

Yasnaia Poliana

Revista de
Literaturas
Eslavas







YASNAIA POLIANA

Volumen 10 (2024) / ISSN 2027-7024

ISSN digital 2745-1844


Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Sede Bogotá

La revista *Yasnaia Poliana* se especializa en el estudio y divulgación de las culturas y literaturas eslavas.

Contacto Yasnaia Poliana

yasnaia_bog@unal.edu.co 

/YasnaiaPolianaUN 

@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 

(601) 3165000 Ext.: 10661-10662 

@pgp_un 

<http://bienestar.bogota.unal.edu.co/pgp/>

biblioteca/biblioteca_pgp.html 

/gestiondeproyectosUN 

Contacto Facultad de Ciencias Humanas

dirbien_fchbog@unal.edu.co 

Rectora

Dolly Montoya Castaño

Vicerrector

Jóse Ismael Peña Reyes

Directora Bienestar Sede Bogotá

Yuli Edith Sánchez Mendoza

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

Jefe de División de Acompañamiento Integral

Zulma Edith Camargo Cantor

Coordinador Programa Gestión de Proyectos

William Gutiérrez Moreno

Directora Bienestar Ciencias Humanas

Eucaris Olaya

EQUIPO EDITORIAL

Docente que acompaña y avala el proyecto

Prof. Anastasia Belousova

Coordinación

Elena Pérez Palacio

Pre-edición

Anastasia Belousova

Daniel Camilo Fajardo

Jorge Luis Herrera

José Joaquín Peña Herrera

Elena Pérez Palacio

Christian Vanegas Torres

Evaluador

Diógenes Fajardo Valenzuela

Corrección de estilo PGP

Edwin Y. Parada R.

Diana C. Luque V.

Diseño y diagramación PGP

Melissa León Jurado

Jose Castro Garnica

Ilustraciones de portada y contraportada

Sebastián Pinto

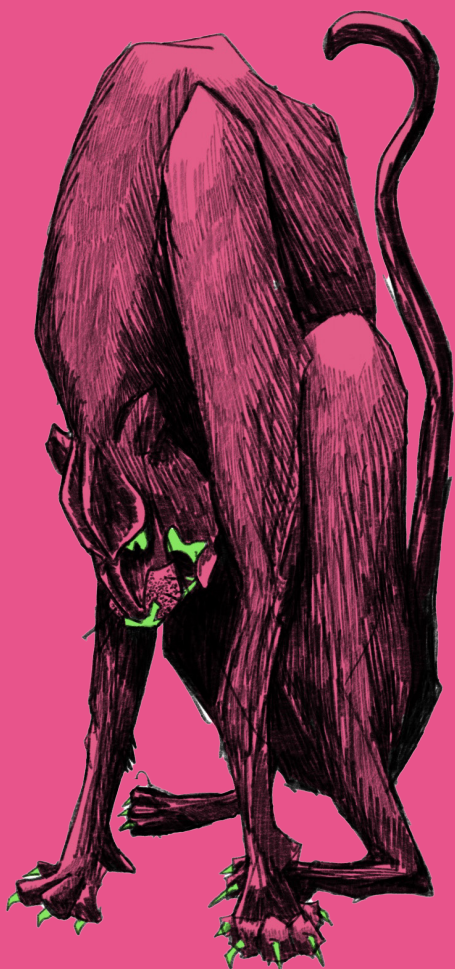
El material expuesto en esta edición puede ser distribuido, copiado y expuesto por terceros si se otorgan los créditos correspondientes. Las obras derivadas del contenido del presente volumen/número deben contar con el permiso del (de los) autor(es) de la obra en cuestión. No se puede obtener ningún beneficio comercial por esta publicación.

Las ideas y opiniones presentadas en los textos de esta edición son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores y no reflejan necesariamente la opinión de la Universidad Nacional de Colombia.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Contenido



9

Editorial

**Elena Pérez
Palacio**

12

Del espectáculo a la libertad: la poética surrealista de Švankmajer en *Los conspiradores del placer*

**Santiago Castillo
Higuera**

24

La mano o el problema del gran arte

**Elena Pérez
Palacio**

34

Un asunto de pieles y progreso: reseña de *La guerra de las salamandras* de Karel Čapek

Jorge Luis Herrera

42

Jiří Levý sobre la traducción poética (alrededor de la segunda parte de *The art of translation*)

Jorge Luis Herrera y Anastasia Belousova

52

Neruda en Praga: el falso amigo

Christian Vanegas Torres

60

¿A quién le construimos catedrales? Los años canadienses de Zofia Bohdanowiczowa

Daniel Camilo Fajardo

70

Historia, Guerra y paz: la riqueza del escepticismo en Tolstói

José Joaquín Peña Herrera





EDITORIAL



Elena Pérez Palacio

elperezpa@unal.edu.co

Al llegar al décimo número de nuestra revista, resulta inevitable sopesar la trayectoria de *Yasnaia Poliana*. Iniciado en el 2008 con un seminario sobre la novelística de Tolstói, el grupo ha mutado con los intereses de sus miembros. Desde su primer enfoque en autores clásicos de la literatura rusa (Grossman, Gógol, Chéjov y Lérmontov), el área de interés del grupo se ha expandido hasta llegar a este, nuestro primer número dedicado a la literatura y a la cultura checa.

Esta decisión de expandir formalmente los horizontes del grupo se materializó en un semillero de investigación sobre cine y literatura checa, desarrollado a lo largo del 2022. Por un lado, emprendimos la lectura de distintos autores checos, desde los que han tenido grandes repercusiones en la literatura mundial (Kafka, Kundera) hasta los clásicos que, lamentablemente, conocemos poco en Colombia (Čapek, Hašek, J. Neruda). Por otro lado, vimos películas de la segunda mitad del siglo xx (Chytilová, Forman, Trnka, Švankmajer, el eslovaco Jakubsisko) que nos permitieron comprender el desarrollo del lenguaje cinematográfico en Checoslovaquia.

El dossier que hoy presentamos es el resultado de este año de lecturas y de películas y, en general, del acercamiento que cada uno de nuestros escritores ha tenido con las letras y la cultura checa. El número se abre con artículos sobre cine dedicados a dos de los grandes directores checos: Jan Švankmajer (n. 1934) y Jiří Trnka (1912-1969). En el primero, Santiago Castillo Higuera reflexiona sobre la película *Los conspiradores del placer* (1996) y cómo Švankmajer expresa a través de lo erótico la posibilidad de

la libertad en una sociedad dominada por el espectáculo. En el segundo, Elena Pérez Palacio vuelve sobre el último cortometraje de Trnka y la manera en la que el director propone la problemática relación del artista con el “gran arte”. En conjunto, ambos textos proporcionan una entrada al heterogéneo y dinámico panorama del cine checo.

A continuación, siguen dos reseñas de textos checos de diversa índole. El primero, de Jorge Luis Herrera, propone una lectura de *La guerra de las salamandras* (1936), haciendo énfasis en la tensión entre civilización y barbarie a partir de la cual se construye la novela de Karel Čapek (1890-1938). Pasando a temas de teoría literaria, sigue la reseña de *El arte de la traducción* (1963), de Jiří Levý (1926-1957), en la cual los autores Jorge Luis Herrera y Anastasia Belousova dan cuenta de las agudas recomendaciones del teórico checo para el estudio de la traducción del verso. Aunque en el semillero no se haya trabajado teoría literaria checa, no debemos pasar por alto las importantes contribuciones que esta ha tenido para nuestro campo¹.

El dossier se cierra con el original artículo de Christian Vane-gas sobre Pablo Neruda y su relación con el mundo checo, que le permite plantear el dilema, para este punto atávico, de cómo los latinoamericanos nos relacionamos con las culturas extranjeras. El artículo, a su vez, funciona como una invitación para volver a sopesar las relaciones entre el mundo eslavo y América Latina.

El número se cierra con dos textos dedicados a otras literaturas eslavas. Por un lado, Daniel Camilo Fajardo escribe un artículo en torno a su lectura y traducción de la poeta polaca Zofia Bohdanowiczowa y, en particular, de su poesía escrita en el exilio (de las cuales incluimos algunos ejemplos). Por otro lado, el texto de José Joaquín Peña cierra el número con una reflexión sobre *Guerra y paz* de Tolstói, autor que convocó, quince años atrás, a los primeros integrantes de *Yasnaia Poliana*.

1 Para una aproximación al recorrido de la teoría checa en Latinoamérica, ver Belousova.

Referencias

Belousova, Anastasia. "Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica". *RUS (São Paulo)*, vol. 12, n° 19, 2021, pp. 190-219. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189121.



**Del espectáculo a la
libertad: la poética
surrealista de
Švankmajer en *Los
conspiradores del
placer***



Santiago Castillo Higuera

scastilloh@unal.edu.co

No pongas jamás tu creación al servicio de otra
cosa que no sea la libertad

Jan Švankmajer, *Decálogo*

El surrealismo es una visión de la vida y del mundo; una visión mágica de él'. Este es el principio básico de la poética de Jan Švankmajer; vale la pena preguntarse por su sentido en un contexto secularizado. En efecto, el escozor que genera el arte resulta de una sociedad secular incapaz de reconocerse, más que pensante, sintiente. El arte se halla en los límites de la sociedad de masas, allí en donde los individuos rozan por equivocación, en donde las fuerzas vitales de antaño (la magia y el sueño) agonizan, allí en donde los esfuerzos del criterio espectacular concentran su ataque. En definitiva, la extrañeza de la propuesta estética de Švankmajer está vinculada al destino de este remanente de la vitalidad humana.

Aunque la temática de *Los conspiradores del placer* (1996) es la sexualidad —puede pasar por un filme pornográfico estetizante o por un retorcido ejercicio que explora un repertorio de aberraciones sexuales—, lo que explora esta película es la libertad del individuo en la sociedad del espectáculo². Naturalmente, la cuestión de la libertad está relacionada con la historia social que vivió Švankmajer: la represión y censura soviética. No obstante, el análisis de la película prescindirá de tintes ideológicos y verá el asunto en su real proporción: la lucha artística por la libertad se ejecuta en todo el mundo. Este texto brindará algunos apuntes para comprender la obra en el marco de la poética surrealista del artista checo.

El filme se desarrolla en la Praga de los años noventa, presenta alrededor de seis personajes vinculados por la complicidad del placer y del destino: el señor Pivoňka y la señora Loubalová, vecinos, que tienen una relación sadomasoquista; el fallido matrimonio Wetlinský; el vendedor de periódicos y su obsesión con la imagen televisiva de Wetlinská; y la repartidora de correos, cuyo placer secreto es introducir bolitas de pan en sus fosas nasales

1 Véase el video *Ovejas Eléctricas - Las diez reglas de Jan Svankmajer*. [sic] <https://youtu.be/B2WsOFNC6GM>.

2 El problema de la libertad del individuo es una constante en la obra de Jan Švankmajer; sin embargo, se hace más evidente en cortometrajes como *La muerte del estalinismo en Bohemia* (1990) y *Comida* (1992), así como en los largometrajes *Fausto* (1994) e *Insania* (2005).

y oídos. En este punto, se encuentra la disyuntiva de la obra: las formas de placer presentadas en *Los conspiradores del placer* huyen voluntariamente de la representación *kitsch* de la sexualidad³. Esta desconexión entre norma social y hecho consumado, en la película del checo, genera un desajuste que pone en evidencia hasta qué punto lo normal —la diversidad sexual— ha sido catalogada como aberración y cómo la libertad del individuo ha sido comprometida por las imágenes totalitarias del espectáculo.

Los personajes están expuestos a un conjunto de valores cuyo criterio es lo *kitsch*, lo falso tomado por verdadero: sexualidad dulcificada y represión naturalizada. Según Guy Debord, esta sociedad —aquella en la que dominan las condiciones modernas de producción mercantil— “se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos” (Debord 35), en la que el espectáculo es “una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (35). Los personajes de *Los conspiradores del placer* están determinados por esta relación mediatizada: la televisión, las revistas y los objetos perecederos, entendidos como imágenes del consumo, median las relaciones sociales entre los individuos. Así, la experiencia de los personajes está fuertemente vinculada a las funciones sociales, que se interpretan como representaciones, es decir, como vivencias de las imágenes del espectáculo. Estas dinámicas se hacen “naturales” en el sistema capitalista, porque “las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época [...] Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones dominantes concebidas como ideas” (Marx y Engels 39). Los valores que asumen los personajes por medio de las imágenes espectaculares al enfrentarse continuamente a los *mass media* son los valores de una clase dominante que quiere que sigan consumiendo bienes y mantengan patrones representacionales convenientes a este sistema espectacular. Sin embargo, ellos,

³ Kundera sostiene que “el *kitsch* es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el *kitsch* elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable” (250).

los conspiradores del placer, se alzan en contra de estos valores *kitsch*: familia, sexualidad recta y comportamiento íntegro. La búsqueda del placer, en este caso, se convierte en una cruzada para recuperar la vitalidad perdida por estas dinámicas atrofiadas. El placer y el ritual, procesos “mágicos” en ese entorno secularizado, serán los medios para redescubrir la libertad.

La propuesta estética de Švankmajer frente a la sociedad espectacular es el surrealismo, sintetizado en esta cita de Breton: “transformar el mundo, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud: para nosotros estas dos consignas son una sola” (De Micheli 152). La opción de Švankmajer por el surrealismo se cifra en la capacidad de este de “restituir al hombre su potencia, que siglos de prejuicios, de ofensas y de inhibiciones han conculcado. También esto es una revolución...” (“Decálogo” 154). Las obsesiones⁴ de los personajes, sus fantasías y su apertura mental para percibir la magia que reside en su interior dan cuenta de este espíritu surrealista rebelde. Una plena libertad, en este contexto, implica una incondicionalidad absoluta frente a las propias necesidades, una sumisión completa a la naturaleza del inconsciente, a lo irracional; todo lo contrario a las dinámicas espectaculares nacidas de la racionalidad, que encadenan al individuo al fetichismo mercantil y a la relación espectacular. Todo procedimiento de *Los conspiradores del placer* debe entenderse como una búsqueda de esa libertad; sus personajes “en realidad son artistas e investigadores de la realidad (de todas las realidades posibles) como el propio Švankmajer” (Palacios 27-29).

El eje narrativo más significativo de la película es la historia de Pivoňka y Loubalová; en ella se presentan los matices más complejos de lo que supondría una “libertad genuina”. Ambos crean muñecos de trapo representando al otro y se disfrazan: Pivoňka de gallo y Loubalová de *dominatrix*. El ritual se lleva a cabo en simultáneo, pero en locaciones diferentes: él lleva a la

⁴ “Sé un completo sumiso de tus obsesiones. Tus obsesiones son, con mucho, lo mejor que posees. Son reliquias de la infancia. Y es de las profundidades de la infancia de donde proceden los mayores tesoros” (Švankmajer, “Decálogo” 111).

muñeca de trapo a las afueras de Praga y ella lleva el suyo a una cripta en ruinas. Pivoňka, que adquiere poderes —vuela y tiene una fuerza sobrenatural—, revolotea alrededor de la muñeca, cortejándola, amenazando con aplastarla con una roca; Loubalová da latigazos al muñeco, torturándolo física y psicológicamente. El impacto de este ritual no es solo audiovisual⁵, sino que busca confrontarse con su homólogo espectacular: la representación, entendida como encarnación de la imagen *kitsch* en un papel social. El ritual sádico de esta pareja supone una inversión de la representación canónica del sexo: no es oculto, no es en una habitación y no es genital; más aún, se desarrolla en el campo de lo simbólico. Pivoňka se reviste de gallo —símbolo fálico—, para adquirir la valentía que de común no tiene y Loubalová, con su disfraz, simplemente exterioriza una conducta que ya posee, solo que su ejercicio de *dominatrix* le permite expresar físicamente la violencia. El ritual pone en igualdad de condiciones a sus participantes: ambos son capaces de infligir daño en el terreno de lo simbólico. Por supuesto, el valor de lo ritual, como manifestación de lo mágico, es para Švankmajer un medio para contraponer los modos usuales de relacionarse con el otro, mediados por imágenes espectaculares. El ritual pertenece al terreno de lo mágico y, precisamente por ello, la película sale de su tono para manifestar su magia: se desarrolla en “imagen viva”, pero, durante el ritual, Švankmajer usa el *stop motion* para animar los muñecos de trapo, para darles vida. Esta vida es la expresión de la magia que está reconectando a los usuarios que representa con sus potencialidades ocultas. Sin embargo, el ritual, la magia que se invoca, no está carente de riesgos: las muertes simbólicas de los muñecos se convierten en las muertes reales de Pivoňka y Loubalová. El encuentro con lo inconsciente es tan drástico que precipita su fin.

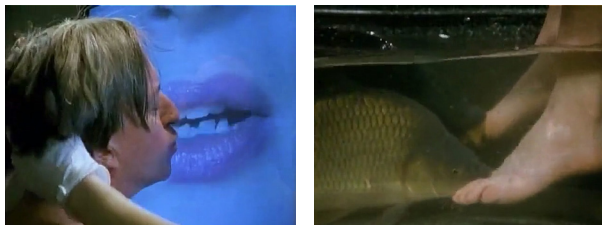
⁵ Todos los personajes tienen un *leitmotiv* musical particular y, en general, siempre que se presenta una forma de placer se muestran los rostros en primerísimo primer plano. Además, los rituales se efectúan de forma paralela, generando un efecto estético liberador en el espectador.



Imágenes 1 y 2. *Los conspiradores del placer*, 1996, dir. Jan Švankmajer.

Entre el vendedor de periódicos y Wetlinská también se establece un ritual de pareja. El vendedor confecciona una máquina con múltiples manos y la une a una pantalla de televisión. Él besa obsesivamente la imagen de Wetlinská mientras las manos lo estimulan física y genitualmente. Lo colectivo, no obstante, es casual aquí: cuando él llega al clímax, Wetlinská también lo hace porque unos peces están estimulando sus pies. La colectividad se establece cuando Wetlinská dirige a la pantalla una mirada en la que reconoce al vendedor como su pareja sexual. Lo simbólico se construye virtualmente, los medios del espectáculo posibilitan el ritual. Este es un recurso usado a menudo por el arte surrealista —y por el Dadá, antes que él—, consistente en utilizar los procedimientos y símbolos capitalistas con fines artísticos. Švankmajer, mediante este *détournement*⁶, critica la consecuencia psicológica del medio televisivo —el aislamiento—, usándolo para crear un vínculo socioafectivo libre de los efectos espectaculares. El ritual, la magia, opera en este caso conectando la vida de dos personas que no se conocen y brindándoles placer catártico.

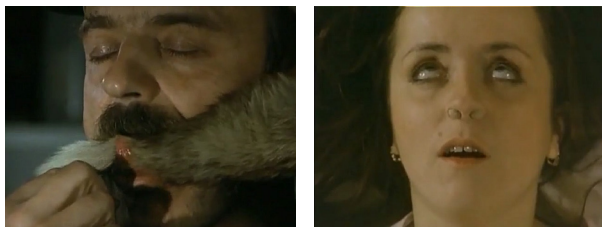
⁶ Este concepto, que significa desvío, es una toma de posición de la Internacional Situacionista, movimiento liderado por Guy Debord, que buscaba tomar los símbolos y recursos estéticos del capitalismo y extraerlos de su esfera de influencia como acto político en contra de su establecimiento. Este movimiento es análogo al inglés *culture jamming* y, por supuesto, recuerda a las famosas obras de Andy Warhol.



Imágenes 3 y 4. *Los conspiradores del placer*, 1996, dir. Jan Švankmajer.

Las historias de los otros dos personajes igualmente corresponden al ritual, aunque es realizado de otros modos y es de un orden distinto. En los primeros es de orden colectivo y opera en el campo de lo simbólico; en el segundo es de orden individual y opera en el campo de lo sensitivo. Wetlinský construye herramientas de placer con clavos, chinches, pieles de animales, cepillos y brochas; todos elementos no asociados a lo sexual. En su taller, Wetlinský explora el placer táctil y este es su único estímulo. Afirma Švankmajer

si tienes que decidir a qué debes conceder prioridad, si a la mirada o a la experiencia del cuerpo, da siempre prioridad a la experiencia del cuerpo, puesto que el tacto es anterior a la vista y su experiencia es mucho más fundamental. (“Decálogo” 112)



Imágenes 5 y 6. *Los conspiradores del placer*, 1996, dir. Jan Švankmajer.

No es solo que el tacto tenga un contacto más estrecho con el inconsciente, sino que la vista está sobreexpuesta al espectáculo; el *kitsch*, primordialmente, se desarrolla en lo visual. El ritual de Wetlinský explora el placer corporal en un campo no colonizado por lo espectacular y, en el proceso, conecta con la plena potencialidad sexual. Lo mismo ocurre con la repartidora de correos, quien con sus bolitas de pan, aislada en su habitación, consigue un placer casi nirvánico.

El final de *Los conspiradores del placer* sugiere un proceso cíclico: la repartidora, que está viendo el noticiero, curioseando con los peces; Pivoňka se obsesiona con Wetlinská, así que compra una revista electrónica para confeccionar una máquina similar a la que construyó el vendedor, quien ahora está emplumando un rodillo; Wetlinský, al investigar la muerte de Loubalová, interroga a Pivoňka como la difunta lo habría hecho: con la mirada. Este carácter cíclico es el nudo gordiano del filme, porque sumerge la vida de los personajes en una realidad mitológica, en la que la magia y el ritual son posibles, pero que aún está enclavada en un contexto secular. Lograr que esta realidad mitológica se realice en medio de lo espectacular supone el hallazgo de la libertad, porque lo mitológico es expresión perfecta de lo inconsciente; el ritual, como técnica, no tiene otro objetivo que desarrollar la fantasía que emana de lo onírico. Con todo, esta fuerza no es la única agente: los personajes se hacen partícipes activamente de la vitalidad que recobran. El ritual es el medio por el que devienen magos, artistas de su propia vida.

Los personajes de *Los conspiradores del placer* han sido tocados por una fuerza que los ha revitalizado, les ha dado rostro y personalidad. No es de extrañar que el espectador se percate de que ellos son los únicos humanos que tienen rostro en la película. Estos “elegidos” han despertado del letargo de la matriz en la que se encuentra inmersa la masa. No obstante, esto no los hace dioses, todo lo contrario, les otorga humanidad: son capaces de sentir, fantasear, imaginar, soñar, gozar, cuando los demás, aletargados, no son más que marionetas de una realidad simulada. Los

conspiradores navegan en medio de estímulos espectaculares y salen indemnes de ellos. La muerte de la pareja sadomasoquista para nada debería interpretarse como un infortunio, ya que esta se dio en medio de un proceso de liberación mágica: fueron partícipes de un ritual antiguo de dominación después de vivir una vida de esclavitud espectacular. Para el resto de personajes queda abierto el camino: la búsqueda del placer no ha hecho más que comenzar para ellos.



Imagen 7. *Los conspiradores del placer*, 1996, dir. Jan Švankmajer.

La sociedad espectacular, diseñada para tener sedados a los individuos, ocasionalmente presenta fallos. El surrealismo ve en estos una manifestación de la magia antigua que se expresa eventualmente en la vida de las personas. Lo onírico, expresión predilecta del reprimido inconsciente, se expresa con violencia a través de estas fisuras. El cómo se manifiesta en los personajes permanece en el misterio, lo cual no es un detrimento de su poder, sino la fuente de su riqueza. Lo ignoto de esta fuerza mágica da sentido al arte y brinda coraje para explorar la propia vitalidad. Švankmajer invita al espectador a buscar estas fisuras, a dejarse interpelar por las fuerzas del inconsciente. Esta exploración deliberada del arte es la garantía de que lo mágico opera en el espectador, acostumbrado a un consumo pasivo de lo espectacular.

Inconsciente, imaginación e infancia son para Švankmajer la inagotable cantera de la que puede y debe explotarse cuanto material sea necesario para la búsqueda de la libertad. La creación, lejos de agotarse en la labor del artista, comienza con la

recepción: el receptor, más que un simple consumidor, ha de ser un mago que genere nuevos sentidos e interpretaciones a la obra de arte⁷. La muerte del arte es la contemplación vacía y distanciada de lo estético, sin implicación; ello supone la victoria de la sociedad espectacular. El triunfo de la vida y del arte, de lo mágico que hay en ellos, es la reconexión con el inconsciente y con la potencialidad humana, humillada por la enajenación espectacular. Tan pronto el humano vea el “extraño” arte de Švankmajer como algo natural, verá las relaciones espectaculares como lo que son: inauténticas. Tan pronto la tiranía sedante del espectáculo dé paso al sueño liberador del inconsciente, el ser humano será de nuevo un conspirador del placer.

7

Tal como afirma Oscar Wilde en su famoso ensayo *El crítico como artista* (1891).

Referencias

De Micheli, Mario. "Sueño y realidad en el surrealismo". *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza, 2000, pp. 149-168.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. El perro y la rana, 2014.

Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. RBA, 1992.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Akal, 2014.

Palacios, Jesús. "Iluminaciones. El cine de Švankmajer". *Para ver, cierra los ojos*. Pepitas de calabaza, 2014, pp. 7-43.

Švankmajer, Jan, dir. *Los conspiradores del placer*. 1996.

Švankmajer, Jan. "Decálogo". *Para ver, cierra los ojos*, pp. 111-115.





***La mano o el
problema del gran
arte***



Elena Pérez Palacio

elperezpa@unal.edu.co

Una de las tensiones transversales al arte del Bloque del Este fue la interferencia del campo de poder en la esfera de la producción cultural en un siglo que se abrió celebrando la conquista de la libertad en el arte¹. Los efectos que tuvieron en la conciencia y en la práctica del arte el control político y la instrumentalización le plantearon a creadores y autores de diferentes disciplinas una serie de dilemas y espinosos problemas sobre el porvenir del arte. ¿Existía acaso una alternativa bajo el totalitarismo para la actividad artística? Irónicamente, artistas de vanguardia como Maiakovskij recibieron a la Revolución como el punto de muerte del arte burgués: medio siglo después, la cuestión se había desplazado hacia la muerte del arte en absoluto.

Aunque esta crisis del arte en Europa Oriental empezó a gestarse desde inicios de los años veinte, para mediados de siglo se había transformado en un hecho insoslayable. En las secuelas del estalinismo y ante las invasiones de Estados satélites a la Unión Soviética como Hungría o Checoslovaquia, el imperativo de ceñir el arte a un programa oficial y centralizado que no admitía disensos se cernía sobre los artistas como una realidad inevitable, con repercusiones como la censura o el exilio. En este contexto, la obra final de Jiří Trnka, *La mano* (*Ruka*, 1965), es una síntesis de las tensiones en torno al problema de la libertad en el arte y una aguda representación de cómo los posibles en el arte son aniquilados por la política de un arte oficial.

En *La mano*, Trnka presenta el dilema del artista en el totalitarismo a través de una forma altamente simbólica que, en cierta medida, tiende hacia la alegoría, sin llegar a serlo completamente. En un primer momento, puede llegar a seducirnos la idea de que se trata de una alegoría estricta, que el espectador solamente debe registrar los elementos de la forma cinematográfica como un conjunto de signos que mantienen una relación unívoca, aunque indirecta, con un conjunto de elementos de la realidad. Sin embargo, tal enfoque no da cuenta de los diferentes niveles de sentido del corto.

¹ Remito al lector a la inscripción del Pabellón de la Secesión Vienesa, construido en 1898, que lee: "A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad" (*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*).

Si bien no del todo satisfactoria, una lectura alegórica le abre al espectador un primer nivel de sentido que podríamos llamar histórico-político. El sistema de imágenes de Trnka posibilita lo alegórico desde el momento en el que se fundamenta en un equilibrio entre signos altamente abstractos y signos claramente referenciales. Por un lado, los signos que componen el espacio indeterminado funcionan como los engranajes del efecto desautomatizador que domina en el corto y, bajo estas condiciones, los signos que más tienden hacia lo referencial (como la televisión o el periódico) son percibidos como extraños y novedosos, a pesar de su ubicuidad en nuestra vida cotidiana.



Imágenes 1 y 2. *La mano*, 1965, dir. Jiří Trnka.

Tal efecto catalizador —de la mano de un conocimiento básico sobre la situación política del Bloque del Este— le concede al espectador acceder a una clave del corto para entender el conflicto entre el arlequín y la mano como representación del subrepticio conflicto entre el artista y el imperativo del arte oficial, entre el individuo y el Estado totalitarista. Es la vía que permite, por ejemplo, asociar el tipo de arte altamente mimético que le propone la mano al arlequín con normas estéticas paradigmáticas de la era soviética como el realismo socialista. Justamente, es la interpretación paradigmática del cortometraje, concebido como una alegoría de la amenaza totalitaria a la libertad artística². No ayuda, en cualquier

² La misma opinión es sostenida, en años más recientes, por la investigadora Mine Gülşen en su libro *Totalitarizme başkaldıran kuklalar: Jiří Trnka'nın canlandırma filmlerinde siyasal eleştiri (Marionetas sublevadas contra el totalitarismo: la crítica política en las películas animadas de Jiří Trnka)*. Aunque Gülşen comprende el corto solamente en virtud de su crítica a la coacción del totalitarismo, más adelante

caso, que la película haya sido censurada en Checoslovaquia hasta la Revolución de Terciopelo de 1989 (Kohoutová 18, 36).

Como veremos, limitar el sentido del “personaje” de la mano al agente del arte de Estado es tan solo una de las posibles interpretaciones. Sin embargo, permanezcamos en este sentido que nos permite, al menos en parte, explicar cómo Trnka plantea el dilema que enfrenta el artista. Entonces, la mano representa, en múltiples sentidos, el arte oficial, que puede también ser comprendido como una “norma estética” que tiende hacia el “autoritarismo” y la “obligatoriedad absoluta” (Mukařovský 148). Como Mukařovský indica, la norma estética es fundamental para la evolución del arte y la posibilidad de la novedad en su esfera, puesto que la norma estética siempre revela, en mayor o menor medida, su carácter arbitrario y contingente que faculta al artista para tomar la decisión o bien de acatarla o bien de transgredirla.

Sin embargo, el totalitarismo —y, en particular, su tendencia a eliminar cualquier tipo de conflicto o posibilidad más allá de él— encuentra en la propensión de la norma estética hacia una “validez ilimitada” (Mukařovský 146) un mecanismo para alcanzar la instrumentalización del arte. No se trata ya de una norma estética que lucha por establecer una posición dominante en el “campo del arte” (Bourdieu), nacida de la libre producción de los creadores, sino de una norma estética incuestionable que pretende convertirse en una ley natural, como la gravedad o la entropía. A la luz de este hecho de la esfera del arte checa, podemos comprender el carácter altamente simbólico del corto: más allá de construir un signo artístico ideal para la reflexión crítica sobre el arte en el totalitarismo, la abstracción en el sistema de imágenes expresa también el desasosiego propio del creador que trabaja bajo la coerción de una norma estética inexorable. Si la norma estética, en general, conserva siempre parte de su carácter contingente, la mano del cortometraje la convierte en un mandato totalitario a través de su omnipresencia y su omnipotencia. De

retomaremos algunas de sus consideraciones sobre el uso de la marioneta en *La mano* como mecanismo de la crítica política.

esta manera, deja de ser un hecho social, histórico y pasajero, para ser experimentada por el arlequín como una realidad absoluta, irracional e incomprensible.

La representación del problema totalitario de *La mano*, de cualquier manera, no se agota en una reflexión sobre las políticas del arte oficial en el Bloque del Este y en un desasosiego absoluto del “artista rebelde”: el sentido del corto no se agota en la contingencia de las circunstancias históricas en que surge. Incluso pareciera que Trnka aspirara a una reflexión universal a raíz de la falta de diálogos del cortometraje y al mostrar el título de la película en distintas lenguas. Para explicar cómo la toma de posición de Trnka va más allá de enfrentar el totalitarismo comunista, es importante preguntarnos ¿en qué consiste el arte oficial? ¿qué lo caracteriza? Detengámonos en la contraposición de materiales que el arlequín usa a lo largo del cortometraje: la arcilla y el mármol. Estos dos son materiales utilizados en el arte occidental siglos antes del nacimiento de los totalitarismos, por lo que podemos considerarlos como símbolos que evocan un problema del arte más allá de las condiciones históricas propias de Europa oriental en la segunda mitad del siglo xx.

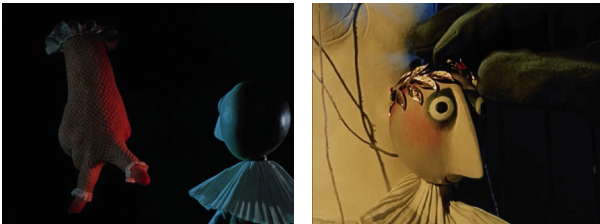
La arcilla y el mármol han sido destinados, tradicionalmente, a distintos espacios de la esfera del arte occidental, diferenciados por sus funciones. Sin entrar en materia, y simplificando en exceso, el mármol, por lo general, ha sido utilizado en el contexto del “gran arte”, mientras que la arcilla pertenece al “arte menor”, a ejercicios preparatorios y a lo artesanal. Recordemos, por ejemplo, las reflexiones de Michelangelo Buonarroti sobre los bloques de mármol como material privilegiado para poner en acto la forma artística y “liberar” la obra de arte. En este sentido, la contraposición entre la voluntad de la mano y la del artista se potencia por la tensión entre la arcilla y el mármol. Si el arlequín lucha sin descanso por trabajar en arcilla, la mano, en último término, busca ser esculpida en mármol blanco, al estilo de la tradición del gran arte occidental: una escultura imponente y eterna, capaz de transmitir la proverbial “noble simplicidad y callada grandeza” de Winckelmann.



Imágenes 3 y 4. *La mano*, 1965, dir. Jiří Trnka.

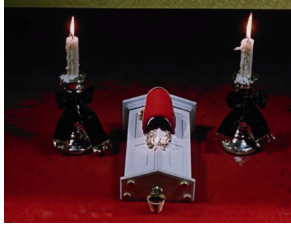
La arcilla, por su parte, es un material humilde. Relegado al ámbito casero y a la manufactura de utensilios cotidianos, se ubica en la porosa frontera entre lo artístico y lo extraartístico. En el imaginario del arte occidental, no expresa la sublimidad y la trascendencia del gran arte y, sin embargo, en el corto de Trnka, pareciera tener una profunda conexión con la vida —sobre la que nos detendremos más adelante—, pues la contraposición entre la humildad de la arcilla y el prestigio del mármol son centrales en el conflicto del cortometraje.

Así como la mano no representa exclusivamente un problema del arte oficial comunista, el problema del artista no se reduce a una simple subyugación involuntaria. Al contrario, el prestigio que viene con el arte oficial, con el “gran arte”, seduce al artista y lo lleva a renunciar a su libertad creadora, lo convierte en una herramienta de la norma estética y de la propaganda. En *La mano*, tal seducción —por medio del baile erótico de la mano— no es para nada sutil y lleva al artista a tomar el papel del artista laureado que, sin embargo, solo puede ser controlado por la mano.



Imágenes 5 y 6. *La mano*, 1965, dir. Jiří Trnka.

Se trata de un gesto profundamente trágico, pues es el afán por el reconocimiento artístico el que conduce al arlequín a su muerte, que, irónicamente, es el momento de su inmortalización. Tal vez este sea el momento del corto en el que Trnka reflexiona más directamente sobre la posición del artista en el Bloque del Este. Retomando el caso de Maiakovskij, el poeta se suicidó en un momento en el que sus banderas artísticas eran, cuanto menos, desincentivadas por el partido para luego ser conmemorado por el estalinismo como “el poeta de la Revolución”.



Imágenes 7. *La mano*, 1965, dir. Jiří Trnka.

Empero, ¿no señala Trnka la histórica relación del “gran arte” con la muerte? Si, como ha sido un lugar común desde la Antigüedad, el arte es una manera de conquistar la eternidad, se explica que el hieratismo y la esterilidad sean característicos del arte oficial y del arte al servicio del poder político —algunas de las más importantes obras en mármol son monumentos funerarios—. Por su parte, Trnka, en su último cortometraje, le da la espalda al arte que tradicionalmente comporta mayor valor estético y entra en la búsqueda de una auténtica relación del arte con la vida.

Pues, aunque el desenlace del arlequín sea trágico, otros aspectos de la narrativa cinematográfica constantemente ponen en primer plano las posibilidades de un arte diferente. Como Gülşen demuestra, Trnka echa mano de atávicas tradiciones artísticas checas como el teatro de marionetas para su puesta en escena (21): el mismo arlequín es, justamente, un personaje típico del teatro popular cómico al estilo de la comedia del arte. De esta

manera, el material del cortometraje por sí mismo evoca el arte popular que, por su estrecho vínculo con el folclor y la cotidianidad colectiva, hace contrapeso a los imperativos del gran arte.

Tampoco debemos olvidar que el arlequín es, ante todo, un artesano. Ya sea por su quehacer o por practicarlo en una época de manufactura industrial de bienes, el artesano ocupa una posición particular en la frontera entre lo artístico, lo estético y lo extraestético. El arlequín y la figura del artesano están llamados a renovar el arte y, aunque sea debilitando su función estética, a renovar su conexión con la vida (Mukařovský 137-138). Por tal razón, es significativo que el arlequín prefiera moldear macetas a esculpir esculturas: mientras que la estructura artística de estas últimas privilegia la contemplación y la distancia, la de las primeras subordina el carácter artístico a la función práctica que asegura su interacción con el mundo.

La década que vio nacer *La mano* vaciló entre la inestabilidad y dinamismo. La desestalinización, el reformismo de Novotný, el fantasma de las intervenciones soviéticas en Hungría, el contacto con Europa occidental y el surgimiento de nuevos movimientos artísticos mostraron las fisuras subyacentes del totalitarismo (McDermott). Se trata de un momento profundamente contradictorio, en el que el dominio absoluto del Estado se revela contingente y maleable. Aunque *La mano* exprese una actitud profundamente pesimista por parte de Trnka, la misma existencia del corto supone, en último término, el reconocimiento de la vitalidad de las tensiones que fundamentan el arte, aun cuando su norma se ha convertido en ley.

Referencias

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Anagrama, 1997.

Gülşen, Mine. *Totalitarizme başkaldiran kuklalar: Jiří Trnka'nın canlandırma filmlerinde siyasal eleştiri.* Eğitim Yayınevi, 2022.

Kohoutová, Lucie. *Jiří Trnka - Ruka.* 2013. Universidad Masaryk, Trabajo de grado.

McDermott, Kevin. *Communist Czechoslovakia, 1945-1989. A Political and Social History.* Palgrave, 2015.

Mukařovský, Jan. "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales". *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský.* Editado por Jarmila Jandová y Emil Volek. Universidad Nacional de Colombia, 2020, pp. 127-195.

Trnka, Jiří, dir. *La mano.* 1965.





Un asunto de pieles y progreso: reseña de *La guerra de las salamandras* de Karel Čapek



Jorge Luis Herrera

jolherrera@unal.edu.co

No hay nada más irritante que un heroísmo sin objeto. Es grave la situación de una sociedad cuando se dedica a desarrollar gratuitamente las formas de sus virtudes.

**Roland Barthes, “Bichín entre los negros”,
*Mitologías***

Ante todo, el crítico literario debe actuar con rigor científico. Debe clasificar con exactitud una novela de ciencia ficción y diferenciarla de una novela satírica, así como para un herpetólogo no hay la menor duda de las enormes diferencias que separan una *Pelophylax ridibundus* de una *Xenopus laevis*. En otras palabras, debe ser un experto en géneros literarios como un biólogo debe serlo en familias y especies. Una de las cuestiones centrales que atraviesan de principio a fin *La guerra de las salamandras* de Karel Čapek es el carácter gregario del ser humano y de otros seres vivos. La novela reflexiona, a través de un incesante tono irónico, sobre la tendencia de los cuerpos individuales a formar cuerpos sociales más amplios que les permiten reconocerse como parte de una comunidad, es decir, de un *nosotros* que paulatinamente se va separando de *otros*:

Entre los perros y las salamandras se desarrolló, podríamos decir, una larga y mortal enemistad que nada pudo mitigar. Es más, creció y se fortaleció con la construcción de las vallas. Pero esas cosas suceden muchas veces, y no solo entre los animales. (205)

La novela de Karel Čapek está dividida en tres partes. La primera parte, titulada “Andrias Scheuchzeri” (el nombre científico de la salamandra protagonista del mundo ficcional) funciona como una parodia, más o menos al estilo de *Los viajes de Gulliver*, de los libros de viajes. En este apartado, el lector acompaña al capitán Van Toj en su descubrimiento de un nuevo ser desconocido que, como tal, recibe un primer nombre con una dimensión sobrenatural: “diablo de barro”. Al respecto, es conveniente citar las palabras del narrador de la novela que aparecen más adelante: “la humanidad no considera misterioso lo que le sirve y beneficia, sino lo que la perjudica o amenaza” (182). Mediante el uso de algunos anglicismos, el autor nos da indicios de lo que se irá convirtiendo en una de las ideas centrales de la novela: la situación de este mundo ficcional está estrechamente ligada a los discursos

que circulan en él, especialmente en la prensa. Las abundantes y heterogéneas ideologías, sus formas discursivas y el lenguaje en sí mismo son el foco de atención de la obra del autor checo. La existencia de las salamandras en esta novela es, sobre todo, su existencia simbólica y mediática. Las ingeniosas ilustraciones de Hans Ticha refuerzan el efecto documental que persigue la novela y, en muchos casos, realzan la ironía de la narración y reproducen con perspicacia su efecto cómico.

Es el reportaje del artículo adjunto que se desarrolló en el momento de la publicación de la novela. Luego, la forma y el contenido de los artículos de la novela se basan en el artículo de prensa. La novela, sin embargo, tiene un carácter de ficción. El profesor Ticha fue a la escuela al inicio de la novela, pero en la novela se refiere a la escuela de su hijo que él mismo no podía leer. Al cabo de un momento se fue a la escuela y Ticha, que él mismo no podía leer, fue a la escuela de su hijo.

Sobre los fogaritos flamencos

En un momento anterior a la guerra, los flamencos no fueron un pueblo que se preocupara por su cultura. En la actualidad, sin embargo, se preocupan por su cultura. En la actualidad, sin embargo, se preocupan por su cultura. En la actualidad, sin embargo, se preocupan por su cultura.

191
...pidiera su participación en los más altos ideales de la humanidad de nuestros días. Estas palabras las pronunció proféricamente en las seis mil seiscientos cincuenta conferencias que dió en clubes femeninos por toda Europa y América, lo mismo que en Japón, China, Turquía y otros países. «Si queremos mantener la cultura —decía—, debe ser por medio de la instrucción de todos. No podemos gozar tranquilamente de los frutos de nuestra civilización y de nuestra cultura mientras existan a nuestro alrededor millones y millones de seres degradados e inferiores mantenidos artificialmente en la ignorancia. Lo mismo que el lema del siglo XIX fue la liberación de la mujer, la consigna de nuestra era debe ser:

¡Dad a las salamandras la debida educación escolar!»

Gracias a su elocuencia y tenacidad increíble, madame Louise Zimmerman movilizó a las mujeres de todo el mundo, consiguiendo la suficiente ayuda económica para crear en Beaulieu (cerca de Niza) el Primer Liceo para Salamandras, en el que los renacuajos de las salamandras que trabajan en Marsella y Tolón aprendieron lengua y literatura francesas, retórica, comportamiento en sociedad, matemáticas e historia de la cultura¹⁰. Menor éxito tuvo la Escuela para Salamandras de Menton,



Imágenes 1, 2 y 3. La guerra de las salamandras. Karel Čapek. Libros del Zorro Rojo, 2018, pp. 122, 191 y 217.

La segunda parte de *La guerra de las salamandras*, titulada “Tras las huellas de la civilización” es un collage de informes científicos, artículos periodísticos, relatorías de congresos, encuestas, panfletos, manifiestos y otros textos que hablan sobre las salamandras (incluso nos encontramos con fragmentos de libros escritos por ellas). Entre este material heterogéneo, encontramos, por ejemplo, el informe ficticio de un científico que se dedicó a la investigación de la utilidad de las salamandras para la humanidad. En dicho informe se declara:

Las salamandras son muy sensibles a las influencias químicas. Durante experimentos hechos con lejía muy diluida, residuos de fábricas, productos usados en el curtido, etcé-

tera, la piel se les caía a jirones y los animales experimentales morían por gangrena en las branquias. (185)

Un mecanismo satírico recurrente en la novela es la caracterización fisiológica y psíquica que hacen voces de diferentes países de individuos que consideran de una especie diferente.

La trama del libro gira en torno a las semejanzas y diferencias —por lo tanto, al reconocimiento y al rechazo— entre las salamandras y la humanidad. El resultado de dicho ejercicio de comparación es negativo y desemboca en una alteridad imposible, porque el encuentro con las salamandras es interpretado por la mayoría de los seres humanos (al menos eso afirma la prensa citada en la novela) como

el enfrentamiento patético del cuerpo blanco y de la piel negra, de la inocencia y de la crueldad, de la espiritualidad y de la magia; la Bella encadena la Bestia, Daniel se deja lamer por los leones, la civilización del alma somete a la barbarie del instinto. (Barthes, 69-70)

En las investigaciones judiciales ficticias que componen “Tras las huellas de la civilización”, un cazador furtivo de salamandras dice que un grupo de salamandras acorraladas por remos “parecía una especie de ovillo negro que se movía, temblaba, una masa de carne que croaba [...]” (Čapek 173). Vale la pena preguntarse si esa masa oscura no es una alegoría de los prejuicios e ideas preconcebidas que cada comunidad imaginada se hace de los otros; si no es ese ovillo que conforma nuestra “antipatía metafísica”, como la llama Čapek, hacia otros cuerpos sociales. Dicha antipatía parece desarrollarse en un tiempo diferente, mucho más acelerado y caótico que nuestra tecnología. El uso que hace Čapek de diferentes géneros discursivos y la breve reflexión al final de la novela sobre la imaginación y la creación literaria dan cuenta de que la crítica de todos los ámbitos de la vida, especialmente de la guerra, es también una crítica de las formas de nuestro lenguaje.

Čapek parece compartir con George Steiner la idea de que hay una identidad entre nuestra piel —nuestra piel— y nuestro lenguaje:

Articulado o interiorizado, el lenguaje es el componente esencial y la justificación de la conciencia de sí mismo o autopercepción. Es el caparazón constantemente sometido a la prueba de identidad. [...] En cierto sentido, nuestra piel es la de todos y cada uno de los hombres. (Steiner 210)

Otro de los temas de la obra es justamente la reflexión sobre la forma en la que se concibe y se escribe la Historia. La idea de avance temporal a través del progreso, la idea de que la humanidad avanza hacia un estado de perfección, la aleatoriedad que gobierna la disponibilidad de materiales para la reconstrucción de nuestro pasado y la arbitrariedad con la que estos se seleccionan son algunas de las cuestiones que nos plantea el narrador a través de su voz, que alterna el tono cínico y el satírico. Este carácter ambivalente de la narración, que puede parecer en un primer momento como una contradicción, es un ejemplo de la crisis de identidad con la que concluye la novela: la incapacidad de reconocerse en uno mismo y de sentirse un nuevo otro. ¿Debemos dudar de un yo completamente fragmentado como el que tiene este narrador al final de la novela o, por el contrario, podemos interpretar esta despersonalización como un gesto de autocritica que legitima su voz para hablar en nombre de *toda* la humanidad? ¿Será posible que esta ficción narrativa sea una construcción más de una salamandra altamente humanizada? Estas son algunas de las preguntas que inspira nuestro excéntrico y enigmático narrador. Sin embargo, me parece pertinente decir que, en este caso, la dimensión cómica de la narración

no está ahí para hacer lo trágico más soportable gracias a la ligereza del tono; no *acompaña* a lo trágico, no, *destruye antes de que nazca*, privando así a las víctimas del único consuelo que les cabría aún esperar: el que se

encuentra en la grandeza (auténtica o supuesta) de la tragedia. (Kundera 127)

Especialmente importante es también la crítica al positivismo y a la noción de objetividad, que otorga a la ciencia y a la Historia la apariencia de instancias judiciales superiores con capacidad de juzgar lo que es verdadero y lo que no.

La guerra de las salamandras de Karel Čapek es para Wisława Szymborska una de esas “obras que supieron ver esa gran verdad de su tiempo” y, según ella, “fue concebida como una advertencia ante la amenaza del creciente poder fascista de Hitler” (118). La crítica al ultranacionalismo alemán y al creciente antisemitismo en Europa aparece explícitamente a lo largo de la novela; por ejemplo, en una de las simpáticas notas al pie del narrador: “Sobre todo en Alemania se prohibieron las vivisecciones; desde luego, solo a los científicos judíos” (202), y en el panfleto alemán dirigido a las salamandras: “Salamandras, expulsad a los judíos” (216). Lo que sorprende —o tal vez no tanto— es la vigencia de los discursos racialistas y colonialistas a los que critica muy concienzudamente esta obra literaria.

El narrador de la novela de Čapek no deja títere con cabeza: su cáustica ironía cae con igual peso sobre clérigos, periodistas, abogados, científicos, profesores, actores, empresarios y filósofos, entre muchos otros. La obra, sin embargo, también lidia con un problema de escala y parece preguntarse: ¿vale la pena la crítica a individuos en un mundo de masas o esta, más bien, debe estar dirigida a cuerpos más grandes, por ejemplo, naciones o movimientos como el comunismo?

La obra de Čapek golpea justamente los pilares sobre los que se sostiene la identidad del individuo civilizado: la idea de progreso, la virtuosidad de la razón y la tendencia a la perfección de las creaciones de la naturaleza, y funciona como una aguda crítica de la tiranía de las perspectivas. Concluir si *La guerra de las salamandras* de Karel Čapek pertenece a uno u otro género es una tarea importante que seguramente mantiene ocupados

a varios críticos. Esperemos que la resolución de tan sublime y trascendental cuestión no sea el detonante de una nueva guerra, bisturí en mano, en el campo de la literatura. Esperemos también qué acontecimientos nos trae el curso racional de la evolución para ver qué tan acertado es el pesimismo burlón de esta novela, pues “la curiosidad humana es insaciable” (93).

Referencias

Barthes, Roland. “Bichín entre los negros”. *Mitologías*. Siglo XXI, 2010. pp. 68-71.

Čapek, Karel. *La guerra de las salamandras*. Libros del Zorro Rojo, 2018.

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Tusquets, 2007.

Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Szyborska, Wisława. “Demasiado tarde; o sea, ¿cuándo?”. *Prosas reunidas*. Malpaso, 2017. pp. 118-119.



Jiří Levý sobre la traducción poética (alrededor de la segunda parte de *The art of translation*)



Jorge Luis Herrera

jolherrera@unal.edu.co

Anastasia Belousova

abelousova@unal.edu.co

El trabajo de Jiří Levý (1926-1967) se desarrolló en una época singular para la evolución de las humanidades en la República Checa, que incluye tanto la etapa de la represión estalinista de los años cincuenta como la relativa libertad de pensamiento durante los “dorados” años sesenta.

Králová y Svoboda

Jiří Levý, teórico literario checo, autor de innovadores estudios sobre la traducción literaria, aún no es ampliamente conocido en el ámbito hispanohablante y en Colombia en particular. Nacido en 1926 en Košice, en la actual Eslovaquia, Levý falleció prematuramente a los 40 años de edad. A pesar del corto tiempo que tuvo, este estudioso dejó un legado crítico que sigue siendo relevante hasta hoy. Sin embargo, como señala acertadamente Miguel Ángel Vega Cernuda, “su fama y consideración científicas han quedado por debajo de sus méritos” (153).

Las ideas más significativas de Levý se encuentran en su libro *El arte de la traducción (Umění překladau)*, publicado en checo en 1963. Este libro, brillante y denso de contenidos, fue traducido al alemán en 1969. Más tarde aparecieron las traducciones rusa (1974) y serbocroata (1982). Estas primeras ediciones extranjeras lograron cierta difusión de las ideas del teórico checo, pero esta fue escasa y restringida, como señala Vega: “Su obra, surgida en el contexto de una lengua minoritaria y acotada, debido a las restricciones geoestratégicas de la época, al ámbito de lo que se conocía como países del Este, sufrió considerablemente la falta de comunicación a la que esta situación la condenó” (154).

En el 2011, se publicó la traducción al inglés realizada por Patrick Corness, bajo el título *The Art of Translation*. Esta publicación generó interés y provocó reseñas y algunas respuestas en la literatura académica (véase Getta), aunque no ha logrado cambiar la posición algo marginada de Levý en el campo de la traductología.

Dentro del contexto colombiano, encontramos ejemplos significativos que ilustran la recepción de la obra de Levý. En el 2016, la revista *Mutatis Mutandis* (Universidad de Antioquia) presentó un número monográfico titulado “The Art of Translation: Jiří Levý (1926–1967) y la otra historia de la traductología”. Además, en su libro *Introducción a la traductología. Autores, textos y comentarios* (2016), el renombrado experto en traductología, el profesor de la Universidad Nacional, Sergio Bolaños, dedica una sección específica al autor checo y a su obra sobre el arte de la traducción.

Aunque podemos constatar un número creciente de textos que tienen en cuenta a Levý, el legado del crítico checo presenta un desafío adicional aparte de su limitada recepción anterior. A pesar de que es reconocido sobre todo como un teórico de la traducción, también se distinguió como un destacado experto en versología comparada. Sin embargo, su reconocimiento a menudo se centra en aspectos generales de la traducción literaria, que pasan por alto los sutiles detalles de la traducción en verso. Su libro principal, dividido en dos partes, dedica la segunda parte casi exclusivamente a cuestiones versológicas, y esta segunda parte recibe incluso menos atención que la primera. Este efecto se nota al revisar las partes más citadas de *Umění překladu*, casi todas concentradas en la primera parte del libro.

Con el fin de subsanar esta carencia y continuar enriqueciendo la recepción de la obra de Levý en el ámbito colombiano, deseamos presentar al lector algunas de sus ideas acerca de la traducción de verso que están contenidas en la segunda parte de su sobresaliente obra, así como contextualizar esta parte del trabajo del estudioso checo.

La traducción del verso es un campo amplio y fecundo dentro de la llamada teoría de la traducción literaria. Desde el primer capítulo de la segunda parte de *El arte de la traducción (Umění překladu)*, titulado “Verso original y traducido”, Levý pone de relieve las diferencias entre verso y prosa, y expone las razones por las cuales el proceso de traducción de las formas en verso requiere de consideraciones específicas. El grado de complejidad sintáctica, la densidad semántica, las restricciones en la selección del léxico y los géneros y temas tratados son algunas de las diferencias presentadas por el versólogo checo, siempre teniendo en mente las particularidades de cada sistema literario nacional. La diferencia entre verso y prosa es fundamental para el trabajo de Levý, quien más adelante incluso afirma: “La traducción de poesía en prosa (convertir una estrofa poética en un párrafo o en un poema en prosa) no puede ser considerada seriamente” (Levý 211).

En su conocida obra *The Theory and Practice of Translation, With Special Reference to Bible Translating*, Eugene Nida afirma que en el proceso de traducción se debe dar prioridad a la equivalencia dinámica sobre la equivalencia formal; en otras palabras, que lo importante en la traducción es preservar el contenido del mensaje sin importar que la forma deba ser cambiada. Desde el comienzo de su libro, Jiří Levý parece prever los planteamientos de Nida:

Las cuestiones específicas de la traducción de poesía se reducen generalmente a la búsqueda de equivalentes formales locales para un ritmo y una rima extranjeros. En realidad, sin embargo, las diferencias entre verso y prosa están más profundamente arraigadas en la estilización lingüística de la obra. (189)

Al mismo tiempo, Levý es muy consciente de que la forma del verso modifica de manera especial el significado habitual que las palabras pueden tener en su uso cotidiano o en un texto en prosa. Por lo tanto, la forma particular del verso tiene una marcada función semántica y es determinante para entender el sentido del mensaje que se transmite; en palabras de Levý: “Hay una relación compleja entre los rasgos formales del verso y las ideas que transmite” (202).

En el segundo apartado, “Traducción desde sistemas de versificación no afines”, Levý hace algunas observaciones acerca de la traducción del verso cuantitativo, el verso silábico y el verso acentual al sistema de versificación silabotónico. En el caso del verso cuantitativo, Levý dice que se deben tener en cuenta algunas cuestiones como la interrelación que hay entre los pies y las fronteras de las palabras en los metros griegos y latinos antiguos o los cambios de tempo (especialmente cuando se traduce a lenguas con tendencia a la isocronía de los pies) (206-209). Respecto a la traducción del verso silábico, Levý dice que cuando se trata de la traducción de un sistema de versificación silábico a otro: “La posición y el funcionamiento de la cesura son los aspectos más críticos” (212), mientras que cuando se traduce de un sistema silá-

bico a uno silábicoacentual “es sobre todo la cantidad de sílabas del original lo que generalmente se conserva” (213).

Aunque podría pensarse que la traducción entre lenguas con sistemas de versificación análogos no presenta mayores inconvenientes, Levý dedica el tercer y extenso apartado de esta parte del libro, “Traducción desde sistemas de versificación afines”, a demostrar que “la traducción de poesía de un sistema de verificación silabotónico a otro es justamente la situación en la que se presenta una distorsión sutil, pero estéticamente significativa, ocasionada por las diferencias en la estructura rítmica de los versos silabotónicos individuales”, por las características de la rima y por la eufonía del poema en cada lengua (217). En el sistema de versificación silabotónico, la cantidad de sílabas y la distribución de acentos están copresentes como principios composicionales. Dependiendo del grado de dominancia de uno u otro en determinada poesía —por lo tanto, en la prosodia de la lengua en la que está escrita—, estamos frente a *stress-timed rhythm* o *syllable-timed rhythm*. El primer tipo de ritmo es característico de lenguas en las que se presenta reducción fonética, como el inglés, mientras que el segundo se presenta en lenguas en las que las sílabas tónicas y las átonas son cuantitativamente equivalentes, como el español y el checo (217-218).

En la evolución de cada sistema literario nacional, además del verso silabotónico estricto, se puede encontrar también una extensa producción de poesía escrita en *verso relajado*¹. Dependiendo del grado de dominancia del principio prosódico principal, también hay una tendencia más o menos fuerte a relajar el principio prosódico secundario: “el principio silábico, por lo tanto, varía de forma más marcada en el verso inglés, menos en el alemán (y en ruso, cabe añadir), y varía menos aún en el checo” (225).

El ritmo es uno de los elementos del verso en los que más énfasis hace el estudio de Levý. Sin embargo, él mismo afirma

¹ Traducimos así la expresión *freed verse*, que Levý usa para referirse al tipo de verso en el que el principio rítmico secundario está relajado, de manera que el verso se desvía de su forma regular sin llegar a ser verso libre.

que: “las cuestiones de ritmo no pueden resolverse al margen de la estructura general del verso; por ejemplo, sin tener en cuenta la rima” (213). La rima para Levý “no es simplemente un rasgo aislado de poema, sino un componente más en la compleja interacción entre los valores acústicos y semánticos de un poema” (232). En los apartados siguientes de este tercer capítulo, Levý nos introduce a los diferentes tipos de rima y a los problemas que conlleva su traducción en las diferentes lenguas. La rima da cuenta de la interacción entre lo acústico y lo semántico en un poema y tiene varias funciones: semántica, cuando establece un vínculo semántico entre palabras que riman; rítmica, cuando marca cómo concluye un verso (entonación ascendente o suave); y eufónica, cuando marca una secuencia o repetición de sonidos. Las tres funciones están presentes de forma simultánea y compiten por su primacía (232).

El potencial de rima de una lengua depende de la extensión de su repertorio de rimas. Dicha extensión está relacionada con la estructura general de la lengua y con el vocabulario disponible para formar la rima: las lenguas sintéticas tienden a tener un repertorio más amplio de rimas, pues, debido a las inflexiones, las palabras adquieren sufijos acústicamente diversos. La capacidad de un lenguaje para variar la forma acústica del final del verso determina su potencial para formar rimas y para expresar matices de significado (233).

A continuación, Levý hace la diferenciación entre rima masculina y femenina: “Dependiendo de la distancia entre la última sílaba acentuada y el final del verso la rima es monosilábica (masculina), bisilábica (femenina) o trisilábica (dactílica)” (238). Las convenciones de la rima y la percepción de uno u otro tipo de rima varían en las respectivas literaturas nacionales, pues “la rima bisilábica es la norma en lenguas en las que el acento cae en la penúltima sílaba en la gran mayoría de palabras, como el italiano, el español o el polaco” (238) y, por lo tanto, en ellas la rima monosilábica se percibe como marcada estilísticamente. Por este motivo, “no es fácil decir si la forma rítmica de la rima debe

ser conservada [en la traducción]”, pero sí se puede afirmar que “el contraste entre rimas masculinas y femeninas representa un rango de valores estilísticos, muchos de los cuales se pierden en el proceso traducción o, por el contrario, aparecen en lugares donde no existían en el original” (241).

Al final de sus reflexiones sobre la rima, Levý resalta la importancia que tiene la traducción para la renovación de las formas poéticas nacionales. A continuación, presentamos dos de sus ejemplos: “En su juventud, el novelista y dramaturgo checo Karel Čapek, por ejemplo, tradujo una selección de poemas de Apollinaire y sus contemporáneos, creando así una nueva poética que fue subsecuentemente adoptada por algunos poetas checos, en particular Vítězslav Nezval” (260) y, por otro lado, “Paul Celan introdujo sistemáticamente la rima truncada en sus traducciones de Osip Mandelstam y Sergei Esenin” y “también adoptó dicho tipo de rima en su propia poesía” (265).

Finalmente, en el cuarto capítulo de esta parte del libro, titulado “Apuntes sobre la morfología comparativa del verso”, Levý hace énfasis en que el sentido que una forma específica del verso adquiere al ser traducida a un lenguaje determinado de llegada puede ser el opuesto al que esta forma tenía en la lengua original: “Un recurso poético, que en una lengua es neutro y aparentemente estilísticamente no marcado, a veces puede emerger de su ‘anonimato’ cuando es transferido mecánicamente a otra lengua y, por lo tanto, frustra las intenciones estilísticas del autor” (202). Como ejemplos representativos, Levý trata el verso blanco inglés, el alejandrino francés y el verso libre (inglés, francés, ruso, alemán, checo, etc.). A menudo los traductores del verso deben recurrir a una forma poética muy diferente en la lengua de llegada para hallar una equivalencia funcional que no distorsione gravemente el sentido de la forma original. El buen traductor de poesía debe, por lo tanto, comprender las funciones de los mecanismos estéticos que utiliza una forma poética determinada y situar el poema en la historia de la literatura nacional y de la lengua de origen, para después decidir qué mecanismos pueden generar un

efecto análogo dentro de su propia cultura, teniendo en cuenta la historia de los recursos poéticos de la lengua de llegada.

El trabajo de Levý

se desarrolló en los años cincuenta y sesenta del siglo xx y fue marcado, por una parte, por el renacer del interés por la traducción en sí, así como por los aspectos teóricos del trasvase, partiendo no solamente del marco de los conceptos clásicos del estructuralismo praguense, enriquecidos por las nuevas corrientes de investigación lingüística y literaria, entre ellos el generativismo, la teoría del juego y las nuevas corrientes estéticas, sino que coincidió con el desarrollo de los métodos exactos de la investigación, fenómeno que lo llevó a aplicar los métodos matemáticos y estadísticos al análisis de los textos literarios y de las traducciones. (Králová y Svoboda 4)

Por este motivo, no debe sorprendernos que Levý incluya en su estudio, especialmente en su análisis sobre la eufonía, algunas tablas con información estadística y gráficas de entonación de varios tipos de versos en distintas lenguas, que permiten ver la transformación en la distribución acentual que efectúan algunas traducciones. Levý abogaba por el uso de métodos exactos en los estudios literarios y dedicó a la cuestión un trabajo titulado “¿La ciencia literaria será una ciencia exacta?” (“Bude literární věda exaktní vědou?”)

Los avances en el campo de la traductología han revivido algunas de las ideas del destacado crítico checo. El creciente interés en la versología comparada y en las metodologías digitales y cuantitativas permitirá revitalizar y nuevamente emplear sus enfoques metodológicos.

Referencias

Bolaños, Sergio. *Introducción a la traductología. Autores, textos y comentarios.* Editorial Universidad del Rosario, 2016. DOI: 10.12804/th9789587387865

Cernuda, Miguel y Mauri Furlan. “El Caso Levý: Fenomenología de su recepción y valoración de sus aportaciones en el contexto de la traductología de la época”. *Scientia Translationis*, n° 11, 2012, pp. 153-171. DOI: 10.5007/1980-4237.2012n11p153

Getta, Elizaveta. “El arte de la traducción de Jiří Levý: desde la génesis del original hasta su recepción en el mundo hispanófono y lusófono”. *Hikma*, vol. 20, n° 1, pp. 255-274. DOI: 10.21071/hikma.v20i1.13019

Králová, Jana; Svoboda, Tomáš. “Jirí Levý en el contexto de la investigación de la época y en la actualidad”. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, vol. 9, n° 2, 2016, pp. 205-223.

Levý, Jiří. *The Art of Translation.* John Benjamins Publishing Company, 2011.





Neruda en Praga: el falso amigo



Christian Vanegas Torres

cvanegas@unal.edu.co

“Una vez yo caminé con Neruda por la calle Neruda” (135), recordaba el locutor chileno, José Miguel Varas, para abrir una crónica sobre su encuentro en Praga con el poeta. Al escoger su nombre, el chileno Neftalí Reyes había, años atrás y sin saberlo, escogido también esa coincidencia. Esa calle “Nerudova” no deja de ser el falso amigo del turista latinoamericano, el único encuentro con algo suyo en Praga, no dejar de ser la eterna sensación de que, a escala global, tan solo nos puede representar el apellido, el nombre concreto y no una categoría, un nombre común. La búsqueda de Neruda por el cosmopolitismo, en cambio, no cayó nunca en esa forma de la desesperanza, en sentir que sus versos solo llegaban a la experiencia humana global por la coincidencia en el apellido con un cuentista checo. Neruda se sabía parte del viento global.

“Conversación con Praga”, como el resto de la poesía política de Neruda, corre el riesgo de padecer de una cercanía tal a los movimientos socialistas de mitad de siglo que, a su vez, corre el riesgo de perder de lleno su capacidad para transmitir la complejidad propia de una obra artística. Así fue leída, por ejemplo, en la primera revisión que harían de ella los años noventa a través del crítico peruano Antonio Melis. Para él, parapetado detrás de las palabras de la Nueva Crítica estadounidense, en “Las uvas y el viento” se encierra la fortaleza del discurso autoritario” (129). No obstante, un canto en el que de forma explícita se problematiza la relación entre Latinoamérica y la cultura extranjera merece una lectura que atienda a esa dimensión. Con esa conexión en mente, me concentraré en la relación que su parte quinta, la ya citada “Conversación con Praga”, crea con el periodista checo Julius Fučík¹ y con la figura del mártir.

Sin duda, el proyecto de Neruda responde a la pregunta latinoamericana por excelencia, la pregunta por lo que debe hacerse con la influencia de las culturas extranjeras: “Las uvas y el viento”

1 Julius Fučík, periodista y miembro del partido comunista checo, asesinado en 1943 por el partido nazi. Conocido por los papeles que pasó a la resistencia desde la prisión y que fueron publicados como *Reportaje al pie de la horca* en 1947 tras su asesinato.

es un reconocimiento de los centros del imaginario como los que hicieran Rafael Pombo, José Martí o Rubén Darío a Nueva York en su momento (de ahí el itinerante “Yo recorrí”). La particularidad de Neruda reside en el momento histórico en el que se realiza. Ante el proyecto socialista expansivo, Neruda adopta la posición del intermediario, de quien traduce el movimiento de los tiempos en un imaginario para Latinoamérica.

En vez de afirmar que los principios o las figuras del socialismo son de hecho inherentes al proyecto latinoamericano², en la medida en la que la estructura poética recorre a la Europa agitada, ella acepta que la voluntad latinoamericana también anhela contextos exteriores. El movimiento principal de la voz poética es el de recoger las uvas europeas y respirar el viento asiático.

Esto no quiere decir que, en concepto de Neruda, los movimientos de izquierda sean una importación extraña a la naturaleza del continente. Él se entrega a una conversación con Praga, con la Praga cuya victoria “hoy corona la paz de tu pueblo” (979), es decir, con un lugar que ya ha alcanzado un estado ideal, el final de la historia en el pensamiento marxista, y, sin embargo, mediante el imaginario poético, le anuncia que su pensamiento es contingente y susceptible de ser replanteado.

Para ello, la “Conversación de Praga” recurre a uno de los focos imaginarios de las nuevas luchas sociales, *i.e.*, la figura del caído en la batalla, del mártir. Neruda recibe de Praga a Fučík, un héroe, un modelo, y le devuelve un nuevo significado a la categoría que lo acoge; recibe un nombre propio y le demuestra las características del nombre común al que pertenece. La categoría de mártir que recuerda Neruda en Fučík entra en conflicto directo con uno de los pilares de la Revolución y con el proyecto ilustrado que una vez lo fundamentó: la necesidad de escisión entre Estado e imaginario religioso³.

² Una tradición latinoamericanista de ese estilo ve en el continente un lugar tan privilegiado para los ejercicios de liberación social que se lo piensa incluso como su condición esencial. El *Ariel* (1900) de Rodó podría pensarse como uno de sus fundadores memorables.

³ Ante esta afirmación, es necesario explicitar que el de la revolución socialista fue un ateísmo radical estatal, mientras que el ilustrado fue un proceso mayoritariamente ideológico. Para el primero, ver Froese; para el segundo, Adorno y Horkheimer.

Los poemas de la “Conversación” siguen la búsqueda central inaugurada por el prólogo, aquella de una universalidad redentora, en palabras de la voz poética:

Parecían los hombres
enemigos,
pero la misma noche
los cubría
y era una sola claridad
la que los despertaba:
la claridad del mundo. (“Prólogo” 911)

Asimismo:

Ha habido muchos hombres,
muchos Fučík
que hicieron bien todas las cosas de la vida. (“Conversación de Praga” 977)

Fučík es la imagen universal, la claridad del mundo, en esta estructura. No obstante, también es una figura particular en el proceso revolucionario europeo. Sobre esa intersección, la de lo universal y lo local en una sola persona, cae Neruda. Llega a ella y le otorga una cualidad de tal forma que se entienda que ella ya era parte de él. Abre la parte VII:

Hace miles de años un hombre fue crucificado,
murió en su fe, pensando más allá de la tierra. (981)

Después de una estructura retórica en la que se va construyendo a Fučík como un universal, el poema trae a colación un segundo universal que lo acompañaba implícitamente, aunque esa no sea la imagen que el ateísmo estatal quisiera construir. El verso completa así el segundo movimiento de la construcción semántica: a lo largo de las movilizaciones socialistas se reitera

la figura a la que Fučík representa; sin embargo, hay una imagen que es capaz de obtener esa universalidad y que aparece, aunque su mención no sea directa.

La denuncia de Neruda frente al imaginario socialista es comprensible desde la concepción de ideología construida por Theodor Adorno en “Contribución a la doctrina de las ideologías”. La figura del mártir es significativa en sí para el movimiento y, sin embargo, se encubre en ella uno de los principales referentes. Adorno dirá:

En el vacío que media se pierde el problema dialéctico de las ideologías: que éstas_[sic] son ciertamente falsa conciencia, pero que no son falsas. El velo que se encuentra necesariamente entre la sociedad y la intelección que ésta_[sic] intenta de su propia esencia, expresa a su vez también, en virtud de semejante necesidad, esta misma esencia. Las ideologías propiamente dichas sólo_[sic] se convierten en falsas a través de su relación con la realidad. Pueden ser verdaderos «en-sí», tal como son las ideas de libertad, humanidad, justicia, pero se comportan como si se hubieran realizado ya. (512)

Aquí se juega la cualidad disimulada, velada por la ideología del mundo socialista: la tendencia a mostrarse ya terminada en cuanto final de la historia. La finalización, a su vez, se siente privilegiada por el curso histórico, de tal forma que borra de sí el pasado de sus términos, el camino a su construcción. En el fin de la historia, no es necesario justificar el camino recorrido, puesto que no hay acciones nuevas que tomar, el “todo está consumado” bíblico. Neruda opone a esta consigna ideológica la “relación con la realidad” mediante los nuevos puntos de vista ocultos, pero no eliminados. El poeta, en condición de extranjero, es capaz de hacerle el reproche, de devolverle al nombre común, “mártir”, sus componentes históricos.

Además, la vinculación del mártir a la figura cristiana seguía siendo fundamental para la existencia de Latinoamérica y, en esa medida, el develamiento del proceso ideológico también sucede porque es precisamente un poeta latinoamericano quien construye este imaginario. El poema de Neruda, a la vez que crea una traducción de los movimientos euroasiáticos para América, solo es comprensible como un discurso localizado.

Como Don Quijote, Neruda reconoce signos en el mundo que ya no pueden ser leídos. La ideología de la Revolución ha barrido con posibilidades de lectura: la versión cristiana del mártir está ahí, pero su código es ilegible. Bajo esa configuración, es necesario un lector fuera de lugar⁴, que traiga consigo lecturas ya imposibles. Un mal lector, un poeta, que lea mal las señales de la calle, que vea al chileno en la Nerudova y al mártir católico en el mártir ateo.

4 Aquí pienso con Roberto Schwarz en *As ideias fora do lugar* (1992).

Referencias

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. “Contribución a la doctrina de las ideologías”. En *Escritos sociológicos I*. Akal, 2004.

———. *Dialéctica de la ilustración*. Trotta, 2018.

Froese, Paul. “Forced Secularization in Soviet Russia: Why an Atheist Monopoly Failed”. *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 43, n° 1, pp.35-50.

Neruda, Pablo. “Conversación con Praga”. En *Obras completas* Tomo I. Círculo de lectores, 1999.

Schwarz, Roberto. “As ideias fora do lugar”. Penguin, 1992.

Varas, José Miguel. “Neruda y Neruda”. *Araucaria de Chile*, n° 32, 1, pp.135-147.





**¿A quién le
construimos
catedrales? Los años
canadienses de Zofia
Bohdanowiczowa**



Daniel Camilo Fajardo

dafajardov@unal.edu.co

Un encuentro

En enero del 2021 conocí, casi por accidente, como suelen ocurrir las ocurrencias significativas, la obra de la poeta polaca Zofia Bohdanowiczowa.¹ La película canadiense *MS Slavic 7* —dirigida por Sofia Bohdanowicz, bisnieta de la escritora— me presentó, mediante una agónica inmersión en los archivos familiares, la vida y obra de esta escritora. Como un trompetazo apocalíptico, la cinta empieza de la mano de un atronador poema que Bohdanowiczowa le escribió a Józef Wittlin (también poeta, también polaco) el día de su llegada a Toronto. Ambos escritores se encontraban exiliados en Norteamérica debido al dominio estalinista de Polonia, ambos habían huido de la perpetua vigilancia policial, el dogmatismo partidista y el control imperial de la Unión Soviética. Así, Bohdanowiczowa y Wittlin sostuvieron durante años, sin conocerse en persona, entre Nueva York y Toronto, un intenso y revitalizante contacto epistolar que les permitió nombrar su común desarraigo.

A Józef Wittlin en el día de su llegada a Toronto en 1963

Nos conocimos el Día de la Expiación
Cuando el cielo lloraba a Israel.
Por primera vez observamos juntos
Las luminarias de arcilla de nuestras almas,
Ánforas arcaicas y oxidadas.
La tuya tenía cierta transparencia
Y una luz amatista brillaba en su interior.
La consciencia nos persuadió magistralmente

¹ Poeta, novelista y traductora polaca (1898-1965). Después de estudiar en la Facultad de Humanidades de la Universidad Esteban Bâthory, hizo su debut como poeta en 1921 al publicar algunas de sus composiciones líricas en la revista *Nueva Era de Leópolis*. En 1938, publicó la novela *Camino a Daugiel*, obra que fue premiada por la editorial San Adalberto. Un año más tarde, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, Bohdanowiczowa se vio forzada a abandonar Polonia y erró durante cuatro años por todo el continente europeo. Tras vivir en Rumania, Yugoslavia, Italia y Francia, Zofia se instaló en Gales en 1943 y vivió allí durante 17 años. En el transcurso de su residencia en el Reino Unido, tradujo poesía inglesa, francesa, bielorrusa y estadounidense al polaco. Un volumen de estas traducciones, *El tiempo de la inquietud*, fue publicado en Nueva York en 1958. Posteriormente, en 1960, Zofia se mudó junto con su familia a Toronto, ciudad en la que habría de fallecer cinco años después. [biografía previamente publicada por el autor en *Abisinia* n° 9]

De que estábamos en un parque urbano junto a un lago
Entre los árboles ardientes en otoño
Y nuestras almas purpureaban del sufrimiento.
Pero en realidad no estábamos allí.
Los cielos nublados tronaron la intensa música
De las trompetas de Jerusalén, el Arcángel extinguió el sol
Y el suelo del cementerio estalló.
Y ese fue nuestro primer encuentro,
El próximo será en el día del Juicio Final.

Este poema, el poema que abre la película, es un testimonio invaluable del primer encuentro presencial de ambos escritores. Cuando terminé de ver el largometraje, volví una y otra vez sobre él, sobre este minúsculo rastro material de un encuentro ansiado entre carta y carta, esperado por un largo tiempo que, con su transcurrir, no dejaba de espesarse. Unos días después decidí traducir estos versos al español y mandárselos a Sofia Bohdanowicz, junto con la modesta solicitud de tener acceso al resto de la obra de su bisabuela. Ella, con suma generosidad, me facilitó algunos de los poemas que Bohdanowiczowa escribió en sus últimos años de vida junto con sus respectivas traducciones al inglés. Entonces me dediqué a traducir los poemas (tanto del inglés como del polaco) y, un año más tarde, en enero del 2022, tras ser cotejadas, pulidas y lustradas, dichas traducciones aparecieron en el noveno número de la revista *Abisinia Review*².

Una lectura

Después de vivir casi dos décadas según los órdenes y costumbres de la ruralidad galesa, Bohdanowiczowa se enfrentó al homogeneizante y acelerado proceso de urbanización que experimentó Canadá a mediados del siglo xx, una experiencia que habría de lacerarla profundamente y que determinaría el rumbo de sus últimos poemas. Así, la última etapa de la producción

² Las traducciones pueden ser consultadas en <https://www.abisiniareview.com/el-poema-de-hoy-en-mi-contra-wiersz-dzisiejszy-w-opozycji-do-mnie/>.

poética de Bohdanowiczowa gira en torno a dos ejes temáticos correlacionados: el exilio y la modernidad industrial. “Penrhos, hogar polaco” y “Necrológica”, dos de los poemas que traduje para *Abisinia Review*, ejemplifican a la perfección estas reiteradas interrogantes. Caigamos sobre ellos.

En la poesía de Bohdanowiczowa, el exilio no es abordado a través de una añoranza vaga o ingenua. Como lo demuestra “Penrhos, hogar polaco”, Bohdanowiczowa sabe que el hogar perdido, la Polonia abandonada, no solo es irrecuperable porque no existen las condiciones políticas apropiadas para su retorno; Polonia es irrecuperable porque los discursos nacionalistas exhibieron sus frágiles costuras con las dos grandes guerras, porque aquello mismo que podía ser recuperado se ha revelado como falso. El lacónico final del poema, en el que se identifica a la patria con una obra teatral, así lo determina: “Y nosotros en el escenario de un teatro oscuro/ Bajo la rosa de los vientos extranjeros/ Seguimos actuando la obra: «Patria»” (vv. 16-18). Aunque lejos de casa se cuelgue “un cartel rojo y blanco” (v. 4) y se entone un *kujawiak* (canto popular polaco), esos símbolos nacionales carecen de poder cohesivo: no logran reunir al pueblo en torno a la afirmación de una identidad, pues son precisamente el rastro de su pérdida.

El presente de la enunciación, en el que hay noche en la tierra y en el cielo, en el que las cabelleras han encanecido, prolonga su oscuridad retrospectivamente y muestra la artificiosidad de las glorias nacionales (que siempre han de situarse en un pasado mítico, inaccesible). Bohdanowiczowa siente tristeza ante el recuerdo ceremonial de la tierra que ha perdido, por supuesto, pero esa tristeza no la lleva a afirmar la existencia del objeto perdido, sino a reconocer que dicha posesión, ubicada en los tiempos previos a la guerra, no fue nunca auténtica. Más que nostalgia por una experiencia genuina de comunidad nacional, Bohdanowiczowa pena porque reconoce que la posibilidad de dicha comunidad, en un mundo moderno, fragmentado y esquivo, es nula.

Y es que el exilio en la obra tardía de Bohdanowiczowa no es exclusivamente el exilio originario, la ruptura con la primera

madre; el exilio de Bohdanowiczowa juega por partida doble: el yo lírico, de indudable corte autobiográfico, ha perdido la experiencia polaca y la experiencia galesa, esta última sinónima de la unidad con el mundo natural, equivalente a la continuidad entre el humano y el ecosistema en el que este está instalado. “Necrológica”, un poema elegíaco en que Bohdanowiczowa lamenta el tajo de un árbol próximo a su vivienda, pone en escena esta desgarradura moderna.

El obituario que la poeta escribe para el árbol asesinado es al mismo tiempo el obituario de una época, aquella en la que la experiencia conjunta de lo sagrado todavía era posible, una época previa a la expansión global de la razón técnico-instrumental y el imperante credo del progreso. Sin duda alguna, Bohdanowiczowa se muestra escéptica ante la secularización que acompañó el proceso de consolidación de la modernidad industrial y ve en la destrucción de la vida (humana y no humana) un síntoma de la pérdida de hondura religiosa. Esto puede evidenciarse en la primera estrofa de “Necrológica”, en la que la poeta compara al árbol con elementos religiosos como una parábola o una catedral, valorando positivamente el aura de misterio y solemnidad de estos elementos y proyectando dicha aura sobre el árbol:

Había un árbol de buenas noticias:
Hojas finas y pájaros sencillos,
Susurros y señales amistosas
Entre las ramas parpadeantes.
Un árbol silencioso como el pensamiento
Misterioso como una parábola
Elevado como una catedral sobre arcos negros [...] (vv. 3-7)

En la erección del árbol, Bohdanowiczowa lee una suerte de armonía universal escrita en clave cristiana: el árbol es el puerto al que llega Cristo, un lugar de “señales amistosas” y “buenas noticias” en el que se cumplen las promesas divinas y es posible disponer de toda la gracia del otro mundo: “[...] Un árbol puerto,

donde bajo la sombra costera/ Nadaba el magro pez del alba/
En colores de leche y miel [...]”. Es este el orden que se pierde al
ser guiados por una cosmovisión en la que la naturaleza es un
objeto para diseccionar cartesianamente, nada diferente a una
fría materia por ingresar en las redes de circulación del capital. La
abundancia y el regocijo común, posibles todavía antes del deceso
de Dios en Occidente, no son concebibles en un tiempo en el que
el capitalismo industrial ha capturado las energías religiosas. En
otro poema, titulado “El poema de hoy en mi contra”, la poeta
polaca expresa este mismo juicio más explícitamente:

El nombre de nuestro dios es Industria
El enemigo de la modernidad: el modernismo.
Literatura modernista, damas modernistas
Gusto y publicidad modernista
Mundo momificado.
Dónde está el hombre, el hombre creativo
Que busca un vínculo con el mundo y no lo encuentra.
(vv. 6-12)

Pero volvamos a “Necrológica”. Tras vincular la imagen del
árbol con la potencia de la experiencia religiosa, Bohdanowiczowa
retrata la tala con una magnífica prosopopeya que condena
a los asesinos y señala su pequeñez (ética) frente a la elevación
del árbol:

[...] La gente vino con sierras y hachas,
Corazones de astilla y humo de fábrica.
Un puñado de liliputienses agrupados en el tronco
Y dijeron: “Mataremos al árbol”
Los enanos odian a los gigantes.
Lo serraron sistemáticamente
Primero las manos, luego los brazos,
La cabeza verde tambaleó
Largo tiempo sobre la carcasa negra.

Luego cortaron el cuerpo en cuartos
Por el pecho, por el vientre, por los lomos [...] (vv. 21-31)

Cuando el yo lírico equipara las partes ajadas del árbol con la anatomía humana se borra momentáneamente la distinción entre la vida vegetal y la vida humana, hecho que resuena con cierto panteísmo en el que toda la creación porta en sí lo divino y por tanto se encuentra en un mismo nivel ontológico, a pesar de sus diferencias aparentes. Bohdanowiczowa afirma de este modo, con un hondo lamento, que la destrucción del medioambiente a la que está abocado el sujeto metropolitano moderno es también la autodestrucción de lo humano y, en último término, la pérdida de toda restitución posible, el cierre del espíritu al encuentro pleno con el mundo.

Una vez llevado el cadáver “en las caravanas de camiones de la muerte” (v. 33), el paisaje que lo sustituye es una superposición alienante de objetos y tecnologías modernas: dínamos, afiches, postes, hélices, chimeneas y cables. El cielo es trizado por el hierro y el aire es infectado con gasolina; la industria humana, el irrefrenable deseo de conquista, acumulación y dominio, imposibilita la comunión de lo vivo, pues lo descuartiza y asfixia. Arrasar con los flujos naturales de vida es, para Bohdanowiczowa, una muestra de la crisis espiritual que acaeció en la modernidad occidental. La proliferación de mercancías y máquinas y velocidades no puede obrar como sustituto del mito extraviado. Es evidente entonces que en estos poemas la añoranza, lejos de estar dirigida a las narrativas nacionalistas decimonónicas, tiene por objeto la cohesión proporcionada por la experiencia religiosa. “Necrológica”, como lo insinué previamente, es también el obituario de Dios en cuanto gran punto de convergencia del sentido.

El yo lírico de este poema termina, junto a Robert Frost, entonando un canto melancólico que da cuenta de la desesperanza que Bohdanowiczowa sintió en sus últimos años de vida. Convertida la industria en un nuevo y falsificado Dios, poco sentido posible restaba para la poeta, poco asidero allá, de ese lado

de la ruina histórica. La imagen de una paloma turuleta divagando sin cesar en círculos resume cuán absurdo era el panorama que Bohdanowiczowa avizó en sus años canadienses y la impotencia que sintió frente a una urbanización depredadora que no parecía estar próxima a detenerse:

[...] Y en el alféizar de la ventana expuesta
Que brilla de blanca desnudez sobre la calle
Una paloma aturdida divaga en círculos
Siempre cantando lo mismo:
Tree at my window, window tree... (vv. 42-46)

Unas líneas de “Más allá del océano”, el último poema que escribió Bohdanowiczowa antes de morir, resuenan con esta angustia ya resignada, consciente del cercano fin y anhelante de disolverse, con la muerte, en el mundo del que se sabía exiliada. Qué mejor entonces que concluir, de la mano de la poeta, con este cierre que es también, a su modo, una apertura:

Donde las alas heridas y plateadas de una telaraña
Se extienden perforadas sobre el brezo de luto
Donde la hierba es aplastada por las piedras
Y una vela es encendida por un diente de león
Donde una hoja agujereada por una flecha negra
Expele todavía su verdor desvanecido
Allí tiéndeme, en los cruces de arena
Y cúbreme de lluvia.

Referencias

Bohdanowicz, Sofia y Campbell, Deragh, dir. *MS Slavic* 7. 2019.

Bohdanowiczowa, Z. “El poema de hoy en mi contra”. *Abisinia Review*, n° 9, 2022. <https://www.abisiniareview.com/el-poema-de-hoy-en-mi-contrawiersz-dzisiejszy-w-opozycji-do-mnie/>





**Historia, Guerra y
paz: la riqueza del
escepticismo en
Tolstói**



José Joaquín Peña Herrera

jopenah@unal.edu.co

Introducción: de lo interminable a la intención

Guerra y paz es un título de proporciones épicas. Comparable con obras como la *Ilíada* o la *Odisea*, su estructura interna es una combinación de sistemas que se contraponen y tienen sentido gracias a la unidad del pensamiento y pluma de su autor. Elementos que reflejan esto son la interacción en el relato de las tramas personales y nacionales, el choque entre ideologías o visiones del mundo mediadas por la sátira y la alabanza, el destino de una nación, la guerra, el devenir histórico y el sentido de la vida, así como el modo en el que se experimenta el tiempo y suceden las generaciones alternadas entre periodos de conflictos y paz.

En vistas de lo interminable que es hablar de esta obra, propongo en este ensayo la revisión de ciertos aspectos históricos del siglo XIX y de la personalidad de Tolstói, atribuidos por algunos de los estudiosos del autor, con el fin de vislumbrar mejor la estructura dicotómica de la novela, en específico, el problema de la libertad y la causalidad implícita en la filosofía de la historia que adelanta el autor en la obra. A modo de cierre, profundizaré, de la mano de otros ensayos, en la naturaleza del sistema de contrarios presente en la novela y su potencial para la creación de significados y el crecimiento personal, desarrollando un acercamiento al valor que el carácter escéptico de Tolstói aportaría a su obra.

Grandes hombres, pequeños héroes: historia del siglo XIX

Existe una antigua lucha entre historiadores y poetas por la representación del mundo. En el relato histórico ha existido la contraposición entre *Wahrheit*, verdad, y *Dichtung*, poesía, que ha demostrado más respeto por la historia que la historia por la poesía (Emerson). En la Europa del siglo XIX, la tendencia dominante de la historiografía radicaba en diferenciar cada vez más a la historia de la poesía, a través del desarrollo de metodologías para determinar la veracidad de los documentos utilizados en la realización del relato histórico, que debía ser objetivo y verdadero. Según Emerson, la Rusia de la época de Tolstói y Pushkin gozaba de cierto excepcionalismo frente a algunas tendencias europeas,

alimentada, por ejemplo, por la tolerancia a combinar historia y literatura en un “diálogo intergénero”. Obras como *La historia del motín de Pugachov*, de Pushkin, o la misma *Guerra y paz* con sus cientos de referencias a personajes y eventos históricos, ilustran esta particularidad de la Rusia del siglo XIX.

En *Guerra y paz*, Tolstói no solamente intenta representar la realidad por medio de un relato histórico y ficticio, también critica la forma hegemónica de la historia difundida en Europa con su énfasis en “los grandes hombres”. De hecho, *Guerra y paz*, en aspectos estructurales y narrativos, muestra lo inválida que es la desproporcionada influencia que se le atribuye a personajes particulares en el devenir de la historia y de las naciones; personajes que, supuestamente a base de “genio” y “chance”, son quienes hacen girar la rueda de la historia. Se puede apreciar en las narraciones de los combates dentro de la novela que estos son eventos caóticos en los que el orden y el control son imposibles de tener para cualquier general. En las batallas narradas hay tanto órdenes que no llegan o lo hacen tarde como actos ejecutados antes de recibir cualquier orden (Southgate 237). Ejemplo paradigmático es el del príncipe Bagratión en la batalla de Austerlitz, quien es representado yendo de lado a lado del confuso campo de batalla dando órdenes y recibiendo informes en una actitud, si no de resignación ante la futilidad de su papel, de total ignorancia e incapacidad. Está también el caso del general Kutúzov, quien explícitamente se entrega a las fuerzas del destino sabiendo que, aunque envíe órdenes, hay cientos más de voluntades de las cuales depende su cumplimiento.

La crítica a la historia de la época y la formulación filosófica de Tolstói se encuentra condensada en el segundo epílogo, parte de la novela que ha sido criticada por no aportar necesariamente a la trama, pero que ha suscitado, a su vez, una inmensidad de comentarios. Para Sturman, este epílogo muestra que el interés de Tolstói por la historia es el aspecto más intenso y serio de *Guerra y paz*, pues proporciona la unidad que está detrás de esta (117). El epílogo revela la obsesiva y apasionada búsqueda de

Tolstói por la verdad, preocupación que da fuerza a sus novelas más importantes.

Es interesante pensar en este punto sobre el marcado escepticismo de Tolstói, el cual llena sus novelas de una cierta tensión entre razones o filosofías que solo hallan resolución en pos del progreso moral, guiados por la pluma del autor y su preocupación ética o por la incognoscible inclinación del alma del lector. Partiendo de este punto, ilustraré la tensión dicotómica entre la libertad y la causalidad mediante algunos aspectos de la novela y del carácter del autor. Es esta búsqueda por la verdad la que caracteriza el trabajo de Tolstói, así como su objetivo de orientar el crecimiento moral y ético de sus lectores, lo que dota de un impulso a la obra que solo es comparable con la ansiedad de querer terminar una situación que nos devana los sesos.

Obligados pero conscientes: la virtud de reconocer nuestro sitio

Emerson menciona a Tolstói como el escritor de genio menos agradecido de Rusia. Teniéndolo todo, preguntaba siempre “¿qué sigue?”. Para Tolstói, cualquier entendimiento de la historia solo podía ser obtenido al renunciar a nuestro reclamo de discernir un propósito inmediatamente inteligible y admitir que la razón última está más allá de nuestro conocimiento. Hay una contradicción en *Guerra y paz*: la insistencia de Tolstói en la habilidad del individuo para actuar autónomamente coexistiendo con la idea de virtud en el sometimiento al inevitable “destino” que gobierna a la historia (Southgate 240). A lo largo de la novela, Tolstói usa la analogía del reloj para señalar la relación entre los eventos individuales —los pequeños y esenciales componentes del reloj— y el más general curso de la historia —el mecanismo completo funcionando—. Y es que sin libre albedrío la responsabilidad de los actos no existiría, no habría modo de culpar a alguien por no haber actuado de otro modo. Sin responsabilidad, el móvil del progreso moral en su escritura no tendría sentido, por lo que Tolstói no la niega y le da la forma de una libertad psicológica en

la medida en la que aceptamos las condiciones o marcos causales ininteligibles en los que llevamos a cabo una acción libre. Defendiendo como virtud el hecho de que los humanos asuman un grado de inevitabilidad en sus vidas, Tolstói lo ilustra con personajes como Bagratión y Kutúzov. Podría decirse incluso que todo el viaje filosófico y espiritual de uno de los héroes de la novela, Pierre Bezújov, hacia dicha libertad psicológica representa esta virtud.

Cuando reflexionamos en torno a la representación de Napoleón, vemos cómo este se cree el destino mismo y no el humilde representante del poder colectivo o las fuerzas ininteligibles. Mostrado en la pluma del autor como el ser más despreciable y egoísta en el momento en el que su ejército comienza a ser masacrado, disponiendo caprichosamente de miles de vidas para lograr sus ambiciones ególatras, Napoleón es visto por los habitantes rusos como el Anticristo o el demonio, después de haber sido admirado por algunos grupos de la sociedad como el hombre del progreso.

Así, Tolstói comenta en la novela la naturaleza del poder, intentando mostrar que la potestad desplegada por Napoleón no es más que un proceso acumulativo de voluntades individuales que termina en el gran general como la punta de la pirámide. Entonces, los “grandes hombres” no pueden hacer más que ser movidos por la base humana que sustenta su poder, lo que hace de Napoleón el menos libre de todos, un payaso junto a su magnánima actitud. Uno de los objetivos del autor en su crítica a la historia de los grandes hombres es hacer que la responsabilidad retorne al individuo que en el campo de batalla saquea y mata, pues el reduccionismo en la explicación de la evolución de los eventos en función de un solo personaje ignora la responsabilidad que cada individuo tiene, en especial la del soldado raso que ejecuta las acciones. De esta manera, vemos en la novela al joven Nikolai Rostov negándose a matar a un soldado francés, enfrentando su voluntad y sentido moral individual ante los deberes de una guerra, de una circunstancia que nunca lo podrá superar como sujeto autónomo en el aquí y ahora.

Si bien Tolstói nos dice que los eventos históricos son incognoscibles en vista de la cantidad infinita de pequeñas acciones que llevan a su desenvolvimiento, él no llega a admitir algún principio místico que los explique, sino que desarrolla en su lugar una metodología para la interpretación de los eventos históricos basada en la matemática infinitesimal y en el principio de que ningún evento puede ser aprehendido ni en su inicio ni en su final. Es una reacción a la tendencia científica de compartimentar la realidad para estudiarla e inferir leyes, proponiendo en su lugar la continuidad absoluta del movimiento y la irreductibilidad de la realidad (Vitányi 4). Tolstói resuelve esta dicotomía al elogiar la aceptación del destino como una virtud y reivindicar el papel de las pequeñas partes, criticando a la historia de los “grandes hombres”: seres y relatos más bien frívolos y egoístas que no piensan en la gente ordinaria ni asumen la responsabilidad frente a sus sufrimientos.

Siguiendo la lectura de Southgate, Tolstói usa aquel “diálogo intergénero”, la combinación de la historia y la literatura, con fines éticos (248). Poniendo en cuestión a la historia hegemónica mediante un abordaje literario, él busca que la responsabilidad moral retorne al individuo, o sea, que este asuma la tarea de hallar su propia salvación y felicidad sin seguir a líderes carismáticos ni a las masas ensalzadas por relatos nacionalistas, más bien realizando la práctica diaria de la vida en concordancia con un orden natural.

“¿Qué sigue?”

Si bien en este ensayo me centro en la tensión que genera la interacción entre determinismo y libertad ligados al problema de la historia, *Guerra y paz* contiene dentro de sí otros temas, salidos de la mano inquieta de Tolstói, que presentan la misma dinámica y sobre los que valdría la pena reflexionar, tales como el balance entre las virtudes de Oriente frente a Occidente y sus ideologías. Eugenijus Žmuida señala este conflicto presente en la estructura de oposiciones que es *Guerra y paz*, y demuestra sistemáticamente la superioridad del conjunto de valores orientales sobre el occidental.

Moran enseña, a su vez, cómo, mediante los personajes de la obra, Tolstói desplaza los “tres dioses de Occidente” por las “cuatro caras de Rusia”. Impulsadas por el racionalismo, las tres deidades occidentales son el dios alemán de la ciencia, encarnado en los generales alemanes cuyas predicciones y teorías sobre la guerra quedaban en ridículo ante el inminente caos del campo de batalla; el dios inglés del interés propio, representado en personajes como el príncipe Vasili cuya búsqueda del beneficio individual es tan irracional como natural; y el dios francés del cosmopolitismo, las apariencias y las convenciones sociales, representado entre otros por Helene Kuraguin y su excesivo despliegue de formas y encantos. Todos estos personajes terminan de una u otra manera malparados a lo largo de la novela, y quienes terminan reemplazándolos son las cuatro caras de Rusia, apoyadas en el romanticismo idealista: la antigua Grecia con Pierre Bezújov y su aproximación filosófica a la vida como su exponente; la antigua Roma, con su rostro en Nikolai Rostov y sus inclinaciones al cumplimiento de lo que se considera deber, así como su papel en la conservación del patrimonio familiar y la aristocracia; la ortodoxia rusa, cuya exponente es la piadosa María Bolkonski; y el “dios rousseano del mundo natural”, con Natasha Rostov, quien mostró a lo largo de la historia un carácter instintivo y los cambios que el ciclo natural de crecer y madurar traen consigo. Hacia el final de la obra, Tolstói pone en convivencia a estos rostros de Rusia, mostrando cómo desde la diferencia se puede vivir bajo un mismo techo y construir el futuro.

Cerrando nuestro problema con la historia, Tolstói aboga por un camino medio entre las infinitas causalidades que determinan la ocurrencia de eventos y el libre albedrío: la aceptación de que hay ciertos patrones o leyes que no llegamos a conocer, lo que posiciona esta aceptación como una virtud y critica a los historiadores que dicen encontrar la verdad detrás de los hechos históricos. Paradójicamente, para nuestro bien y para mal de Tolstói, él no se contentó con dejar el asunto en esta homeostasis de aceptación y adelantó, haciendo honor a matemáticos,

una metodología que le permitiera acercarse de manera humilde y por medio de la razón a aquella ley que pudiera describir el ininterrumpido movimiento de la realidad (esto a pesar de que su obra satirice permanentemente el culto a la razón tan en boga en el siglo XIX). La máquina imparable del escepticismo de Tolstói se reafirma al revisar su idea presente en la novela de que una batalla no se gana solo por números, sino que hay un componente decisivo e incognoscible para la victoria conocido como espíritu. Para acercarse a este hecho, Tolstói desarrolla una ecuación para ilustrar aquello que no puede ser medido en una especie de matemática de la guerra (Vitányi 6).

¿Qué humano puede ser feliz si, tras aceptar los límites del entendimiento, se ingenia algo para ir más allá? Cuando la felicidad se desplaza de la meta al camino, las alegrías se encuentran a donde quiera que vayamos. Diría que fue el descontento de Tolstói con los puntos finales, así como su desconfianza hacia las instituciones y las convenciones sociales (Emerson), lo que se terminó cristalizando ante nuestros ojos como un llamado a definir la realidad en nuestros propios términos, tal y como él lo hizo desarrollando una filosofía sobre la historia o creando tramas que nos mostraran problemas éticos, morales y existenciales de manera directa. La literatura y su evocación fueron para Tolstói una carta dada a sus lectores para invitarlos a posicionarse frente a su propia realidad, sin ir esgrimiendo o chuzando a otros con lo que sea que consideren certeza.

Referencias

Emerson, Caryl. "Pushkin, Tolstoy and the possibility of an ethics of history". *Resonant Themes: Literature, History, and the Arts in Nineteenth- and Twentieth-Century Europe*. Editado por Stirling Haig. University of North Carolina Press. 1999, pp. 51-64.

Moran, John. "Tolstoy's Hedgehog: Violence, Conflict, and the Deification of Reason". *Perspectives on Political Science*, vol. 43, n° 3, 2014, pp. 153-161. DOI: 10.1080/10457097.2014.917245.

Southgate, Beverley. "Tolstoy and ethical history: Another look at war and Peace". *Rethinking History*, vol. 13, n° 2, 2009, pp. 235-250.

Sturman, M. *Leo Tolstoy's War and Peace. Cliffs Notes on Tolstoy's War and Peace*. Hungry Minds, 1967.

Vitányi, Paul. "Tolstoy's Mathematics in "War and Peace", *arXiv:math/0110197v1*, 2001.

Žmuida, Eugenijus. "Rytų Ir Vakarų Konfliktas Levo Tolstojaus Romane Karas Ir Taika; The Conflict of East and West in Lev Tolstoy's Novel War and Peace". *Teksto slėpiniai*, n° 17, 2015, pp. 87-103. <https://www.vdu.lt/cris/handle/20.500.12259/139320>.









Yasnaia Poliana se terminó de diagramar en el mes de febrero de 2024.

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



YasnaiaPoliana