispanic literature, in this case incarnated by the figures of Roberto Bolaño and Witold Gombrowicz: two writers known for the rebellious nature of their poetics and the urban legend of controversial which was created around their lives.

Therefore, the following work proposes the approach to the life and work of both authors with the purpose of indicate relations between them, both literary and biographical, thus prove the connections which exist between Polish and Spanish letters.

Keywords: Bolaño, Gombrowicz, comparative literature, extra-territoriality, autofiction.

A primera vista, parece casi imposible encontrar lazos –que sean lo suficientemente fuertes– entre la obra y la vida de Roberto Bolaño y Witold Gombrowicz. Como los principales obstáculos, habrá que indicar la distancia temporal que separa a ambos autores y las considerables diferencias entre las tradiciones literarias de las que provienen. Empero, es bien sabido que Bolaño conocía y apreciaba la obra gombrowicziana cuyo testimonio encontramos en *Entre paréntesis*, un conjunto de ensayos donde Bolaño varias veces menciona al escritor polaco en diversos contextos e, incluso, dedica uno de los textos a la traducción catalana de *Ferdydurke* (“*Ferdydurke* en catalán”) que, desde su punto de vista, es “[...] uno de los libros más luminosos de este siglo más bien lleno de claroscuros” (Bolaño, 2004: 117). Pese a ello, resulta imposible afirmar con certeza si la obra gombrowicziana dejó huella en el estilo literario del chileno. No obstante, Ricardo Piglia, en la conferencia ofrecida en la Universidad Diego Portales de Chile titulada “El escritor como lector”, declaró que “hay una relación entre la mirada de Gombrowicz y la mirada de Bolaño”. Dicha mirada se refiere a la poética de ambos escritores y al carácter transgresivo tanto de la obra bolañiana como de la gombrowicziana – de ahí surgen las primeras similitudes de carácter formal.

La escritura del chileno pertenece a la llamada metaficción que juega con las perspectivas narrativas, intercalando personajes reales e históricos pasados o actuales, poniendo en duda la identidad subjetiva del narrador y entremezclando la realidad con la ficción. Bolaño rotundamente niega la existencia de una verdad absoluta y unívoca propia de mimesis, demostrando mediante la fragmentación, la alternancia temporal, la fractalización de las voces y la

infinitización de los discursos que un suceso o personaje siempre tienen varias caras y múltiples matices. “Nos enfrentamos así, a huellas, fragmentos discursivos que no pueden construir la presencia sino solo rondarla, rozarla para, en el mismo acto, desviarse de su espejo, impidiendo la reproducción del original y los pactos de mimesis con el lector” (Espinosa Hernández, 2003: 20). Como ha sido mencionado, el chileno acude a la temática histórico-política para convertirla en el fondo –un fondo adaptable que está al servicio de la literatura– y referente de sus narraciones, aunque afirma que la estructura siempre es más importante que el argumento: “[...] lo que permite que el árbol, si aceptamos darle esa figura a la experiencia literaria, se mantenga vivo y no se seque es la estructura, nunca el argumento. [...] La estructura es la música de la literatura” (Swinburn, 2003). Por tanto, emplea un abanico de técnicas metaliterarias –el mundo de los poetas, distintos movimientos literarios, figura del escritor, reflexión acerca de la crítica literaria desde la mirada histórica, sociológica y psicológica– para introducir nuevos sentidos, huellas intertextuales, configuraciones del sujeto y modificaciones de motivos y objetivos. En otras palabras, la recurrente heterogeneidad de perspectivas, tendencia a entretejer discursos y desestabilizar al protagonista están presentes en su producción literaria.

Celina Manzoni emplea la metáfora de la tauromaquia introducida por Michel Leiris en 1946 para expresar la peculiaridad del estilo bolañiano donde se cruzan estéticas subvaloradas por la crítica contemporánea:

Su proyecto de escritura, sustentado en la pasión de contar, propone una poética en la que confluyen y se cruzan con libertad, formas culturales que de manera tradicional han sido catalogadas y discriminadas por su condición, de “cultas” o de “populares”. Al mismo tiempo se proponen preguntas que [Bolaño] resuelve con originalidad y audacia: de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo narrar el horror, cómo construir una memoria y una escritura que trastornen los límites entre lo manifiesto y lo subyacente (Manzoni, 2006: 14).

Así pues, las propuestas de Bolaño transforman la tradicional heterogeneidad y se oponen a lo estereotípico, trastornando el orden consagrado por la academia y el mercado literario que se manifiesta en optar por el ya anticuado y acabado Realismo mágico, en simplificación y banalidad de la literatura y sus recursos con el objetivo de adaptarse a un público masivo. La hibridez de su narrativa se demuestra en los giros argumentales inesperados, el experimentalismo formal, el mezclar de distintos códigos lingüísticos (desde el tono culto hasta el argot callejero) y, finalmente, en la convivencia de personajes de todas clases sociales (escritores famosos, burguesía, clase media, pero también prostitutas y el lumpen). En este contexto, los textos del autor chileno pueden ser denominados como anticanónicos. Numerosos críticos literarios hablan de una nueva estética creada por Bolaño que supera las mencionadas modalidades tradicionales, siendo “una búsqueda de incorporación de lo político a registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales y una cultura de la errancia productora de textos que inauguran cartografías culturales [...] desde una mirada original” (Manzoni, 2006: 14–15).

Tampoco se puede olvidar de la influencia del Infrarrealismo, ideológicamente parecido al Estridentismo mexicano de los años 20, en su manera de construir los relatos. En la opinión de José Promis, la literatura de Bolaño “busca manifestar un realismo visceral [una de las propuestas fundamentales del movimiento infrarrealista], una visión interior que pugna por exteriorizarse sin claudicar frente a órdenes que no emanen de ella misma, ofreciendo, en este sentido, una construcción de la realidad alternativa y rupturista por naturaleza” (Promis, 2003: 51).

Por último, Ignacio Echevarría habla de una nueva serie llamada “nueva narrativa hispanoamericana” constituida en torno al autor chileno. Sin embargo, la actitud de Bolaño ante esta idea fue bastante contradictoria, lo que expresó criticando a los supuestos miembros del grupo y separándose de su literatura mediante experimentación estructural y los acentos personales que no podían ser repetidos y crear una especie de serialidad. Tal vez, las palabras de Andrés Neuman que en uno de sus ensayos dedi-

cados a Bolaño calificó su escritura como “desesperada”, definen de la mejor manera posible el estilo del autor chileno:

Si tuviera que destacar uno de los múltiples dones literarios de Roberto Bolaño, creo que elegiría la desesperación. Lo que más me impresiona de él es eso: su fecunda desesperación por vivir, por escribir, por contar. Bolaño no narraba las historias, las necesitaba. Su escritura tiene una cualidad profundamente agónica y quizá por eso nos conmueve tanto, hable de crímenes o enciclopedias, de sexo o metonimias. Concuerdo con quienes opinan que la metaliteratura de Bolaño es más bien una apariencia, porque su referente último no es la literatura misma sino una moral vital. Esa pulsión vital se echa en falta en la gran mayoría de autores metaliterarios (Neuman, 2012: 321).

Pasando a la figura de Witoldo, como lo llamaban sus amigos argentinos, en sus textos también encontramos la constante persecución vanguardista de un estilo literario único e irrepetible:

[...] hoy iniciamos una nueva creación. Que esa creación sea única y verdadera, no una miserable imitación, una firma gratuita, una simple forma de hablar sin decir nada, sino un verdadero trabajo del espíritu a la búsqueda de su expresión. Creedme: por raro e incluso alocado que yo sea, y aunque en verdad haya caído en una extraña frivolidad, al menos veo muy claro y sé que debemos abrir nuevos horizontes (Gombrowicz, 1972: 20).

Así pues, ¿qué características tiene el estilo del escritor polaco? Su estilo suele ser calificado como absurdo, grotesco, irónico e, incluso, paradójico. De esta manera lo define el propio Gombrowicz en *Ferdydurke*:

[...] edificar la obra sobre la base de partes sueltas –conceptuando la obra como una partícula de la obra– y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma, mientras a la Humanidad entera la trato como a una mezcla de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción:

que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos (Gombrowicz, 1983: 72-73).

Por ello, sus novelas rompen con la narrativa convencional optando por complejos laberintos estéticos: hibridez formal (Blas Matamoro define su literatura como un “discurso-entre”, al igual que el escritor es un “ser-entre”), continua subversión de las estructuras gramaticales, neologismos, repeticiones que expresan la tendencia del autor a ritualizaciones, deformación de géneros literarios (parodia de la Bildungsroman en *Ferdydurke*, caricatura de la epopeya tradicional polaca en *Trans-Atlántico* y de la novela detectivesca en *Cosmos*), permanentes alusiones metalingüísticas, libre empleo de las mayúsculas, reemplazo de los verbos de pensamiento por verbos de movimiento, animalizaciones, juegos autorreferenciales, digresiones y monólogos interiores. A pesar de dichas innovaciones formales, el autor polaco también opta por cambios temáticos, ficcionalizando los principales conceptos del existencialismo ateo como la nada, la libertad o el vacío; abordando temas socialmente controvertidos: erotismo, homosexualidad, la promiscuidad femenina, perversiones sexuales; y empleando el humorismo atroz.

No obstante, en la opinión de varios críticos, el estilo gombrowicziano no es nada más que su forma de crear “el mito Gombrowicz”, una estrategia autorial, también propia de Bolaño (Espinosa Hernández subraya que el realismo bolañiano es un gran proyecto literario estrechamente ligado a una estrategia autorial presente en las entrevistas del chileno y en su controvertida actividad ensayística, donde encontramos un sinfín de desmesuras, provocaciones y bromas). El propio escritor admitía que como cada artista era un ser egoísta en busca de renombre, un individualista que quería conseguir la fama tanto mediante polémicas con otros artistas como a través de las extravagancias estilísticas. Empero, pese a la búsqueda de reconocimiento, hay que acen-

tuar que Gombrowicz fue un pensador insaciable fascinando por distintas filosofías que, a través de todos los mencionados antes recursos literarios, procuraba reflejar la complejidad de sus pensamientos, de su proceso mental complicado y diferente. Además, él mismo confesaba que su “libertad creadora excitante” provenía del distanciamiento hacia la Forma, lo que exigía alejarse de las fórmulas convencionales y comúnmente empleadas creando su propio estilo.

Otro punto de referencia común para ambos escritores es el rechazo, al menos inicial, de su obra dentro de sus respectivos círculos nacionales y/o literarios, de modo que tanto el autor chileno como el polaco, consiguieron el verdadero éxito de forma póstuma. Roberto Bolaño, sin duda, no formó parte de la Nueva Narrativa, conocida también como Generación NN o narrativa post dictadura, que surgió en Chile a principios de los años 90 y estaba fuertemente vinculada a la política editorial globalizadora y la instalación de grandes editoriales cuyo objetivo, por lo menos en teoría, fue apoyar a los autores nacionales. No obstante, dicha empresa fracasó por falta de un líder y una poética o manifiesto uniformes para todo el grupo, escasa calidad estética de los textos y en consecuencia falta de empeño en difundirlos por parte de las mismas editoriales.

En cuanto a los autores más recientes, estos vuelven a la estética de la narrativa chilena de la primera mitad del siglo XX, optando por el realismo, la causalidad y la linealidad de la trama, evitando preocupaciones de carácter estético y metatextual y rechazando cualquier tipo de nacionalismo. Ahora bien, dentro de este contexto, ¿dónde habrá que situar a Roberto Bolaño?

El autor chileno realmente surge como escritor en su propio país en el año 1996 con la publicación de *La literatura nazi en América*. No obstante, existe una especie de ignorancia de su persona y obra provocada por la feroz crítica acerca de la política literaria en Chile que Bolaño ejerce en la prensa:

Ahora bien: escribir –juro que lo leí en un periódico de Chile– que hay que apresurarse a darle el Premio Nacional a Allende antes de que le den el Nobel me parece, no ya una tomadura

de pelo desproporcionada, sino que acredita al autor del aserto como un ignorante de antología. ¿De verdad hay inocentes que piensan así? ¿Y los que piensan así son inocentes o simples botones de muestra de una estulticia que se ha apoderado no solo de Chile sino de Latinoamérica? [...] Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bañicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes. Digamos que el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, solo premiaría a los funcionarios. En este caso Skármeta es el favorito de lejos. Si estuviéramos en el Moscú neoestalinista, o en La Habana, el premio sería para Teitelboim (Bolaño, 2004: 102–103).

Dicha postura de rechazo acrecienta después de la publicación de *Nocturno de Chile* (2000) que hace referencias a la crítica literaria en la Era de Pinochet. Edmundo Paz Soldán, siguiendo las palabras de Rodrigo Fresán –“[...] aventuro una sospecha: Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra” (Fresán, 2008: 287)– define estas intervenciones de Bolaño en esfera pública como reactivación del escritor romántico que lucha contra la injusticia y las normas arcaicas que prevalecen en el mundo literario. Como demuestra el artículo citado, Bolaño en varias ocasiones criticó cualquier compromiso ideológico y político-militante –aunque en su juventud fue trotskista y anarquista– afirmando que el único deber del literato consiste en escribir bien.

Asimismo, el autor chileno categóricamente rechazaba cualquier relación de su obra con la herencia del famoso boom latinoamericano (“No me siento heredero del boom de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre, no aceptaría ni la más mínima limosna del boom, aunque hay escritores que releo a menudo como Cortázar o Bioy. La herencia del boom da miedo” – Herralde, 2005: 95), alejándose todavía más de los círculos literarios hispánicos. Además, de manera recurrente criticaba el estado de la literatura latinoamericana actual, por lo cual, Lina Meruane denomina la literatura bolañiana como “máquina textual de guerra” que defiende a algunos de los consagrados por la crítica (Borges, Cortá-

zar, Hernández, Piglia o Villoro, Aira y Pauls de su generación), ataca a ciertos autores como Allende, Sepúlveda o Donoso, y reivindica a otros (Parra, de Rokha, Lihn). No obstante, no se puede olvidar que esta imagen del escritor anti-sistema fue creada por el propio Bolaño para provocar y rebelarse ante el reconocimiento simbólico que obtuvo en los últimos años de su vida. Dicho reconocimiento significaba publicaciones en las más prestigiosas editoriales, buenas críticas, traducciones, conferencias, buenas ventas, respetabilidad – todo lo que antes renegaba. Paz Soldán subraya que los ataques del escritor no siempre deberían ser tomados en serio: “[...] en Bolaño muchas veces había humor, el deseo de preservar el espíritu contestatario de los infrarrealistas, de seguir a Nicanor Parra en el espíritu de contradicción” (Paz Soldán, 2008: 26). Todas estas experiencias y opiniones personales que polarizaban al público y que el chileno transmitió tanto en los ensayos, charlas y entrevistas (aquí habrá que destacar el hecho de que la gran mayoría de sus entrevistas fue contestada por escrito; por tanto, se suele decir que también forman parte de su legado literario) como en su prosa y poesía, fundaron lo que César Aira llamaría un “mito personal del escritor”, tan parecido al “mito Gombrowicz”.

En el caso gombrowicziano, también observamos la feroz crítica de la anticuada y consagrada tradición literaria polaca. Desde su punto de vista, hay que modernizar la literatura nacional:

Deberíamos tener una literatura justamente opuesta a la que se ha escrito hasta ahora, tenemos que buscar un camino nuevo en oposición a Mickiewicz y a todos los “reyes de espíritu”. [...] Pero lo más doloroso será atacar en sí mismo el estilo polaco, la belleza polaca, crear una mitología y unas costumbres nuevas cuya fuente estará en aquella otra mitad nuestra, el polo opuesto; ampliar y enriquecer nuestra belleza de manera que el polaco pueda gustarse a sí mismo en dos imágenes contradictorias: como el que es actualmente y como el que destruye en sí mismo al que es (Gombrowicz, 2005: 165).

Por tanto, cuando en 1951 publica *Trans-Atlántico*, enfurece la emigración polaca –criticada de manera atroz en la novela–, de modo que el libro tiene más detractores que admiradores. En

Polonia, *Trans-Atlántico* aparece seis años después gracias al corto período de deshielo político, pero tampoco consigue el esperado éxito por ser un texto más bien ininteligible. Pese a que la novela suele ser interpretada como una fuerte crítica de Polonia y de los polacos, en una de las últimas entrevistas concedidas a Dominique de Roux, Witoldo confiesa:

Sabe, algunos de mis compatriotas me consideran un autor excepcionalmente polaco, y es posible que sea a la vez muy antipolaco y muy polaco, quizás polaco por antipolaco; porque el polaco se realiza en mí sin premeditación, libremente, y en la medida en que se vuelve más fuerte que yo. [...] No me sorprendería en absoluto que ese humor negro, en *Trans-Atlántico*, fuera la expresión, casi al margen de mi voluntad, del orgullo y de la libertad polacas (Gombrowicz, 1991: 114)

Asimismo, parece preciso abordar el tema de Gombrowicz como parte de la tradición literaria argentina, presentando las ideas de Juan José Saer y Ricardo Piglia. Los dos escritores, recurriendo a varias analogías entre la cultura polaca y la argentina (fundamentalmente la Inmadurez y el carácter periférico de ambas naciones), se atreven a afirmar que la presencia de Gombrowicz en el campo literario argentino (y sobre todo la inusual traducción de *Ferdydurke*) dejó huellas indudables en la novela moderna de este país latinoamericano, de modo que el autor polaco forma parte del canon literario argentino. Ricardo Piglia ve la clara relación entre Gombrowicz y la literatura argentina admitiendo que “la novela argentina sería una novela polaca; [...] una novela polaca traducida a un español futuro, en un café de Buenos Aires, por una banda de conspiradores liderados por un conde apócrifo. Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot” (Piglia, 1987). La alusión a la famosa traducción de *Ferdydurke* en el Café Rex es más que obvia. Piglia, haciendo referencias a la tesis de Deleuze y Guattari, según la cual una traducción influye en el lenguaje de la literatura nacional, considera la traducción de la novela gombrowicziana un momento transcendental para el devenir de la tradición literaria en Argentina. Es más, entiende dicha traducción

como la experiencia de vivir en dos realidades lingüísticas distintas que, desde su punto de vista, es una de las características de la novela moderna, traducida –y, por tanto, transformada– constantemente a todas las lenguas posibles. Sin embargo, es un reconocimiento que tardó en llegar. Gombrowicz no pertenecía a la élite intelectual de la Buenos Aires de los años 40 y 50, sino que desde el principio de su exilio se alejó tanto de la emigración polaca como de los círculos literarios porteños y creó a su alrededor un ambiente de extrañeza. Su postura de alejarse del mundo cultural bonaerense tuvo dos causas fundamentales: el desconocimiento de español y una personalidad intratable, aunque él mismo nunca quiso reconocerlo, echando la culpa al “Parnaso” intelectual, encabezado por Borges que no entendía su originalidad:

Después de mi éxodo de Argentina se creó algo así como una leyenda melodramática; resulta que el escritor reconocido hoy en Europa vivió en Argentina, humillado, despreciado y rechazado por el Parnaso local. Todo eso es falso. Yo prefería voluntariamente no mantener relaciones con el Parnaso, porque los medios literarios de todas las latitudes geográficas están integrados por seres ambiciosos, susceptibles, abortos en su propia grandeza. [...] Creo que por las mismas razones el Parnaso no se apresuró a trabar relaciones más estrechas conmigo [...] un polaco, un desconocido en París, autor de cierta obra, con gustos literarios demasiado paradójicas, sospechoso y excéntrico (Gombrowicz, 2005: 10–11).

No cabe duda de que la estética gombrowicziana difería de las propuestas de Borges en casi todos los aspectos, con lo cual, no existía la posibilidad de entablar cualquier amistad entre el polaco, admirador de lo bajo y cotidiano, y la intelectualidad argentina que tendía a filosofar y, ante todo, valoraba lo estético. Aquí merece la pena admitir que Gombrowicz fue consciente de la necesidad de entrar en la vida intelectual porteña, ya que como escritor joven y prácticamente desconocido, también en Polonia, no tuvo otra posibilidad de seguir desarrollando su carrera de literato. No obstante, como ya ha sido comentado, no compaginaba con los modelos intelectuales porteños y, además, no era capaz de

funcionar dentro de cualquier grupo entendido por él como una institución que limita y oprime la libertad artística. Empero, hay que reconocer que Argentina se convirtió para Gombrowicz en una suerte de segunda patria, a pesar de que durante muchos años la crítica y los mismos círculos literarios de este país latinoamericano despreciaban al escritor, con excepciones del grupo de sus amigos: Virgilio Piñera, Juan Carlos Gómez (El Goma), Mariano Betelú, Alejandro Rússovich y algunos otros.

El siguiente lazo entre ambos autores es el carácter autoficcional de su narrativa. En la opinión de Roberto Bolaño los géneros memorialísticos y autobiográficos son los más engañosos por ser un intento de justificarse ante el público mediante mentiras y disimulos. Además, los considera una pérdida de tiempo del narrador y un mero “ejercicio de melancolía”. En una de las múltiples entrevistas que concedió Roberto Bolaño, admitió que prefiere “[...] la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, de la literatura de nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia [...]” (Swinburn, 2003) – de esta manera reconoce ser partidario de la autoficción y lo admite en la entrevista concedida a Carmen Boullosa:

[...] los autorretratos suelen ser muy malos, incluso los autorretratos poéticos, que a simple vista parece una disciplina literaria más apta para el autorretrato que la narrativa. ¿Si mi obra es autobiográfica? En cierto sentido, ¿cómo podría no serlo? Toda obra, incluida la épica, en algún momento es autobiográfica (Boullosa, 2006: 111).

En el ensayo dedicado a la novela *Soldados de Salamina* escrita por su amigo Javier Cercas, así comenta el hecho de que uno de los personajes tiene su nombre y apellido:

La tercera parte [de *Soldados de Salamina*] se centra en el desconocido soldado republicano que le salvó la vida a Sánchez Mazas, y aquí aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive en Blanes, pero que

no soy yo, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables (Bolaño, 2004: 177).

Con estas palabras, Bolaño admite que la autoficción es para él un juego cuyo objetivo es provocar, despertar curiosidad – aunque niega que el Bolaño personaje es él, al mismo tiempo admite que es un hecho “incluso probable”. Es una herramienta que a menudo se puede encontrar en la narrativa bolañiana, un tipo de juego que crea el chileno, tal vez, una trampa en la que suele caer el lector. Por tanto, sus novelas no son de fácil lectura, requieren cierto esfuerzo y una gran colaboración por parte del lector. Varios críticos, entre ellos Madariaga Caro, consideran la literatura del escritor chileno un rompecabezas con una serie de pistas que se le ofrece al lector para invitarlo a indagar acerca de la veracidad de lo contado, para animarlo a convertirse en un detective como lo son los protagonistas de *Los detectives salvajes*. Así pues, su literatura, denominada por críticos como híbrida, transgenérica, entremezcla ensayo, autobiografía, ficción, periodismo, diario íntimo, libro de viajes, crítica literaria e historiografía entre otros, rompiendo con la dominante narrativa tradicional y creando dudas en cuanto a su carácter ficcional/no ficcional por la casi obsesiva presencia de un alter ego del autor que incita al lector a buscar relación entre escritor y sujeto de la enunciación.

En el caso del autor polaco, Enrique Vila-Matas en el artículo “Perfil: Witold Gombrowicz” asegura que para entender a Gombrowicz hay que leer su obra que, a un tiempo, es su vida, su intimidad. Afirma que está convencido de que la vida y la literatura eran para el autor polaco una misma cosa inseparable: “En él cada palabra se encarnaba en su vida, trabajó mucho sobre sí mismo creando su propio estilo. Su obra –oscura, sonámbula y extravagante– era la reencarnación de su propia personalidad” (Vila-Matas, 2004: 86).

Así pues, Gombrowicz presenta una modalidad literaria a la que denomina “literatura privada” y la desarrolla en casi toda su obra, especialmente en *Diario*. No obstante, dicha escritura de la intimidad no responde a las expectativas del lector: en vez de las historias íntimas de su vida, el autor polaco trata sobre problemas

universales, presenta acontecimientos más bien banales de la vida cotidiana y si ya decide aludir a sus experiencias personales, lo hace en forma de alusiones de corte filosófico e intelectual. Su manera de redactar el *Diario* y el carácter mismo del texto, lo explican los conceptos de la Forma y la Inmadurez, presentes siempre en la vida artística de Gombrowicz.

De acuerdo con la primera idea, cualquier texto, aunque supuestamente íntimo, nunca es una expresión puramente individual, puesto que copia voces y estructuras ajenas, con lo cual es algo artificial como todo ser humano: “Ser una persona equivale a no ser nunca uno mismo” (Gombrowicz, 1982: 12). Interpretando el término en el ámbito social, lo privado no puede existir sin definir antes lo público, de modo que los dos polos siempre se van a compenetrar mezclando ambas modalidades. En cuanto al concepto de la Inmadurez, el hombre se ve obligado a ocultarla y expresar únicamente la Madurez en forma de ficciones, puesto que no quiere y/o no es capaz de mostrar su faceta de inexperto, considerada uno de los defectos vergonzosos. Por esta razón, Gombrowicz declara:

La persona, torturada por su máscara, se construye en secreto, para su uso privado, una especie de subcultura: un mundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior, un dominio de la ratería, de los mitos informes, de las pasiones inconfesadas... un secundario dominio de compenetración. Es allí donde nace una poesía vergonzosa, una cierta comprometedora hermosura... (Gombrowicz, 1982: 13)

Parecidos a alguien que temiese su propia desnudez, echamos mano a cualquier vestimenta a nuestro alcance, aun la más grotesca, y así se crea ese mundo hecho de indolencia, insuficiencia, no seriedad e irresponsabilidad, mundo de la subcultura, de las formas caducadas, malogradas, desviadas e impuras, donde se desarrolla nuestra vida íntima (Gombrowicz, 1983: 263).

Así pues, la escritura gombrowicziana es un lugar donde muestra dichos conflictos que provoca la Forma y la Inmadurez; es un

espacio donde puede interpretar distintos papeles entremezclando lo autobiográfico –entendido como expresión de la Inmadurez– con lo ficcional, que a su vez procura esconder lo inmaduro. Asimismo, hay que agregar que este carácter contradictorio es propio de la personalidad gombrowicziana, ya que el escritor siempre buscaba extrañar y sorprender asumiendo diversos puntos de vista que, además, le permitían escapar de una Forma concreta.

Igualmente, hay que subrayar que su escritura –aunque denominada como privada por el propio autor– es en realidad completamente pública, dado que no sirve para transmitir la realidad personal de Gombrowicz, sino que funciona como una herramienta para crearse frente a los demás. En resultado existe como máscaras que se convierten en una serie de rompecabezas que el lector de su obra tiene que resolver. Por supuesto, el autor polaco no quiere que estos enigmas sean demasiado fáciles, debido a lo cual, mediante el recurso de la autoficción, se aleja aún más de lo privado, haciendo del encuentro con el público lector algo dificultoso de entender e interpretar, incluso incómodo. Aquí merece la pena citar al propio Gombrowicz: “En literatura, la sinceridad no conduce a nada. He aquí otra de las antinomias dinámicas del Arte: cuanto más artificiales somos, más probabilidades tenemos de llegar a la franqueza” (Gombrowicz, 2005: 112).

Por último, habrá que hacer referencia a la experiencia del exilio que compartieron los dos autores. Roberto Bolaño por su larga estadía en México y España, sus narraciones ambientadas fundamentalmente en estos dos países y su fuerte crítica de la situación política y social en Chile, por muchos es considerado un autor mexicano o español, de todas formas, un extranjero. El mismo Bolaño se sitúa dentro del concepto de la llamada “neonacionalidad”:

[...] yo no soy propiamente un latinoamericano. Yo he vivido muchísimos años en España. Yo aquí no me siento extranjero, eso sin ninguna duda. De hecho, cuando estoy en Latinoamérica todo el mundo me dice: “Pero si tú eres español”, porque para ellos hablo como un español. Para un español, no. Un español ve claramente que yo soy un sudamericano.

Y ese estar en medio, no ser ni latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro (Gras Miravet, 2000: 57).

En este contexto, Ignacio Echevarría hace hincapié en el carácter transgenérico de la narrativa y poesía bolañianas como consecuencia de la indeterminación de la realidad en la que vivía, la “extraterritorialidad” de George Steiner que consiste principalmente en falta de conciencia local y/o nacional y estabilidad lingüística. Como admitió el autor chileno, es “un territorio bastante cómodo”, dado que le permite alejarse de la poética del Boom donde el exotismo latinoamericano tenía un papel fundamental. Además, en la opinión de Echevarría, la extraterritorialidad es para Bolaño cierta forma de entenderse a sí mismo como escritor ante la paradoja de querer y no querer ser autor latinoamericano, querer y no querer escribir sobre Chile.

Sin embargo, la condición del exiliado –aunque cabe destacar que Bolaño rechazaba este concepto– no le impide abordar en su producción literaria el tema de la dictadura militar de Pinochet (1973) que retrata fundamentalmente en *Nocturno de Chile*, donde, a través del vínculo entre el ser humano / la literatura y el poder represivo y destructivo, se manifiesta claramente la experiencia del golpe militar; incluso se puede afirmar que la violencia y la muerte en la narrativa bolañiana, relacionadas a las mencionadas circunstancias políticas e históricas, son unos de los temas recurrentes. No obstante, no es la única influencia del contexto histórico en el cual creció. Paula Aguilar considera la creación del mito Bolaño –el escritor rebelde que rompe con la tradición, se opone a los consagrados y revisa el papel de la política en el mundo literario– el efecto de la experiencia dictatorial y del desarraigo. Así pues, analiza su literatura como una de las formas de tratar la memoria de la dictadura, que todavía parece ser un problema social no solucionado, o una de las maneras de posicionar al escritor dentro del conflicto, un escritor que debería enfrentarse a lo sucedido y responder a la pregunta cómo y desde dónde contar la historia. Por esta razón, numerosos críticos afirman que la narra-

tiva bolañiana es comprometida con la política latinoamericana, principalmente la chilena, lo que reconoce el mismo escritor en varias entrevistas:

[...] en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era (Bolaño, 2004: 37).

Asimismo, Valeria de los Ríos (2008: 253) emplea la metáfora de Bolaño como “cartógrafo salvaje” para acentuar la complejidad de mapas cognitivos creados por el escritor que reflejan la movilidad identitaria y espacial que caracteriza su literatura. Entretanto, Carreras Rabasco (2011: 164) habla del exilio ideológico de Bolaño cuyas huellas son visibles en la marginalidad de sus personajes, el desamparo y la desolación que sienten al reconocer la derrota de los ideales que propugnaban. Por último, según Paz Soldán (2008: 27), la literatura de Bolaño es una aventura vitalista, una búsqueda de sí mismo provocada por la mencionada neonacionalidad que desde el principio fue condenada a fracasar, como fracasó la revolución y la ideología utópica del joven chileno.

El tema de exilio en caso de Witold Gombrowicz siempre ha despertado polémicas en el ámbito polaco, fundamentalmente a causa de la decisión del escritor de quedarse en la ciudad bonaerense ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial, lo que fue revelado relativamente hace poco. También la relación del escritor con Argentina y sus círculos literarios siempre fue ambivalente. Por un lado, Gombrowicz en los *Diarios* a veces emplea el pronombre inclusivo “nosotros” para referirse a la literatura rioplatense; por otra parte, deja claro que es un extranjero, tal vez un “argentino ocasional” incapaz de comunicarse en español (“[...] carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni

ágiles, ni distinguidas, ni finas [...]” – Gombrowicz, 2009: 12), con lo cual, no podía sentir ningún lazo extraordinario con el país de acogida.

Por ello, la crítica sitúa a Witoldo, al igual que a Roberto Bolaño, dentro de la idea de extraterritorialidad (en caso de Gombrowicz también lingüística) de Steiner. El propio escritor polaco se inscribe en dicho concepto cuando, tal como el autor chileno, se pronuncia en contra de cualquier tipo de colectivismos nacionales y deberes patrióticos propios de estos (y lo que demuestra tomando la decisión de quedarse en Argentina), dado que un individuo convertido en masa, según Gombrowicz, actúa conforme a las órdenes de un líder, lo que suele conducir a crímenes y crueldades comunes dirigidos hacia el enemigo: el Otro privado de su humanidad, el diferente frente a una comunidad homogénea. La Patria es, desde su punto de vista, una creación ilegítima, invasiva y existe como un concepto completamente abstracto. Por este motivo, el polaco se distanciaba de la política –como uno de los temas alternativos cuyo fin consiste en desviar la atención de los problemas realmente importantes que afrontan filosofía y literatura– y no quería ser considerado un escritor comprometido, vinculado a cualquier opción política (empero, Piotr Kulas subraya que Gombrowicz a menudo se pronunciaba sobre asuntos políticos, aunque siempre abordando cuestiones generales y universales). Él mismo se denominaba como revolucionario, pero unía la revolución al Arte: “Me importa mi arte y él necesita sangre generosa, cálida... el Arte y la rebelión son casi lo mismo. Soy revolucionario por ser artista y en la medida en que lo soy” (Gombrowicz, 2003: 94).

Pese a la mencionada antes postura antinacionalista, Mikel Iriondo (2007: 76) asegura que el tema de Polonia –o más bien la manipulación de la memoria nacional con fines patrióticos– es, junto a otras derivas de la Forma, uno de los asuntos fundamentales tratados en la obra gombrowicziana. No cabe duda de que su ascendencia –una familia de rango aristocrático, aunque bastante dudoso– comprendida como una de las Formas opresoras, dejó huella en la ideología del joven Gombrowicz que veía las culturas locales como aniquiladoras de la individualidad. Por tanto, como

ya ha sido mencionado, criticaba de modo ostensible el “delirio romántico” de la Polonia sármata e inmadura, arraigada en doctrinas y tradiciones de los siglos pasados:

Ataqué a la vez el principio mismo de autoadoración nacional. Dije que si una nación verdaderamente madura debe juzgar con moderación sus propios méritos, una nación verdaderamente viva debe aprender a menospreciarlos, tiene que mostrarse altiva ante todo lo que no sea su presente y su devenir contemporáneo [...]. Nada lo que es propio debe impresionar al hombre; de tal modo que, si nos impresiona nuestra grandeza o nuestro pasado, esa es la prueba de que aún no lo llevamos en la sangre (Gombrowicz, 2005: 26).

¿La historia? Es necesario que nos convirtamos en iconoclastas de nuestra propia historia basándonos únicamente en nuestro presente, ya que precisamente la historia constituye nuestra tara hereditaria, nos impone la falsa imagen que tenemos de nosotros mismos y nos obliga a parecernos a una deducción histórica en lugar de vivir con nuestra propia realidad. Pero lo más doloroso será atacar en sí mismo el estilo polaco, la belleza polaca, crear una mitología y unas costumbres nuevas cuya fuente estará en aquella otra mitad nuestra, el polo opuesto; ampliar y enriquecer nuestra belleza de manera que el polaco pueda gustarse a sí mismo en dos imágenes contradictorias: como el que es actualmente y como el que destruye en sí mismo lo que es (Gombrowicz, 2005: 165).

Sin embargo, pese a su personalidad antinacionalista, Witoldo abordaba en sus obras el tema de Polonia y se consideraba a sí mismo como un escritor polaco: “Yo debo escribir en polaco, porque esta es mi lengua, la domino. Sin embargo, podría escribir en otra lengua si la dominara como domino el polaco. Pero yo soy un escritor polaco y por eso tengo que expresarme en polaco” (citado por Matyjaszczyk-Grenda, 2002: 306).

A modo de conclusión, hay que constatar que existen claras similitudes entre la vida y la obra de Roberto Bolaño y Witold Gombrowicz. Ambos reniegan de las tipologías establecidas, con-

virtiéndose en autores de referencia, figuras de culto al estilo de *poètes maudits* para una parte de crítica y, ante todo, para algunos grupos de jóvenes (en este lugar, merece la pena subrayar que en ambos casos el reconocimiento por parte de la crítica y de los lectores tardó en llegar, de modo que Bolaño, al igual que Gombrowicz, consiguió el verdadero éxito de forma póstuma). Asimismo, ambos son escritores inclasificables desde el punto de vista estilístico y critican de forma atroz las posturas serviles del artista respecto a la política y las corrientes literarias vigentes. Además, en los dos casos destaca la condición de exiliado que marcó sus vidas, forzándoles a vivir en condiciones económicas más bien precarias; no obstante, aunque los dos autores se inscriben dentro del concepto de extraterritorialidad de Steiner, en sus textos aparecen claras referencias a sus patrias correspondientes. Como último, hay que destacar el hecho de emplear de modo recurrente la herramienta de la autoficción, el rasgo distintivo de sus poéticas. Así pues, las figuras de Bolaño y Gombrowicz funcionan como una especie de vínculo entre las tradiciones literarias polaca e hispanica, aunque, a primera vista, estas parecen ser dos mundos opuestos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, R. (2004), *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*, Barcelona: Anagrama.
- Boullosa, C. (2006), “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en: C. Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 105–113.
- Carreras Rabasco, A. (2011), “Roberto Bolaño, la memoria antiheroica del exilio chileno”, *América sin Nombre* 16: 160–170.
- de los Ríos, V. (2008), “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, en: E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya S.L., 237–258.
- Espinosa Hernández, P. (2003), “Estudio preliminar”, en: P. Espinosa Hernández (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: FRASIS editores, 13–32.

- Fresán, R. (2008), “El samurái romántico”, en: E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya S.L., 293–303.
- Gombrowicz, W. (1972), *Autobiografía sucinta, textos y entrevistas*, Barcelona: Anagrama.
- Gombrowicz, W. (1983), *Ferdydurke*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gombrowicz, W. (1991), *Testamento*, Barcelona: Anagrama.
- Gras Miravet, D. (2000), “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 604: 53–68.
- Gombrowicz, W. (2005), *Diario 1953–1969*, Barcelona: Seix Barral.
- Gombrowicz, W. (2003), *Diario argentino*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gombrowicz, W. (2009), *Contra los poetas*, Madrid: Sequitur.
- Gombrowicz, W. (1982), *La seducción (Pornografía)*, Barcelona: Seix Barral.
- Herralde, J. (2005), *Para Roberto Bolaño*, Bogotá: Villegas Editores.
- Iriondo Aranguren, M. (2007), “Witold Gombrowicz. La inmadurez, la forma y otras consideraciones”, *Enrahonar* 38/39: 69–88.
- Manzoni, C. (2006), “Prólogo. La escritura como tauromaquia”, en: C. Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 13–15.
- Matyjaszczyk-Grenda, A. (2002), “Witold Gombrowicz: el problema de la identidad de un escritor polaco en el exilio”, *Revista de Filología Románica* 19: 301–307.
- Neuman, A. (2012), “La fuente y el desierto”, en: A. López Bernasocchi, J. M. López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Editorial Verbum, 317–322.
- Paz Soldán, E. (2008), “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, en: E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya S.L., 11–30.
- Piglia, R. (1987), “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, *Espacios de Crítica y Producción* 6, <https://pl.scribd.com/document/328067747/Existe-La-Novela-Argentina> (acceso: 6.05.2017).
- Promis, J. (2003), “Poética de Roberto Bolaño”, en: P. Espinosa Hernández (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: FRASIS editores, 47–63.
- Swinburn, D. (2003), “Catorce preguntas a Bolaño”, *El Mercurio*, 2 de marzo, <http://ysinembargo.com/uebi/2010/01/catorce-preguntas-a-roberto-bolaño> (acceso: 10.05.2017).
- Vila-Matas, E. (2004), “Perfil: Witold Gombrowicz”, *Letras Libres* 39: 82–86.

FORMY POWROTU (DO PISANIA) POWIEDZMY... ALEJANDRO ZAMBRA

Arkadiusz Żychliński

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Germańskiej

Streszczenie. Punktem wyjścia artykułu jest rozpoznanie, zgodnie z którym twórczość literacką Alejandra Zambry, wyrazistego współczesnego pisarza chilijskiego średniego pokolenia, potraktować można także jako serię intrygujących eksperymentów sondujących rozmaite możliwości (własnego powrotu do) pisania, co instruktywny punkt odniesienia w dyskusji na temat pojęcia postępu w literaturze. Stosownie do tego kompleksowa analiza pisarstwa Zambry spleta się z pytaniami dotyczącymi przestrzeni innowacji, warunków możliwości tworzenia nowych dyspozytywów narracyjnych, ograniczeń nowatorstwa formalnego i regulatywnej funkcji poznawczej wartości dodanej.

Słowa kluczowe: Alejandro Zambra, komparatystyka literacka, ewolucja literacka, postęp w literaturze.

WAYS OF GOING HOME (AND BACK TO WRITING) SAY... ALEJANDRO ZAMBRA

Abstract. The article starts with the striking observation that the writing of Alejandro Zambra, a distinctive contemporary Chilean writer of the middle generation, can be treated both as a string of intriguing experiments sounding various ways of (a personal going back to) writing, and as a convenient frame of reference to discuss the notion of the progress in literature.

Accordingly, a comprehensive analysis of Zambra's literary work intertwines with questions concerning the spectrum of literary innovations, the conditions of the possibility of producing new narrative dispositives, the limitations of formal inventiveness, and the regulative function of the cognitive value added.

Keywords: Alejandro Zambra, comparative literature, literary evolution, progress in/of literature.

*En este sentido podríamos imaginarnos
la posibilidad del relato futuro¹.*
Ricardo Piglia

1. Jak wprowadzić w medium literatury coś, czego nie próbowano wcześniej, nie wywołując przy tym w czytelnikach poczucia egzegetycznego znużenia? Kiedy nowatorstwo formalne pociąga za sobą konsekwencje poznawcze – a kiedy jest tylko męczącą manierą? Tworzenie nowych dyspozytywów narracyjnych – w fortunnym przypadku zwane innowacją – to rzecz rzadka. Znacznie częstsze bywają korzystne mutacje powodujące miejscowe zmiany. Ich dłuższe badanie nieodmiennie przywodzi na myśl kłopotliwe i stąd mało kiedy stawiane pytanie: czym jest – jeśli w ogóle istnieje – postęp w literaturze?

2. Weźmy współczesną, która – ta wolna od złudzeń, ale pełna ambicji – ma się doskonale, wbrew wszelkim kasandrycznym antycypacjom. Ot choćby Wiktora Jerofiejewa, według którego literatura światowa, dziś „to Titanic, widziany w trzech wymiarach czasowych równocześnie: na minutę przed katastrofą, w chwili katastrofy i idący na dno. Ta symultaniczność zapewnia pełną gamę satysfakcji z oglądania apokalipsy” (Jerofiejew, 2010: 174). Doprawdy? Taka sugestywnie obrazowa diagnoza zdaje mi się osobiście prawdziwa raczej *à rebours*. Właściwszą wizję współczesności wywołamy na plan, w odpowiedniej chwili wciskając w wyobraźni przycisk przewijania do tyłu: oto idący już na dno

¹ Piglia (2015): 43.

Titanic, literatura wieszczonego choćby pod koniec lat sześćdziesiątych wyczerpania, wynurza się z malstromu awangardowego przesilenia, osiada pewnie na wzburzonych falach i – tu zatrzymujemy cofanie i rozpoczynamy odtwarzanie po rekonfiguracji – zostawiając od bakburty lodowy blok zużytej modernistycznej hiperrewolucyjności, rusza całą naprzód ku dziwniejszym brzegom. Być może nie uniknie kiedyś odmalowywanej już tak często katastrofy – tymczasem jednak niekoniecznie wiele ją zapowiada. Spójrzmy tytułem przykładu na kilkanaścioro pisarzy urodzonych w dekadzie po tak swego czasu przejmującym teoretycznie „końcu powieści”: Yuri Herrera (1970), Katja Petrowskaja (1970), Gonçalo M. Tavares (1970), Lukas Bärfuss (1971), Mohsin Hamid (1971), Mathias Énard (1972), Juan Gabriel Vásquez (1973), Julia Deck (1974), Serhij Żadan (1974), Teju Cole (1975), Michał Witkowski (1975), Zadie Smith (1975), Zachar Prilepin (1975), Jon McGregor (1976), Ismet Prcić (1977), Jonathan Safran Foer (1977), Fuminori Nakamura (1977), Ben Lerner (1979), Daniel Galera (1979) – tego rodzaju wybór niczego wprawdzie (poza moją wybiórczą pamięcią i decyzjami rozmaitych wpływowych gremiów) nie reprezentuje, niemniej jednak uwidacznia dość wyraźnie kilka bardzo odmiennych strategii wcale udanego gatunkowego życia po życiu. Gdybym miał jednak spośród własnych równolatków wybrać autora, którego twórczość wydaje mi się dziś szczególnie intrygująca – właśnie ta nieostra kategoria krytycznoliteracka będzie tu na miejscu – wskazałbym pewnie na chilijskiego pisarza Alejandra Zambrę (ur. 1975)². Katalog jego wydanych tymczasem książek obejmuje dwa tomy wierszy (*Bahía Inútil*, 1998; *Mudanza*, 2003), trzy (raczej krótkie) powieści (*Bonsái*, 2006; *La vida privada de los árboles*, 2007; *Formas de volver a casa*, 2011), wybór szkiców i felietonów (*No leer*, 2010), pokaźny

² Podobnie jak w przypadku innych (stosunkowo) młodych autorów i autorek odnośnie piśmiennictwo krytycznoliterackie obejmuje przede wszystkim liczne prace dyplomowe, nieliczne przyczynki akademickie i mnogie (nierzadko nader treściwe) interwencje prasowe. Zwiążłą, przeglądową notkę krytyczną na temat pisarza znaleźć można w leksykonowym tomie: Corral, De Castro, Birns (eds.) 2013: 390–396.

zbiór opowiadań (*Mis documentos*, 2013) oraz artefakt literacki o strukturze ekscentrycznego ekstragatunkowego eksperymentu (*Facsimil*, 2014)³. Bynajmniej nie ma jak na czterdziestolatka – a zarazem czytelnikowi kończącemu powtórnią lekturę całości trudno wyzbyć się (mglistego bądź co bądź) przeświadczenia, że wszystko to dopiero pełna inwencji zapowiedź nienapisanych jeszcze książek.

3. Skąd to przekonanie? Może stąd, że czytając dziś dotychczasowe teksty w kolejności ich powstania, wyraźnie widzimy narastającą (co oczekiwane, ale nie tak znowu częste) samoświadomość artystyczną. Ustawiczna przemiana – uderzającym rysem twórczości Zambry jest od samego początku systematyczna praca nad odnawianiem środków wyrazu. Gwoli dobitniejszego wyrażenia obserwacyjnie trafionych impresji? Owszem, ale bodaj także dla ulotnej przyjemności gry z formami. Poszukiwanie – nierzadko po omacku i z różnym efektem, rzecz zrozumiała – formuły estetyki pozwalającej swobodnie korzystać z tradycji i tradycję zarazem (nie nazbyt manifestacyjnie) przekraczać. Frank Kermode zauważył już przeszło pół wieku temu: „Współczesna sztuka (*Modern art*), podobnie jak współczesna nauka, potrafi zbudować komplementarne relacje ze zdyskredytowanymi systemami fikcji (*can establish complementary relations with discredited fictional systems*): *Król Lear* jest tym dla *Końcówki*, czym mechanika Newtona dla mechaniki kwantowej” (Kermode 2010: 52; oryg. Kermode 2000: 61). Właśnie tego rodzaju komplemen-

³ Poniższe książki Alejandra Zambry cytuję dalej bez podawania numeru strony według następujących wydań elektronicznych: *Bonsái*, Anagrama, Barcelona 2006 (= B); *La vida privada de los árboles*, Anagrama, Barcelona 2007 (= VP); *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona 2011 (= FVC); *Mis documentos*, Anagrama, Barcelona 2013 (= MD); *Facsimil*, Sexto Piso, Madrid 2015 (= F). Zbiór esejów przywołuję za wydaniem: *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*, selección y edición de A. Braithwaite, Alpha Decay, Barcelona 2012 (= NL z numerem strony; pierwsze wydanie tej książki ukazało się w 2010 r. nakładem wydawnictwa Universidad Diego Portales). Jeśli nie odnotowano inaczej, przekład własny.

tarne relacje nadzwyczaj umiejętnie buduje Zambra. *Bahía Inútil* (Zatoka Daremna), wybór poezji z lat 1996–1998 i rozpisany na sześć odsłon poemat *Mudanza* (Przeprowadzka) to próby ustawienia własnego głosu w relacji z wpływowymi poprzednikami, jakimi są dla młodego wówczas autora m.in. Nicanor Parra, John Ashbery, Enrique Lihn czy Raúl Zurita⁴. Zwłaszcza Parra ze swoim ironicznie antypoetyckim projektem negacji żarliwej podniosłości odciska głębokie ślady na części wierszy, w których moment poetycki i moment prozatorski zdają się niekiedy już równoważyć⁵. Poemat *Mudanza* można zresztą (wcale nie na siłę) odczytać jako ciąg migawkowych refleksji na temat wielowymiarowo pojmowanych przeprowadzek, czyli zmian dyktowanych (*per via interpretativa*) tytułowym przedrostkiem *prze-*, a więc -mijaniem, -chodzeniem, -noszeniem, -myśleniem... Można tę listę dowolnie wydłużać, najistotniejsza jednak być może przeprowadzka dotyczy samego twórcy, dołączającego wraz z kolejną książką do autorów, którzy nie przestając być poetami, kończą z pisaniem wierszy (czy też nie przestając pisać wierszy, kończą z określaniem się mianem poetów)⁶.

⁴ Zurita jest także autorem przedmowy do niedawnego wznowienia poematu (Valencia: Ediciones Contrabando, 2014).

⁵ Z uwzględnieniem ironicznego rozpoznania zawartego w opowiadaniu „Camilo” (MD): „Zapytałem go, jaka jest różnica między wierszem a opowiadaniem (*cuál era la diferencia entre un poema y un cuento*). Byliśmy na basenie, leżeliśmy w słońcu, w pełnej fotosyntezie (*en plena fotosíntesis*), jak powiedział. Obrzucił mnie pedagogicznym spojrzeniem i powiedział, że wiersz jest pełnym przeciwieństwem opowiadania (*que un poema era todo lo contrario de un cuento*) – opowiadania są nudne (*los cuentos son fomes*), poezja jest szaleństwem (*la poesía es locura*), poezja jest dzika (*la poesía es salvaje*), poezja jest strumieniem ekstremalnych uczuć (*la poesía es un torrente de sentimientos extremos*), tak powiedział albo jakoś podobnie. Trudno nie zacząć tu wymyślać, nie dać się ponieść nastrojowi wspomnień. Użył tych słów: szaleństwo, dziki, uczucia. *Strumień* nie. *Ekstremalny* tak, jak mi się wydaje”.

⁶ Jako subtelnie symboliczne domknięcie tego okresu twórczości można potraktować opowiadanie „Fantasía” (Fantazja) – pomieszczone w tomie zbierającym w 2007 r. najbardziej obiecujących

4. W (nieokreślonego rodzaju) prozie Zambry znajdują się niemal wszystkie elementy charakterystyczne dla (części) odważnej literatury współczesnej⁷. Chodzi zwłaszcza o rozpoznawalną konstrukcję tworzoną przez autofikcyjny fundament, antyiluzjonistyczne żebrowanie i metafikcyjne sklepienie. Do nowego lokum pisarz przeprowadza się, innymi słowy, z bagażem bezpowrotnie utraconej niewinności narracyjnej, co zdaje się uwiadaczniać w wyjściowym przekonaniu, że nie sposób (już) pisać tak, jak gdyby samo „się” pisało: uporczywa dekonstrukcja iluzji bezpośredniości przez narratora (będącego niemal zawsze dyskretnym *alter ego* autora), trawionego nieskrywanyymi przed czytelnikami wątpliwościami dotyczącymi warunków możliwości własnego pisanego, to uniwersalna sygnatura większości fikcji literackich Zambry. Zarazem jednak kolejne książki nie stają się podglebiem awangardy dla wąskiego grona wtajemniczonych – nadmiar niepewnej samowiedzy bywa łamliwym chwytem, o ile nie amortyzują go nośne formy recepcyjnie autentycznych emocji płynących w tym przypadku zwłaszcza z umiejętnie filtrowanej introspekcji.

5. Poza tym, co wspólne, pozostaje wciąż dość miejsca na to, co osobne. Opowiadać? ¿*Contar*? „Ciąć (*cortar*)”, powtarza autor, „przycinać (*podar*): znajdować formę, która już tam była (*encontrar una forma que ya estaba ahí*)” (NL 27). Cięcie – systematyczna redukcja. „Układanie obszernych książek (*vastos libros*) to pracowite i zubożające szaleństwo: rozwijanie na pięciuset stronach idei, której doskonały wykład zajmuje kilka minut. Lepiej udawać (*Mejor procedimiento es simular*), że takie książki już istnieją (*que esos libros ya existen*), i przedstawiać ich streszcze-

autorów iberoamerykańskich przed czterdziestką (por. Tamayo (ed.) 2007) i niedołączone do zbioru *Mis documentos* (2013), ale wznowione w 2016 r. osobno (mimo miniaturowej objętości niewiele ponad 12 tys. znaków) w bibliofilskiej bilingwalnej edycji wydawnictwa Metales Pesados (Santiago) – traktujące o krótkich, acz burzliwych emocjonalnie losach trzyosobowej firmy Mudanzas Fantasia (Przeprowadzki Fantazja).

⁷ Szerzej piszę o tym w szkicu: Żychliński (2017): 187–198.

nie (*un resumen*), komentarz (*un comentario*)” (Borges 2003: 10; oryg. Borges 1992: 17) – lakoniczne zdania Jorge Luisa Borgesa położyły podwaliny pod całe gmachy późniejszych widmowych bibliotek. Biorą w nich także swój początek dwie drogi pisarskie: jedna wiedzie ku recenzjom z nieistniejących książek, druga, rzadziej uczęszczana, ku szkieletowym fabułom. W pierwszym przypadku chodzić będzie o wyczerpanie tematu urojonego dzieła w akrybicznym komentarzu, w drugim o (pozornie tylko) szkic do właściwego dzieła, który wszakże z racji swych artystycznych przymiotów czyni ewentualną rozbudowę w zupełności zbędną.

6. Druga ze wzmiankowanych wyżej dróg to również punkt wyjścia pierwszej mikropowieści Zambry, która – „Nie chciałem napisać powieści, tylko streszczenie powieści. Powieściowe bonsai (*Un bonsái de novela*)” (NL 215) – w rzeczy samej przypomina raczej konspekt albo dłuższe opowiadanie. „To historia dwójki studentów, pasjonatów prawdy (*aficionados a la verdad*), rzucania zdaniami wyglądającymi na prawdziwe, palenia niekończących się papierosów i zamykania się w agresywnym samozadowoleniu tych, co uważają się za lepszych, czystszych niż inni, niż cała ta ogromna i godna pogardy grupa określana jako *inni* (*el resto*)” (B). Mimo tego efektownego otwarcia (w którym rozpozna się zapewne co drugi odbiorca), czytelnik przekonuje się prędko, że krótka historia niedługiego związku Julia i Emilii oraz nieco dłuższa historia życia Julia po rozstaniu z Emilią stanowią właściwie jedynie pretekst do napisania minitraktatu poetologicznego (albo genologicznego). „W *Bonsai* praktycznie nic się nie dzieje (*prácticamente no pasa nada*), cała fabuła wystarcza na dwustronicowe opowiadanie (*el argumento da para un cuento de dos páginas*), pewnie nawet niezbyt dobre” (B). Najkrócej biorąc: początek przygody miłosnej Julia i Emilii wyznacza upojne zmęczenie po kolektywnej nauce do egzaminu (oblanego zresztą w pierwszym podejściu) ze Składni Języka Hiszpańskiego II, koniec – wspólna lektura opowiadania *Tantalia* Macedonia Fernándeza. Traktuje ono o parze, która symbolicznym wykładnikiem wzajemnej miłości postanawia uczynić opiekę nad niewielką roślinką. Z opóźnieniem dociera do nich niedostrzeżone

początkowo ryzyko tego przedsięwzięcia: a co jeśli ta przypadkiem zwiędnie? Chcąc uniknąć tropicznego niebezpieczeństwa, dosadzają ją do innych, pozwalając jej roztopić się pośród zieleni. I znowu zbyt późno orientują się, co w istocie zrobili. W przypadku Julia i Emilii do rozsadzenia związku wystarczy sama niebaczna lektura. Emilia wyjeżdża do Madrytu i poza docierającymi do nas jeszcze drobnymi szczegółami, prowadzącymi ostatecznie do samobójczej śmierci, tracimy z nią czytelniczy kontakt. Julio zostaje w Santiago i po latach, wciąż niedoszły pisarz, nie znajduje wprawdzie zatrudnienia w charakterze kopisty manuskryptu podziwianego przez siebie autora o nazwisku Gazmuri – o co się bez przesadnego wysiłku krótką chwilę stara – zaczyna jednak wbrew temu udawać przed sobą i sąsiadką/partnerką Marią, że jest inaczey, wypełniając notes powieścią, którą ostatecznie czytamy. Prędko okazuje się zatem – szukam właściwych obrazowych rozruszników wyobraźni – że cała książka jest niczym zapadająca się pod własnym ciężarem opowieściowa masa, która stopniowo gęstnieje, dążąc do maksymalnej kompresji, aż osiągnie postać narracyjnej czarnej dziury (a ta, jak dziś wiadomo, może kiedyś wybuchnąć na nowo, tworząc kolejny literacki wszechświat). Sam Zambra od metafory kosmologicznej woli raczej organiczną czy ogrodniczą – to tytułowe bonsai, drzewko będące twórczym połączeniem elementu naturalnego (żywa roślina) i nienaturalnego (intensywne oddziaływanie hodowcy) w celu uzyskania w miniaturowej skali nierozzerwalnej harmonii obydwu pierwiastków. „Pisanie jest jak hodowanie bonsai (*Escribir es como cuidar un bonsái*)”, czytamy w szkicu odsłaniającym odautorską genezę powieści, „pisanie jest jak przycinanie gałęzi (*escribir es podar el ramaje*), aż widoczna stanie się forma (*hasta hacer visible una forma*), która kryła się już w ich wnętrzu (*que ya estaba allí*); pisanie jest jak oplatanie drutem języka (*escribir es alambrear el lenguaje*), aby słowa wypowiedziały naraz to (*para que las palabras digan, por una vez*), co chcemy powiedzieć (*lo que queremos decir*); pisanie jest czytaniem nienapisanego tekstu (*escribir es leer un texto no escrito*)” (NL 215).

Bonsai jest przypowieścią geometryczną – zminiaturyzowanym figuratywnym układem gruboziarnistych współzależności – narracyjnym *perpetuum mobile* napędzanym energią lustrza-

nych odbić. Tego rodzaju proza bywa niekiedy dokuczliwie nużąca – i rzeczywiście także w tej mikropowieści jest coś irytującego, jakiś wyczuwalny rys nieco męczącej sztuczności – ale w udanym przypadku broni się siłą fascynującej kompozycji⁸. Opowiadanie jest jak dom (*a house, la casa*), pisała kiedyś Alice Munro. „Wchodzisz od środka i zostajesz przez chwilę, wędrując tam i z powrotem, przysiadając, gdzie chcesz i odkrywając, jak połączony jest pokój z korytarzami, jak zmienia się świat zewnętrzny oglądany przez określone okna” (Munro, 1997: XVI). Mikropowieść Zambry przypomina raczej rusztowanie pozostawione celowo wokół domu oddanego do użytku przed ukończeniem budowy: poruszamy się po nim, zaglądając tu i ówdzie do środka, i wyobrażając sobie to wszystko, czego brak. Niebawem ów solidny szkielet, pozwalający uchwycić niekiedy kątem oka drobne, w pełni wykończone elementy, okazuje się integralną częścią konstrukcji. „Ich pokój stawał się w owe noce kareta o zaciągniętych storach, jeżdżącą na oślep po pięknym i nierzeczywistym mieście (*La pieza, esas noches, se convertía en un carruaje blindado que se conducía solo, a tientas, por una ciudad hermosa e irreal*)” (B).

7. O ile pierwsza mikropowieść oparta jest – mnożę metafory, nieprzekonany o większej skuteczności poznawczej innych sposobów krytycznoliterackiego myślenia – na pomysłe narracyjnej wstęgi Möbiusa (*Bonsái* jako powieściowe bonsai; opowieść

⁸ Książka Zambry wywołała spory ferment w literaturze iberoamerykańskiej – wielokrotnie ją nagradzano (m.in. jako najlepszą chilijską powieść roku 2006), sfilmowano (reż. Cristián Jiménez, 2011) i potraktowano jako okazowy towar eksportowy (przekłady na kilka czy już kilkanaście języków). Lepsze pojęcie o skali oddziaływania na lokalnym polu literackim pozwala jednak wyrobić sobie choćby taki oto (odkryty niedawno przypadkiem podczas lektury) dyskretny *hommage* meksykańskiej autorki Valerii Luiselli: „Nie ma nic gorszego niż traktowanie elementów przyrody ożywionej jak metonimii. Jeśli uwierzymy, że stan jakiejś rośliny jest odbiciem stanu naszej duszy lub, co gorsza, ukochanej osoby, jesteśmy skazani na rozczarowanie albo nieustanną paranoję” (Luiselli, 2016: 24).

samozwrotna powstaje poprzez obrócenie na lewą stronę mechanizmu opowieściotwórczego i sklejenie go z fabularnym punktem wyjścia), o tyle wydana rok później mikropowieść *La vida privada de los árboles* (Prywatne życie drzew, 2007) przypomina topologicznie raczej zwyczajny odcinek domknięty. Akcja ograniczona jest przez narzucony warunek formalny: „Verónica nie wróciła z lekcji rysunku. Kiedy wróci, powieść się skończy (*Cuando ella regrese la novela se acaba*). W czasie, gdy nie wraca, książka jeszcze się ciągnie (*Pero mientras no regrese el libro continua*). Rozwija się dalej, dopóki Verónica nie wróci albo dopóki Julián nie będzie pewien, że już nie wróci (*El libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver*)” (VP). Podstawowy zamysł streszcza się w krótkiej historii wydłużającego się oczekiwania na dalszy ciąg opowieści, będący zarazem ciągiem dalszym pisania. Powieść jest historią oczekiwania na powrót: do domu i do pisania. Do domu wraca (albo nie) Verónica, do pisania zaś wraca (albo nie) tożsamy w znacznym stopniu z samym autorem (ale niekoniecznie z Juliánem, który jest tylko figurą)⁹ narrator. Opowieść rozgrywa się w ciągu jednej nocy, po której nadejść ma opowieściowy dzień kolejny. Jeśli nadejdzie, co nie jest wcale pewne. Ostatecznie nadchodzi, choć po to tylko, by wszystko zakończyć: Verónica nie wróciła. W czasie, gdy uparczywie nie wraca (ale gdzie znika?), Julián przywołuje na pamięć epizody z minionego życia (także okoliczności poznania żony) oraz prezentuje Danieli, przybranej córce, kolejne odsłony z prywatnego życia drzew (zwłaszcza topoli i dębu, dwójki do- brych przyjaciół).

Zaskakujące, że podstawowy, nieco dziś już przecież, zdawałoby się, spłowiący chwyt, pozornie niwelujący pożądaną immer-

⁹ Identyczną zresztą, być może, z poprzednią, Juliem: także on hodował w swoim czasie bonsai, a ledwo co skończył „bardzo krótką książkę, napisanie której zabrało mu jednak kilka lat. Na początku oddał się zbieraniu materiałów: zgromadził blisko trzysta stron, ale później stopniowo odrzucał fragmenty, jak gdyby zamiast sumować historie chciał je odejmować albo wymazywać. Rezultat jest skromny (*El resultado es pobre*): nędzny plik czterdziestu siedmiu stron, które upierał się określać jako powieść” (VP).

syjność, nie tylko nie rozspaja tekstu, lecz dodatkowo go uwiarygodnia. Verónica musi wrócić do domu, żeby opowieść mogła potoczyć się dalej, bo opowieść będzie mogła potoczyć się dalej tylko wówczas, gdy życie nie stanie w miejscu – a jeśli Verónica nie wróci do domu, to życie może stanąć w miejscu i opowieść będzie mogła toczyć się dalej jedynie pozornie, w rzeczywistości co najwyżej narracyjnie buksując. Jak znamy to też zresztą z poprzedniej powieści: „Historia Julia i Emilii ciągnie się jeszcze, ale nie rozwija się dalej (*La historia de Julio y Emilia continúa pero no sigue*)” (B). A gdyby spróbować to jeszcze stosownie zmetaforizować...

8. „Żyjemy w państwie oczekiwania (*Vivimos en el país de la espera*), powiedział potem poeta. Na przyjęciu było kilku poetów, ale jedynie on zasługiwał na to miano, bo mówił jak poeta. A dokładniej mówił charakterystycznym tonem pijanego poety, pijanego chilijskiego poety, młodego, pijanego, chilijskiego poety: żyjemy w państwie oczekiwania, żyjemy w oczekiwaniu na coś. Chile jest ogromną poczekalnią, a my wszyscy umrzemy, czekając na wywołanie naszego numerka” (F).

9. Kolejne *signum*: bohaterowie (prawie wszystkich) książek Zambry to nie tyle pisarze, którzy piszą, ile raczej pisarze, którzy (z różnym powodzeniem) próbują wrócić do pisania. W tygodniu najczęściej nauczyciele, wykładowcy, lektorzy, wracać do pisania próbują w weekendy. „A przecież ja także byłem młody, / miałem wspaniałe ideały, / marzyłem o sławie, wytapiając miedź / i szlifując brzegi diamentu: / a teraz stoję tutaj / za niewygodnym pulpitem, / otepiałem od dzwonek na lekcje / przez pięćset godzin tygodniowo”¹⁰. Pisarz u Zambry to najczęściej ten, kto nie przestaje szukać możliwości powrotu do pisania. „Wracam do powieści. Wypróbuję zmiany. Od pierwszej do trzeciej osoby, od trzeciej do pierwszej, łącznie z drugą. Oddalam i przybliżam narratora. I nie posuwam się naprzód. Nie posunę się naprzód. Zmieniam miejsca akcji. Skreślam. Dużo skreślam (*Borro muchísimo*).

¹⁰ Fragment wiersza *Autoportret* (*Autoretrato*, 1954) Nicanora Parry (2011: 282).

Dwadzieścia, trzydzieści stron. Zapominam tę książkę. Upijam się po trochu, zasypiam” (FVC). Czy figury Julia i Juliána nie były aby potrzebne Zambrze, w cywilu także wykładowcy literatury na Uniwersytecie Diego Portalesa¹¹, do wypróbowania różnych możliwości własnego (powrotu do) pisania? Naturalnie. Był to każdorazowo powrót nader spektakularny – nieczęsto zdarza się, że wprawki odnoszą tego rodzaju sukces – ale jednak również bardzo mocno jeszcze bezpośrednio zadłużony w twórczości wpływowych poprzedników¹². Czytając kolejną powieść, *Formas de volver a casa* (Sposoby powrotu do domu, 2011), widzimy już wyraźnie, jak Zambra, pozostając dłużnikiem, wychodzi zarazem („suwerennie”) z cienia poprzedników, jak wypróbowane wcześniej efekty i przeciwiczone umiejętności wykorzystuje do opowiedzenia w rozmyślnie złożony sposób pozornie prostej hi-

¹¹ Dość niekonwencjonalnemu, dla przykładu: „Od lat moi studenci muszą podejmować się niemożliwej i instruktywnej pracy stworzenia wersji dwóch spośród moich ulubionych opowiadań Franza Kafki, *Jedenastu synów* i *Artysta głodówki* [sic – A.Ż.], przy użyciu *décimas*, bardzo powszechnej strofy poetyckiej [czyli złożonych z ośmioletkowców strof dziesięciowersowych – A.Ż.], silnie obecnej w Chile dzięki arcydziełom Violetty Parra”, pisze Zambra w odautorskim (niefikcyjnym) komentarzu do własnego przekładu (prozą) opowiadania Kafki (*via* przekład angielski) pod tytułem *In unserer Synagoge* (oddanym raczej swobodnie jako *Los murmullos*, czyli *Szmary*). Por. Thirlwell (ed.) 2012: 158.

¹² Zwłaszcza, jak się wydaje (śledząc rozpoznawalną pracę wyobraźni), w pisarstwie Roberta Bolaño. Po czym rozpoznać ów wpływ? Uwidacznia się on w sposób najbardziej jaskrawy – oczywiście poza swoistym genologicznym zaburzeniem – być może w charakterystycznym splocie erotyki (à la Charles Bukowski) i estetyki (cf. Jorge Luis Borges), czego figuratywnymi eksponentami są co rusz pojawiający się na kartach książek obsesyjni czytelnicy z intymnie intensywnym (choć pogruchotanym) życiem miłosnym. Notabene w mówionej biografii Móniki Maristain Zambra mówi otwarcie o swojej admiracji dla „starszego brata (*hermano mayor*)”, ale ową potencjalnie niebezpieczną bliskość wpływu autorka uwidacznia poprzez nazwę rozdziału, w którym pojawia się rozmowa: *Los Bolaños* (alias *Bolaniątka*). Por. Maristain (2012): 320.

historii (czy też raczej do opowiedzenia w pozornie złożony sposób rozmyślnie prostej historii albo może do opowiedzenia złożonej historii w ostatecznie prosty sposób). Historia jest uniwersalna mimo partykularności, ponadto zaś afektywnie angażująca i refleksyjnie pobudzająca. (Czy krytycy literaccy także nie powinni częściej rozmyślać o formach własnego powrotu do pisania o literaturze?)

„Zdecydowanie tracił czas przez swoją manię bonsai. Teraz myśli, że jedyną książką wartą napisania jest dłuższa historia o tych dniach roku 1984. To byłaby jedyna dopuszczalna książka, jedyna konieczna (*el único libro lícito, necesario*)” (VP). Ostatecznie jednak kolejna książka dotyczyć będzie nie olimpiady z 1984 r., lecz trzęsienia ziemi z kolejnego. Od trzęsienia ziemi książka się zaczyna i trzęsieniem ziemi także się kończy: obydwie wstrząsy spinają czasową klamrą (a może i nie tylko taką) dwadzieścia lat historii najnowszej Chile (1985–2006), wydarzając się jednak na odmiennych planach świata przedstawionego. Ale od początku: powieść składa się z dwóch przeplecionych opowieści, to jest, po pierwsze, fikcji w fikcji, czyli powieści, którą pisze utożsamiający się ze swoim bohaterem narrator (rozdział pierwszy i trzeci) oraz, po drugie, dziennika narratora (rozdział drugi i czwarty). (Stosowne rozdziały można przeczytać też z pogwałceniem konstrukcji książki, ale z zachowaniem logiki fabularnej chronologii – i także nie będzie to lektura puszczona). Czytając rozdział pierwszy, możemy spodziewać się opowieściowego wspomnienia sięgającego do połowy lat osiemdziesiątych, do dzieciństwa nieokreślonego z imienia bohatera (nazywanego czasem Aladinem, od nazwy ulicy, przy której mieszka – Pasaje Aladino). Jednym z dawno minionych wydarzeń, jakie na dobre osadziły się w dorosłej już pamięci bohatera, było poznanie Claudii. „Claudia miała dwanaście lat, ja dziewięć, stąd przyjaźń między nami nie była możliwa. Mimo to byliśmy przyjaciółmi albo kimś w tym rodzaju. Dużo ze sobą rozmawialiśmy. Czasem wydaje mi się, że piszę tę książkę tylko po to, żeby przypomnieć sobie te rozmowy” (FVC). Aladin poznaje Claudię, kiedy ta wraz z matką chroni się w noc trzęsienia ziemi u sąsiada chłopca, Raúla, (rzekomo) wuja dziewczyny. Jakiś

czas potem prosi go o przysługę – czy mógłby zwrócić uwagę na to, co dzieje się za płotem, kto odwiedza samotnego mężczyznę, czy mógłby notować wszystkie podejrzane fakty w specjalnym zeszycie? Jaki dziewięciolatek odmówiłby udziału w tak porywającej detektywistycznej przygodzie? Aladin posuwa się wręcz do śledzenia niektórych odwiedzających sąsiada osób. Claudię interesują zwłaszcza goszczące u wuja kobiety, za jedną z nich chłopak przemierza więc autobusem pół miasta, po raz pierwszy na wiele godzin oddalając się sam tak daleko od domu. Z wyżyn swoich dwunastu lat Claudia nie zauważa (albo rozsądnie to wykorzystuje, zarazem ignorując), że Aladin lubi wyobrażać sobie, jakoby był w niej zakochany. Po mniej więcej roku Raúl wyprowadza się, chłopak próbuje jak najszybciej poinformować o tym dziewczynę, jednak ta także nie mieszka już z matką w dotychczasowym mieszkaniu. Koniec znajomości, koniec ekspozycji rozdziału pierwszego. Drugi skonfunduje część czytelników, okazuje się bowiem, że pierwszy jest jedynie elementem fabuły powstającej pod piórem (także nienazwanego z imienia) narratora, którego wiele zdaje się łączyć z poprzednim protagonistą, czyli Aladinem – od miejsca zamieszkania po brak świadomości historycznej (a to ze względu na programową apolityczność rodziców). Narrator dziennika niedawno rozstał się – na jakiś czas albo na dobre – z żoną, Em (poznajemy tylko ów akronim), i skomplikowana relacja obojga stanowi jeden z głównych tematów zapisków, obok kłopotów związanych z pisaniem powieści, wspomnień z własnego dzieciństwa, rozmów z przyjaciółmi i refleksji związanych ze sporadycznymi powrotami do rodzinnego domu (przy okazji odwiedzin rodziców). W rozdziale trzecim wracamy do Aladina, który już jako trzydziestolatek, wykładowca uniwersytecki, podczas spaceru odkrywa przypadkiem dom, gdzie przed laty zniknęła owa kobieta śledzona przezeń z entuzjastycznym zapałem dziewięciolatek. Zamieszkująca go dziś osoba przypomina mu Claudię, więc ponownie postanawia zaryzykować małe śledztwo. Wyjaśnia się, że znajoma nieznajoma to Ximena, siostra Claudii, mieszkającej tymczasem w Stanach Zjednoczonych, skąd niebawem wraca jednak ze względu na śmierć ojca. Okazuje się nim nie kto inny jak Raúl, a właści-

wie Roberto, ukrywający się przez jakiś czas pod zmienionym nazwiskiem w czasach dyktatury Pinocheta. Aladin zaczyna rozumieć, jak wiele nie rozumiał. Na krótko wiąże się z Claudią – jeśli łączy ich miłość, to, jak przypuszcza narrator, chodzi o jej osobliwą odmianę: miłość (do) wspomniania (*amor al recuerdo*) – urodzoną w roku puczu zakończonego śmiercią Salvadora Allende i początkiem piętnastoletniej dyktatury. Ostatni rozdział to ponownie powrót narratora, który, porządkując własne wspomnienia, usiłuje kontynuować rozpoczętą książkę. Finałowy fabularny skręt śruby przynosi rozpoznanie, że opowiadana w zanurzonej fikcji historia Claudii jest w obrębie pierwszoplanowego świata przedstawionego historią żony narratora, Em – która nie odczuwa jednak z tego powodu do byłego męża żadnej wdzięczności, przeciwnie, czuje się ograbiona z własnych wspomnień. „Zostawiłeś w piwnicy parę banknotów, powiedziała mi, ale obrabowałeś bank. Uznałem to za głupią, wulgarną przenośnię (*una metáfora tonta, vulgar*)” (FVC).

Formas de volver a casa to migawkowa opowieść generacyjna, historia dzieci, postaci pobocznych w powieści rodziców, i rodziców, postaci pobocznych w powieści dzieci. Jak opowiedzieć historię dzieciństwa, z którego zapamiętało się, jak widać po latach, nie to, co należy? Jak opowiedzieć historię dzieciństwa w czasach dyktatury, kiedy spędziło się je pod bezpiecznym kloszem indyferentyzmu najbliższych dorosłych?¹³ „Pochodzę z rodziny bez zmarłych (*Soy el hijo de una familia sin muertos*), myślałem, słuchając koleżeńskich opowieści z dzieciństwa (*mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia*)” (FVC). Własne doświadczenia zaczynają jawić się w nowym świetle, gdy przepuszczamy je przez perspektywę przeżyć innych. Ze skrawków życia innych próbujemy zszyć przeoczone fragmenty własnego. Ostatecznie „nawet gdy chcemy opowiedzieć obce historie, w końcu opowiadamy zawsze własną

¹³ Tytułem przykładu: przywołany na wstępie Jerofiejew prowokacyjnie opowiada historię szczęśliwego dzieciństwa w czasach raczej niesprzyjających szczęściu (por. Jerofiejew, 2005). Ale Zambrze idzie o co innego.

(*aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia*)” (FVC). Ale czy mamy prawo opowiadać własną historię, wykorzystując historie innych? A czy nie robi tego każdy fikcyjotwórca, powieściopisarz? „Tak naprawdę nie chciał wcale napisać powieści, chciał po prostu znaleźć niewyraźną spójną przestrzeń do gromadzenia wspomnień (*una zona nebulosa y coherente donde amontonar los recuerdos*). Chciał zapakować wspomnienia do torby i nosić ją, dopóki ciężar nie zniszczy mu pleców (*Quería meter la memoria en una bolsa y cargar esa bolsa hasta que el peso le estropeará la espalda*)” (VP). Zambrze udało się spleść (dość swobodnie, co może początkowo nieco drażnić, lecz z kolejną lekturą zyskuje na sugestywności) w trzeciej powieści kilka wątków, które w połączeniu zaczynają osobiście dobrze rezonować. Nad całością unosi się zaś niewypowiedziane wprost pytanie o możliwość prawdziwego życia w fałszywym – zarówno jeśli chodzi o własną przeszłość, jak i o tę „dziwną profesję, skromną i zuchwałą, konieczną i niewystarczającą: spędzanie życia na przyglądaniu się, pisaniu (*este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo*)” (FVC).

10. „A co do Pinocheta, był dla mnie człowiekiem z telewizji, prowadzącym program bez ustalonej godziny, i nienawidziłem go za to, za te nudne programy państwowe, które przerywały audycje w najlepszych momentach (*En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes*). Później nienawidziłem go jako skurwysyna, jako mordercę, ale wtedy nienawidziłem go tylko z powodu tych programów nie w porę, oglądanych przez ojca bez słowa, bez żadnego gestu poza jedynie mocniejszym zaciąganiem się papierosem przyklejonym zawsze do ust (*Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una pitada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca*)” (FVC). Chilijskie niedziele bez teleranka.

11. Kolejna książka Zambry – *Mis documentos* (Moje dokumenty) – nosi tytuł emblematyczny dla całego właściwie projektu pisarskiego tego autora. „Czytać to zakrywać twarz (*Leer es cubrirse la cara*). A pisać to ją odsłaniać (*Y escribir es mostrarla*)” (FVC). Jedenaście opowiadań w czterech sekcjach – trzy pierwsze to więcej niż ewidentne autofikcje – to znowu wyraziste portrety rówieśników (z różnych okresów dorastania), w trzech czwartych pisarzy *in spe* („mój ojciec był komputerem, matka maszyną do pisania (*mi padre era un computador y mi madre una máquina de escribir*)” – MD), poszukujących z lepszym lub gorszym skutkiem tyleż możliwości powrotu do pisania, co nieudawanych emocji (częściej niż przypuszczają okazuje się to zresztą dwiema stronami tej samej wytartej monety), walczących o to, by (wciąż/znów/nareszcie) było warto. Zambra pisze o sobie jako innym, kreuje, zmienia perspektywę, przysłania, odsłania, wraca do dzieciństwa, po kawałku przepisuje je na nowo.

„W marcu 1988 dostałem się do Instituto Nacional. A potem w tym samym czasie przyszły demokracja i młodość. Młodość była prawdziwa. Demokracja nie” (MD). O tym bohater przekonuje się dopiero z czasem, ponieważ w domu odbiera raczej solidne wychowanie do konformizmu (grunt to się nie wychylać, wszyscy politycy są siebie warci – a poza tym każdy chyba pamięta, jak trudno było dostać mleko za Allende). Dopiero od kolegów „po raz pierwszy usłyszałem o ofiarach dyktatury, o aresztowanych zaginionych, o mordercach, torturach. Słuchałem zdumiony, czasem się oburzałem, innym razem pogrążałem w sceptycyzmie, zawsze pełen tego samego poczucia nieestosowności, niewiedzy, znikomości, obcości (*Yo los oía perplejo, a veces me indignaba con ellos, otras veces me perdía en un cierto escepticismo, siempre invadido por un mismo sentimiento de impropiedad, de ignorancia, de poquedad, de extrañamiento*). Próbowałem zajmować stanowisko, początkowo na ślepo i na próbę, trochę jak Leonard Zelig” (MD). Wiele opowiadań podąża – choć nie tak bezpośrednio, jak w dalszym przytoczeniu – retrospektywnym śladem Georges’a Pereca: „Pamiętam nauczycieli, którzy nas pogrążali, i nauczycieli, którzy chcieli nas ratować. Nauczycieli, którzy mieli się za pana Keatinga. Nauczycieli, którzy mieli się za Boga. Nauczycieli, którzy mieli się

za Nietzschego” (MD). Jednym z nielicznych stałych odnośników jest wówczas i później – zawsze – literatura. „Życie jako książka, którą ktoś odłożył”¹⁴.

Czy on aby nie za wcześniej pisze wspomnienia? Ledwo czterdziestolatek – i aktywny świadek doprawdy niezbyt wielu spektakularnych wydarzeń – a tu wciąż kolejne książki „o sobie”? Ale osoba autora, prawie nigdy nieprzywoływana bezpośrednio, jest tu tylko pretekstem, osnową literatury, punktem wyjścia, a nie dojścia. Powieści i opowiadania ożywają dzięki tonowi podszytego smutkiem sarkazmu i pogodnej nostalgii, łączącemu lekkość z tragizmem, zważającemu na nieistotny fabularnie, ale autentyczny emotywnie szczegół. „[...] jeśli w moim życiu było coś stałego (*si algo había sido constante en mi vida*), to była to miłość do pewnych historii (*el amor a algunas historias*), pewnych zdań (*a algunas frases*), kilku słów (*a unas cuantas palabras*)” (MD).

Trzy generacje współczesnych – bardzo różnych – muszkietерów konsekwentnego maksymalistycznego minimalizmu literackiego: Patrick Modiano (ur. 1945)¹⁵, Tomas Espedal (ur. 1961)¹⁶, Alejandro Zambra (ur. 1975). Maksymalistyczny minimalizm: całościowy zamysł, cegiełkowa realizacja, czyli szereg mikrofabuł składających

¹⁴ Przywołany wyimek z Ashbery’ego (por. Ashbery, 2006: 384 i n.) jest też mottem innej książki Zambry (VP).

¹⁵ Łączy ich także – poza moją predylekcją – elementarna wrażliwość. Taki na przykład fragment książki Zambry mógłby pochodzić z każdej powieści Patricka Modiano: „Albo lubię być w książce (*me gusta estar en el libro*). Wolę pisać niż mieć napisane (*Es que prefiero escribir a haber escrito*). Wolę trwać (*Prefiero permanecer*), zamieszkiwać ten czas (*habitar ese tiempo*), żyć w tych latach (*convivir con esos años*), długo podążać za wymykającymi się obrazami i ostrożnie je przeglądać (*perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado*). Widzieć je, słabo, ale widzieć (*Verlas mal, pero verlas*). Zostać tam, patrząc (*Quedarme ahí, mirando*)” (FVC).

¹⁶ A taki znowu fragment mógłby pochodzić z każdej książki Tomaasa Espedala: „Obejrzałem właśnie *Dzień dobry*, piękny film Ozu. Co za radość wiedzieć, że ten film istnieje, że mogę go obejrzeć wiele razy, że zawsze mogę go oglądać (*Qué alegría más grande saber que existe esa película, que puedo verla muchas veces, que puedo verla siempre*)” (FVC).

się na makrohistorię. Podobnie jak u wspomnianych autorów, autofikcje Zambry rozwijają się cyrkularnie. Inaczej niż pisarze preferujący kompozycję linearną – jak choćby najbardziej prominentny współcześnie Karl Ove Knausgård – Zambra tworzy zapisy kolejnych przebiegów jednego kontinuum, co pozwala mu wielokrotnie wracać do tych samych okresów, tych samych wydarzeń, zmieniając jedynie każdorazowo punkt przyłożenia, oddalenie, obiektyw.

12. Jeśli chwyt umożliwiający wprowadzenie wymiaru metafikcyjnej refleksji do powieści *Formas de volver a casa* (2011) można potraktować jako rodzaj narracyjnej strategii immunizacyjnej (choć znana jest narastająca tu i ówdzie niechęć do szczepionek) – co bowiem z poetologicznego punktu widzenia mogą znaczyć tytuły rozdziałów: „Literatura rodziców (*La literatura de los padres*)” i „Literatura dzieci (*La literatura de los hijos*)”?; są one być może także próbą dyskretnego wskazania, że awangarda i ariergarda są punktami figury, która jako całość porusza się w obrębie pola literackiego – pozwalającej tyleż skutecznie, co stosunkowo mało boleśnie skonfrontować czytelników z pożądaną, zdaniem autora, koniecznością pogłębienia perspektywy percepcji (świadomość bezwiednie zazwyczaj pomijanych konwencji niekoniecznie upośledza recepcję), to strukturę książki *Facsimil* (2014) należałoby uznać za podanie doprawdy końskiej dawki przeciwciał (uodporniających na złudzenie braku zapośredniczeń). Zarówno tytuł książki – trudny do przełożenia i możliwy do oddania omownie, na przykład, idąc tropem wydania angielskiego (*Multiple Choice*) czy portugalskiego (*Múltipla escolha*) jako *Test (wielokrotnego) wyboru* – jak i jej układ oraz kompozycja odnoszą się, o czym informuje nas autor, do jednolitych testów obowiązujących w Chile w latach 1967–2002 wszystkich kandydatów na studia (*Prueba de Aptitud Académica, PAA*)¹⁷. Pisarz wzorował się zwłaszcza na

¹⁷ Por. wstępne objaśnienie: „Las palabras «facsimil» y «ensayo» se asocian, en Chile, a la Prueba de Aptitud Académica – aplicada desde 1967 hasta 2002 – y a la actual Prueba de Selección Universitaria o PSU, vale decir, a los exámenes de ingreso a la educación universitaria” (F).

teście sprawdzającym kompetencje werbalne (Prueba de Aptitud Verbal) z roku 1993 – ten właśnie sam w swoim czasie rozwiązywał – kiedy to należało uporać się z dziewięćdziesięcioma zadaniami pomieszczonymi w pięciu sekcjach.

W odpowiednio zmodyfikowanej formie znajdziemy je również w tej osobliwej książce, niewątpliwie najbardziej jawnie eksperymentalnej. I tak, w pierwszej sekcji (*I. Término excluido*, ćwiczenia 1–24) chodzi o wykreślenie słowa, które nie pasuje ani do nagłówka, ani do pozostałych. Kilka początkowych zadań wymaga od czytelników wyraźnie autotematycznych reakcji. Weźmy pierwsze: wyjściowym terminem jest sam tytuł książki, „Facsimil”, zaś (przybliżone) odpowiedzi to odpowiednio: „A) kopia (*copia*); B) imitacja (*imitación*); C) symulacja (*simulacro*); D) test (*ensayo*); E) pułapka (*trampa*)”. Co uznamy za najmniej na miejscu? Z kolei w zadaniu trzecim punktem odniesienia jest sama czynność kształcenia, „Educar”, usunąć należy zaś słowo spośród następujących: „A) uczyć (*enseñar*); B) pokazywać (*mostrar*); C) trenować (*entrenar*); D) oswajać (*domesticar*); E) programować (*programar*)”. W tym miejscu większość czytelników, o ile nie zniechęciła się jeszcze, spostrzega pewnie, że książka Zambry jest zaproszeniem do samozwrotnej interakcji, i że udzielane odpowiedzi powinny nam pomóc lepiej zrozumieć naszą własną ocenę wystawioną całości po zakończeniu testowej lektury. W kolejnej sekcji (*II. Plan de redacción*, ćwiczenia 25–36) podane zdania należy uporządkować w kolejności zapewniającej im największą spójność. Oto zadanie 29, (potencjalna) historia o tytule „Urodziny (*Cumpleaños*)”: „1) Wstajesz wcześniej, idziesz się przejść, szukasz jakiegoś miejsca, żeby wypić kawę. 2) To twoje urodziny, ale nie pamiętasz o tym. 3) Masz wrażenie, jakbyś o czymś zapomniał, ale to jedynie jakiś niepokój, pewna obcość. 4) Robisz to, co zawsze w każdą niedzielę. 5) Palisz, włączasz telewizor, zasypiasz, słuchając wiadomości o północy”. A oto możliwa kolejność podanej sekwencji zdarzeń: „A) 5 – 1 – 2 – 3 – 4; B) 4 – 5 – 1 – 2 – 3; C) 3 – 4 – 5 – 1 – 2; D) 2 – 3 – 4 – 5 – 1; E) 1 – 2 – 3 – 4 – 5”. Która będzie naszym zdaniem właściwa? Zambra konfrontuje nas tu z embrionalnymi nanofikcjami, oferując zalgorytmizowane narzędzie do przesuwania akcentów.

Trzecia sekcja (III. *Uso de ilativos*, ćwiczenia 37–54) wymaga uzupełnienia każdorazowego zdania najwłaściwszym spośród podanych słowem. Weźmy zadanie 37, gdzie zdanie główne brzmi tak: „... tysiąc/tysiaca/tysiącu/tysięcem dodanych poprawek Konstytucja z 1980 roku jest do dupy”, zaś frazy uzupełniające lukę to „A) Razem z; B) Ze względu na; C) Mimo; D) Dzięki; E) Niezależnie od”. Czytelnik ćwiczy się tu, jak widać, w rozpoznawaniu subtelności perspektywizmu. Sekcja czwarta (IV. *Eliminación de oraciones*, ćwiczenia 55–66) wymaga podjęcia decyzji o usunięciu jednego ze zdań – które nie wnosi nic nowego albo nie wiąże się z resztą – składających się na przedstawianą historię. Weźmy najkrótsze zadanie, nr 55: „1) Wiele lat nikt nie odwiedzał mojego grobu. 2) Nikogo też nie oczekiwałem, prawdę mówiąc. 3) Ale dziś przyszła jakaś kobieta, żeby zostawić mi kwiaty. 4) Cztery czerwone róże, dwie różowe i jedna biała. 5) Nie znam jej, nie pamiętam, żebym ją spotkał. 6) Nie sądzę, żeby wiedziała, jakim byłem gnojkiem (*una mierda de persona*)”. Które zdanie należałoby usunąć? „A) Żadne; B) 2; C) 4; D) 5; E) 6”. Jakie kompetencje – oprócz poszerzania dotychczasowych – tu ćwiczymy? Może najbardziej otwarcie sprawdzamy się w roli autora? W końcu w ostatniej sekcji, weryfikującej rozumienie tekstu czytanego (V. *Comprensión de lectura*, ćwiczenia 67–90), znajdziemy trzy wyraziste opowiadania z dołączonymi zestawami częściowo bardzo rozbudowanych pytań. Najpóźniej w tym miejscu czytelnik (życzliwy) orientuje się, że: 1) autoreferencyjna struktura książki przyprawia o zawrót głowy, ale jest w tym niezwyklej formalnym zabiegu korzystna poznawczo metoda, 2) pytania od samego początku (ale najwyraźniej widać to przy końcu) były integralną częścią odpowiedzi i 3) kilkadziesiąt wcześniejszych zadań przygotowywało go do tego ostatniego – do kwestii związanych z dopuszczalnością oszustwa, nieoczekiwanymi konsekwencjami wprowadzenia godziny policyjnej w Chile, hipokryzją społeczną, odpowiedzialnością rodzicielską etc. I najpóźniej tutaj nasz wirtualny czytelnik modelowy orientuje się, że ów oulipijski zabieg formalny, który z całą pewnością sprowokował niemałą niechęć mniej przychylnie nastawionych odbiorców, nadaje całemu

te(k)stowi strukturę osobliwie współczesnej przypowieści¹⁸. W której przegrać oznacza wygrać w rzeczywistości? I odwrotnie? Czy też zupełnie inaczej? Tu zapewne najwłaściwiej byłoby wrócić do szeregu wyjściowych pytań, a później raz jeszcze pokonać tekstowy tor przeszkód.

13. „W literaturze nie ma postępu”, powiada Jerofiejew, „lecz niewątpliwie jest entropia. Stosowane zasady parodiowane są przez następne pokolenia pisarzy, a potem lądują na śmietniku” (Jerofiejew 2010: 177). A jeśli jako pozorna entropia jawi się nam na krótkim dystansie podstawowa ewolucyjna zasada dziedziczenia z modyfikacjami? Intuicyjnie wyczuwamy go przecież – mam na myśli postęp w literaturze i zawodowych czytelników – chyba wcale nieźle, rzadziej potrafimy o nim przekonująco mówić. Sam uważam go za „nowatorstwo formalne o konsekwencjach epistemologicznych, doskonalenie iluzji formalnej w służbie iluminacji poznawczej”¹⁹. Czy należy o nim myśleć w kategoriach liniowego przyrostu? Z wielu bardzo różnych względów nie sędzę, by ten trop miał być użyteczny. Jeśli linia, to raczej wielokrotnie łamana, ale może zamiast o łamanej właściwiej byłoby myśleć raczej o ruchu figury (wykreślonej przez daną fikcję) w obrębie zastanego pola literackiego. Większość fikcji literackich nie powoduje żadnych zmian w obrębie pola, którego są częścią – co, nawiasem mówiąc, w żaden sposób (doraźnie) przeciwko nim nie świadczy, istotności fikcji nie mierzy się bowiem tylko skalą wpływowego nowatorstwa – niektóre zaś oddziałują na powierzchnię w sposób punktowy, w szczególności próbując wyczerpać wybrany koncept poprzez doprowadzenie go do ostatecznych granic. I tak na przykład Joyce akcję wszystkich dni ściąga w *Uliście* do jednego

¹⁸ Na temat właściwego nowoczesności popędu (do) testowania por. też odnośną teoretyczną „jazdę próbną” w wykonaniu Avitall Ronell (2005).

¹⁹ Piszę o tym szerzej w szkicu: Żychliński (2016): 143. Notabene wspomniana tu „iluzja formalna”, rezultat każdorazowo zastosowanego chwytu narracyjnego, spełnia zwłaszcza i przede wszystkim jedno zadanie – jest nim produkcja (czasoczułego recepcyjnie) efektu autentyczności.

dnia; kraina Yoknapatawpha Faulknera to próba pomieszczenia w wyimaginowanej przestrzeni możliwie wielu (najlepiej „wszystkich”) typów i sytuacji; tego rodzaju ludzki makrokosmos Percec, łącząc obydwie podejścia w kolejnej sekwencyjnej syntezie, ukazuje w powieści *Życie instrukcja obsługi* za pośrednictwem mikrokosmosu jednej kamienicy zastygłej naraz w jednej chwili – we wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z nieustannym poszukiwaniem uniwersalnej pojedynczości, czyli każdorazowo swego rodzaju formalnego alefa, punktu odsłaniającego widok na wszystkie pozostałe. Częstsze od tego rodzaju punktowej innowacji – będącej skrajnością w każdym sensie tego słowa – jest powierzchniowe nowatorstwo: fikcje literackie, które nie próbują przesuwac granic poprzez wyznaczanie znajdujących się poza nimi punktów dojścia, lecz (z różną intensywnością) oddziałują raczej na granice od wewnątrz, w sposób mniej rzucający się w oczy poszerzając pole możliwości, a co za tym idzie także pole instytucji, którą w danym czasie określamy mianem literatury.

Modyfikacje są pochodną wpływu, ten zaś, jak trafnie ujmuje to Fredric Jameson, „nie jest rodzajem naśladowania (*Influence is not a kind of copying*), jest niespodziewanie otrzymanym pozwoleniem na robienie rzeczy na nowe sposoby (*it is permission unexpectedly received to do things in new ways*), na poruszanie nowych treści (*to broach new content*), na opowiadanie historii za pośrednictwem form, o których człowiek nigdy nie sądził, że wolno mu je wykorzystać (*to tell stories by way of forms you never knew you were allowed to use*)” (Jameson, 2017). Wpływ jako oddziaływanie zmierzające do śladowego poszerzania zakresu możliwości. („Także tą drogą da się wrócić do domu? Kto by pomyślał”). Oto doskonały opis tego, co – w rozmaity sposób wracając do pisania (najbardziej charakterystyczne wydaje się tymczasem w tych powrotach napełnianie emotywnym winem aseptycznych bukłaków) – stara się robić Alejandro Zambra. Dokąd go to doprowadzi? Czy uda mu się utrzymać balans pomiędzy analityczną odkrywczością a skutecznością poznawczą? Czas pokaże²⁰.

²⁰ Wraz z zaproszeniem do publikacji redaktorki tomu zwróciły mi uwagę na jego zamierzony tematycznie wymiar poszukiwania

BIBLIOGRAFIA

- Ashbery, J. (2006), „Życie jako książka, którą ktoś odłożył”, w: P. Sommer (red.), *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, przekł., oprac. i posł. P. Sommer, Wrocław: Biuro Literackie, 384–385.
- Borges, J. L. (1992), “Ficciones” [1944], w: J. L. Borges, *Obras completas*, vol. II, Barcelona: Círculo de Lectores, 13–122.

miejsowych komparatystycznych związków. Przyznaję jednak ze skrucą, że pośród licznych deficytów tego szkicu nieobecny (niemal) aspekt „Zambra a sprawa polska” pozostaje szczególnie dojmujący. Owszem, *Mudanza* to z pewnością w pewnym stopniu rozbudowana wariacja na temat Chopinowskiego „wyprowadzam się”, prawda, od (powiedzmy) Tadeusza Różewicza do (dajmy na to) Darka Foksa wypróbowano także w języku polskim niejedną fortunną strategię antypoezji, naturalnie, tu i ówdzie wychynie w esejach autora obowiązkowy Gombrowicz (choć właściwie ten bardziej może argentyński niż polski; aczkolwiek, tak, pisarz jest też autorem dwóch krótkich wypowiedzi pod tytułem *Contra los poetas*), i zgadza się, Emilia, bohaterka *Bonsái*, przeżyje jednozdaniowy epizod erotyczny z polską przyjaciółką Karoliną Kopec, a Julián z *La vida privada...* będzie szukał (bez powodzenia) w domowej bibliotece wiersza Wisławy Szymborskiej o osamotnionym naraz kocie (Szymborska powróci też m.in. w znakomitym esej o Cesare Pavese), i w końcu także, choć niełatwo w to uwierzyć, pośród szkiców krytycznoliterackich autora znajdziemy nawet (wcale wyważoną) recenzję poezji Karola Wojtyły – ale nawet mnożąc wszystko to razy trzy i podnosząc do drugiej potęgi, trzeba będzie koniec końców (tak mi się zdaje) stwierdzić uczciwie, że Zambra zarówno wywodzi się z „innych tradycji”, jak i pozostaje na tutejszym gruncie pisarzem (raczej jeszcze) kompletnie nieznanym (o czym świadczy brak choćby najmniejszego tymczasem śladu przekładów) i nikt dziś w Polsce, idąc podobnym śladem, nie próbuje literatury odświeżać. Niech wolno mi będzie jednak zachować wobec tych stosunkowo bezdyskusyjnych faktów niezrażony spokój – jeśli literatura jest jedna, a duch wieje, kędy chce, już jutro możemy mieć na podorędziu komplet wzmiankowanych tu książek i niebawem narzekać na nadmiar krajowych kontynuatorów tego rodzaju sposobów (powrotu do) pisania – wcale niewykluczone zatem, że powyższe uwagi pozwolą mi jeszcze kiedyś wywiązać się ze wspomnianego na wstępie zadania *post factum*.

- Borges, J. L. (2003), *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Corral, W. H., De Castro, J. E., Birns, N. (eds.) (2013), *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, New York–London–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Publishing.
- Jameson F. (2017), „No Magic, No Metaphor: One Hundred Years of Solitude”, *London Review of Books* 12, <https://www.lrb.co.uk/v39/n12/fredric-jameson/no-magic-no-metaphor> (dostęp: 23.07.2017).
- Jerofiejew, W. (2005), *Dobry Stalin*, przeł. A. L. Piotrowska, Warszawa: Czytelnik.
- Jerofiejew, W. (2010), „Miłość do głupoty”, w: W. Jerofiejew, *Bóg X* [2005], przeł. M. B. Jagiełło, Warszawa: Czytelnik, 173–181.
- Kermode, F. (2000), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* [1966], Oxford: Oxford University Press.
- Kermode, F. (2010), *Znaczenie końca*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Luiselli, V. (2016), *Nieważcy* [2011], przeł. K. Okrasko, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Maristain, M. (2012), *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Oaxaca de Juárez: Almadía.
- Munro, A. (1997), „Introduction”, w: A. Munro, *Selected Stories*, New York: Vintage, IX–XVII.
- Parra, N. (2011), „Autoportret” [1954], w: K. Rodowska (red.), *Umocnij w kamieniu. Przekłady z poetów latynoamerykańskich*, wybór, przekł. i oprac. K. Rodowska, Wrocław: Biuro Literackie, 281–282.
- Piglia, R. (2015), *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Barcelona: Anagrama.
- Ronell, A. (2005), *The Test Drive*, Urbana–Chicago: University of Illinois.
- Tamayo, G. (ed.) (2007), *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*, Bogotá: Ediciones B.
- Zambrá, A. (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama.
- Zambrá, A. (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama.
- Zambrá, A. (2011), *Formas de volver a casa*, Barcelona: Anagrama.
- Zambrá, A. (2012), *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*, selección y edición de A. Braithwaite, Barcelona: Alpha Decay.
- Zambrá, A. (2013), *Mis documentos*, Barcelona: Anagrama.
- Zambrá, A. (2015), *Facsimil*, Madrid: Sexto Piso.

- Zamora, A. (2016), *Fantasía* [2007], Santiago: Metales Pesados.
- Thirlwell, A. (ed.) (2012), *Multiples. An Anthology of Stories in an Assortment of Languages and Literary Styles*, London: Portobello.
- Żychliński, A. (2016), „Zerwanie i ciągłość, czyli o postępie”, w: W. Charchalis, A. Żychliński (red.), *Wieczna kruczata. Szkice o „Don Kichocie”*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 129–156.
- Żychliński, A. (2017), „Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej”, *Teksty Drugie* 1: 187–198.

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

