

8

ISSN 2027-7024
ISSN en línea 2745-1844

YASNAIA POLIANA

Revista de literaturas eslavas

20

Apoyan

Facultad de Ciencias Humanas
Programa Gestión de Proyectos
División de Acompañamiento Integral
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

YASNAIA POLIANA

Volumen 8 (2020) / ISSN 2027-7024

ISSN en línea 2745-1844

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Sede Bogotá

El grupo estudiantil **Yasnaia Poliana** se especializa en la lectura y análisis de diversas culturas y literaturas eslavas.

Contacto YASNAIA

grupoliteraturarusa@gmail.com ✉

/YasnaiaPolianaUN 

Universidad Nacional de Colombia
Cra 45 No 26-85 Edificio Uriel Gutiérrez

Sede Bogotá
www.unal.edu.co

Contacto PGP

proyectoug_bog@unal.edu.co ✉

@pgp_un 

ugp.unal.edu.co 

/gestiondeproyectosUN 

issuu.com/gestiondeproyectos 

Portada

Ángeles con piedras, Natalia Goncharova (1911)

Corrección de Estilo

Manuela Rondón Triana (PGP)

Diseño y Diagramación

Jose Castro Garnica (PGP)

Impresión

GRACOM Gráficas Comerciales

Rectora

Dolly Montoya Castaño

Vicerrector

Jaime Franky Rodríguez

Director Bienestar Sede Bogotá

Oscar Arturo Oliveros Garay

Jefe de División de Acompañamiento Integral

Zulma Edith Camargo Cantor

Coordinador Programa Gestión de Proyectos

William Gutiérrez Moreno

Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Luz Amparo Fajardo Uribe

Directora Bienestar Ciencias Humanas

Esperanza Cifuentes Arcila

COMITÉ EDITORIAL

Dirección

Prof. Anastasia Belousova

Dirección

Santiago Castillo Higuera

Edición

Laura Vanessa Gómez Herrera

Santiago Esteban Méndez Parra

Laura Sophia Rodríguez González

Naikelly Rojas Cabrejo

Santiago Castillo Higuera

Sofía Libertad Sánchez Guzmán

Laura Daniela Patiño Castaño

Autores o Autoras

Anastasia Belousova

Ángela Juliette Chiquillo Velandia

Laura Sophia Rodríguez González

Laura Daniela Patiño Castaño

Sofía Libertad Sánchez Guzmán

Naikelly Rojas Cabrejo

Ilustraciones por:

Natalia Goncharova

Amparo González

Laura Vanessa Gómez Herrera (Lavgo)



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Contenido

9

Editorial

Comité editorial Yasnaia Poliana

Encuentros Visuales

14

El constructivismo como arte popular:
la propaganda política

Ángela Juliette Chiquillo Velandia

Encuentros Literarios

28

La fuerza descarnada: representación de la violencia
en *Caballería Roja* de Isaak Babel

Laura Sophia Rodríguez González

40

Dostoievski, chistoso y no tanto

Reseña de: Dostoievski, F.M. (2018). *Sueño de un hombre ridículo y otros cuentos*.
Traducción de A.A. González. Buenos Aires: Galerna.

Anastasia Belousova

44

Poesía y silencio: la escritura de *réquiem* y
poema sin héroe de Anna Ajmátova

Reseña: Rabasco, Ester. *Leyendo a Anna Ajmátova: Réquiem y Poema sin héroe*.
Traducción, introducción y notas. Ediciones Universidad Valladolid, 2017.

Laura Daniela Patiño Castaño

50

Reseña de: Nachkebia, Dahur. *A orillas
de la noche*. Trad.

Marcía Gasca. Bogotá: Poklonka editores, 2017

Naikelly Rojas Cabrejo

60'

Entrevista a Ester Rabasco Macías y Bogumiła Wyr-
zykowska, traductoras de *un lugar llamado antaño* de
Olga Tokarczuk

(ANAGRAMA, 2020)

Sofía Libertad Sánchez Guzmán

Laura Daniela Patiño Castaño.



Editorial

Han pasado casi diez años desde la publicación del primer número de la revista. En el recorrido hemos tenido la oportunidad de experimentar muchas cosas: desde dar los primeros pasos en los procesos editoriales y la consolidación del grupo estudiantil, hasta una apertura al conjunto de las culturas eslavas más allá del acercamiento privilegiado a la rusa. Creemos que este es el corazón de nuestro proyecto, aquel que nos ha sostenido durante este tiempo, y que guía nuestros pasos. La pasión que tenemos por las culturas eslavas nos ha mantenido centrados en la labor de divulgar entre la comunidad universitaria y demás interesados sus matices y particularidades. Nuestro propósito es diseminar entre los miembros de la Universidad Nacional de Colombia ese mismo sentimiento que hace que dediquemos nuestras horas libres al estudio de la cultura y las obras de estos países.

El comité editorial de la revista se compone de estudiantes del pregrado de Literatura que dedicamos nuestro esfuerzo a estudiar y divulgar la faceta literaria de las culturas eslavas. No obstante, en el camino nos hemos percatado de que resulta más enriquecedora la experiencia literaria si se la pone en correlación con las demás manifestaciones artísticas de su cultura. De allí que nuestra revista haya buscado en los últimos números reflejar ese anhelo de diálogo entre expresiones artísticas. Y lo hemos hecho a través de varias estrategias: el amplio horizonte de los estudios comparatistas, por supuesto, pero también a través del diálogo armónico entre la imagen y el texto. Nuestros escritos se nutren de la comparación entre la expresión literaria y la expresión plástica, pues creemos que de ese modo se puede llegar a comprender más profundamente un texto. Por eso

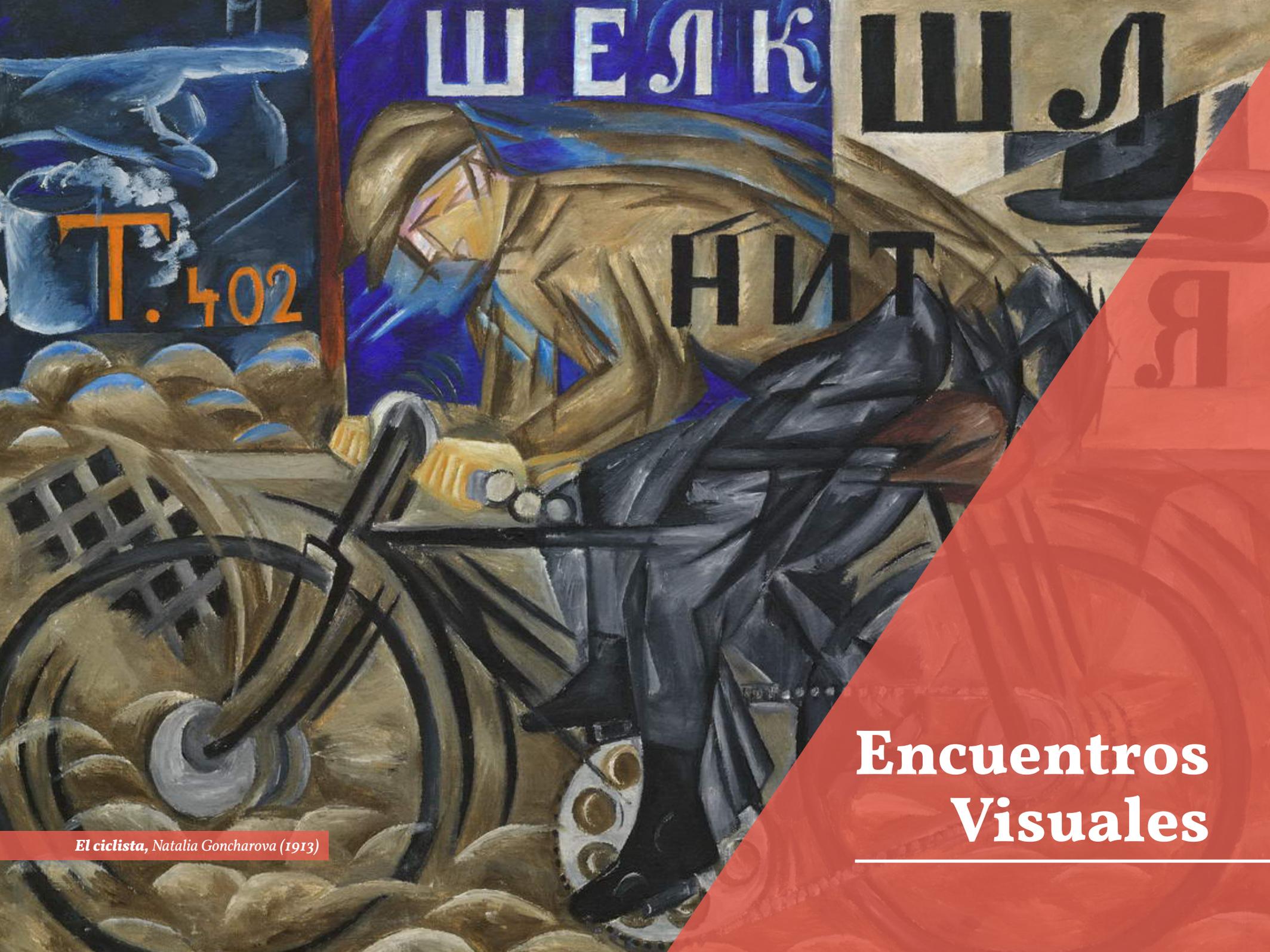
hacemos acopio de ilustraciones que no solo acompañan, sino que también son parte vital de la experiencia de aprendizaje que proponemos a nuestros lectores.

Otro aspecto que ha caracterizado a nuestra revista es la preparación de los números de acuerdo con temáticas específicas. Hemos dedicado, por ejemplo, números a Chéjov; Lérmontov; la Revolución rusa; la oralidad y el folclor; números en donde la aproximación crítica gira en torno a perspectivas multidisciplinares de distintas épocas de las literaturas eslavas. Este número, a su vez, no sigue ninguna lógica monográfica, es misceláneo, como lo era también el número cinco de nuestra revista.

A través de estas páginas, el lector encontrará reseñas, entrevistas y ensayos, pero también ilustraciones hechas por integrantes de nuestro grupo de estudio, personas interesadas en las culturas eslavas, y expresiones pictóricas de Natalia Goncharova, representante del cubo-futurismo ruso de principios de siglo XX. Los textos echan una mirada a personajes como Vladimir Maiakovski, Isaak Babel, Fiódor Dostoievski y Anna Ajmátova; así como a los escritores contemporáneos Daur Nachkebia, autor abjaso, y Olga Tokarczuk, ganadora del Premio Nobel de Literatura del 2018 junto al austríaco Peter Handke.

Esperamos, pues, que la experiencia para el lector resulte tan enriquecedora como lo fue para nosotros la preparación de este octavo número de la revista. Deseamos que, así como nuestro deseo de divulgar las culturas eslavas entre la comunidad universitaria da como resultado esta revista, del mismo modo la lectura de este ejemplar, experiencia única de diálogo intercultural, estimule al lector a querer conocer más de la producción cultural de los países eslavos y a que se apasione tanto como nosotros por sus expresiones literarias y artísticas.





El ciclista, Natalia Goncharova (1913)

Encuentros Visuales



El constructivismo como arte popular: la propaganda política

Ángela Juliette Chiquillo Velandia

ajchiquillov@unal.edu.co

"We were for the new world, the world of industry, technology and science. We were for the new man; we felt him and we had no precise idea of the future. We created a new concept of beauty and we have expanded the confines of art. We made posters, written slogans and decorated squares and buildings. Even the typefaces, so precise and persuasive, were invented by us. We made new objects whose utility no one questions any longer".

Aleksandr Mijáilovich Ródchenko

El Constructivismo ruso es un movimiento de vanguardia artística que surgió en los primeros años del siglo XX, que tuvo su punto más alto en la Revolución de 1917 y que decayó en los años 30. Es parte

¹ Nosotros estábamos por el nuevo mundo, el mundo de la industria, la tecnología y la ciencia. Éramos para el nuevo hombre: lo sentíamos, aunque no teníamos una idea precisa del futuro. Creamos un nuevo concepto de belleza y expandimos los confines del arte. Hicimos pósteres, escribimos eslóganes y decoramos plazas y construcciones. Aún las tipografías, tan precisas y persuasivas, fueron inventadas por nosotros. Hicimos nuevos objetos cuya utilidad nadie cuestionaría jamás". Por favor indicar que la traducción la realizó el equipo editorial (Traducción de la autora / del comité editorial de la revista)

de los grupos modernistas, es decir, los movimientos de vanguardia rusa que se dieron aproximadamente entre la última década del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Se desarrolló principalmente en la arquitectura, pero también tocó la literatura, el diseño, la cinematografía y los métodos de comunicación visual. Estos últimos, tanto en el uso de nuevos materiales, como en sus contenidos, simbolizan las discusiones y problematizaciones que presenta este movimiento, así como su constante diálogo con las otras artes que también tuvieron expresiones constructivistas.

En la conferencia de noviembre de 2017 dada en la Sede Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia, Juan Sánchez explicó brevemente el contexto en el que surge el movimiento constructivista y la mayoría de las vanguardias rusas en general: la artesanía (la técnica de hacer objetos a mano) había tenido por mucho tiempo la característica de lo que nosotros llamamos hoy arte, es decir, crear objetos estéticos. Pero con la llegada de la industria de masas y con ella la reproducción más rápida y eficiente del objeto, se rompió la unidad entre la creación individual estética y la funcionalidad de las piezas que eran creadas, por lo que la artesanía entró en una profunda crisis. Aunque otras vanguardias artísticas (como el expresionismo) optaron por tomar una postura en defensa de ese ejercicio individual, algunas otras exploraron las oportunidades que les podía dar la creación de objetos útiles y la tensión que generaba este ejercicio con la apreciación de lo estético. Sin embargo, el constructivismo se caracteriza por ser el único de estos movimientos (si no el que más promulgó esta idea) en poner el arte al servicio colectivo y de una ideología particular: el movimiento comunista ruso.

El constructivismo dialoga con varias de las vanguardias europeas, como el futurismo (optimismo y belleza en la industrialización en general), el dadaísmo (movimiento satírico y antiartístico), el cubismo (abstracción de la realidad) y el suprematismo (formas y geometría como la forma más pura de belleza) (*Constructivism in*

Graphic Design Overview). Los artistas rusos retomarán sobre todo las relaciones con las formas propuestas por estos movimientos y las incorporarán a su propuesta estética. Las ideas que pululaban en la atmósfera científica también aportaron a un cambio de perspectiva sobre la solidez de las formas y los objetos, pero, también, del espacio. Un ejemplo claro de esto es el trabajo de Albert Einstein, quien propuso el tiempo como una cuarta dimensión, además de las tres dimensiones clásicas del espacio. Sus hallazgos científicos probaron que estas nociones no se comportan de manera lineal, sino curva, es decir que, el universo y todos los materiales en él son sumamente maleables de distintas formas. Esto sacudió fuertemente la esfera artística e influyó en que se dejaran de lado las representaciones más realistas y se experimentara con nuevos materiales e ideas (*Constructivism in Graphic Design Overview*).

La innovación tecnológica es un factor sumamente importante cuando hablamos de comunicación visual. Además, en esta época la capacidad de medios como la imprenta aumentó considerablemente, por lo que fue posible el desarrollo de un medio de comunicación masivo, idóneo para expresar las ideas de la Revolución de una manera llamativa y sencilla, es decir, que fuera entendida por todo el pueblo. La pintura tradicional empezó a ser considerada una expresión burguesa (Oparin) y, por lo tanto, obsoleta; los constructivistas empezaron a emplear materiales más bien sencillos, que tuvieran una relación más íntima con el pueblo. Mikhail Oparin en su corto vídeo, *Russian Constructivism*, nos explica que: “el constructivismo impactó considerablemente el arte tradicional. Sin embargo, así como influenció la pintura y la escultura, lo hizo también con la arquitectura, la música, la poesía, el teatro e incluso el mercado de consumo. Creó una nueva cotidianidad”.² En efecto, el énfasis que tuvo el movimiento artístico en los afiches terminó influenciando a la publicidad y la forma de ver la vida del pueblo ruso.

Este aspecto de su relación con el público es importante teniendo en cuenta que este movimiento estaba principalmente en función de los fundamentos políticos, económicos y sociales de la Revolución rusa, entre los que podemos destacar, precisamente, la intención de darle libertad, respeto y autonomía al pueblo ruso y valor a su trabajo, pues eran ellos quienes sostenían la nación. El artículo de Evelyne Pieiller, “Un arte al servicio de la revolución”, nos dice que en el arte constructivista existe una “preeminencia de lo colectivo por sobre lo singular” (22). Teniendo esto en cuenta, es importante resaltar que el enfoque de recepción del movimiento era la población común, que generalmente era analfabeta o tenía habilidades básicas de lectura. Por esa razón, en los carteles constructivistas las imágenes estaban acompañadas de poco texto, con palabras clave y poco complejas (*Constructivism in Graphic Design Overview*). La importancia de la colectividad, junto con la necesidad de resaltar el papel de la Revolución, formaron un arte popular, que se alejó de las formas clásicas para hacer un arte accesible a todos, pero que al mismo tiempo estaba fuertemente ligado a tener como tema principal los ideales de la Revolución y mostrarlos a ese público que intentaban informar, educar, persuadir e influir políticamente.

2

La traducción fue realizada por el comité editorial de la revista.



Imagen 1. Jelizaveta Kruglikova, 1923. La imagen promueve la alfabetización femenina. Las campañas de lectura eran un tema común en los posters constructivistas. Las palabras sin adornos, pero audaces, contrastan con el resto de la imagen. Esto hace que sea lo más legible posible.

Fuente: <https://feedtim.wordpress.com/2012/02/01/old-russian-art-listening-to-the-heart-a-revolution-pt-2/>

El mundo de las artes gráficas se reunía constantemente con otras formas de expresión como el teatro y la literatura. Un ejemplo de esto es la relación que tenían Aleksandr Ródchenko, Vladímir

Maiakovski y Lilia Brik (*Constructivism in Graphic Design Overview*): el artista plástico realizaba los montajes fotográficos, el poeta futurista aportaba sus textos cortos y la cinematógrafa prestaba sus expresiones para hacer las fotografías. El constructivismo tiene una fuerte relación con las publicaciones masivas, al igual que con la propaganda política. Un ejemplo de esto es la famosa revista LEF, una alianza hecha en Petrogrado de varias personalidades artísticas de la época (escritores, críticos, poetas, directores de cine, diseñadores, etc.) que sirvió como plataforma para la distribución de dos tipos de contenidos: la publicación de las nuevas obras en el ámbito literario ruso (por ejemplo, publicaron el compilado *Caballería Roja* de Isaak Babel), y una gran cantidad de propaganda política, que era creada a partir del trabajo en conjunto de los versos de Maiakovski y el diseño de imágenes de Ródchenko.



Imagen 2. Alexander Rodchenko. Cartel publicitario de Gosizdat, 1924. El uso de un brillo preciso y el contraste de colores, así como los ángulos marcados líneas rectas y formas simples alineadas en perfecta simetría, hacen que el afiche sea sumamente excitante y llame la atención (*Constructivism in Graphic Design Overview*). Este podría ser un ejemplo de la publicidad Agitprop.

Fuente: <http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/russian-avant-garde-the-vertigo-of-the-future/>

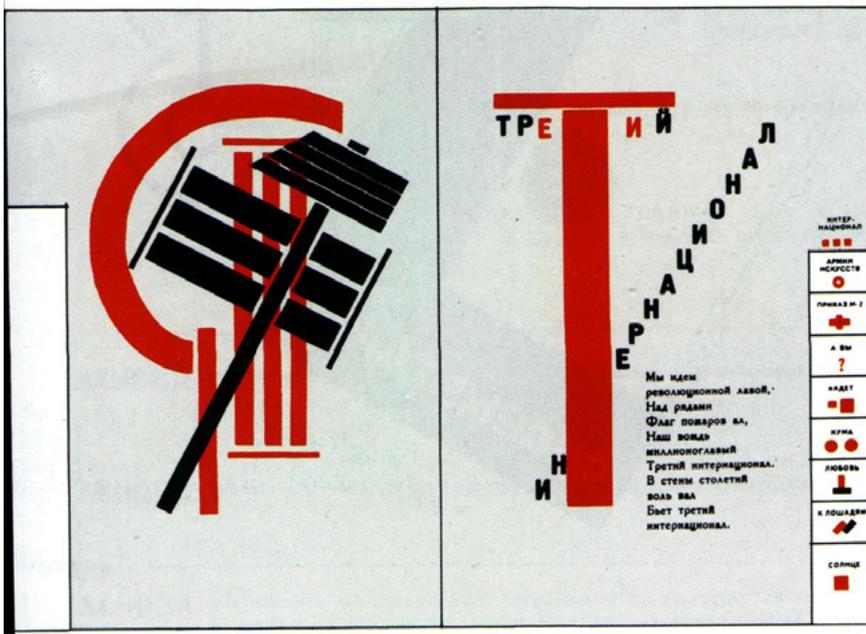


Imagen 3. El Lissitzki. Páginas para un libro de poesías de Maiakovsky, 1923. Hay una combinación activa de ambas artes: el mensaje poético de Maiakovsky y los diseños lineales de El Lissitzki forman una composición, una unidad. La topografía y las ayudas visuales ayudan a crear un nuevo estilo de poesía y de arte. Este estilo recuerda a los caligramas cubistas.

Fuente: <https://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/illustration-to-for-the-voice-by-vladimir-mayakovsky-1920-2>

En la comunicación visual constructivista predominaron los montajes, las fotografías y las ilustraciones, la ruptura y la desfiguración, así como las líneas puras y el uso de la geometría; todos estos fueron utilizados en carteles de distintos formatos y tamaños. Un elemento que atraviesa toda esta multiplicidad de posibilidades es el color rojo. Jan Mukařovský en su ensayo “El arte como hecho sígnico” afirma que “el individuo es miembro de una colectividad y su concepción de la realidad coincide a grandes rasgos con el sistema axiológico válido para dicha colectividad [...] sobre la manera como concibe el mundo la sociedad entera” (103). El uso reiterativo del color rojo apelaba a un nuevo nivel de colectividad y la obra de arte misma, más allá de una cuestión de adoctrinamiento, era un signo de carácter comunicativo, evidenciaba los juicios de valor o la afinidad ideológica de la obra y de su artista, en pro del proyecto político y social que suponía la Revolución a partir de este color. Otro ejemplo para entender

la forma en que el arte constructivista se relacionó directamente con intereses políticos es el desarrollo de mecanismos como el *Agitprop* (agitación de emociones y propaganda), que, con sus formas y colores llamativos, es un claro exponente de lo que fue la propaganda política constructivista.



Imagen 4. El Lissitzki *Vencer a los blancos con la cuña roja*, 1919. Este arte propagandístico, mucho menos figurativo, recurre a formas y colores planos, que adquieren un significado simbólico directo (la punta roja atraviesa la esfera blanca). Además, las formas básicas se combinan con el texto real: la pintura y la tipografía están fusionadas, hay una gran combinación de elementos sencillos, pero con gran significado.

Fuente: <http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el-artworks.htm>



Imagen 5. Vladimir Maiakovsky. Este es otro ejemplo de Agitprop: el uso de una propaganda impactante y que, además, está fuertemente influenciada por la postura ideológica bolchevique. En este caso la invitación es a unirse a las fuerzas rojas con la promesa de una buena distribución de los recursos. Reinventar el arte, reconstruirlo.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Mayakovski#/media/File:Plakat_mayakowski_gross.jpg

Una de las obras más representativas del constructivismo es *El monumento a la tercera internacional* o *La torre de Tatlin* (1920). Este proyecto de edificio es una síntesis del movimiento ruso, ya que el empleo de las formas geométricas, su estructura (una espiral ascendente que se mueve) y su funcionamiento representan tanto la propuesta estética, como los fundamentos científicos que presentamos al inicio de este texto. También muestra una de las tensiones más complejas que se desarrollaron con este movimiento pues, además de factores en su diseño, apela al sentido utilitario. Este edificio no era simplemente un monumento diseñado para la contemplación, sino que estaba destinado a utilizarse factualmente por la Revolución rusa, pues iba a ser la sede física

de la Internacional Comunista, es decir, que era también un objeto orientado al aprovechamiento práctico de intereses políticos y sociales. Estos dos aspectos (el desarrollo artístico y la funcionalidad de la obra) hacen que Pieiller se plantee varias preguntas:

Si el arte le concede a la demanda social una prioridad absoluta, ¿no estaría aceptando su propia conversión al artesanado, al oficio? [...] ¿Cuál es el lugar del “yo” y de la expresión poco “constructiva”? ¿El artista no debe ser más que el portavoz del pueblo y está obligado a hacerse entender? (23)

Todos estos cuestionamientos sobre el papel del artista, sumados a la discusión del apoyo o no de la academia al arte constructivista (por ejemplo, la Bauhaus), desestabilizaron al movimiento y a sus integrantes. Esta tensión entre el arte y su uso político estalló con la llegada del estalinismo que un arte más rígido, mucho más político y quizá menos social que el que se proponía en los primeros años de la Revolución. Todo esto cambió el rumbo de la discusión artística de Rusia.

Como podemos ver, los métodos de comunicación visual a principios del siglo XX son una forma de hacer un nuevo arte. Utilizando las fotografías, las figuras y el color de una manera determinada, los constructivistas buscaban expresar las ideas de la Revolución rusa de manera clara y adaptada a los tiempos modernos, en los que hay un desarrollo de la tecnología y la industria impresionante y una nueva estética que no está basada en nociones restrictivas, porque ni siquiera el tiempo es visto ya como una simple sucesión de cosas. Independientemente de su efectividad política, los constructivistas crearon un arte capaz de estar al servicio de una ideología y, sin embargo, el complejo equilibrio entre utilidad y creación artística fue imposible de mantener para este grupo de artistas, que terminó dividiéndose y cuyos proyectos quedaron, como *La torre de Tatlin*, en bosquejos, quizás por ser demasiado ambiciosos.

La tensión que generaron las reflexiones sobre los compromisos que el artista debía tener a nivel social, político e individual puso en crisis no solo al movimiento constructivista, sino también a todo el campo cultural del siglo XX.

Bibliografía

- **Constructivism in Graphic Design Overview.** YouTube. 1 de marzo de 2016. Consultado el 26 de noviembre de 2017.
- **Mukařovský, Jan.** *Signo, Función y Valor: estética del arte.* Bogotá: Plaza & Janés editores, 2000.
- **Oparin, Mikhail.** *Russian Constructivism.* YouTube. 24 de enero de 2010. Consultado el 26 de noviembre de 2017.
- **Pieiller, Evelyne.** "Un arte al servicio de la revolución" *Le Monde diplomatique*, no. 171, 2017, pp. 22-23.
- **Sánchez, Juan.** "El diseño se definió en Octubre. A propósito de los 100 años de la Revolución Rusa". *1917/2017 Herencia y vestigios de una utopía. Evento conmemorativo sobre la cultura en la época de la Revolución.* Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 8 de noviembre de 2017. Conferencista invitado.





Gatos, Natalia Goncharova (1913)

Encuentros Literarios



La fuerza descarnada: representación de la violencia en *Caballería Roja* de Isaak Babel

Laura Sophia Rodríguez González

lasrodriguezgo@unal.edu.co

En este ensayo se intentará rastrear las representaciones de la violencia en *Caballería roja* de Isaak Babel y el papel que desempeñan en la configuración del libro como un todo. Se pretende mostrar que estas representaciones de la violencia hacen parte de los motivos que configuran la obra —pues son causa y consecuencia de las situaciones presentes en el contexto de guerra del libro—, son el motor de la narración de muchos de sus relatos y, a su vez, configuran narrativamente a los personajes que sufren y ejercen la violencia.

Para empezar, se tomará el texto “*La Ilíada* o el poema de la fuerza” de Simone Weil como referencia para definir la violencia¹, la

¹ En el texto de Weil, se dice que la fuerza es el tema central de *La Ilíada*, de ahí su título, y, a lo largo del ensayo, lo demuestra, al exponer y explicar cómo el alma humana se modifica por su relación con la fuerza. Weil dice que la fuerza en *La Ilíada* es “[...] manejada por los hombres, la fuerza que somete a los hombres, la fuerza ante la cual la carne de los hombres se crispa” (9). Para los propósitos de este ensayo, “fuerza” y “violencia” serán usados como sinónimos.

manera en la que impone su fuerza en los sujetos que la soportan —los que la ejercen y los que la sufren—, qué consecuencias tiene en los cuerpos y qué clase de sufrimientos produce en el alma de los personajes de la *Caballería roja*. De este modo, se aclarará qué clase de violencias hay en la obra y cómo la configuran.

Para empezar, Weil dice que la

La fuerza es lo que hace de quienquiera que le esté sometido una cosa. Cuando se ejerce hasta el fin, hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver. Había alguien y, un instante después, no hay nadie. (9)

Es este el tipo de violencia más efectivo y el que más se presenta en la *Caballería roja*: el asesinato. Sin embargo, a pesar de aparecer a lo largo de los relatos, no se presenta de una única forma y, en consecuencia, la manera en que desgarrar el alma y hace del cuerpo un objeto también es distinta en cada caso.

Weil expone que “La fuerza que mata es una forma sumaria, grosera, de la fuerza” (10), una fuerza que presiona otras almas y cuerpos y los somete:

Mucho más variada en sus procedimientos y sorprendente en sus efectos es la otra fuerza, la que no mata; es decir, la que no mata todavía [...] [pues] de todas maneras, transforma al hombre en piedra. Del poder de transformar un hombre en cosa matándolo procede otro poder, mucho más prodigioso aún: el de hacer una cosa de un hombre que todavía vive. Vive, tiene un alma, y sin embargo es una cosa. Ser muy extraño, una cosa que tiene un alma; extraño estado para el alma. (Weil 10-11)

Para ilustrar lo anterior en *Caballería roja*, es posible pensar en el relato “Hija”. En él, la fuerza, la violencia, está presente en la sociedad del lugar al que llega el narrador pues es el estrago de la guerra; sin embargo, luego se revela un horror mayor: uno de

los hombres que supuestamente estaba dormido en realidad es “un anciano muerto, boca abajo, con la garganta abierta, el rostro partido y sangre azul en la barba como un pedazo de plomo” (Babel 9). En la escena, el lenguaje directo con el que se describe el cadáver contrasta con la realidad trágica de su muerte, la imagen resulta limpia a pesar del asesinato. Y esto da paso al verdadero horror: la hija mantiene el cuerpo de su padre junto a ella, luego de que haya sido asesinado frente a sus ojos. La fuerza ha hecho del padre muerto y de su hija objetos —el narrador lo nombra como tal—, pero, en el caso de la hija, se trata de la fuerza que no mata todavía. Ella vive, tiene un alma, pero ha sido destrozada y es ella quien ahora sigue sufriendo la fuerza, la que la ha convertido en un despojo. Lo confirma con su grito desolado.

—Panie —dice la judía, mientras sacude el cobertor de plumas—, los polacos le han martirizado, y él suplicaba: “Matadme en el corral para que mi hija no me vea morir”. Pero hicieron lo que quisieron. En este cuarto murió pensando en mí... Y ahora quisiera yo saber —dijo la mujer alzando horriblemente la voz de pronto—, quisiera saber dónde encontrará usted otro padre como el mío en la tierra... (Babel 9)

La desesperación de la mujer es evidente, el sentimiento por la pérdida de su padre no le permite ni siquiera deshacerse del cuerpo. Así, la narrativa de Babel se parece aquí a la de Homero. Babel, como Homero, hace que “A la amargura de tal cuadro la sabore[e]mos pura, sin que ninguna ficción reconfortante venga a alterarla, ninguna inmortalidad consoladora, ninguna insípida aureola de gloria o de patria” (Weil 10). Babel es crudo y directo cuando describe las muertes, pero no los estragos que causan en el interior de los personajes. Para conseguir este efecto, el autor usualmente utiliza el diálogo y deja hablar a los personajes por sí mismos sobre su dolor².

² Se quiere señalar de nuevo que, en la narración, la hija no tiene lugar para sus emociones y su subjetividad, del mismo modo que el cadáver del padre no lo tiene. La narración y el narrador de este relato están planteados de manera impersonal, por lo que es más evidente que tanto el padre como la hija

Un buen ejemplo de lo anterior es “Por un caballo”. La muerte del caballo Stefan es narrada de forma directa, sin embellecimientos, es pura descripción de la acción: “El fuego cedió un momento. El cosaco pensó aprovechar aquel descanso y avanzó al galope. En esto, una bala atraviesa el cuello del caballo” (Babel 75). Cuando entra la violencia y la fuerza de la palabra, el mismo Afonka se despide de su caballo, destrozado por la pérdida que luego lo va a dejar como un despojo:

—Adiós, Stefan —dijo con voz balbuceante, separándose del animal moribundo e inclinándose profundamente ante él—. ¿Cómo voy a volver sin ti a mi tranquila aldea cosaca? ¿Qué voy a hacer con tu silla bordada?... ¡Adiós, Stefan! —repetía más alto.

Le faltaba el aliento, chillaba como un ratón preso y lloraba a gritos. Sus sollozos llegaban hasta nosotros, y vimos a Afonka, como a una mujer posesa en el templo, haciendo profundas reverencias al caballo—. Pero no me rindo a mi destino —exclamó, y apartó las manos de su rostro, pálido como la muerte—. Ahora seré cruel con los nobles. Hasta en los más íntimos suspiros de su corazón les heriré, hasta en sus suspiros y hasta en la sangre de sus vírgenes. Esto te prometo Stefan, aquí delante de estos queridos hermanos de mi aldea cosaca... (Babel 75)

Luego de dejar a Stefan muerto y recoger su silla, Afonka va, duerme y desaparece. Se escuchan rumores del camino que toma y que deja sembrado de cadáveres en busca de un nuevo caballo, hasta que un día regresa con un caballo impresionante: presumiblemente ha vengado la muerte de Stefan. “Así la violencia aplasta a los que toca” (Weil 25), y así la fuerza se refleja en otros. En la *Caballería roja* una de las justificaciones de la violencia es, por supuesto, la Revolución. Sin embargo, es la venganza la que realmente moviliza a sus personajes: estos

son cosas; pero ella todavía tiene alma y vive, de modo que tiene la posibilidad de hablar. Es en el diálogo el único lugar donde se muestra el extraño estado de su alma.

recurren a la ley del talión —ojo por ojo— para ejercer violencia. Tal como Afonka, otros personajes también actúan así.

La venganza en la *Caballería roja* es una motivación narrativa también, al igual que la violencia. En los relatos “Venganza”, “El yugo” y “La carta” es más evidente la venganza como motivación narrativa. En “El yugo” se relata la historia del general rojo Matief Paulichenko. Él es el narrador del cuento. En esta narración, y en “La carta”, hay una relación interesante que pone de relieve Weil en la *Ilíada*: “El que posee la fuerza avanza en un medio no resistente [...]” (20), y los que la poseen, “Al usar su poder nunca piensan que las consecuencias de sus actos los obligarán a inclinarse a su vez” (Weil 20). Esto es lo que sucede en ambos relatos, ya que no solo Paulichenko o Vassili Timofeyevitsch y su hermano cometen actos de violencia —en nombre de la venganza—, sino que además ellos mismos sufren la violencia. Esta es la razón de las venganzas: ellos también la han sufrido.

En todo caso, la diferencia entre “La carta”, “El yugo” y “Venganza” es que en los dos primeros relatos el que posee la fuerza nunca esperó ser víctima de ella, debido a que se puede leer el momento en el que cada uno se da cuenta del cambio de su situación; en la “Venganza”, por el contrario, no sabemos si el que comete la violencia es consciente de haberse vuelto víctima de la fuerza, ya que lo dominante son la violencia y la muerte que siembra el personaje buscando venganza contra varias personas, pues no puede culpar a una sola.

Lo anterior puede verse directamente en “El yugo”. El relato, como se dijo, trata sobre el general rojo Matief Paulichenko. Al inicio, el amo Nikitinski somete a Paulichenko a la fuerza y a su superioridad: le quita su mujer y, cuando él quiere renunciar, ni siquiera le paga:

—¿Qué quieres? —me preguntó.

—Quiero el despido.

—¿Tienes algo contra mí?

—No tengo nada contra usted, pero quiero franqueza...

Entonces aparta la vista, la dirige altaneramente a un rincón, se levanta, extiende en el suelo una manta de fieltro de un rosa claro, más claro que la bandera de los zares, se planta encima y dice, alardeando y sacando el pecho como un gallo:

—Allá cada cual con su voluntad. Con tu madre y con tu abuela, las buenísimas cristianas, hice lo que quise. Puedes marcharte si quieres; pero, amigo Matiuska, ¿no me debes todavía una pequeñez?

—¡Ah, ah! —respondí yo riendo—. Es usted un bromista, como hay Dios, es usted un bromista. ¿No tengo que recibir salario de usted?

—¿Salario? —preguntó furioso mi amo, me tiró al suelo, empezó a darme de patadas a la vez que me soltaba toda clase de blasfemias. (*Babel* 50-51)

Se nota, por la forma en que habla y se comporta, que Nikitinski realmente tiene confianza en su superioridad y piensa que “con una palabra [puede] hacer callar, temblar, obedecer [...]” (Weil 20), pero, de igual manera, “aquellos a quienes la fuerza es prestada por la suerte perecen por contar demasiado con ella” (Weil 20). Cuando Nikitinski vuelve a ver a Paulichenko sabe que está en problemas y teme:

Y recorro con él otra vez las habitaciones, bajamos a la bodega; allí quitó un ladrillo de la pared y sacó un cofrecillo. En él había anillos, collares y condecoraciones y un ícono cubierto de perlas. Me tira el cofrecillo y se queda allí petrificado.

—Te pertenece —dice— posee de aquí en adelante el ícono de Nikitinski, y ahora, Matief, vuelve a tu antro...

Entonces le cojo por el cuerpo, por el cuello, por los pelos.

—¿Y qué voy a hacer con mi mejilla? —pregunto—. Di, hermano, ¿qué voy a hacer con mi mejilla?

Y entonces rompió a reír de pronto, estrepitosamente, sobre sí mismo, y ya no intentó escapar.

—Tienes la consciencia de un chacal. He hablado contigo

como con un oficial de la Rusia zarista. Pero vosotros, vosotros, idiotas, estáis amamantados con leche de loba. Dispara, mátame, hijo de perra... (Babel 52-53)

Pero Matief no le dispara, sino que lo pisa y baila encima de él, porque así puede sentir lo que siente el hombre: no es suficiente dispararle para llegar a conocerlo, dice Paulichenko. Así también funciona en “La carta” el cambio de situación, el momento en el que el que ejercía la fuerza reconoce algo que antes no era concebible: la fuerza lo somete ahora. El padre confiado de su fuerza mata a uno de sus hijos y maltrata al otro; finalmente, los hijos se vengan y, antes de matarlo, le preguntan si alguna vez pensó que iba a estar en esa situación; este responde que nunca lo pensó. La diferencia entre estos dos cuentos es que Paulichenko narra en primera persona cómo sucede todo de manera muy personal, haciendo que el lector se identifique con él; en “La carta”, aunque el lector se identifica con Vassili en su búsqueda de venganza, la subjetividad de este no es tan fuerte, pues él no parece ser capaz de expresarse correctamente en la carta, parece alguien torpe en su escritura. Aquí la violencia es una motivación de la narración: en los cuentos, la primera violencia —motor de la narración— es la que desencadena las demás.

Por su parte, la violencia en la “Venganza” es una muestra de la fuerza que acaba con un individuo y que consigue que él, a su vez, decida acabar con todo. Es más fuerte la violencia en este relato por su alcance y descontrol:

Hace un año Prischchepa desertó de los blancos. Estos, en venganza, tomaron a sus padres de rehenes y los asesinaron. Los vecinos cargaron con todos los bienes paternos. [...] Prischchepa volvió al pueblo natal. Prischchepa cogió un carro militar y recorrió el pueblo buscando gramófonos robados, cubas de kvass y los pañuelos bordados por su madre. Pasaba por la calle con un capote de paño negro y su sable curvo al cinto. El carro le

seguía lentamente. Prischchepa iba de un vecino a otro, y sus suelas dejaban una huella sangrienta. (Babel 54)

Otra motivación, o quizá justificación, de la violencia es la misma Revolución. Esto se ve en la “Sal” y en “Guedalye”, pero de modo diferente. En la “Sal”, la Revolución justifica que se lance a una mujer desde un tren y luego se le dispare porque llevaba sal oculta como si fuera un bebé. Ella es enemiga de la Revolución y por eso está justificada su muerte; además, los engañó para subir al tren. En “Guedalye”, no aparece como tal la violencia, pero el señor Guedalye se pregunta si la Revolución es realmente buena, ya que los que son buenos no deberían matar y la guerra no parece tener mucho sentido para él, aunque para el narrador sí:

[...]— Traed a Schitomir un par de hombres buenos. ¡Ay, en nuestra ciudad hay falta de ellos; hay falta de ellos!... Traed hombres buenos y les daremos todos los gramófonos. Somos ignorantes. ¿La Internacional?... Nosotros sabemos lo que es la Internacional, y también yo quiero la Internacional de los hombres buenos, y todas las almas deben ser registradas y recibir la ración alimenticia de la primera categoría. Ahí tienes, alma, come, goza de tu placer en la vida. ¡La Internacional! ¿Sabe usted, pan compañero, con qué se come...? —Se come con pólvora —le contesté al viejo— y se adoba con la mejor sangre... (Babel 29-30)

En la obra, otra de las razones por la que los personajes recurren a la violencia es para ser aceptados por otros que también la ejercen. Este es el caso de “Mi primer ganso” y de “La muerte de Dolguschof”. En el primero, es evidente que el narrador decide aplastar la cabeza del ganso como forma de demostrarles a sus compañeros que puede ingresar a su mundo de violencia, aunque después su “corazón, rojo de muerte, suspiraba y sangraba” (Babel 42). En “La muerte de Dolguschof”, el narrador consigue aceptación de parte de quienes ejercen la fuerza, pero la pierde al demostrarse que no puede matar a alguien; sin embargo, iró-

nicamente, ejerce la violencia al negarse a cometerla. Es decir, en dicho relato, se podrían postular dos tipos de violencia: la más directa, asesinar a Dolguschof porque este lo pide, ya que está muy malherido; y otra “indirecta”, la decisión de no matarlo, mantener el sufrimiento del otro y que ello resulte en que sea Afonka quien deba aniquilarlo. Parece que la incapacidad del narrador de cometer una violencia tan grande como matar a alguien conduce a otra, más emocional: dejar sin esperanza a un moribundo, abandonarlo en sufrimiento por no poder matarlo y perder de paso a su mejor amigo.

Finalmente, se hablará de otros dos relatos. Estos muestran la violencia de la guerra de manera más cercana. Uno es más crudo, el otro más emotivo. Ambos textos están hacia el final del libro, donde se ve cada vez más la violencia. El primer relato es “Los aviadores”. En este se vuelve a ver la violencia como lo que mata, pero en la guerra es solo un acontecimiento diario:

A mediodía llevamos a Sokal el cadáver acribillado de Trunof, nuestro comandante de escuadrón. Había muerto por la mañana luchando contra la aviación enemiga. Todos los tiros le habían dado en la cara; tenía las mejillas llenas de heridas y la lengua arrancada. (*Babel 79*)

El segundo relato es “El hijo del rabino”, que muestra la degradación de todo a causa de la guerra, que no solo genera más violencia física, sino también hambre y enfermedades. En este relato, el narrador se encuentra con el hijo del rabino que conoció con Guedalye, en tiempos un poco mejores, y el estado del muchacho lo deja adolorido. Lo sube al tren para que muera allí y para, en cierto modo, despedirse del pasado:

Antes de entrar el tren en Rovno, Ilia había muerto. Murió el último príncipe entre poesías, amuletos y arambeles. Le enterramos en una estación abandonada por Dios. Y yo, desatado el torrente de la fantasía ante

aquel cuerpo de antiguo linaje, permanecí al lado de mi hermano hasta su último suspiro. (*Babel 102*)

Finalmente, se dirá que la violencia es un motivo presente en casi todos los relatos que componen el libro. Se puede decir que es uno de los hilos temáticos que lo unifican, pero esto, claramente, puede ser consecuencia del espacio de la narración: el frente de guerra. En todo caso, la violencia no solo se explica por eso, sino que también determina, en muchas ocasiones, la dirección de los relatos: es un motivo que permite la acción de los relatos, o es el inicio y desenlace de otros. Los diferentes tipos y manifestaciones de violencias están en casi todos los cuentos y se diversifican dependiendo de su relación con el narrador o protagonista de los relatos. Muchas veces la violencia es más cruel cuando el relato es más subjetivo o cuando se parece al frío relato de un periódico. Ahora bien, a pesar de la violencia, hay momentos de belleza y felicidad, pero son tan efímeros que hacen doler más el alma: son otro tipo de violencia.

Como conclusión, se puede decir que la violencia desempeña un papel importante en este libro, pero no solo en este: parece ser una constante de la narrativa y poética rusa de estos convulsos años. Así como la violencia tiene muchas caras en la *Caballería roja*, se presenta de manera diferente en otras obras. Como ejemplo se traerá de nuevo a Weil y el caso —de manera muy resumida— del *Sol de los muertos* de Shmeliov. Cito de nuevo a Weil sobre la fuerza que no mata todavía:

Mucho más variada en sus procedimientos y sorprendente en sus efectos es la otra fuerza, la que no mata; es decir, la que no mata todavía [...] [pues] de todas maneras, transforma al hombre en piedra. Del poder de transformar un hombre en cosa matándolo procede otro poder, mucho más prodigioso aún: el de hacer una cosa de un hombre que todavía vive. Vive, tiene un alma, y sin embargo es una cosa. Ser muy extraño, una cosa que tiene un alma; extraño estado para el alma. (*Weil 10-11*)

Esta descripción de la fuerza debe recordar al *Sol de los muertos*, novela en la que los personajes viven, pero son cosas. Están muertos en vida a causa de la fuerza de la violencia. En todo caso, en *Caballería roja* —en “Hija”, por ejemplo—, la fuerza transforma a la hija en cosa. No hay representación metafórica de la fuerza en el libro de Babel (como en el *Sol de los muertos*), sino que nos la muestra cuando actúa, somete y despoja: es la fuerza descarnada.

Bibliografía

- **Babel, Isaak.** *Caballería roja*. Editor digital: Titivillus, 2020.
- **Weil, Simone.** “La Ilíada o el poema de la fuerza” en *Señal que cabalgamos*, no. 33. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pp. 9-43.



Un padre como el mío, Amparo González (2019)





Dostoievski, chistoso y no tanto

Reseña de: Dostoievski, F.M. (2018). *Sueño de un hombre ridículo y otros cuentos*. Traducción de A.A. González. Buenos Aires: Galerna.

Anastasia Belousova

abelousova@unal.edu.co

Fiódor Mijáilovich Dostoievski tiene reputación de ser un escritor supremamente serio. Tal vez, el más serio de todos. La profundidad psicológica, el cuestionamiento acerca de los misterios del alma humana, la incansable búsqueda del sentido último de la existencia atraen lectores hacia el escritor ruso desde hace un siglo y medio. Además, Dostoievski es conocido prevalentemente como escritor de novelas (simplemente largas o muy, muy largas). Cuando se abre el libro *Sueño de un hombre ridículo y otros cuentos*, toca prepararse para una lectura que va en contra de estas dos ideas: las cinco obras (de 20 a 70 páginas cada una), traducidas recientemente por Alejandro Ariel González y publicadas en Buenos Aires por Galerna, dan a conocer a un Dostoievski diverso, bien lejano de su versión estereotipada. Es un Dostoievski cómico, satírico, juguetón, de un lado, y un Dostoievski maestro de la forma breve, de otro.

Alejandro Arias González es un traductor de literatura rusa consagrado. Entre sus autores traducidos encontramos a los clásicos indiscutibles, como Iván Turguéniiev, Lev Tolstói, Antón Chéjov, Mijaíl Bulgákov, Leonid Andréiev. Con Dostoievski, González tiene una relación especial: no solo lleva ya casi 15 años traduciendo al escritor ruso, sino que también es presidente de la Sociedad Argentina Dostoievski y uno de los directores de *Estudios Dostoievski*, una revista que desde el 2018 publica trabajos de los estudiosos dostoievskianos hispanohablantes.

Aunque no es la primera vez que se traducen al español los cinco cuentos que forman el libro, vale la pena leerlos o releerlos en esta nueva traducción. Es sabido que el camino de la prosa de Dostoievski hacia el lector hispanohablante fue bastante tormentoso: al principio las traducciones se hacían desde el francés, después los traductores no siempre tenían la preparación lingüística y filológica deseable. En González, la obra de Dostoievski encuentra a un lector sensible y filológicamente preparado; se logra, entonces, la que es la verdadera tarea de la traducción: recrear la obra en lengua meta.

Además, estos cuentos de Dostoievski no son para nada fáciles de traducir. La crítica literaria rusa del siglo XX se encargó energéticamente de demostrar que Dostoievski no fue solo un “pensador” o un “gran conocedor del alma humana”, sino que él fue también, en realidad, un gran maestro de la palabra y un gran escritor en sentido estricto. Las opiniones que consideraban “pesado” y descuidado su estilo, imposibles y monstruosas sus tramas y, en general, poco artística su obra, no desaparecieron del todo (un ejemplo famosísimo: Vladimir Nabokov en su “Curso de literatura rusa”), pero tuvieron que volverse más prudentes frente a sus evidentes muestras de maestría artística coleccionadas por los estudiosos (Leonid Grossman, Mijaíl Bajtín, Vladimir Vinogradov, Valentina Vetlovskaja, etc.). Se demostró que la relación autor/narrador, lo cómico, grotesco y absurdo vinculados al lenguaje, los juegos con los géneros

literarios y los registros lingüísticos, la reflexión metalingüística, metaestilística y metaretórica, la parodia literaria, etc., desempeñan un papel fundamental en la obra de Dostoievski. Usando la expresión de Wolf Schmid, en Dostoievski con frecuencia “la prosa se comporta como la poesía” y, así las cosas, Dostoievski termina siendo un escritor muy difícil para los traductores. Esto es muy notable precisamente en los cuentos que traduce González, que representan un *tour de force* de la obra dostoievskiana.

Los dos primeros cuentos del libro, “Un episodio desagradable” (1862) y “El cocodrilo” (1865), son ejemplos de la sátira y absurdo a la Gógol. En el primero, encontramos a un general, que con el deseo de demostrar su “humanitarismo”, va a la boda de un subalterno miserable suyo y termina creando un torbellino carnavalesco. La recreación del discurso y del mundo interior de los funcionarios de diferentes rangos, el tratamiento burlesco de los motivos religiosos, la secuencia de escenas y situaciones cómicas, la constante y omnipotente ironía caracterizan este cuento de Dostoievski. Si “Un episodio desagradable” se acerca al “Capote” de Gógol, “El cocodrilo” puede considerarse una reescritura de “La nariz”. Un funcionario termina tragado por un cocodrilo y empieza a pronunciar discursos altisonantes desde las “entrañas del monstruo”:

Aleccionaré a la ociosa muchedumbre. Educado por la experiencia, ¡constituiré un ejemplo de grandeza y de resignación ante el destino! Seré, por así decir, una cátedra desde la que aleccionaré a la humanidad. Ya los solos datos biológicos que puedo recabar sobre el monstruo en el que habito son de gran valor. Por eso no solo no me quejo del reciente suceso, sino que aspiro con firmeza a la más brillante de las carreras. (105)

La historia es narrada por un “amigo de la familia” y presenta una pequeña galería grotesca de los tipos sociales del Petersburgo de los años 60. “El cocodrilo” hará reír a sus lectores con seguridad.

Los tres cuentos que siguen (“Bobok”, 1873; “La mansa”, 1876, y “El sueño de un hombre ridículo”, 1877) son escritos un decenio más tarde y son obras maestras de la prosa breve del escritor. Mijaíl Bajtín encontraba en “Bobok” un ejemplo de una de las sátiras menipeas más grandes de la literatura mundial, excepcional en profundidad y valentía artística. “La mansa” y “El sueño de un hombre ridículo”, a su vez, pueden considerarse novelas de Dostoievski “en miniatura”. Son enciclopedias de los temas principales del autor (el sentido de la vida, la muerte, el suicidio, el amor, etc.) que combinan el universalismo filosófico y la maestría artística con gran laconismo formal:

Los hombres están solos en el mundo, ¡esa es la desgracia! “Hay algún hombre vivo en el campo?” grita el bogatir ruso. Grito también yo, que no soy un bogatir, y nadie responde. Dicen que el sol vivifica el universo. Sale el sol y... mírenlo, ¿acaso no es un difunto? Todo está muerto, y por doquier hay difuntos. Solo están los hombres rodeados de silencio, ¡eso es la tierra! “Hombres, amaos los unos a los otros”... ¿quién dijo eso?, ¿de quién es este precepto? (201)

Leer los cinco cuentos de Dostoievski editados por Galerna es una experiencia que nos invita a releer de manera fresca y no estereotipada toda la obra del escritor ruso, es decir, a modificar nuestra visión del método artístico con el cual Dostoievski escribió no solo las obras en cuestión, sino también su Gran penta-teuco (*Crimen y castigo*, 1866; *El idiota*, 1868; *Los demonios*, 1871-1872; *El adolescente*, 1875 y *Los hermanos Karamázov*, 1879-1880). Hay que mencionar, además, que el proyecto dostoievskiano de Alejandro Ariel González no termina allí: en el 2020 en su traducción salen dos cuentos de Dostoievski de los años cuarenta, “El corazón débil” y “El señor Projarchin”. Este es otro gran paso para presentar a un Dostoievski diferente al lector hispanohablante.

Poesía y silencio: la escritura de *Réquiem* y *Poema sin héroe* de Anna Ajmátova

Reseña: Rabasco, Ester. *Leyendo a Anna Ajmátova: Réquiem y Poema sin héroe. Traducción, introducción y notas. Ediciones Universidad Valladolid, 2017.*

Laura Daniela Patiño Castaño

ladpatinoca@unal.edu.co

“Y esto, ¿puede describirlo?

Y yo dije:

-Puedo.

Algo semejante a una sonrisa asomó a lo que,
antaño, había sido su rostro”.
Leningrado, 1 de abril de 1957

Anna Ajmátova, *Réquiem*.

Durante el siglo XX, el régimen soviético implementó una estética oficial y condenó a muchos escritores, que no simpatizaban con el estalinismo, al enmudecimiento, al exilio y a la muerte. Por esta razón, en 1924, los libros de la entonces poeta acmeísta Anna Ajmátova fueron retirados de las bibliotecas y las librerías. “Desde ese año hasta 1940, es decir, durante dieciséis años, [la poeta] no pudo volver a publicar y su nombre entró en el silencio

y el anonimato” (27). Sin embargo, este silencio se convirtió paradójicamente en una forma de resistencia poética, pues se trató, también, de una retirada simbólica que negó cualquier reciprocidad con el régimen y buscó otras formas de crear poesía. De ahí que, aunque la confrontación con el terror rojo imposibilitara la escritura, Ajmátova insistiera en vincular la palabra poética a su experiencia vital y a la de Rusia a través de la memoria y la transmisión oral. Esto la llevó a emprender una búsqueda incesante de una voz que fuera a su vez muchas voces y que encarnara así el sufrimiento de su pueblo. La particularidad de sus dos grandes obras, de hecho, radica en la forma en la que fueron concebidas. Tanto *Réquiem* como *Poema sin héroe* fueron creadas a partir de las voces que susurraban palabras en aquella época de silencio y represión. Además, estas “fueron elaboradas a lo largo de vastos períodos de tiempo (cinco y veinticinco años, respectivamente), lo cual acabaría por conferir una amplitud interpretativa todavía mayor a sus versos” (19) y sería determinante para el uso magistral que haría Ajmátova de las formas poéticas.

Por otro lado, la composición de las dos grandes obras de la poeta rusa no solo se encuentra atravesada por un momento histórico y opresivo para la poesía, sino que responde también al amplio entretejido de referencias literarias y culturales que se formó con el paso del tiempo. Por ello, la descodificación y traducción de la obra de Ajmátova depende del acceso a “un extenso aglomerado de asociaciones personales, culturales, sociales, etc. que la autora condensó en los versos, a lo largo de años de obligado silencio” (20). Esto pone de relieve, entre otras cosas, la complejidad que se impone con la lectura de los poemas, sobre todo para aquellos lectores que nos aproximamos a la obra de Ajmátova desde una lengua distinta y una cultura también ajena. Es por eso que la tarea de la traducción de su poesía, más allá de verter las palabras de una lengua a otra, apela a la comprensión de sus versos; a la posibilidad de tender un puente entre la riqueza de la poesía rusa y los lectores his-

panohablantes. Así lo deja ver el estudio crítico y la traducción que hace Ester Rabasco Macías de *Réquiem y Poema sin héroe*, en su libro titulado *Leyendo a Anna Ajmátova* (2017).

La aproximación crítica de Rabasco hace énfasis, precisamente, en la necesidad de compartir una lectura rigurosa para estudiar el lenguaje poético de la escritora rusa y, de este modo, acercar materiales y referencias de difícil acceso a los lectores. Por eso, esta edición no se limita a la reproducción de los poemas en lengua castellana, sino que, por el contrario, dedica muchas de sus páginas a los comentarios críticos de los versos que componen el *Réquiem* y el *Poema sin héroe*. Así mismo, el libro contiene numerosas traducciones, al español, de las composiciones más significativas con las que diversos estudios han vinculado la obra de la poeta rusa (21). Todo esto traza una ruta de lectura que nos permite profundizar mucho más en los dos poemas y comprender la complejidad que los caracteriza.

Réquiem y Poema sin héroe

Anna Ajmátova trabajó en su poema *Réquiem* a lo largo de cinco años (1935-1940), mientras el pueblo ruso sufría las purgas estalinistas. De ahí que el poema naciera “cuando solo los muertos/ sonreían, dichosos de su calma” (44) y, “cuando por el dolor enajenados, / pasaban regimientos de condenados/ con aquel canto de separación/ que silbaban los trenes de vapor”. Se trata de un poema de largo aliento cantado por una boca atormentada “por la que gritan cien millones de almas” (49). *Réquiem*, a manera de una interpretación coral, no solo se concentra en la experiencia individual de Ajmátova, sino que también reúne en sus versos las voces de las mujeres que hacían fila frente a la cárcel de Las Cruces de Leningrado para visitar a los prisioneros. Así lo deja explícito la poeta en el epílogo:

A todas os veo, os oigo, os siento...
Aquella que llevé hasta la ventana sin fuerzas
Y aquella que nunca volvió a su tierra

Y aquella que, sacudiendo su hermosa cabeza,
Me dijo: «¿Vengo aquí como si aquí viviera!».
A todas quisiera por su nombre llamar,
Mas me quitaron la lista, ¿dónde buscar?
Un ancho manto para ellas tejí
Con tristes palabras que de ellas oí. (49)

Esta obra tuvo una existencia silenciosa y fue transmitida solo a través de la oralidad. Como señala Ester Rabasco, “existió tan solo en la memoria de la autora y en la de algunos amigos próximos a ella” (36). Esto fue determinante para hacer de *Réquiem* un poema de naturaleza épica. “La épica, íntimamente ligada a la transmisión de material histórico, representa la memoria y el instrumento objetivo capaz de oponerse incluso al poder” (36). De igual manera, “si la memoria es el núcleo que designa la narración épica, aquí es el sufrimiento lo que impregna el material lírico” (36), lo cual le permite a Ajmátova encarnar en los versos de su *Réquiem* el dolor de todas las madres, el padecimiento de todas las mujeres que visitaban a sus hijos y esposos condenados. El poema también “se enriquece gracias a la polisemia y la ambigüedad lingüística que Ajmátova maneja con sorprendente maestría” (37). *Réquiem* se caracteriza por su intertextualidad con la Biblia y con otras obras literarias, como *Mozart y Salieri* de Aleksandr Pushkin. Así mismo, el poema establece un vínculo profundo con la música, pues su estructura responde a la naturaleza fragmentada en partes sueltas del género musical del réquiem, o música para difuntos, y su metro, sin duda, está influenciado por el canto religioso.

Poema sin héroe, por su parte, comparte con *Réquiem* su largo camino, su polifonía y su riqueza simbólica e intertextual. Esta obra se escribió y se recreó durante más de veinte años (1940-1962) y concluyó en los últimos días de la vida de Ajmátova. El poema se estructura alrededor de tres partes: “Primera parte. Año mil novecientos trece. Novela peterburguesa”, “Segunda parte. Cruz” y “Tercera parte. Epílogo”. Como subraya Rabasco, se trata

de un complejo cuerpo de tiempos y espacios: “las localizaciones temporales y espaciales varían a lo largo de la obra” (68) y se entretejen entre sí. Así mismo, “la complejidad temática de *Poema sin héroe* queda incrustada en una extraordinaria estructura poética que funde la tradición con la modernidad” (69) y que logra crear una estrofa especial conocida como “estrofa de Ajmátova”.

En la “Primera parte” del poema, Ajmátova desentierra el tiempo e interpela el eco lejano del pasado que no puede olvidar. De este modo, tras encender las velas secretas, al año cuarenta regresan las sombras de 1913 que van entrando a la casa en donde mora la poeta a celebrar un fantasmagórico baile de máscaras. El poema se convierte así en un poema de carácter dramático, cargado de voces que dialogan con una historia trágica de amor y que pertenecen al “Petersburgo viejo y sinvergüenza” (85) de principios de siglo:

El tratamiento que da Anna Ajmátova a este mundo adquiere un tono doble, es una apoteosis de aquella década con todas sus grandezas y debilidades, y los felices o trágicos recuerdos de aquel pasado llegan a través del sueño confundido con pesadilla al salpicarse el texto de referencias literarias y artísticas de tan diversa índole que el tono varía como en un escenario, donde varias voces y situaciones tienen cabida. Ajmátova logra concordar varios géneros y tonos, varias voces, para que puedan escucharse todas al unísono. A medida que uno profundiza en el texto, se va reforzando la idea de que esas voces de las que hablaba Ajmátova han logrado infiltrarse para hablar por sí mismas. (65)

Las imágenes presentadas por la poeta alcanzan todas las direcciones al mismo tiempo. Así, en el presente imperecedero y oscuro del poema, coexisten el tiempo recobrado en la memoria y la visión profética del futuro que acompañará la segunda y tercera parte del poema: “Tal como en el pasado el futuro germina, / así el pasado en el futuro se difumina: ¡Terrible festín de muerta hojarasca!” (79). En “Cruz”, la segunda parte de *Poema sin héroe*,

“acaba de pasar velozmente la arlequinada infernal del año trece despertando el mutismo de la gran época silenciosa” (89). Es el inicio del año 1941, yacen los fragmentos de *Réquiem* en una chimenea y junto a la poeta se encuentra muda “Séptima”, uno de sus poemarios, cuya boca está “con tinta negra tachada/ y con seca tierra taponada” (90). Allí Ajmátova, cual Casandra, aparece como una visionaria que ve en los futuros acontecimientos muerte y ciudades en llamas. Sin embargo, la poeta aparece también como una transmisora, cuyos versos, a pesar de la censura, logran resonar en el aire. Es por eso que en el epílogo, Ajmátova, implacable, va al encuentro de Rusia “a encarar la batalla amenazante, / como desde un espejo, desde su luna” (97). Esto, como si fuese posible traer de nuevo a las voces que habían sido condenadas al silencio definitivo a través de una atmósfera mágica como la de la “Primera parte”, a través de un espejismo que solo la poesía puede conjurar.

“Si no somos capaces de escuchar esas voces, de interpretarlas, difícilmente lograremos oír la voz de *Poema sin héroe*” (66), y es en esto, justamente, en lo que radica la importancia del estudio crítico que hace Ester Rabasco de la obra de Ajmátova. El cinco de marzo de 2016 se cumplió medio siglo de la muerte de la escritora rusa y con la traducción y la lectura que se hace de su obra en *Leyendo a Anna Ajmátova*, se espera incentivar una aproximación a *Réquiem* y *Poema sin héroe* que vaya más allá del carácter histórico y político que atraviesa la obra de la poeta. Una aproximación que encuentre en sus palabras algo más allá, algo que pertenece al lenguaje de la poesía y que convierte a Ajmátova en una de las poetas rusas más grandes del siglo XX, capaz de interpelarnos desde otro lado del globo.



Reseña de: Nachkebia, Dahür. *A orillas de la noche. Trad.*

Marcia Gasca. Bogotá: Poklonka editores, 2017

Naikelly Rojas Cabrejo

cnrojasc@unal.edu.co

“El precipicio se oculta tras esta hoja, que es como una de parra, bajo la hoja está el abismo. ¿Y si lo perforara y me asomara?”

Dahur Nachkebia, A orillas de la noche.

En el 2017, la editorial Poklonka publicó la primera traducción al español de *A orillas de la noche*, una novela escrita por el escritor abjasio Dahür Nachkebia y traducida, directamente del ruso al español, por Marcia Gasca. Dos años más tarde, el autor visitó varios espacios culturales de Bogotá en donde habló de su país, de la guerra, de su novela y del proceso editorial que hizo posible la publicación de su obra en español. Gracias a estos encuentros conocí la novela y la leí con el interés que despierta toda posibilidad de acercarse a un contexto lejano. En *A orillas de*

la noche nos adentramos en la realidad de posguerra en Sujumi, la capital de Abjasia, una república cuya independencia no es reconocida internacionalmente.

En la novela no hay ningún interés por revelar una explicación sociológica del conflicto entre Georgia y Abjasia ni se pretende situar al lector frente a un cuadro “realista” de la vida que queda después de la devastación de la guerra, o frente a uno que describa con detalle los horrores del campo de batalla. Como bien lo ha dicho Nachkebia, esta no es una novela *sobre* la guerra, sino “sobre cómo la guerra mata todo lo que está vivo”, además de las grietas por donde se vacía el sentido de esa realidad atravesada por la muerte. Y es que no solo el paisaje fragmentado de la capital abjasia, recién liberada, les da forma a las brechas profundas que se abren en la narración; también la luz bajo la que aparecen las relaciones personales, y la forma en que opera la memoria de los personajes señalan con insistencia las heridas, las grietas de un cuerpo social que se ha sometido a una guerra, y que sufre sus consecuencias, individuales y colectivas. Una de las consecuencias más graves es, por supuesto, que las diferencias y afinidades entre un hombre y otro quedan reducidas al color de su uniforme.

En la novela no asistimos, sin embargo, a un paisaje general de la devastación, ni a una serie de reflexiones sobre el impacto de la guerra en términos políticos. La narración, de hecho, se concentra en una vida particular: la vida de Beslán, un soldado que ha terminado su servicio en el ejército abjasio y que intenta seguir con su vida en Sujumi. La vida de este soldado, que retorna a la ciudad luego de combatir contra los georgianos, es inestable, extraña; es una vida fuera del marco de la guerra, una vida que se ocupa de lo cotidiano y que, frente a la intensidad que implicaba vivir al borde de la muerte, parece insignificante. Un ejemplo del choque que sufre el protagonista al regresar a Sujumi aparece en la siguiente cita, en la que el narrador despliega la relación conflictiva que existe entre Beslán y sus armas. Una vez la guerra

ha llegado a su fin, estas herramientas que le garantizaban la supervivencia —y que aparecen como extensiones de su propio cuerpo— pierden, súbitamente, su utilidad y sentido:

El miedo a que lo tomaran desprevenido se enquistó en él profundamente, a pesar de que no sabía quién o qué lo podía tomar desprevenido de aquí en adelante. El arma le daba tranquilidad. Beslán estaba atado a ella. Durante el año de guerra, el kaláshnikov se convirtió para él en un ser animado, con su aspecto y carácter particular, que no llegaba a comprender del todo, y por eso resultaba temible: poco a poco iba adquiriendo poder sobre él. En ocasiones, a Beslán le parecía escuchar un susurro insinuante, que le sugería que él, el kaláshnikov, era capaz de dar solución a todo lo que a primera vista parecía no tenerla; el susurro era casi una declaración de amor: está a su lado, nunca lo dejará solo. El kaláshnikov y la makárov llenaron el vacío que dejó el fin de la guerra en la vida de Beslán. [...] Sin embargo, esa dependencia comenzaba a agobiar a Beslán, lo irritaba que el kaláshnikov, al acecho y exigente, se hubiera agazapado en el rincón, junto a la cabecera de la cama. Pero eso sería por cierto tiempo. ¿Hasta cuándo? Si ya la guerra se había acabado. (26)

¿Cómo se vive luego de haberse mimetizado con un arma?, ¿cómo reconocerse, otra vez, en los espacios de la vida cotidiana —las casas, los cafés, las plazas, etc.— cuando se acaba de regresar del campo de batalla? ¿En qué se ha transformado el deseo de un individuo que solo puede reconocerse en la fría superficie de una makárov?

Además de la narración de Beslán en primera persona y de la ocasional perspectiva de un narrador extradiegetico —es decir, la voz que narra el fragmento recientemente citado—, el lector se encuentra con los fragmentos de un diario que parece venir del otro mundo. Se trata del diario de Adgur A., un amigo de Beslán

que también fue soldado y que murió de un tiro en la cabeza en medio de un combate, aunque la narración de su muerte parece más la descripción de un acto suicida:

[...] se puso de pie, subió a un montículo no muy elevado que les servía de parapeto natural, se arrancó el casco que no se había quitado durante toda la guerra [...], y lo arrojó haciendo un amplio gesto con el brazo. (9)

La determinación del gesto de Adgur A. es inquietante y, aunque el misterio de las razones que lo movieron a hacerlo no se revela, este enigma plantea distintas aristas del conflicto que se desarrolla al interior de Beslán. La muerte de Adgur A. es narrada por él al inicio de la novela y no es casual que, justo después de hacerlo, el protagonista problematice las formas posibles en las que el lenguaje puede narrar una muerte que no se conoce de primera mano: ¿cómo contar el fin de alguien sin haber sido testigo de ese momento último?, ¿cómo darle sentido a ese relato que se construye a partir de unos datos escuetos que pasan de boca en boca? No es casual, decía, que la narración de la muerte de Adgur A. esté acompañada por estas reflexiones casi metaliterarias. Uno de los temas más interesantes del diario es, precisamente, el de la escritura. Las reflexiones de su amigo muerto parecen acompañar, de forma aparentemente caótica, la narración de los días de Beslán en Sujumi. Sin embargo, el lector notará que existen relaciones temáticas y estructurales entre los fragmentos del diario y la narración —muchas veces anodina— que describe la voz de Beslán.

La forma en la que se relacionan los distintos materiales que componen la novela descansa, totalmente, en la organización de esos registros y voces narrativas. La mano invisible de un editor fantasma ha organizado el material, pero nada sabemos de sus criterios e intenciones. Sin embargo, intuimos como lectores que hay un juego de reflejos entre el diario y el resto de la narración, entre Beslán y Adgur A., entre la realidad verbal y la realidad concreta, entre lo que se puede decir y lo que no. Prueba del artificio

—en el mejor sentido del término— con el que juega la novela es el hecho de que el diario no estaba dirigido a Beslán, es prácticamente un producto del azar que llegara a sus manos. Adgur A., según sus propias palabras, no escribía para nadie y, en esos tiempos, Beslán no era ni siquiera su compañero de trinchera; combatían en diferentes frentes. Es decir, la relación que se pueda establecer entre la vida del soldado suicida y la vida del soldado que sobrevive es un invento, un encuentro que solo es posible a través de la escritura y que no se desenvuelve, como una posibilidad articulada, en la novela. Entonces, el diálogo entre estas dos vidas es apenas una intuición en el texto, una intuición que invita al lector a articular esa relación, a imaginar ese posible diálogo.

Adgur A. había estudiado en el Instituto de Literatura de Moscú y, antes de la guerra, había publicado un par de cuentos. Le preocupaba la escritura seriamente. En su diario dice, por ejemplo:

Deseamos poder revelar algo imperecedero, como las tablas de Moisés. No para regocijo de la mezquina vanidad, como puede pensar alguien atrapado en la soberbia, ni porque la cacareada autoexpresión aburre, sino como se ha dicho más arriba, para que sea un ancla, para marcar un hito: “¡Aquí estuve yo!”, “¡Yo aquí estuve!”, “Estuve yo aquí...”, “Aquí yo estuve...” “¡Yo estuve aquí!”, “¡Estuve aquí yo...!”, de todos los modos posibles, como se le antoje a cada cual. (43)

El tema de la escritura como una huella de la existencia aparece con insistencia tanto en el diario como en las reflexiones de Beslán. Aquí, el impulso de la escritura aparece como otro tipo de instinto de supervivencia, uno que se proyecta más allá de la muerte.

En el diario de Adgur A. se pasean también otros temas, relacionados casi siempre con la muerte. Escribe sobre la actitud indiferente de la naturaleza frente al hombre: “sentí el frío y la indiferencia de las estrellas y del cielo en general como nunca antes, y quizás como nadie antes que yo. Y lo que descubrí fue

magnífico: no le hacía falta a las estrellas, no le hacía falta al cielo, era libre y estaba solo” (13); escribe sobre sus deseos de convertirse en un río o un árbol; sobre su relación con la muerte y sobre la frustración inquietante que produce la inconsciencia irremediable de ese último momento.

Las reflexiones de Adgur A., su presencia, acompañan a Beslán a lo largo de la narración; como si su amigo, o parte de él, estuviera encarnado en ese cuadernillo de hojas cuadrículadas que sobrevivió a la guerra. Beslán se encuentra en un estado de indeterminación insoportable, cada día sale de su casa y es el azar, a través del lanzamiento imaginario de una moneda, el que decide si va a iniciar su día por el camino de la derecha o por el de la izquierda —lo que se traduce en ir a un café o ir directo a la biblioteca—. El protagonista de esta novela se mueve entre el azar concreto que dirige su vida diaria y la idea del destino, una dicotomía que parece inducida por el mismo Adgur A.

Los ecos entre un pensamiento y otro resuenan en la novela, a pesar de que, casi siempre, no se escuchan de forma clara y nítida. Y, claro, ese es otro de los temas que trata la novela: la imposibilidad de comunicarse, que conduce al empobrecimiento de las experiencias sociales. En el siguiente fragmento, por ejemplo, Beslán considera las posibilidades de su relación con Adgur A. que nunca se materializaron en la realidad, y que ahora se manifiestan a través de la voluntad inútil de adivinar las intenciones de un viejo amigo que está definitivamente muerto

[...] cuando Beslán supo de la muerte de Adgur A., la amargura por su amistad no concretada solo se agudizó, como si hubiera alimentado la esperanza secreta de que la oportunidad aún no se había perdido, y el hombre a quien él en algún momento había revelado muchos de sus más caros pensamientos, se convertiría en su amigo cercano. Y ahora, pensaba con cierto recelo: ¿y si de pronto leía algo que le hacía ver el verdadero trasfondo de sus relaciones, y

ese trasfondo le resultaba frío, indiferente o, al contrario, se aclaraba que se habían separado por un malentendido, por pretensiones mezquinas? (18; énfasis agregado)

A lo largo de la narración de sus recuerdos y de los días de posguerra en Sujumi, Beslán parece constatar la imposibilidad de adentrarse en las profundidades de sus semejantes, y en el mundo material que lo rodea. La novela nos introduce en la mirada de un personaje para el que cualquier tipo de relación —presente, futura o hipotética— está atravesada por la incomunicabilidad y por el sentimiento de pérdida. Sus padres viven en su aldea natal, cerca de Sujumi, pero nunca los visitaba, solo “si moría algún pariente a cuyo entierro no tenía el coraje de faltar” (30). Natela, quien era su amante desde antes de que la guerra estallara, lo quiere pero es frígida. Incluso, en sus relaciones con otros personajes menos importantes, como una bibliotecaria con quien intercambia miradas furtivas, cuando Beslán enuncia la posibilidad de un intercambio mutuo, de inmediato, la suspende en el plano hipotético y la condena al fracaso: “siempre que Beslán se marchaba tenía la sensación de que allá arriba, en la sala vacía, tras la mesa, entre revistas y libros innecesarios, había dejado a una persona cercana y desconocida” (48).

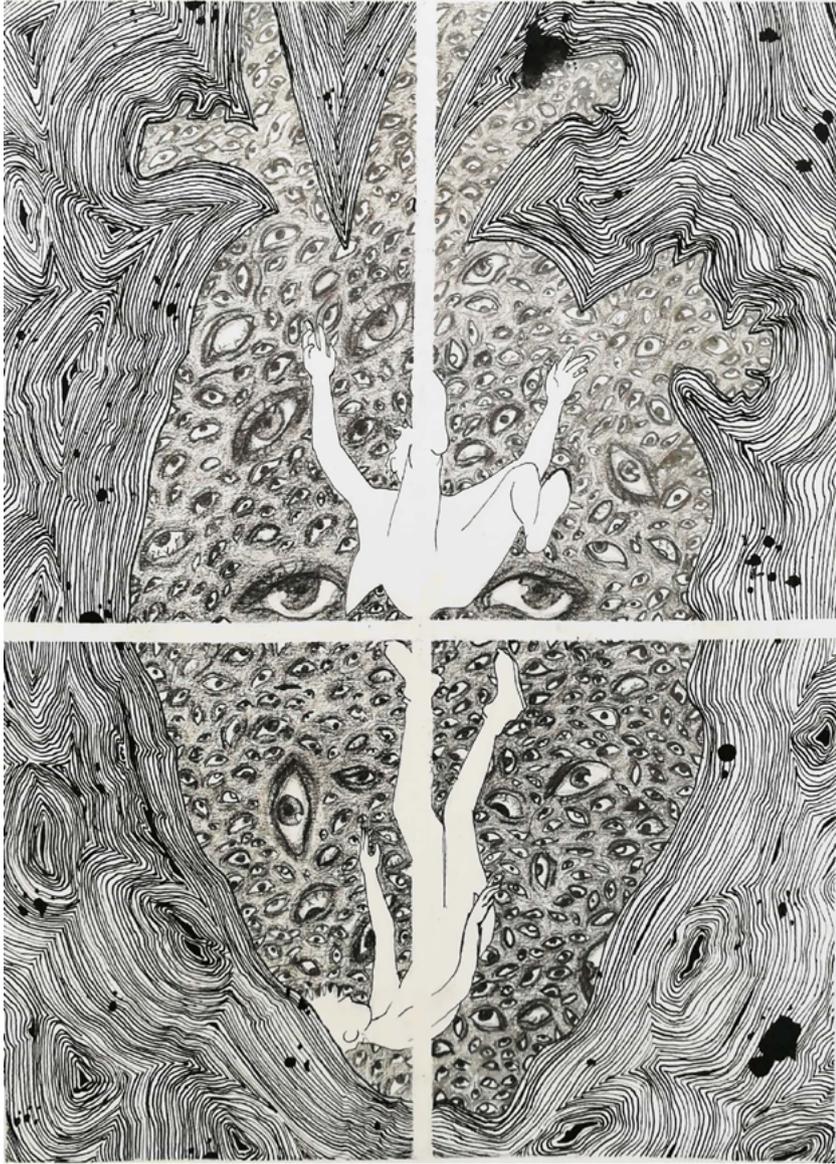
A orillas de la noche es una novela sobre las implicaciones concretas de la guerra en la psique y en los corazones de aquellos que han sido tocados, de una forma u otra, por ese monstruo devastador del que hablaba Nachkebia. Es un retrato de la múltiple y compleja relación de los hombres con la muerte y es, también, una novela que reflexiona sobre la escritura y sobre el abismo que se abre en cada intento por nombrar las cosas.

La incertidumbre que produce esta novela, ese sentimiento desesperante de indeterminación y parálisis que cobija a los personajes de la narración, está acompañada por el humor descarnado que anida en el absurdo. Hay una imagen muy simpática que

concentra ese marasmo que sufre Beslán (y que es, también, un marasmo colectivo): es la imagen del reloj que se alza en el centro de Sujumi, donde quedaba el anterior Consejo de la ciudad, ahora convertido en alcaldía. El reloj marca la hora de forma incorrecta y, aunque los funcionarios lo ajustan con prontitud, vuelve a fallar de vez en cuando:

Durante varios días El Reloj anda según el deseo de las personas, que lo miran desde abajo llenos de esperanza y de una incomprensible inquietud. Todo el que lo desee y que para su seguridad se ha pertrechado además de un reloj propio [...] puede mirar y cerciorarse de que su propio tiempo coincide con el tiempo principal, y que él, junto a todos los demás y por ahora, gracias a la solícita mano del destino y la perseverancia, está insertado en ese orden. ¡Qué alegría! Pero una noche inesperada, El Reloj sufre una falla, y en la mañana, para aflicción y el secreto temor de los ciudadanos, comienza a mostrar un disparatado absurdo, marca una hora extraña, solo conocida por él. (53)

La sugestiva imagen del reloj desfasado describe no solo la realidad de Beslán —que parece vivir por fuera del orden del tiempo—, sino también la experiencia de los habitantes de la Sujumi de posguerra. Y es que, a pesar de ser una novela concentrada en la vida de un personaje, *A orillas de la noche* habla de la experiencia colectiva de la guerra a través de los silencios de los personajes, de las descripciones de las calles en ruinas de la ciudad, y del común sentimiento de desamparo que los cobija a todos.



La nube en pantalones, Lavgo (2019)





Entrevista a Ester Rabasco Macías y Bogumiła Wyrzykowska traductoras de *Un lugar llamado Antaño* de Olga Tokarczuk

(ANAGRAMA, 2020)

Sofía Libertad Sánchez Guzmán

slsanchezg@una.edu.co

Laura Daniela Patiño Castaño

adpatinoca@una.edu.co

Bogumiła Wyrzykowska es graduada del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos en filología española, traductora literaria y jurada de español. Ha traducido al polaco *La pasión turca* (2014), de Antonio Gala; *Ganas de hablar* (2010), de Eduardo Mendicutti; *Ester, en alguna parte* (2005), de Eliseo Alberto; *Llámame Brooklyn* (2007), de Eduardo Lago (premio accésit del Instituto Cervantes por la traducción); *Clara y la penumbra* (2003), *La caja de marfil* (2005) y *La dama número trece* (2004), de José Carlos Somoza; *El libro de los placeres prohibidos* (2013), de Federico Andahazi; *El año de Ricardo* (2012), de Angélica Liddel (en colaboración con Magdalena Śliwka); *Recóndita armonía* (2004), de Marina Mayoral y los textos de Reinaldo Arenas (en colabora-

ción con Ester Rabasco Macías) para la Literatura del Mundo. Ha traducido al español (en cooperación con Ester Rabasco Macías): *Un lugar llamado Antaño* (2002), de Olga Tokarczuk; *El rey* (2021), de Szczepan Twardoch y los textos de Stanisław Jerzy Lec, Olga Tokarczuk y Tomasz Mirkowicz para el Instituto Mickiewicz.

Ester Rabasco Macías es doctora en Filología hispánica española (Lleida, 1967) y profesora del Instituto Cervantes (Varsovia, Moscú, Estambul y, actualmente, Rabat). En colaboración con Bogumiła Wyrzykowska, ha publicado las siguientes traducciones del polaco al español: *Un lugar llamado Antaño* (2001 y 2020) de Olga Tokarczuk (Premio Nobel de Literatura 2018) y *Król*, de Szczepan Twardoch (edición prevista: 2021), así como del español al polaco: “Bestial entre las flores” y *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas –fragmentos– (1999) y *Recóndita armonía*, de Marina Mayoral (2004). Junto a Josep M. Sala-Valldaura, tradujo “La locomotora”, de Julia Tuwim (2002). Ha editado un estudio crítico con traducciones de poesía rusa: *Leyendo a Anna Ajmátova: Réquiem y Poema sin héroe* (2017). Asimismo, ha publicado cuentos, artículos literarios y materiales de español como lengua extranjera.

Cuéntenos un poco sobre la historia que hay detrás de la traducción. ¿Qué diferencia la primera traducción de la segunda (2000-2020)?

En la primera traducción de *Prawiek i inne czasy* de Olga Tokarczuk, publicada como *Un lugar llamado Antaño* (Lumen, 1999), se trataba de verter al español una lectura que a ambas nos había emocionado. En aquellos momentos, Tokarczuk no era una autora Nobel; por tanto, no existía la presión de una edición a corto plazo. Y no solo eso, nuestra traducción debía convencer a las editoriales de que aquella autora desconocida valía la pena. Creemos que fue un logro que tanto Lumen como Seix Barral reconocieran en nuestra traducción el talento de la autora y la belleza de la no-

vela y se interesaran en su edición. En cuanto a la segunda versión revisada (Anagrama, 2020), tal vez la diferencia más significativa que debemos resaltar es el hecho de que han transcurrido veinte años y que contamos con más experiencia como traductoras.

¿Cómo fue traducir a dúo?, ¿qué consecuencias tuvo para la traducción el diálogo intercultural entre ambas?

A finales de los noventa, nosotras traducíamos por placer, con café y diccionarios entre medio y con otra dimensión del tiempo. No como ahora, a distancia, con pantallas entre ambas, con prisas y presiones. El contacto directo facilitaba que el intercambio fuera más dinámico, vivo, emocional y claro. Es cierto que Internet ha facilitado mucho las cosas, pero la discusión directa sobre el texto y su contexto aclaraba los márgenes de la lectura y nos forzaba a cuestionarnos de inmediato la adecuada recepción de cada frase o párrafo en la cultura meta. Por ejemplo, uno de los errores más comunes que cometen los traductores principiantes es aferrarse al original, por lo que muchas veces encontramos calcos en las traducciones. Gracias a la traducción a dúo, ya en nuestra primera versión de la novela, logramos evitarlo porque; gracias a nuestras “tardes de traducción”, podíamos aclarar de inmediato todas las dudas y todos los matices.

Cuando se traduce una novela, no se trata simplemente de transferir una obra de una cultura a otra. Tenemos que sentirnos responsables sobre todo frente al idioma al que traducimos. No solo ser fiel al original, sino ser creativo y sumergirse en la otra cultura con todo el bagaje extraído del idioma del que partimos. En este sentido, el diálogo directo siempre nos ayudó mucho. En el proceso de la traducción es muy importante buscar el tono adecuado y hacer que el lenguaje de la traducción sintonice con el del autor. Sin duda, trabajar a dúo ayuda a ello.

En la entrevista¹ que les hicieron en “Libros Prohibidos” ustedes comentaban que, en su momento, la autora de la novela creía que esta no podía ser traducida al español. ¿Cuáles eran sus argumentos y cómo resolvieron estas dificultades?

A finales de los noventa, Olga Tokarczuk asistió a un acto cultural del Instituto Cervantes de Varsovia, precisamente cuando nosotras buscábamos editorial en España para la novela. Al comentárselo, ella nos preguntó si realmente creíamos que los españoles estaban preparados para entender la concepción del mundo de los polacos. En su pregunta seguramente fluían dudas acerca de las diferencias de carácter, cultura, historia, etc. Posteriormente, recordamos que, en algún momento, incluso se nos señaló que la novela era “demasiado hermética”. Sin embargo, debemos recordar que en aquella época, Polonia todavía no había entrado en la Unión Europea, y que el conocimiento entre España y Polonia era mucho menor que el de ahora. En las últimas décadas, esas diferencias se han ido diluyendo a pasos agigantados gracias al turismo, las relaciones laborales, las becas Erasmus, etc. La sociedad actual vive en un mundo de intersecciones que permiten saber más del otro de una forma más inmediata. En este sentido, cabe aclarar que nos referimos siempre a España, y no a países de habla hispana, simplemente porque buscábamos editorial en España.

¿Cómo procedieron frente a las expresiones intraducibles? vemos que la traducción de los nombres propios de personajes y lugares ya ofrece un espacio para la creatividad en la traducción, nombres como Espiga, Ruta, Antaño, los Pérez son evidentemente simbólicos e implican tomar decisiones creativas. En este mismo sentido, ¿cómo abordaron la traducción de términos tan específicos como la denominación corriente de ciertas especies animales, vegetales, fúngicas? (Leímos en la otra entrevista que consultaron a un experto en hongos).

En cualquier trasvase lingüístico, siempre hay culturemas que subrayan el carácter y la visión particular y propia de su lengua y de sus gentes, y el eterno dilema en la traducción ha sido siempre hacia qué lado inclinarse en los momentos conflictivos: ¿hacia la lengua de origen o hacia la lengua meta? Hay muchas cuestiones que influyen en esos momentos: el mayor o menor conocimiento entre ambas culturas, la mayor o menor relación de poder de una lengua sobre otra... Estaba claro que nosotras no podíamos jugar con extranjerismos polacos como si fueran anglicismos (siempre tan bien recibidos en español), aunque esa era nuestra intención muchas veces: *bigos* en lugar de plato de col y carne, *pierogi* en lugar de empanadillas, etc. En la segunda versión de la novela jugábamos ya con la ventaja de que estas palabras culinarias y otros vocablos propiamente polacos ya habían sido aceptados incluso en Wikipedia. De todos modos, siempre hay términos que se resisten y que tienen que ver con la vivienda, los hábitos, el carácter, etc. Por eso, en las traducciones, sobre todo en el lenguaje poético, hay pérdidas que, en ocasiones, resultan insalvables. Por ejemplo, “Prawiek”, el nombre del pueblo en polaco, está compuesto del prefijo “para” (antiguo, anterior) y “wiek” (siglo) y significa “siglo antiguo, tiempos pasados”. ¿Cómo trasvasar esta palabra con sus mismas connotaciones? Está claro que hay una pérdida insalvable de asociaciones al utilizar “Antaño”, palabra formada por el prefijo latino “ante” (antes) y junto a “annum” (año), pero al menos las asociaciones simbólicas, sin ser exactamente las mismas, pueden resultar cercanas.

La dificultad crece en otras situaciones, por ejemplo, con los nombres propios que combinan la autenticidad de un apellido polaco con una particular carga simbólica. Por ejemplo, en la primera traducción, la editorial nos convenció para que usáramos algunos apellidos al español teniendo en cuenta su carga simbólica: “Divino” en lugar de “Boski” y “Celeste” en lugar de “Niebieski”. Sin embargo, en la segunda edición respetamos el apellido en polaco, dado que tanto Boski como Niebieski son

apellidos polacos comunes, y además resultaba mucho más coherente frente a los apellidos del resto de personajes. Para decirlo de otro modo: al traducir una novela en español al polaco ¿deberíamos traducir al polaco los apellidos Herrero o Hermoso y dejaríamos en el original García o Rodríguez?

Por otra parte, la definición misma de lo “intraducible” es importante ya que, al igual que el concepto de traducción, puede entenderse de diferentes maneras. Una cuestión importante es que el lector sienta la traducción como si fuera una versión original. Por eso, la representación o traducción directa del significado, aunque por supuesto es importante, no desempeña un papel clave: no podemos escribir otra novela al traducirla. Lo que más cuenta o, más bien, a lo que deberíamos aspirar es a transmitir la esencia de la cultura de partida a la cultura meta. Y, aunque siempre encontramos estructuras lingüísticas, connotaciones, alusiones, referencias culturales desconocidas, etc., siempre es posible encontrar una solución adecuada buscando similitudes, acercamientos, analogías, sobre todo gracias al conocimiento que el traductor tiene o debe tener de su propia cultura. Es necesaria, por supuesto, la creatividad y a veces la perseverancia. Pero cuando encuentras la clave, es como si acabaras de hacer un descubrimiento.

La propia Olga Tokarczuk ha dicho en alguna ocasión que el traductor es también autor: “Tłumacz też autor”.

¿En qué se ve lo propiamente polaco y eslavo de la novela? Nos referimos al marcado sustrato cristiano en un país conocido por su catolicismo o a las abundantes descripciones de la naturaleza. ¿Hasta qué punto Tokarczuk subvierte o reafirma estas ideas e imágenes?

Antaño es un pueblo de la provincia polaca, a través del cual se transmite la historia, donde se producen transformaciones so-

ciales y culturales. Pero este lugar, realista y típico, con los vicios y condiciones de cualquier pueblo pequeño, le sirve a Tokarczuk de pretexto para contar algo más importante. Por un lado, es una saga de dos familias, los Boski y los Niebieski. La acción del libro comienza justo antes de la Primera Guerra Mundial y acaba en los años ochenta del siglo veinte. A lo largo de este tiempo, la autora describe las aventuras y desventuras de tres generaciones, pero el enfoque es muy individual e incluso a veces feminista, porque sobre todo las historias de las mujeres son muy auténticas y convincentes (Genowefa, Espiga, Ruta, Florentynka, Misia, la señora Papug, Adelka, etc.). Se presenta a mujeres fuertes e independientes, bien sean las protectoras de sus familias o sueñen con otros mundos. Tokarczuk describe la provincia polaca de manera diferente a otros escritores compatriotas que tratan este tema. No cultiva la sátira como Edward Redliński, ni la nostalgia como Wiesław Myśliwski.

Antaño es un pueblo tan realista como mágico, y también multidimensional. Por eso su novela puede interpretarse de muchas maneras diferentes, y esa es su mayor ventaja. La novela está llena de símbolos y significados ocultos, de profundas reflexiones universales sobre la naturaleza humana, la esencia de Dios, la transitoriedad de la vida. La historia que cuenta es tanto psicológica como simbólica. Tokarczuk no solo hace referencias a las tradiciones filosóficas y religiosas, sino que además presenta un conjunto de antiguas ideas que enfatizan el conocimiento espiritual por encima de las enseñanzas y tradiciones ortodoxas y la autoridad de la iglesia con evidentes motivos gnósticos; por ejemplo, el juego de Popielski, que intenta descubrir la naturaleza de Dios y del mal. El mundo de Antaño está presentado como una prisión con fronteras que es difícil traspasar, aunque no imposible (los intentos de Ruta, la huida de Adelka). En cuanto a las descripciones de la naturaleza, estas son muy realistas y, simultáneamente, muy mágicas, pero lo que reina es el concepto del tiempo (“Tiempo de...” en los capítulos), incluyendo el de los animales (el presente), el de las plantas (el eterno) y el del ser humano (Budismo Zen).

Por eso, aunque los mundos de Olga Tokarczuk están habitados por varios seres (ángeles, dioses, plantas, animales o espíritus), siempre hay personas en el centro de todos los tiempos. El tiempo, a su vez, establece sus límites. Además, las reflexiones sobre el tiempo aparecen en casi todas las novelas de la escritora. Por todo lo dicho, por muy evidente que resulte el sustrato católico de la novela (la Virgen de Jeszkotle, Dios, los ángeles), en realidad esta representación solo incorpora una ínfima parte. La religión católica como institución es episódica, sobre todo a través del personaje del párroco, y no precisamente muy positiva.

Por lo que respecta al concepto del mundo íntimamente relacionado con la naturaleza, deberíamos subrayar que forma parte de un sustrato que todos los hombres compartimos en general, aunque las sociedades se distancien temporalmente entre ellas. Tal vez podríamos decir que las culturas eslavas han sabido mantener ese diálogo con la naturaleza que la Europa occidental había olvidado. Por ejemplo, en el momento en que apareció por primera vez la novela en español, España se recreaba en el cosmopolitismo, en la vida urbana y la naturaleza había quedado muy relegada. Ahora es diferente, hay un gran interés por la recuperación de lo rural, de lo ecológico. Quizás eso también haga que *Un lugar llamado Antaño* pueda leerse con otros ojos en la actualidad. Esa sería una de las intersecciones de las que hablábamos antes.

Por último, quisiéramos señalar que tal vez la recepción en otros países de habla hispana tendría otras ventajas o inconvenientes; en ese sentido, no somos nosotras las personas más adecuadas para opinar. De todos modos, la intuición nos dice que el lector latinoamericano cuenta con más ventajas que lo contrario.

Son notables las influencias del realismo mágico en la novela. Sin embargo, ¿cuáles serían a su modo de ver las tensiones entre el realismo y la fantasía? Pensamos, por ejemplo, en las aproximaciones a la realidad histórica: ¿Qué diferencias existen en el

tratamiento que se hace de la Historia entre el realismo mágico latinoamericano y la narrativa de Tokarczuk?

Aunque retrata el mundo como tal, hay muchos elementos reflexivos, mágicos, históricos, filosóficos. Antaño es un pueblo típico de cualquier lugar del centro de Polonia, pero es también un mundo mágico, inusual, que hipnotiza al lector. Es un lugar real y mítico y misterioso a la vez, del que se sabe poco y que se rige por sus propias leyes. Antaño es una mezcla de realismo y fantasía, con descripciones racionales y mágicas.

Las supersticiones, las creencias populares y los adivinos son elementos del folclore que inspiraron a autores como Gabriel García Márquez y Mijaíl Bulgákov para escribir sus novelas. Gracias a la labor de estos y otros muchos escritores, se desarrolló el subgénero de lo que hoy llamamos el realismo mágico.

Antaño es una destacada representante de este género en la literatura polaca. Nuestra autora utiliza elementos poco realistas y que limitan con la realidad y los sueños, para crear un increíble e insólito ambiente que atrapa y hechiza desde la primera página. El mundo real está perfectamente entrelazado con el mundo mágico, lo cual hace que nunca estemos seguros de si algo realmente ocurre o existe solo en el reino de los sueños.

En cuanto a las diferencias entre autores del género, tal vez no sean mayores a las propias que ofrece la realidad misma del país o de la región, sumadas a las de la imaginación y el ingenio lingüístico del autor, todo lo cual acaba dando un carácter específico a las obras de este género. Es decir, en las novelas del realismo mágico, los elementos mágicos, las situaciones ilógicas, surgen de esa mezcla que nunca va a ser más semejante por tratarse de autores de un mismo país. En este sentido, a nuestro parecer, Gabriel García Márquez y Olga Tokarczuk pueden finalmente estar más cerca que García Márquez y Laura Restrepo, cuyo realismo mágico es mucho más urbano.

¿Pensaron en un lector latinoamericano al revisar la traducción? (Por ejemplo, en una neutralización del español).

Sinceramente lo que intentamos es evitar los localismos. Pero forzar una novela hacia la neutralización nos parece fingido. A nosotras no nos hiere cuando leemos la traducción de un argentino (la de Poe hecha por Cortázar); todo lo contrario, disfrutamos con su riqueza, su propia homogeneidad, sus particularidades. Es más, nos sentimos muy cómodas como lectoras con la literatura en español que nos lleva por caminos lingüísticos nuevos, ricos, sean colombianos (Álvaro Mutis, Héctor Abad Faciolince), mexicanos (Juan Rulfo, Carlos Fuentes) castellanos (Miguel Delibes, Julio Llamazares), etc. Si no queremos que se pierda la riqueza lingüística de determinadas regiones, países, etc., ¿para qué perderla en las traducciones? A lo que debemos aspirar es a dar la misma importancia y categoría a cualquier variedad del español, proceda de donde proceda.

La cuestión importante en el trasvase de *Un lugar llamado Antaño* no es sentir a Polonia en Castilla o en México, sino en Polonia propiamente. Creemos que ese ese es el gran desafío.

¿Por qué recomendarían esta novela?

Porque *Un lugar llamado Antaño* posibilita la búsqueda interior del individuo, porque nos recuerda que es necesaria la armonía entre el hombre y la naturaleza, porque nos subraya la importancia de cualquier acontecimiento histórico en nuestras pequeñas vidas, porque es un mundo donde cada lector puede encontrar algo para sí mismo. Seguramente, un lector más sofisticado y minucioso puede encontrar elementos de gnosticismo, budismo, reflexiones sobre el destino humano, el impacto de la historia en los hombres, introspecciones sobre el sufrimiento y el dolor de todos los seres y habitantes de la Tierra, elementos ecológicos o referencias filosóficas. Pero *Un lugar llamado Antaño* es, ante todo, una historia impresionante sobre la vida humana y la lucha con uno mismo,

las circunstancias, las normas morales y religiosas. Es una novela tierna, aunque a veces cruel, que, en este caso, traza los paisajes de Polonia con un talento y una profundidad inhabituales. Sí, nos habla de una forma entrañable de Polonia, pero también permite al lector ser un lector universal, sin las fronteras que la geografía política y la historia puedan imponernos.

Yasnaia Poliana se terminó de diagramar en el mes de febrero de 2021, después de 22 masacres con 55 víctimas en lo corrido del año. Estas aún son motivo de investigación

Las familias tipográficas usadas fueron:
Fira Sans (en sus diferentes pesos tipográficos)
Vollkorn (en sus diferentes pesos tipográficos)

Nosotros
Venimos cruzando ciudades,
pasando a través de la selva,
marchando por el barro y los charcos.
Venimos millones,
millones de obreros,
millones de trabajadores y empleados.
Venimos de las casas,
huyendo de los talleres,
de los sótanos,
escapando de pasajes iluminados por los incendios.
Venimos millones,
millones de objetos,
deformados,
destrozados,
arruinados.

(...)

Hoy, hacia nosotros,
convergen las miradas de todo el mundo,
y están los oídos alerta
para pescar lo más mínimo,
para poder ver esto,
para poder oír estas palabras.

Esto
es la voluntad de la revolución
llevada hasta su último extremo.

Fragmento de "Ciento cincuenta millones"

Vladimir Maiakovski

1920



YASNAIA POLIANA

Grupo de Estudios de Literaturas Eslavas