



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**La traducción de poesía del Holocausto:  
el caso de *Lo que leía a los muertos*,  
de Władysław Szlengel**

José Emilio Losana Úbeda



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartiqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartiqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

TESIS DOCTORAL

LA TRADUCCIÓN DE POESÍA DEL  
HOLOCAUSTO: EL CASO DE *LO QUE LEÍA A  
LOS MUERTOS*, DE WŁADYSŁAW SZLENGEL

JOSÉ EMILIO LOSANA ÚBEDA



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO: ESTUDIOS  
LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

Línea de investigación: Construcción y representación de identidades culturales

DIRECTORES: PAU FREIXA TERRADAS E IVÁN  
GARCÍA SALA

2024

Una firma manuscrita en tinta que dice "José Emilio Losana Úbeda".



*A la memoria de mi querido amigo José Bento (1932-2019), poeta antes que traductor, poeta  
antes que nada (Varsovia, abril 2024)*



## RESUMEN

La presente investigación se centra en el estudio de un caso de poesía producida en polaco durante el Holocausto y en cómo dicha poesía podría traducirse y editarse en castellano. Se trata de la recopilación de poemas *Co czytałem umarłym* (*Lo que leía a los muertos*), escrita por Władysław Szlengel durante su reclusión en el gueto de Varsovia desde 1941 a 1943. Para tener una primera visión general del tema de investigación se hace una revisión bibliográfica sobre la poesía escrita en polaco durante el Holocausto y, seguidamente, para contextualizar el caso, se traza la historia y la evolución de la identidad de la minoría judía en Polonia durante la República de las Dos Naciones, la época de las reparticiones y hasta el periodo de entreguerras haciendo hincapié en el tránsito de los intentos de asimilación a los de aculturación. A continuación, la investigación se detiene particularmente en el periodo de entreguerras y basándose en los trabajos de Eugenia Prokop-Janiec sitúa el inicio de la actividad artístico-literaria de Władysław Szlengel en el movimiento de la literatura judeo-polaca, pero también en el mundo del cabaré y de la música popular en Varsovia. Seguidamente se traza una breve historia del gueto de Varsovia y de cómo el poeta Szlengel prosiguió su labor artística siguiendo la estela de la literatura judeo-polaca de entreguerras y haciendo espectáculos de cabaré. La investigación se detiene especialmente en la relación que se creó entre Szlengel y su público del gueto y se pregunta sobre lo que motivó dicha relación. Para ello acude al análisis de fuentes primarias, principalmente al diario anónimo de una mujer del gueto conocido como *Diario de Maryla* y enmarca dicho análisis en el enfoque pragmático de la ficción literaria del investigador Jean-Marie Schaeffer. Aplicando dicho marco teórico se llega a la conclusión de que Szlengel tuvo en realidad dos públicos (y con cada uno de ellos un contrato pragmático diferente): el público del gueto al que reconfortaba en sus recitales y un hipotético público polaco clandestino o de la posguerra para el que recopiló los poemas en *Lo que leía a los muertos* y ante el que se presentaba como “cronista del gueto”. Para entender mejor la relación entre Szlengel y su público del gueto, la investigación también se basa en los trabajos de Tomasz Żukowski, que aporta un enfoque sociológico constructivista en su análisis de los poemas de Szlengel. La investigación se plantea cuál es el tipo de traducción más adecuado en el caso de Szlengel y llega a la conclusión de que lo es la traducción-recreación (según la terminología de Efim Etkind). A continuación, siguiendo las concepciones sobre traducción de poesía de Henri Meschonnic y de James S. Holmes se ofrece una antología de poemas en castellano comentada y anotada.

## ABSTRACT

This research focuses on a case study of poetry produced in Polish during the Holocaust and how such poetry could be translated and published in Spanish. It is the collection of poems *Co czytałem umarłym* (*What I read to the dead*), written by Władysław Szlengel during his captivity in the Warsaw ghetto from 1941 to 1943. In order to get an initial overview of the research topic, a literature review of poetry written in Polish during the Holocaust is carried out, followed by a contextualisation of the case, tracing the history and evolution of the identity of the Jewish minority in Poland during the Republic of the Two Nations, the era of partitions and up to the interwar period, with an emphasis on the transition from attempts at assimilation to acculturation. The research then focuses particularly on the interwar period and, on the basis of Eugenia Prokop-Janiec's works, situates the beginning of Władysław Szlengel's artistic and literary activity in the Polish-Jewish literature movement, but also in the world of cabaret and popular music in Warsaw. This is followed by a brief history of the Warsaw ghetto and how the poet Szlengel continued his artistic work in the trend of interwar Polish-Jewish literature and cabaret performances. The research focuses in particular on the relationship that developed between Szlengel and his ghetto audience and asks what motivated this relationship. It does so by analysing primary sources, mainly the anonymous diary of a ghetto woman known as *Maryla's Diary*, and by framing this analysis within the pragmatic approach to literary fiction of the researcher Jean-Marie Schaeffer. Applying this theoretical framework, it concludes that Szlengel had in fact two audiences (and with each of them a different pragmatic contract): the ghetto audience he comforted in his recitals and a hypothetical post-war or underground Polish audience for whom he compiled the poems in *What He Read to the Dead* and to whom he presented himself as a "ghetto chronicler". In order to better understand the relationship between Szlengel and his ghetto audience, the research also draws on the work of Tomasz Żukowski, who brings a constructivist sociological approach to his analysis of Szlengel's poems. The work considers the most appropriate type of translation in Szlengel's case and comes to the conclusion that it is translation-recreation (according to Efim Etkind's terminology). Following the conceptions of Henri Meschonnic and James S. Holmes on the translation of poetry, an annotated and annotated anthology of poems in Spanish is offered.

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| 1. Introducción.....   | 8   |
| 2. La poesía del Holocausto y durante el mismo: revisión bibliográfica.....  | 12  |
| 3. El caso de Władysław Szlengel, algo más que el “cronista de los hundidos”   |     |
| 3.1. Antecedentes históricos   |     |
| 3.1.1. La transformación social y política de los judíos de Polonia desde mediados del siglo XVIII hasta la Primera Guerra Mundial.....  | 29  |
| 3.1.2. El periodo de entreguerras  |     |
| 3.1.2.1. Situación social y política de los judíos de Polonia durante el periodo de entreguerras.....  | 44  |
| 3.1.2.2. La literatura judeo-polaca de entreguerras como fenómeno cultural y artístico.....  | 52  |
| 3.1.2.3. Actividad artístico-literaria de W. Szlengel durante el periodo de entreguerras.....  | 67  |
| 3.2. Actividad artístico-literaria de W. Szlengel durante la ocupación alemana   |     |
| 3.2.1. El gueto de Varsovia.....   | 76  |
| 3.2.2. La vida cultural en el gueto de Varsovia.....   | 94  |
| 3.2.3. Actividad artístico-literaria de W. Szlengel en el gueto de Varsovia.....   | 101 |
| 3.2.4. Los dos públicos de Szlengel: interpretación de la actividad artístico-literaria de Szlengel en el gueto de Varsovia desde el enfoque pragmático de la ficción literaria de Jean-Marie Schaeffer..... | 121 |
| 4. La traducción y edición de <i>Lo que leía a los muertos</i> al castellano   |     |
| 4.1. La traducción de poesía: marco metodológico.....  | 159 |
| 4.2. Ediciones y traducciones de <i>Lo que leía a los muertos</i> en otros idiomas que el castellano.....  | 178 |
| 4.3. Ejemplos de traducción y edición de poemas de <i>Lo que leía a los muertos</i> al castellano: antología comentada.....  | 186 |
| 4.3.1. Antología bilingüe.....   | 189 |
| 4.3.2. Anotaciones a la edición.....   | 242 |
| 4.3.3. Anotaciones a las traducciones.....   | 253 |
| 4.3.4. Técnicas de traducción utilizadas.....  | 266 |
| 5. Conclusiones.....   | 276 |
| 6. Bibliografía.....   | 282 |

## 1. Introducción

*Co czytałem umarłym* (*Lo que leía a los muertos*) es una recopilación de los poemas que el poeta Władysław Szlengel escribió en polaco entre 1941 y 1943 durante su reclusión en el gueto de Varsovia y que finalmente –poco antes de su muerte en el gueto– reunió bajo ese título. En esta tesis investigaremos la recepción que tuvieron estos poemas tanto en el momento en que fueron producidos y presentados en recitales organizados en el propio gueto, como poco después cuando el propio autor los reunió en una recopilación clandestina. Las conclusiones y el alcance de esta investigación nos ayudarán a establecer un marco para el tipo de lectura y de traducción que podríamos emprender hoy en día en castellano de esta obra del poeta Władysław Szlengel.

El propio título de esta colección de poemas hace referencia a la recepción de los mismos, pues menciona directamente lo que el poeta hacía con su público (recitarle sus poemas: “lo que leía”), con la singularidad de que en el momento de hacer la recopilación dicho público prácticamente ya había desaparecido (“a los muertos”), pues había sido asesinado en masa. Nos interesa, pues, estudiar esta singular relación del autor con su público y, con este fin, retrocederemos en el tiempo e iremos inicialmente al primer tercio del siglo XX para investigar –en un marco sociohistórico y literario más amplio que el de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial– a qué respondió la elección inicial de Szlengel en su producción literaria de antes de la guerra de escribir versos en polaco (cuando por sus orígenes quizás los podía haber escrito en yidis o en hebreo) y además sobre temas generalmente relacionados con el mundo judío en Polonia, hecho que –ya durante la guerra– daría lugar a que siguiera escribiendo versos en polaco, pero ya sobre la vida de los judíos en el gueto de Varsovia. También estudiaremos en qué mundo artístico-literario había estado inmerso Szlengel (en la corriente de la literatura judeo-polaca –que como veremos mantenía un contacto muy vivo con su público mediante la prensa y los recitales poéticos–, así como en el mundo del cabaré) para que luego durante la guerra ese contacto directo con el público tuviera tanta importancia. Junto con la recepción de sus poemas durante la reclusión en el gueto y la relación que se estableció entre el poeta y su público, estudiaremos también de qué forma Szlengel llegó a convertirse en el portavoz de una parte de la población recluida. A todo lo anterior nos ayudarán tanto las investigaciones llevadas a cabo en Polonia acerca de la llamada literatura judeo-polaca del primer tercio del siglo XX, como las realizadas en torno a la literatura polaca ante el fenómeno del Holocausto. Asimismo, reflexionaremos sobre la recepción de la obra de Szlengel después de la guerra y hasta nuestros días, igualmente singular, ya que habiendo sido traducido a seis idiomas y editado dos veces en

Polonia, Szlengel es un autor bastante desconocido en este país, a pesar de que eligiera el polaco como lengua de expresión. En relación con esta recepción posterior a la guerra, deseamos asimismo investigar qué lugar ocupa la obra de Szlengel en el conjunto de la historia de la poesía en lengua polaca del Holocausto. Para ello llevaremos a cabo una revisión de la bibliografía de la literatura académica sobre dicha poesía. Con todo lo mencionado hasta aquí pretendemos alcanzar nuestro propósito último, que será plantearnos cómo podemos leer y traducir hoy a Szlengel al castellano, para lo cual investigaremos además sobre el marco metodológico adecuado para traducir este tipo de poesía.

Dedicar una tesis doctoral a un autor que no ha entrado en el canon de la literatura polaca puede resultar muy relevante, ya que vamos precisamente a preguntarnos a qué se debe que Szlengel no haya entrado en dicho canon, así como a qué se debe la contradicción de que un autor situado fuera del canon haya sido traducido a tantos idiomas (al hebreo, alemán, francés, italiano, portugués, así como dos veces al inglés). Por otra parte, ya en el marco de la literatura de la Shoá, nos puede resultar dificultoso investigar sobre poesía del Holocausto producida en el momento de los acontecimientos, dado que de forma escasa se ha investigado sobre este fenómeno, pero esperamos que al estudiarla consigamos ensanchar el marco puramente testimonial que se le suele adjudicar a dicha poesía. De mucha relevancia puede también resultar que investiguemos sobre las traducciones que se han hecho de este ejemplo de poesía del Holocausto, comparando las diversas versiones de la poesía de Szlengel en varios idiomas y aplicando en este análisis las teorías de traducción de poesía de Etkind, Meschonnic y Holmes. Además, nos proponemos establecer una metodología para una traducción pionera de la obra de Szlengel al castellano, lo que en suma podrá resultar en un modelo de lectura y traducción de las obras de poesía del Holocausto.

La primera hipótesis que plantearemos en este trabajo es que la literatura producida durante el Holocausto en el caso de Władysław Szlengel trasciende los hechos de los que da cuenta, esto es, va más allá de la factualidad. Esta literatura transmite una experiencia que en el caso de Szlengel pretende ser colectiva, pero para hacerlo elige una forma expresiva que tiene una tradición, que sigue y que llega a modificar de diversas formas en las circunstancias en las que se expresa. Así pues, en el caso de Szlengel, podemos estudiar su poesía no únicamente desde una dimensión histórica o para algunos meramente testimonial, sino también literaria, esto es, anclada no únicamente en los hechos de la Segunda Guerra Mundial sino también en una tradición expresiva literaria anterior a la guerra (la de la literatura judeo-polaca en polaco) y en una crisis más amplia de la identidad judía en Polonia que comenzó en el último tercio del siglo XIX y culminó en el Holocausto. Por otra parte, en el caso de Szlengel puede reforzarse

esta perspectiva literaria de la poesía del Holocausto que trasciende los hechos investigando sobre la relación singular que se estableció entre este poeta y su público del gueto, ante el que no tenía necesidad de dar testimonio de su experiencia sino con el que sin duda buscaba una complicidad, una forma de trascender las terribles circunstancias que estaban viviendo en aquel momento de reclusión en el gueto. Nos preguntaremos sobre el alcance de dicha complicidad.

La segunda hipótesis que plantaremos es que la obra de Szlengel ha tenido en general una recepción meramente como documento histórico porque en sus orígenes la producción literaria de Szlengel ya desde antes de la guerra se encontraba enmarcada en un movimiento sociocultural y literario, como hemos dicho, más amplio (el de la llamada literatura judeo-polaca) que no consiguió culminar su objetivo: entrar en el canon de la literatura polaca. Al no entrar en el canon, los poemas del Szlengel escritos en el gueto fueron también generalmente considerados desde después de la guerra como meros documentos históricos.

Para estas dos primeras hipótesis nos apoyaremos en las investigaciones de Eugenia Prokop-Janiec sobre el fenómeno de la literatura judeo-polaca del primer tercio del siglo XX y en las del historiador Antony Polonsky sobre la Historia de los judíos de Polonia. Ambas nos ayudarán a entender la crisis identitaria de los judíos de Polonia desde el último tercio del siglo XIX hasta el periodo de entreguerras del siglo XX. Pondremos especial atención a su reflejo en la vida artístico-literaria de ese mismo periodo de entreguerras. Asimismo, para investigar la relación de Szlengel con su público del gueto recurriremos a algunas fuentes primarias (crónicas periodísticas sobre los recitales y el diario de una mujer que asistía a los mismos), así como al enfoque pragmático de la ficción literaria ofrecido por el investigador Jean-Marie Schaeffer como marco teórico para interpretar dicha relación. Además, el análisis de Tomasz Żukowski sobre el papel de la ironía en los poemas de Szlengel nos ayudará a entender los guiños del poeta a su público y la trascendencia que tenían en la expresión de una nueva conformación de la identidad de los judíos de Polonia forzada por las circunstancias del Holocausto. Asimismo, otras investigaciones de Tomasz Żukowski nos revelarán la trascendencia del Holocausto en la autopercepción de la identidad polaca desde el momento mismo en que se produjeron estos acontecimientos. Por otra parte, los trabajos de Jacek Leociak sobre la tipología y el análisis de textos de la literatura del documento personal durante el Holocausto nos permitirán situar los poemas de Szlengel en el conjunto de la producción literaria durante el Holocausto y, por otro lado, los trabajos de Natan Gross, Agnieszka Grudzińska y Frieda W. Aaron nos ayudarán a enmarcar la obra de Szlengel en el conjunto de la producción poética en lengua polaca relacionada con el Holocausto. Por último, la investigación de Rachel Ertel, así como la de

Frieda W. Aaron, nos ofrecerán un panorama de la poesía escrita durante el Holocausto en la lengua más importante de la población judía de Polonia: el yidis.

La comprobación de las dos primeras hipótesis nos proporcionará elementos suficientes para hacer una lectura de los poemas de Szlengel que vaya más allá del mero documento histórico (aspecto que por otro lado tampoco descuidaremos, pues es preciso entender bien los hechos históricos que evoca en sus poemas), lo que nos indicará un posible camino para resituar a Szlengel en el panorama actual mediante una hipotética edición y traducción de sus poemas al castellano, de la que deseamos dar una pequeña muestra a modo de ejemplo. Podremos entonces preguntarnos por el tipo de traducción más adecuado que podemos ofrecer de los poemas de Szlengel y para responder a esta pregunta plantearemos una tercera hipótesis, a saber, que puesto que los poemas que Szlengel escribió en el gueto de Varsovia transmiten algo más que hechos la traducción adecuada será la literario-recreativa, en contraste con la meramente informativa de la mayoría de ediciones en otros idiomas. Para responder a esta pregunta y ofrecer un marco teórico a nuestra propuesta de traducción revisaremos –entre otros– los trabajos de Efim Etkind, Henri Meschonnic y James S. Holmes acerca de la traducción de poesía.

Así pues, los objetivos que nos proponemos alcanzar en esta tesis serán los siguientes: estudiar la obra de Szlengel desde el prisma de la producción literaria enmarcada en una tradición literaria y en un proceso de cuestionamiento identitario; estudiar la metodología de la traducción de poesía y su aplicación a este caso de poesía del Holocausto; por último, ofrecer un modelo de traducción literaria de dicha poesía partiendo de la traducción de algunos de los poemas de Szlengel.

En lo que se refiere a la metodología de investigación, por una parte, en lo que respecta a la investigación sobre los aspectos sociohistóricos y literarios relacionados con la crisis de identidad judía en Polonia, así como con el gueto de Varsovia y el propio Szlengel y la recepción de su obra, llevaremos a cabo una investigación de tipo bibliográfico. Recopilaremos y someteremos a análisis los datos primarios y secundarios de fuentes escritas y los pondremos asimismo en relación con el fin de contestar a las dos primeras preguntas de investigación. Por otro lado, en lo que atañe a la traducción al castellano de los poemas de Szlengel, primero llevaremos a cabo una investigación bibliográfica con el fin de contestar a la tercera pregunta de investigación y obtener así un marco metodológico que me permita realizar a continuación una investigación-acción centrada en la traducción de algunos de los poemas de *Lo que leía a los muertos*, a modo de ejemplo de la lectura y traducción que podría hacerse de poemas escritos durante el Holocausto.

## 2. La poesía del Holocausto y durante el mismo: revisión bibliográfica

Dado que el acontecimiento histórico que enmarca nuestro estudio –el Holocausto– envolvió a personas de diversas nacionalidades y asimismo se desarrolló en diversos lugares y circunstancias, el estudio de la poesía testimonial durante el Holocausto abarcaría por consiguiente diferentes lenguas, así como escenarios simultáneos (guetos, campos de concentración, escondites en las llamadas “zonas arias”, exilio) en que dicha poesía se produjo.

Puesto que nuestra investigación está enmarcada en el gueto de Varsovia vamos a centrarnos en la poesía escrita durante el periodo de existencia de este lugar, a saber, de octubre de 1940 a mayo de 1943, y en las dos lenguas mayoritariamente usadas en el mismo: el polaco y el yidis.

Sin embargo, a fin de comprender mejor el periodo que nos atañe conviene en primer lugar tener una visión más amplia de la poesía del Holocausto producida en Polonia en ambos idiomas y saber que podemos distinguir entre una poesía producida durante el Holocausto y otra producida después del mismo. Por otra parte, en lo que respecta a su producción en polaco, conviene saber asimismo que tanto durante como después del Holocausto hubo poetas judeo-polacos que escribieron siguiendo la estela de la literatura judeo-polaca de entreguerras, así como también poetas polacos que se inspiraron en esos hechos para escribir algunos de sus poemas.

Dos estudios nos ofrecen una panorámica sobre la poesía del Holocausto producida en polaco. Se trata de *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej* (1993), escrito por Natan Gross, documentalista, crítico de cine, traductor y poeta polaco-israelí, y de *Victimes, témoins. Les écrivains polonais face à la Shoah (1940-1960)* (2015), cuya autora es Agnieszka Grudzińska, profesora del departamento de Estudios Eslavos de la Universidad Paris IV-Sorbona. Completaremos esta panorámica con otro estudio sobre la poesía del Holocausto incluido en el volumen *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)* (2012), escrito por varios autores y que en lo que atañe a la poesía producida durante el Holocausto incluye dos capítulos del poeta y crítico literario Piotr Matywiecki. También haremos alguna breve alusión a la literatura concentracionaria en lengua francesa, porque veremos que dicha referencia nos ayudará a completar la visión que Piotr Matywiecki ofrece sobre la poesía del Holocausto escrita en polaco.

Agnieszka Grudzińska hace un estudio de la poesía y de la prosa escrita en Polonia entre los años 40 y 60 relacionada con el Holocausto. Uno de los méritos de su estudio es haber

tratado algunos conceptos clave que ayudan a comprender el fenómeno de la producción literaria inspirada en ese acontecimiento. Cabe en este sentido destacar en primer lugar que Grudzińska, siguiendo la distinción del crítico literario Michał Głowiński entre literatura de la Shoá y literatura sobre la Shoá, establece una diferencia entre una literatura del Holocausto nacida al calor de los acontecimientos<sup>1</sup> y una literatura sobre el Holocausto, posterior a la guerra, que “pone en orden los acontecimientos o bien se expresa de forma literaria o psicológica, ideológica, y su nivel literario es bastante alto<sup>2</sup>” (ídem). De esta manera, una de las cuestiones que plantea Grudzińska en su investigación es la constante tensión entre documento y ficción. Esta tensión se desprende de la elección de las formas literarias de representación del Holocausto realizada por los escritores durante el periodo estudiado por la investigadora. Así, por ejemplo, en lo que se refiere a las obras en prosa Grudzińska da cuenta de obras de carácter realista de Kazimierz Brandys y Adolf Rudnicki y de “tentatives expérimentales” (ibídem, 24) como los relatos de Tadeusz Borowski. Sin embargo, un momento de cierta resolución de la tensión entre documento y ficción resultó ser la publicación de *Medaliony (Medallones)* (1946) de la autora Zofia Nałkowska;

son opuscule *Médailles* (...) deviendra plus tard une source d'inspiration formelle pour de nombreux auteurs. La valeur testimoniale de cette écriture (...) prévaudra par la suite dans les récits sur la Shoah, donnant des oeuvres hybrides, à mi-chemin entre le texte personnel et le texte historique, entre la fiction et le document, entre le roman et le reportage (ídem).

Grudzińska observa esa misma tensión entre Historia y Literatura en la expresión poética al analizar dos poemas de Czesław Miłosz escritos durante la guerra: “Campo di Fiori” y “Biedny chrześcijanin patrzy na getto” (“Un pobre cristiano mira al gueto”). En esos dos poemas de Miłosz encontramos una síntesis entre documento y símbolo poético:

Grand maître de la littérature polonaise, Miłosz a immortalisé l'image du joyeux manège tournant du côté aryen près du mur du ghetto en flammes, et la figure du chrétien – témoin coupable. (...). L'Histoire et la littérature se sont trouvées, une fois de plus entrelacées (ibídem, 25).

De este modo, según Grudzińska, la escritura poética –así como la narración, a partir de la publicación de *Medialony*– se transforma en ética, el artista “se transforme en guide spirituel et moral de sa nation” (ídem), al confrontar a los polacos con su actitud durante el Holocausto. En efecto, ambos poemas, escritos en el año 43 por un Miłosz testigo del levantamiento del gueto, “ne cessent d'interpeller les générations sucesives de Polonais” (ibídem, 156). De hecho inspiraron el importantísimo ensayo histórico de Jan Błoński titulado *Biedni Polacy patrzą na*

---

<sup>1</sup> “w pewnym sensie bez dystansu, (...) bezpośrednio związana z wydarzeniami” (“en cierto sentido sin distancia, (...) directamente relacionada con los acontecimientos” (Głowiński, citado por Grudzińska, 2015: 401).

<sup>2</sup> “opodporządkowuje wydarzenia bądź wyraźniem założeniem literackim, bądź psychologicznym, ideologicznym, a stopień literacki jest w niej bardzo duży”.

*getto* (*Los pobres polacos miran al gueto*), publicado en 1987, que suscitó el primer debate público sobre el tema de la actitud de los polacos durante el Holocausto.

Según Agnieszka Grudzińska, esta dimensión ética, esta “*démarche morale*” (ibídem, 25), vincula a la literatura polaca sobre el Holocausto con el movimiento literario del Romanticismo. Pero la investigadora encuentra además un vínculo formal, puesto que varios poetas adoptaron la forma de la balada para expresarse en relación con el Holocausto.

Grudzińska señala en primer lugar que si bien “balada” y “Shoá” podrían ser dos términos incompatibles debido a que puede resultar “*inapproprié pour évoquer les drames de l’Histoire et peut légitimement susciter un certain malaise*” (ibídem, 211), varios poetas eligieron esta forma para expresar su visión del Holocausto y no sólo eso, sino que además algunas de esas baladas entraron en la antología de la poesía polaca. Por otro lado, según Grudzińska, esta elección “*constitue la preuve manifeste que la poétique du silence de l’indicible (Celan, Różewicz...), tant «récommendée» pour parler de l’Événement, n’est pas seule présente dans l’important champ poétique de la Shoah*” (ídem).

La investigadora analiza dos baladas: “*Jeszcze*” (“*Todavía*”), de Wisława Szymborska, y “*Ballady i romase*” (“*Baladas y romances*”), de Władysław Broniewski. De su análisis se desprende que ambos autores eligieron expresamente esta forma poética tan vinculada al Romanticismo y que jugó un gran papel en la consciencia colectiva europea en el siglo XIX como expresión simbólica de las identidades nacionales:

Ces poèmes puisent dans la tradition de la ballade, en l’innovant à leur gré et en lui (re)donnant ses lettres de noblesse. Les poèmes sur la Shoah ainsi conçus jettent un éclairage nouveau sur la problématique de la création littéraire. D’une forme ancienne, souvent considérée comme désuète, sont nés des textes originaux et forts (ídem).

Una característica importante de esta forma poética y que vemos reflejada en los dos ejemplos que analiza Grudzińska es la importancia de los hechos históricos que enmarcan el poema pero al mismo tiempo la puesta en escena de dos mundos paralelos: “*le réel et le fantastique, celui des vivants et celui des morts*” (ibídem, 214). Veremos en nuestra investigación que estos dos mundos paralelos también están presentes en algunos poemas de Szlengel. Sin embargo, cabe señalar todavía que otro rasgo de la balada relaciona todavía más este género con los poemas de Szlengel y es el protagonismo de la gente corriente, de la gente del pueblo:

l’histoire rapportée dans la ballade est en quelque sorte un assemblage d’événements réels et de faits légendaires racontés par le peuple, les deux ne pouvant pas être dissociés. C’est le peuple qui «fait l’histoire» (...). Les protagonistes dans la ballade sont donc tout naturellement issus du peuple, qui est attaché aux valeurs éthiques et aux idées telles que l’amour, la fidélité, le dévouement, la justice, l’attachement à l’histoire, à la culture et aux traditions populaires (ídem).

Para Agnieszka Grudzińska, sin embargo, esta visión del Holocausto es solo propia de algunos poetas de la postguerra, con lo cual, como veremos más adelante, o por lo menos examinando el caso de Szlengel, no estamos de acuerdo:

C'est bien une vision *post-factum*, une vision de ceux qui n'ont pas vu l'Extermination de près. L'acte créateur consiste ici plus à garder la (en) mémoire (de) ceux qui ne sont plus que de témoigner des faits réels. Il s'inscrit dans la logique de la post-mémoire polonaise (ibídem, 245).

Esta visión guarda relación con otro eje en el que esta investigadora se basa para ofrecer una panorámica de la producción poética sobre el Holocausto durante la guerra y la posguerra hasta 1960: se trata entre la distinción entre «victime juive» y «témoin polonais» (ibídem, 29), entre la poesía escrita por las propias víctimas “«du coeur des ténèbres»” (ídem) y la escrita por testigos desde el exterior, escrita “à partir d'un endroit différent, différente est leur peur, leur chance de survie, et par là même, autre est leur avenir” (ídem). Sobre este eje la investigadora divaga también sobre los límites y las conexiones entre literatura y documento, lo que para Grudzińska es “le coeur de la problématique de la représentation du fait historique en général et de la représentation de la Shoah en particulier” (ibídem, 107). En esta cuestión que en realidad se extiende y atañe a la literatura del siglo XX<sup>3</sup> la investigadora no adopta una postura dualista (la que separaría netamente la narración factual de la de ficción):

Il semble que la séparation étanche et autoritaire entre ces deux catégories ne devaient plus prévaloir. Il est désormais évident que le récit fictionnel partage avec le récit non fictionnel différents traits, formels ou autres, et qu'on ne saurait parler de formes pures et indemnes de toute contamination. On constate une certaine abolition des frontières entre le récit de fiction et le récit factuel, sans pour autant que l'on puisse admettre que les deux types de récit ne se différencient pas du tout l'un de l'autre. (...). La dichotomie est utile pour déterminer la tension entre les deux pôles –factuel et fictionnel– qui structurent les modes narratifs (ibídem, 111-112).

Agnieszka Grudzińska, por el contrario, se apoya en la concepción pragmática de John Rogers Searle adoptada después por teóricos de la literatura como Gérard Genette y Jean-Marie Schaeffer, según la cual el texto de ficción no se encuentra separado completamente de la referencia factual, sino que ambos están imbricados. Como explica la investigadora, la ficción para Searle “est essentiellement une feintise, régie par des conventions pragmatiques, c'est-à-dire extérieures aux énoncés et tenant au contexte culturel” (ibídem, 114). Sin embargo, según también Searle, “le texte de fiction, *de facto*, n'est donc pas entièrement séparé de la référence: la fiction récupère une capacité référentielle” (ídem). Veremos más adelante que esta concepción –adoptada y profundizada por Jean-Marie Schaeffer– resulta ser una buena

---

<sup>3</sup> “La réflexion autour de la question de savoir si les écrits représentant la réalité sont fictionnels ou historiques/documentaires se place au coeur des débats des chercheurs en littérature dès lors que les écrivains du XXème siècle ont brouillé les critères qui permettraient de faire un net *distinguo* entre ces deux régimes narratifs” (ídem 112).

herramienta para entender la producción de Szlengel en el gueto de Varsovia, en concreto para entender que la poesía testimonial, en la que *a priori* domina completamente la referencia, también está ligada a una ficcionalidad, regida por convenciones pragmáticas asumidas por el autor y su público en un contexto cultural.

Sobre la tensión entre documento y ficción reflexiona también Piotr Matywiecki en los dos capítulos del volumen *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)* titulados respectivamente “Poetyka Zagłady. Motywacje, funkcje, konteksty” (“Poética del Holocausto. Motivaciones, funciones, contextos”) y “Wyrazić niewyraźalne. Tematyka i forma poezji o Shoah” (“Expresar lo inexpresable. Temática y forma de la poesía sobre la Shoá”). Matywiecki se pregunta primero por los motivos que llevaron a escribir poesía durante el Holocausto y no se limita a decir que fue el de testimoniar:

Así pues, primero hubo una finalidad de crónica. (...). La finalidad de crónica está estrechamente relacionada con la necesidad de dar un testimonio. (...) dar un testimonio que pueda ser tomado en consideración por el tribunal de la posteridad. (...) Otros escribían para “luchar”, “defenderse”. Escribían para mostrar que incluso en el momento final se puede luchar con el arma más noble: la palabra (...). Escribían para demostrar que puesto que la poesía es una emanación del hombre, entonces los que escriben, a pesar de que ser tratados como inhumanos por los nazis, tienen dignidad humana, la salvan. Escribían para testimoniar de que en ellos, para ellos, para otros, a pesar del Holocausto, todavía sigue habiendo una tradición poética como núcleo de la tradición cultural. Y al contrario: escribían para testimoniar sobre la inutilidad de la escritura; también sobre la inutilidad de la lucha. Escribían para alcanzar la antipoeticidad, su propio “desencanto”, refugio de la consciencia del Holocausto ante la simbolización y metaforización mistificadoras. Y al contrario, escribían para simbolizar el Holocausto mediante procedimientos poéticos, tomándolos de las tradiciones poéticas más variadas<sup>4</sup> (VVAA, 2012: 178-179).

Precisamente Matywiecki hace hincapié en su investigación en que toda la poesía escrita durante el Holocausto tenía sus raíces en una tradición o en una forma poética precedente. Según este investigador, “cada verso estaba sujeto a una convencionalidad poética (...), cada poema fue asimismo un reto sin precedentes<sup>5</sup>” (ibídem, 183), por lo que en este sentido:

La poesía que surgió durante el Holocausto intenta “dar cabida” a sus problemas drásticos en cualquiera de las convenciones posibles: románticas (Baczyński), estilizadas a lo Norwid (Ryszard Matuszewski), seguidoras de las huellas del estilo bíblico (Aleksander Watt), modernistas de la “Joven Polonia” (Abram Cytryn), simbolistas (Mieczysław Jastrun, Jezry Kamil Weintraub), seguidoras del movimiento “Skamandra” (Antoni Słonimski, Julian Tuwim), expresionistas (Józef Wittlin), vanguardistas (Ignacy

---

<sup>4</sup> “Najpierw więc był to cel kronikarski. (...). Cel kronikarski ściśle się wiąże z potrzebą dania świadectwa. (...) dać świadectwo które będzie mogło być wzięte pod uwagę przez sąd przyszłości. (...) Inni pisali żeby “walczyć”, “bronić się”. Pisali, żeby pokazać, że nawet w ostatecznej sytuacji walczyć można orężem najszlachetniejszym – słowem (...). Pisali, żeby udowodnić się, że skoro poezja jest emanacją człowieczeństwa, to oni, piszący, mimo że traktowani są przez nazistów jak nie-ludzie, mają godność ludzką, ocalili ją. Pisali, żeby zaświadczyć w sobie, dla siebie, dla innych, że mimo Zagłady trwa nadal tradycja poetycka jako rdzeń tradycji kulturowej. I odwrotnie: pisali, żeby zaświadczyć daremność pisania; także daremność walki. Pisali, żeby uzyskać antypoetyckość, swoiste “odczarowanie”, uchronienie świadomości Zagłady przed mistyfikującą symbolizacją i metaforyzacją. I przeciwnie, pisali, żeby usymbolizować Zagładę środkami poezji, podejmując przy tym najróżniejsze tradycje estetyczne”.

<sup>5</sup> “konwencjonalizacji poetyckiej podlegał każdy wiersz (...), każdy utwór był też zarazem wyzwaniem bezprecedensowym”.

Fik), populares o más bien estilizadas a lo popular (Izabela Gelbard), epigramáticas (Izabela Czermak), satíricas-cabareteras (Szlengel), y muchas más<sup>6</sup> (ibídem, 179).

Dado que, como veremos más adelante, Szlengel escribió también algunos poemas de corte más lírico y hasta épico (este último en el poema “Kontratak”), no estamos de acuerdo con el autor en lo que nos parece un encasillamiento –expresado por lo menos en este párrafo– de la obra de Szlengel durante la guerra al calificarla de poesía satírica de cabaré. Sin embargo, sí parece muy adecuada la idea de Matywiecki de que, si bien el contexto en que se escribió la poesía del Holocausto no tenía precedentes, los medios de expresión sí los tenían. En este recurso a la tradición un papel muy destacado tuvo la figura y la obra del poeta romántico Adam Mickiewicz. Matywiecki llega a decir que “los poetas de aquellos tiempos identificaron su misión con el modelo de Mickiewicz<sup>7</sup>” (ibídem, 181) y pone, entre otros, el ejemplo de la alusión al poema “Reduta Ordon” (“El reducto de Ordon”) –descripción de la defensa de Varsovia frente a las tropas rusas durante el levantamiento de noviembre de 1830– que hay en el poema de Szlengel “Za pięć dwunasta” (“Las doce menos cinco”), en el que hace un llamamiento a la venganza. Pero para Matywiecki, además, “estas citas a las que se hace recurso son algo más importante que las alusiones directas. Dan al autor y al lector una sensación inusual y elevada de la pervivencia de la cultura y de su propia presencia en ella<sup>8</sup>” (ídem).

Este vínculo con la tradición poética también guarda relación con un fenómeno cultural que destaca Matywiecki: el culto a la poesía. Dicho culto existía ya antes de la guerra entre la intelectualidad polaca y la judeo-polaca. Según Matywiecki, ya en el periodo de entreguerras la poesía era considerada en esos medios como la mejor forma de lectura de los signos de los tiempos. Precisamente por ese motivo podemos hoy interpretar como “proféticos” algunos poemas “que presentían el exterminio de los judíos<sup>9</sup>” (ibídem, 175) que en el clima de los años 30 fueron publicados en revistas, entre ellos algunos de Szlengel que Matywiecki comenta en su estudio, de tal manera, añade Matywiecki, que “esos lectores tan poéticamente formados entraron en el periodo mortífero de la guerra<sup>10</sup>” (ídem). Para este investigador, pues, la guerra fue uno de los periodos de mayor producción y lectura de poesía:

---

<sup>6</sup> “Powstająca podczas wojny poezja o Zagładzie usiłuje “zmieścić” swoje drastyczne problemy we wszelkich możliwych konwencjach: romantycznych (Baczyński), stylizowanych norwidowsko (Ryszard Matuszewski), naśladowujących styl biblijny (Aleksander Watt), młodopolskich (Abram Cytryn), symbolistycznych (Mieczysław Jastrun, Jerzy Kamil Weintraub), skamandryckich (Antoni Słonimski, Julian Tuwim), ekspresjonistycznych (Józef Wittlin), awangardowych (Ignacy Fik), ludowych, a raczej stylizowanych na ludność (Izabela Gelbard), epigramatycznych (Izabella Czermak), kabaretowo-satyrycznych (Szlengel) – i wielu innych”.

<sup>7</sup> “poeci tamtych czasów utożsamiali swoją misję z Mickiewiczowskim wzorem”.

<sup>8</sup> “tak wykorzystywane cytaty są czymś ważniejszym niż prostą aluzją. Dają autorom i czytelnikom niezwykle cenne poczucie trwania kultury i ich własnej obecności w niej”.

<sup>9</sup> “przeczuwających zagładę Żydów”.

<sup>10</sup> “tak poetycko wychowani czytelnicy weszli w śmiertelny czas wojny”.

En tiempos de guerra la sociedad entró en una de sus épocas más “poetizadas”. Reinaba la creencia general de que cultivar la poesía, leerla, reaccionar a los mensajes poéticos es algo que tiene lugar en el más alto nivel de iniciación cultural y es una suerte sublimación idealista<sup>11</sup> (ibídem, 174).

Además, señala Matywiecki, la poesía fue un medio de expresión tanto individual como colectivo y por esa razón, los motivos por los que se escribía –que ya hemos enumerado más arriba– iban desde los más externos y objetivadores a los más personales. Pero cabe destacar que, al igual que Grudzińska, Matywiecki no hace una lectura de la poesía del Holocausto únicamente por su valor testimonial sino que la ya arriba mencionada tensión entre documento y texto literario la resuelve mediante el concepto de “documento de concienciación<sup>12</sup>”, que para Matywiecki representa un acto de concienciación escatológica y ética y no solo histórica:

Con este término me refiero a un escrito en el que se ha alcanzado algún límite de la experiencia expresada. En el caso de la poesía de la “época de los hornos”, se trata de una experiencia profundamente conmovedora y traumática. En los textos que tengo en mente, hubo una captación y marcación de este límite, antes de que se disolviera, antes de que desapareciera en la vida ordinaria. Y antes de que se olvidara en la posguerra. Alcanzar este límite es algo impagable para el creador y para el lector. El poeta se compromete a reconocer esta experiencia y a conservarla para siempre<sup>13</sup> (ibidem, 183).

De este modo, de entre los poetas que, según Matywiecki, propusieron alguna forma de conciencia, esto es, legaron algún “documento de concienciación”, cabe establecer una clara división entre “por un lado, Szlengel y Czermak como poetas de la realidad de la vida y la muerte; por otro, poetas que simbolizan, poetizan esta experiencia: Baczyński, Weintraub, Jastrun. Y Miłosz, capaz de combinar lo uno con lo otro<sup>14</sup>” (ibídem, 235). Matywiecki va tratando brevemente en su estudio cada uno de los temas en los que estos poetas se basaron para desarrollar dicha forma de conciencia: la vida del gueto, la vida clandestina en el lado “ario”, la relación de los polacos con los judíos, el retrato de los ocupantes, la venganza y la rebelión, la muerte en masa, el amor en el gueto, los “mitos” de Czerniaków y Korczak, Dios y la Biblia. En casi todos estos temas que Matywiecki va desgranando, la poesía de Szlengel ocupa un lugar destacado:

La obra de algunos poetas, en su conjunto, se convirtió en un gran símbolo del gueto, y siempre lo seguirá siendo. Tal fue el caso de la poesía de Władysław Szlengel, que se entrelazó con la vida del gueto, el Levantamiento del Gueto de Varsovia y su aniquilación. Debemos percibirlo no sólo como un gran

---

<sup>11</sup> “W czas wojenny społeczeństwo weszło z jednej z najbardziej “rozpoetyzowanych” epok. Panowało powszechne przekonanie, że uprawianie poezji, czytanie jej, reagowanie na liryczne przesłania odbywa się na najwyższym stopniu kulturalnego wtajemniczenia, jest jakąś idealistyczną sublimacją”.

<sup>12</sup> “dokument świadomości”.

<sup>13</sup> “Rozumiem przez to określenie taki tekst, w którym osiągnięta została jakaś granica wyrażonego doświadczenia. W przypadku poezji “epoki pieców” chodzi o doświadczenie poruszające do głębi, traumatyczne. W tekstach, które mam na myśli, następowało uchwycenie i zaznaczenie tej granicy – zanim ona się nie rozplynie, nie zaniknie w zwyczajnym życiu. I zanim nie zostanie zapomniana w czasach powojennych. Osiągnięcie tej granicy jest czymś bezcennym dla twórcy i dla czytelnika. Poeta podejmuje zobowiązanie, żeby to doświadczenie rozpoznać i zatrzymać na zawsze”.

<sup>14</sup> “Jednej strony Szlengel i Czermak jako poeci realności życia i śmierci, z drugiej strony poeci symbolizujący, poetyzujący to doświadczenie: Baczyński, Weintraub, Jastrun. I Miłosz, potrafiący łączyć jedno z drugim”.

mensaje de allí, sino también como un acto poético de constatación de algo que se ha manifestado de una vez por todas en la historia de la humanidad, algo, por desgracia, elemental: que hubo un gueto<sup>15</sup> (ibídem, 185).

Al haber tratado el ejercicio de la literatura durante el Holocausto como “forma de concienciación” es de obligada mención un artículo del escritor francés Georges Perec del año 1963 que, aunque no trata específicamente de la poesía del Holocausto sino de la literatura concentracionaria, lo que dice sobre esta última podría ser aplicable al campo de estudio que nos ocupa. En este artículo Perec distingue entre los “témoignages utiles, ou même nécessaires, des documents précieux, indispensables et bouleversants, sur ce que fut l’époque” (en Antelme, 1996: 173), pero cuya lectura considera ineficaz, pues la evidencia del horror del campo “refermé sur lui-même et que l’on restitue en bloc” (ibídem, 178) solo suscita en el lector “une pitié falsifiée qui dissimule à peine un refus pur et simple” (ídem), y una literatura en la que

Il n’y a pas d’*explications*. Mais il n’est pas un fait qui ne se dépasse, ne se transforme, ne s’intègre à une perspective plus vaste. L’événement, quel qu’il soit, s’accompagne toujours de sa prise de conscience: le monde concentrationnaire s’élargit et se dévoile. (...) Détaché de ses significations les plus conventionnelles, interrogé et mis en question, éparpillé, dévoilé de proche en proche par une série de médiations qui plongent au coeur même de notre sensibilité (ibídem, 179-180).

Para Perec la escritura sobre la experiencia concentracionaria es la transformación de una experiencia en lenguaje (en el caso que le ocupa, la de Robert Antelme en *L’espèce humaine*). Esta transformación consiste en hacer emerger de ese “quotidien lamentable” (ibídem, 188) una coherencia que hace posible una relación entre “notre sensibilité et un univers que l’annihile” (ídem):

La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s’adressant aux autres (ibídem, 190).

En el mismo volumen en el que el artículo de Perec fue publicado de nuevo en el año 1996 aparece también un texto de Robert Antelme titulado “Témoignage du camp et poésie” en el que reflexiona sobre los poemas de Maurice Honel escritos durante su internamiento en Auschwitz. En este texto de 1948 Antelme, como también haría posteriormente Perec, habla de una toma de conciencia del hombre en el campo mediante la literatura, en este caso, la poesía. Para Antelme, la poesía corre en general menos el riesgo de componer únicamente un testimonio desnudo, objetivo, y, en cambio, sí puede correr el de huir de la realidad de los

---

<sup>15</sup> “Twórczość niektórych poetów traktowana jako całość stała się wielkim symbolem getta – i takim symbolem na zawsze pozostanie. Tak było z liryką Władysława Szlengla, zrosła z gettowym życiem, z powstaniem w getcie warszawskim, z jego zagładą. Musimy ją odbierać nie tylko jako jedno wielkie przesłanie stamtąd, ale także jako poetycki akt stwierdzenie czegoś, co w historii ludzkości przejawiało się raz na zawsze, czegoś, niestety, elementarnego: że było getto”.

campos. Sin embargo, los poemas de Honel son “un exemple rare de pouvoir de la poésie, comme évocation et signification de la situation de l’homme dans le camp” (ibídem, 47).

Al igual que la transformación de la experiencia concentracionaria en lenguaje señalada posteriormente por Perec al tratar la literatura de Antelme, para el propio Antelme la toma de conciencia se realiza en la poesía de Honel a través de la lengua poética, expresada en el ritmo:

La poésie de Honel représente une forme assez complète de la prise de conscience, au sens concret, de l’homme dans le camp. Elle y parvient notamment par le rythme haché, sec comme des coups de talon, que l’on retrouve presque dans chaque poème (ibídem, 48).

Este ritmo lo concibe Antelme ligado a la resistencia del prisionero en el campo de concentración, pues resulta ser “le sursaut le plus avancé de la conscience, comme la pointe ultime de son effort de résistance au coeur de l’horreur” (idem). Escribiendo años más tarde sobre *L’espèce humaine* del propio Robert Antelme, Georges Perec dirá que la supervivencia es ante todo un fenómeno de conciencia, “une prise de conscience de son corps comme totalité irréductible, une découverte de soi comme singularité indestructible” (Perec, 1996: 184), una reivindicación de la especie humana, el triunfo sobre la muerte y por eso para Perec “*L’espèce humaine* est l’histoire de ce triomphe” (ibídem, 183).

Anny Dayan Rosenman, que estudia el papel de la literatura testimonial en su *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire* (2007), destaca también la importancia de la toma de conciencia del testigo-escritor:

Les grandes textes de témoignage, ceux que nous lisons et relisons, sont sans doute ceux où le témoin a tenté de dire ce qui est arrivé autour de lui, mais aussi, tâche infiniment plus difficile, où il a tenté de dire ce qui est arrivé *en lui* au contact avec les événements auxquels il a assisté (Rosenman, 2007:143).

Esta toma de conciencia –señala Rosenman– se lleva a cabo a través de un trabajo con la lengua. Por ello lo que hace falta no es renunciar a la escritura “mais au contraire la travailler, la porter à un degré d’exigence extrême” (ibídem, 170). Tal como señala esta investigadora:

Il leur faut se battre avec la forme. (...) les oeuvres qui ont pu, non seulement transmettre les faits, mais faire partager à un large public fût-ce une partie infime de l’expérience vécue, de la souffrance éprouvée, sont souvent celles où le texte porte encore la trace de la lutte du témoin avec l’écriture (ibídem, 170-171).

Esta lucha con la forma consiste en la invención de una escritura que “cerne et transgresse les frontières entre passé et présent, visible et invisible, mémoire et oubli” (ibídem, 172). Para Rosenman esta lucha tiene su mayor expresión en la poesía<sup>16</sup>, lo que hace que los textos poéticos sean los más próximos a las experiencias evocadas.

---

<sup>16</sup> “Le terme poésie, de par son étymologie, renvoie de façon plus générale au fait d’assumer le souci et le travail de la forme” (ibídem, 193).

Otra mención a la relación de la literatura testimonial con el trabajo en la forma la encontramos en *La escritura o la vida* (1995), de Jorge Semprún. En su doble condición de superviviente y escritor afirma que escribir sobre la experiencia en los campos de concentración no es en ningún caso una cuestión de infabilidad de dicha experiencia:

Una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible. No a su articulación, sino a su densidad. Solo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación (Semprún, 1995: 25-26).

En este otro pasaje de esta obra también destaca el valor de la literatura como forma de transmisión de la experiencia concentracionaria:

Me imagino que habrá testimonios en abundancia... Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia... Y luego habrá documentos... Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas... Todo se dirá, constará en ellas... Todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea (...) El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia no es transmisible... mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria... (...) Mediante el artificio de la obra de arte (ibídem, 141).

Volviendo ahora de nuevo a las letras polacas, otro investigador en el que nos basamos para trazar esta breve panorámica de la poesía del y sobre el Holocausto escrita en polaco es Natan Gross. Este investigador hace una revisión de las principales aportaciones de poetas judeo-polacos, polacos y polaco-israelíes que dedicaron en mayor o menor medida parte de su obra al Holocausto. Lo hace desde una perspectiva principalmente temática en la que va entrelazando autores con el momento (durante la guerra o en la posguerra), las circunstancias (en el gueto, en el llamado “lado ario”, en los campos, en la Polonia de inmediatamente después del fin de la guerra o en la Polonia comunista, en el exilio de la posguerra o en el posterior a los sucesos de marzo de 1968) y el lugar (Polonia, Israel o Estados Unidos) en que produjeron su poesía.

Pero para empezar, Natan Gross estudia un aspecto crucial en relación con la recepción de esa literatura durante y después de la guerra tanto en Polonia como en la Polonia de la emigración y del exilio. Tal fue la publicación de cinco antologías en polaco de poesía y prosa del Holocausto, entre las que destacan tres (en concreto, dos antologías de poesía y una de poesía y prosa) que aparecieron en tres momentos diferentes: la primera durante la guerra, la siguiente poco después de acabar la guerra y la última en los estertores del periodo comunista. La primera de ellas –muy breve, de apenas una treintena de páginas y titulada *Z otchłani (Desde el abismo)*– fue publicada por el *Żydowski Komitet Narodowy* (Comité Nacional Judío) en la clandestinidad en Varsovia en la primavera de 1944, esto es, poco antes del levantamiento de

Varsovia y ya cuando el gueto no existía. Ya después de la contienda, en 1947, apareció una segunda antología de poesía en edición de Michał Borwicz, con el título de *Pieśń ujdzie cało* (*La canción se salvará*). Muchos años después, en 1988, apareció una tercera antología, que en esta ocasión alternaba textos de prosa con textos de poesía, con el título de *Męczeństwo i Zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej* (*El martirio y el Holocausto en la literatura polaca*) y en edición de Irena Maciejewska<sup>17</sup>. Por otro lado, tal como señala Michał Borwicz en el prólogo de su antología, una copia de la primera antología –la editada de forma clandestina durante la guerra– llegó microfilmada a Londres y posteriormente a Nueva York, donde en noviembre de 1944 fue presentada en el periódico “Nasza Trybuna<sup>18</sup>” (“Nuestra tribuna”), así como en una velada poética organizada a tal efecto. Borwicz añade también que esta antología fue además reeditada en Nueva York en 1945 “esta vez ilustrada con dibujos de Zygmunt Menkes y precedida de dos introducciones, en una publicación separada bajo el rebautizado “Poesías del gueto”, subtitulada “Desde la clandestinidad judía de Polonia<sup>19</sup>” (Borwicz, 1947:9). Aunque Borwicz no lo menciona, cabe añadir que la edición neoyorquina de la antología contaba treinta y dos páginas e incluía un prólogo de Jacob Apenszlak –editor de “Nasza Trybuna”– y un texto de Józef Wittlin titulado “Pokłon poetom Ghetta” (“Reverencia a los poetas del gueto”). Las dos primeras antologías fueron decisivas para dar a conocer esta poesía tanto en Polonia como fuera de ella, pero también para preservar algunos poemas que de otra manera nunca se hubieran hecho públicos. Por otra parte –tal como destaca Gross en su estudio– esta labor de preservación de poemas escritos durante guerra se prolongó en la tercera antología más arriba mencionada, la de Maciejewska, que dio además a conocer poemas que habían permanecido ocultos durante la guerra, así como la producción de poetas que maduraron en las décadas que siguieron al Holocausto:

desde entonces, se han descubierto poemas hasta entonces desconocidos y ha madurado una generación que creció durante la ocupación y produjo grandes poetas como Szymborska, Ficowski, Kamieńska, Grynberg, Herbert y Białoszewski; estos poetas han enriquecido el tema con obras de gran calidad e importancia de primer orden<sup>20</sup> (Gross, 1993:15).

---

<sup>17</sup> Esta crítica literaria había realizado años antes, en 1977, la primera edición de la poesía de Szlengel en el gueto de Varsovia.

<sup>18</sup> Según el directorio de la biblioteca del Congreso de Estados Unidos acerca de periódicos estadounidenses en bibliotecas de este país, “Nasza Trybuna”, fue un periódico judeo-polaco publicado de forma irregular en Nueva York en lenguas polaca e inglesa entre noviembre de 1940 y noviembre de 1951 (<https://www.loc.gov/item/sn93058774/>). Su redactor en jefe fue Jakub Apenszlak, que en el periodo de entreguerras lo había del periódico “Nasz Przegląd” (“Nuestra revista de prensa”).

<sup>19</sup> “tym razem ilustrowaną rysunkami Zygmunta Menkesa i poprzedzoną dwoma wstępami, w oddzielnej publikacji pod zmienioną nazwą “Poezje ghetta”, opatrzoną podtytułem “Z podziemia żydowskiego w Polsce,”.

<sup>20</sup> “od tego czasu odkryto nieznane dotąd wiersze i dojrzało pokolenie, które rośnie w czasie okupacji i wydało wielkich poetów, jak Szymborska, Ficowski, Kamieńska, Grynberg, Herbert czy Białoszewski; wzbogacili oni temat o utwory wysokiej klasy i pierwszorzędno znaczenia”.

No obstante, Natan Gross dedica el grueso de su investigación a temas y autores de la poesía del Holocausto escrita en polaco, que va desgranando y entrelazando. En su estudio Natan Gross destaca los siguientes temas: la relación con Dios, expresada como “ajuste de cuentas con el cielo<sup>21</sup>” (ibídem, 17), durante (como Szlengel) y después del Holocausto (como Henryk Grynberg, exiliado en Estados Unidos); la muerte del pedagogo polaco judío Janusz Korczak, tema recurrente en los poemas de Szlengel<sup>22</sup> e Izabella Gelbard<sup>23</sup> escritos durante la guerra, así como después, entre otros, en un poema-homenaje de Antoni Słonimski en el exilio, pero todos recopilados en dos antologías, la de Jarosław Lisiecki, *Spotkania ze Starym Doktorem (Encuentros con el viejo doctor)* (1980) y la de Alicja Szlenzakowej, *Korczak w legendzie poetyckiej (Korczak en la leyenda poética)* (1992); los niños durante el Holocausto, entre otros, en la poesía de Stefania Ney escrita en su escondite en la zona “aria” de Varsovia; el levantamiento del gueto de Varsovia, tanto en lo que respecta a un poema de Szlengel (“Kontratak”), que llegó a convertirse en “himno” de la insurrección como a la mirada de Czesław Miłosz desde el otro lado del muro en su famoso poema más arriba mencionado, “Campo di Fiori”, al que Gross le dedica además un capítulo especial centrado en las diferencias entre la versión inicial publicada en la clandestinidad (en *Z otchłani*) y la versión publicada después de la guerra, que es la que ha quedado fijada; la reflexión sobre la actitud de los polacos durante el Holocausto, a partir del poema “Biedny chrześcijanin patrzy na getto” (“Un pobre cristiano mira al gueto”) de Miłosz, del que hace un paralelismo con el poema “Jeszcze” (“Todavía”), de Wisława Szymborska; la poesía escrita en el lado “ario”, pero no sólo por judíos que allí se escondieron, sino también por destacados poetas polacos, no únicamente Miłosz sino también Kamil Baczyński, héroe del levantamiento de Varsovia, quien ocultó su propio origen judío ocultó, pero que al mismo tiempo, según la lectura que hace Gross, no dejó de reivindicarlo en algunos de sus poemas, en los que se refiere de manera indirecta al Holocausto; la escritura de versos en los campos, especialmente en la poesía, entre otros, de Michał Borwicz y Henryk Vogler, con una reflexión sobre la función de la poesía en aquellos lugares; la poesía escrita en el exilio (Antoni Słonimski, Władysław Broniewski, Józef Wittlin, entre otros) durante y después del Holocausto; la poesía escrita en Israel por supervivientes emigrados allí que escribieron y escriben en polaco, entre otros, Halina Birenbaum, por otra parte divulgadora

---

<sup>21</sup> “rozhalkunki z niebiem”.

<sup>22</sup> “Kult Korczaka zaczął się w dzień po jego śmierci, a jednym z najgłówniejszych nosicieli jego legendy był Władysław Szlengel, który ją w pewnym sensie ukształtował i zapisał” (ibidem, 50).

<sup>23</sup> Izabella Gelbard (1893-1969), autora del tomo de poesía *Pieśni żalobne getta*, escrito entre finales de 1942 y principios de 1943 durante su huida del gueto: “Pisałam te pieśni w latach głodu i ustawicznych ucieczek. Z miejsca na miejsce przenosiłam pliki papierków, karteluszków – pod suknią. Jadąc pociągiem czy też furą na szosie, kryjąc się w lasach, na strychach – nosiłam je przy sobie” (Gelbard, 1946:7).

de la obra de Szlengel tanto en aquel país como en Polonia.

Un poeta al que también dedica Gross un capítulo, pero que también menciona en otros capítulos de su estudio es Jerzy Ficowski, poeta e investigador literario polaco, del que Gross destaca que en su “creación destacan dos temas: los gitanos y los judíos<sup>24</sup>” (ibídem, 102). Ficowski investigó el folclore gitano y tradujo y editó los poemas de la poetisa gitana Papusza. Asimismo Ficowski investigó sobre el folclore judío y preparó una antología de la poesía judía, cuya publicación fue detenida debido a la crisis de marzo de 1968 en Polonia (crisis durante el gobierno comunista de Władysław Gomułka, que resultó en la expulsión de Polonia de miles de judíos). Ficowski escribió un libro de poemas dedicado enteramente al Holocausto (*Odczytanie popiołów*, 1979) (*Leyendo cenizas*) y que fue editado en Londres, en la editorial “Oficina Poetów” (“Oficina de los Poetas”), debido a los problemas que seguía teniendo con la censura en Polonia. Pero vamos a destacar también aquí su labor como traductor, ya que en 1973 hizo una versión en polaco<sup>25</sup> del largo poema de Isaac Kacnelson “Dos lid fun ojsgeharteten jidishen folk” (“Canto al pueblo judío asesinado”) escrito en yidis durante su internamiento en el campo de concentración de Vittel. Enterrado por Kacnelson en dicho lugar, el poema se recuperó nada más terminar la guerra y se convirtió en uno de los más relevantes poemas testimoniales escritos en yidis. En 1973 Ficowski volvió a tener problemas con la censura por lo que su traducción del poema de Kacnelson no pudo ver la luz hasta 1986. La actividad literaria de Jerzy Ficowski, que –como hemos visto– no se ciñó a su propia creación poética sino que también se adentró en la recreación de poesía del Holocausto escrita en otro idioma, nos sirve de punto de enlace entre la poesía del Holocausto escrita en polaco y la escrita en yidis.

Existe una relevante investigación que traza la producción de poesía del Holocausto en yidis: *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l’anéantissement*, de la investigadora Rachel Ertel, traductora del yidis y profesora emérita de la universidad Paris VII-Diderot. Rachel Ertel coincide en algunos aspectos con el planteamiento el de Agnieszka Grudzińska en su investigación sobre la literatura del Holocausto en lengua polaca. Como Grudzińska, Ertel distingue dos etapas de producción (durante y después del Holocausto), así como el recurso a formas literarias preexistentes:

Car quoi qu’on fasse, quoi qu’on dise, on est amené à se servir de formes d’expression pré-existantes pour dire un cataclysme sans précédent. Le problème se pose avec la plus grande acuité dans le domaine de

---

<sup>24</sup> “twórczości wyróżniają się dwa tematy: Cyganie i Żydzi”.

<sup>25</sup> “Traduje este poema utilizando una traducción literal y filológica realizada a petición mía por Jan Lensky” (“Przełożyłem ten poemat posługując się dosłownym, filologicznym tłumaczeniem, dokonany na moją prośbę przez Jana Leńskiego [Juliana Leszczyńskiego]”) (Kacnelson, 1986:13).

l'art ou de l'écriture, où toute œuvre s'élabore à partir d'œuvres antérieures (Ertel, 1993 :10).

Para Ertel fue en el campo de la poesía en el que más y mejor se ha escrito en yidis sobre ese “cataclisme sans précédent”:

Parmi les différents discours qui ont tenté de dire cet anéantissement s'est imposé celui de la poésie. Car c'est essentiellement par la poésie que les victimes, les rescapés et les survivants du *yiddishland* ont répondu à l'extermination nazie (idem).

Más adelante añade también en su reflexión sobre el papel de la poesía en la expresión de la experiencia del Holocausto:

Au cœur de cette interrogation se trouve un enjeu capital: celui de la vérité. Non pas de la réalité. Les mots ne sont pas à la mesure de la chose. C'est pourquoi toute tentative d'évocation réaliste reste en deçà de cet événement. (...). Devant la folie de l'histoire, devant l'anéantissement, devant l'opacité de cet événement, la raison se trouve désarmée, impuissante. La poésie devient peut-être l'unique mode sur lequel puisse se dire l'inconnaissable (ibidem, 12).

Por otra parte, para Ertel la situación del yidis tanto antes como después del Holocausto hizo de él “la langue de la contrainte maximale” (ibidem, 14). Antes de la guerra era una lengua problemática y paradójica, ya que era una “langue instrumentale, dominée, minorisée, langue de l'opprobre, jargon, mais aussi langue d'élection” (ibidem, 13). Por un lado, pues, su estatus era precario y estaba siempre amenazado de disolución en la sociedad de acogida. Según Ertel, cada generación se veía en la obligación de renovar el acto de elección de esta lengua y lo paradójico fue que ese mismo acto de elección constituyó el origen de la literatura yidis moderna. Por otro lado, durante y tras el Holocausto, cuando la mayoría de los hablantes de yidis hubo desaparecido, “seule la poésie yiddish s'écrit du fond même de la mort, d'une mort totale” (ibidem, 15). Por este motivo Ertel titula su ensayo “Dans la langue de personne”. Sin embargo, a pesar de la situación en que se encontró el yidis durante y después del Holocausto, según Ertel escribir era una suerte de misión que los poetas todavía supervivientes debían cumplir. Así, durante el Holocausto

Dans les ghettos et même les camps, pour Itzhok Katzenelson, qui a péri, pour Avrom Sutzkever, Yakev Frydman ou Shmerkè Katcherginski, qui ont survécu, écrire était une obligation, une manifestation quasi biologique de vivre (ibidem, 16).

Después del Holocausto, por otra parte, “pour les poètes rescapés ou pour les survivants, (...), la parole était un impératif catégorique de leur être” (idem), pero acudiendo para ello a formas literarias ya preestablecidas:

Plus la réalité à exprimer se trouvait hors de portée du langage (...), plus il éprouvait le besoin de recourir à une écriture culturellement codée, sorte de refuge pour sa parole, mot de passe entre la communauté des morts, des rescapés, des survivants (ibidem, 17).

Ertel traza en su ensayo la evolución de dicha escritura culturalmente codificada, que

partió de una tradición de la escritura del desastre para abocar en la escritura del “anéantissement”. Esta tradición<sup>26</sup> comenzó en la Biblia y continuó –ya en la diáspora– en la literatura rabínica, a partir de relatos bíblicos como la caída de Adán y Eva, el diluvio, la esclavitud en Egipto, etc.

La Bible (...) peut se lire comme une véritable cosmologie du désastre. Elle en recèle les symboles, les métaphores, les images, les archétypes, les registres et les tonalités. Elle a élaboré une morphologie, une syntaxe et une sémantique du malheur dont l'écho résonne dans toutes les littératures juives (ibidem, 38).

El ciclo anual de lectura de la Biblia, así como de las diferentes fiestas conmemorativas, reactualizan sin cesar estos relatos, que se fueron asimismo relacionando con nuevos desastres que tuvieron lugar durante la diáspora<sup>27</sup>. Sin embargo, la irrupción de la modernidad alteraría en buena medida estas referencias, estos esquemas: “L'irruption de la modernité dans les sociétés juives va faire exploser ces matrices et leur imposer toute une série de transformations, des ruptures et de nouveaux assemblages” (idem).

Los progromos y el antisemitismo de comienzos de siglo provocaron una ruptura en la historia de los judíos de Europa del Este, a la que se vino añadir la experiencia de la I Guerra Mundial. Tal como señala Ertel, la literatura yidis participaría entonces en la desesperación expresada por la literatura europea de después de esa contienda mundial. La escritura del desastre se expresó entonces en yidis con dos voces: la de los buscadores de Dios o de una trascendencia y la de los imprecadores y blasfemadores “sans foi ni loi” (ibidem, 43). Entre estos últimos “la nouvelle esthétique n'est donc pas une esthétique de la beauté mais de l'horreur, de la terreur, de l'épouvante, de la folie. Cette conception revient comme obsession chez les futuro-expressionistes yiddish” (ibidem, 44). Todo esto abonó el terreno para que durante el Holocausto se produjera el paso de la escritura del desastre a la del “anéantissement”, que para Ertel tuvo su culminación en el poema de Izaak Kacnelson “Canto al pueblo judío asesinado”, suerte de “chronique de l'anéantissement”:

Fulminations et invectives, colère et douleur, Katzenelson inscrit cette chronique de l'extermination du peuple dans une perspective métahistorique. Se plaçant dans la lignée des prophètes de la Bible (...) il crie son déchirement entre l'impératif de dire l'indicible, de nommer l'innommable et l'aspiration au silence (...). Historique et métahistorique, individu et collectif, douleur personnelle, intime, et visions apocalyptiques, rhétorique de la colère et de la lamentation s'enchevrent dans un flot de vers huertés, hachés et sinueux faits d'interminables répétitions, redites, énumérations, apostrophes et interjections (ibidem, 68).

---

<sup>26</sup> “Le désastre (...). L'imaginaire juif avait élaboré au cours des siècles de multiples figures pour le désigner. Sa vision métaphysique et historique fondamentalement tragique lia chaque avènement, chaque épiphanie à une chute où à un cataclysme cosmiques. Ils figurèrent dans les littératures juives –face de lumière et face d'ombre– comme une sorte de sténographe du malheur” (ibidem, 34).

<sup>27</sup> “Ainsi le deuil de *Tisha de av* (le 9 du moi av) commémore la Destruction du premier et du second Temple mais aussi l'expulsion des Juifs d'Angleterre et d'Espagne” (ibidem, 36).

Rachel Ertel señala a propósito de las repeticiones y enumeraciones que “la poésie yiddish est désormais tissée par ces litanies, ces énumérations, ces nominations sans fin, sans trêve des lieux abolis et des lieux d’extermination” (ibídem, 74-75). Y es que los poetas yidis del “anéantissement” suelen hacer en sus poemas un inventario de los lugares abolidos y trazan lo que Ertel denomina un mapamundi invertido: cloacas, ciénagas, fosas comunes, lugares de exterminio. A esta abolición de los lugares del universo judío tradicional le sigue una abolición del tiempo “vécu depuis des millénaires et tel qu’il subsistait dans l’imaginaire” (ibídem, 76).

Además, añade Rachel Ertel,

Le temps sacré devient temps sacrilège. Ne sont sanctifiées que les victimes involontaires, immolées contre leur gré et pour rien. Elles seules sont désormais l’objet d’une évocation, d’une invocation, d’une commémoration, à vide car sans espoir, sans projection dans l’à-venir (ibídem, 81).

Así pues, se produce una inversión de perspectiva, pues si los poetas yidis se reconocen en el lenguaje de la tradición bíblica, incluso, como señala Ertel, “adoptent la diction prophétique” (ibídem, 84) o se ayudan del lenguaje apocalíptico, rechazan el contenido de la tradición, cualquier idea de retribución, pecado, arrepentimiento, castigo, consolación, esperanza o resurrección. Se desmienten todos estos contenidos. Tal como también veremos después en algunos poemas de Szlengel a partir de entonces le corresponde al hombre juzgar a Dios y no a Dios juzgar al hombre.

Otros modos de expresión que investiga Rachel Ertel en la poesía yidis del Holocausto son lo que ella denomina la poética del grito y la del silencio inspirándose en el “grito sin voz” del que habla Kacnelson en su *Canto al pueblo judío asesinado*. Según Ertel la poética del grito contaba ya con una larga tradición en las literaturas judías, empezando por los escritos bíblicos y terminando en los poetas de los pogromos como Bailik. En la poesía del Holocausto el grito del poeta tiene una doble función:

D’abord les faire [a los muertos] sortir du néant afin que lui, le chanteur, frappé de mutisme par leur anéantissement, recouvre la parole. (...). Arracher à l’annihilation, par le cri, par l’invocation-évocation, le proche, le semblable, le constituer en tant que voix, dans un double dialogue, entre le poète et les disparus (...). Si le cri constitue en interlocuteur la victime, il constitue aussi en cible de ses «chants de colère» le bourreau (ibídem, 102).

Si la poética del grito es, según Ertel, la de la cólera y la blasfemia, la poética del silencio es la de la lamentación, también expresada mediante el diálogo con un otro ausente. Las lamentaciones de Jeremías resuenan de fondo elevándose también de la catástrofe pero a diferencia de éstas las de la poesía del “anéantissement” “récusent toute idée de culpabilité et de châtiment et n’attendent ni n’espèrent aucune restauration” (ibídem, 130). Muy al contrario, en la poética del silencio el proceso de “anéantissement” sigue su curso inexorable, puesto que

escribiendo en la lengua muerta de sus muertos “le destin du poète yiddish est désormais d’écrire dans la langue de personne” (ibídem, 141).

Una síntesis de la creación poética en yidis y en polaco la ofrece Frieda W. Aaron – superviviente del Holocausto que fue profesora en la Universidad de Nueva York– en su *Bearing the Unbearable. Yiddish and Polish Poetry in the Ghettos and Concentration Camps* (1990). En esta investigación Aaron estudia la creación poética en polaco y en yidis durante el Holocausto centrándose principalmente en Władysław Szlengel y en Abraham Sutzkever, entre los que hace un paralelismo. Sutzkever escribió en yidis en el gueto de Vilna y al contrario que Szlengel sobrevivió al gueto y siguió escribiendo cuando se unió a los partisanos, así como en la posguerra cuando emigró a Palestina en 1946. Aaron hace un paralelo de varios poemas de Sutzkever y Szlengel y lleva a cabo también una reflexión sobre la poesía del Holocausto como hecho literario, que para Aaron también parte de unos modelos literarios:

This writing is tangentially linked to other literatures. Although shaped by the “daily dread of experience” (...), some of this poetry has its roots in various biblical motifs (...), including the Lamentations traditions. Other poetry derives from romanticism and pantheism. There is also writing that is grounded in modernist traditions and that anticipates such postmodernist trends as minimalism, providing a pivotal nexus within the literary continuum (Aaron, 1995: 13).

La investigadora también se pregunta por qué y para quién se escribió poesía. Ofrece, para ello, varias explicaciones como el poder salvador del Arte, la catarsis, la resistencia, la llamada a la revuelta. Da ella misma testimonio de cómo fue durante su internamiento en varios campos de concentración:

Poetry (...) flourished in the ghettos and was even produced in the concentration camps. Indeed, in two of the three camps in which I was incarcerated, it was not unusual to see women huddled on to lower levels of the three-tier bunks composing songs. (...) circuit of empathy and union (...) often helped to unleash talent in many of us. (...). The intuitive purpose of such creativity was neither the song for itself nor even the poem as bearer of witness (...) but rather the process. For it was the process that helped to keep the spirit from dying (ibídem, 204-205).

Este punto de vista de Aaron sobre la creatividad como proceso nos servirá en nuestro trabajo para entender como tal la actividad poética de Szlengel durante su confinamiento en el gueto. Dicha perspectiva, además, la reforzaremos con el concepto de competencia ficcional de Jean-Marie Schaeffer. Por otra parte, esto nos llevará a constatar que la perspectiva dominante sobre la actividad poética de Szlengel en el gueto suele ser la de verla como un resultado, plasmado en su legado a la posteridad, a saber, la recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos*, que al ser tradicionalmente considerada únicamente por su valor testimonial ha solapado el valor del proceso de la actividad poética de Szlengel en el gueto.

### 3. El caso de Władysław Szlengel, algo más que el “cronista

de los hundidos”

### 3.1. Antecedentes históricos

#### 3.1.1. La transformación social y política de los judíos de Polonia desde mediados del siglo XVIII hasta la Primera Guerra Mundial

Para estudiar la situación social y política de los judíos de Polonia en vida de Władysław Szlengel –lo que nos interesa especialmente para enmarcar su obra en el contexto sociohistórico en que se desarrolló, esto es, antes y durante la II Guerra Mundial–, hemos de remontarnos algo lejos en la Historia de Polonia, en concreto, a los intentos de transformación del estatus que la comunidad judía había mantenido desde su progresivo establecimiento en los territorios en los que, según Antony Polonsky, historiador de la historia de los judíos de Polonia y Rusia, “au début du XVIIème siècle, la plus grande communauté juive du monde était celle vivant dans la Confédération polono-lituanienne” (Polonsky, 2018: 15). En esta confederación, conocida también como la República de las Dos Naciones (1568-1795), la población judía había pasado entre el siglo XVI y 1650 de 150 000 a 300 000 personas sobre una población total de 10 millones de habitantes. Por entonces, los judíos establecidos en dicha república se encontraban protegidos por los reyes, de tal manera que “dans les villes royales, comme Cracovie, Wilno et Poznań, soumises à la jurisprudence royale ou à celle de son plénipotentiaire (le voïvide), les juifs parvinrent à créer des communautés florissantes” (ibídem, 32). Pero había un rasgo más importante que fijó el estatus de la comunidad judía en la sociedad polaco-lituana y fue la relación de los judíos con los nobles polacos, una suerte de matrimonio de interés. Teniendo en cuenta que la nobleza polaca llegó a dominar la vida política y económica de dicha sociedad, esta alianza de intereses cobró una gran importancia:

Des juifs devinrent souvent administrateurs des domaines nobiliaires qu’ils prenaient à ferme. (...). La plupart des juifs habitant la République vivaient dans des villes fondées par la noblesse. À la moitié du XVII siècle, ces villes constituaient la forme dominante de l’espace urbain. (...). Il semble probable que, dans la première moitié du XVIIème siècle, les trois quarts des juifs habitaient dans des villes et des villages appartenant à la noblesse. Ce sont ces lieux qui sont devenues les *shetlekh* mythiques souvent décrits plus tard de manière abstraite et idéalisée (ibídem, 34-35).

Según también Anthony Polonsky, este matrimonio de interés entre los nobles y los judíos no se fundamentaba realmente en una estima recíproca: “les diaires écrits par des représentants de la noblesse se caractérisent par la xénophobie et l’aversion envers les juifs” (ibídem 36-37). Sin embargo, como no podía privarse de ellos para administrar sus bienes, otorgaron muchos privilegios a las comunidades judías instaladas en sus ciudades privadas. Por

otra parte, las otras capas de la sociedad polaca se comportaban hacia los judíos de manera todavía más intolerante. Tal es el caso de la Iglesia católica de Polonia, cuya actitud hacia los judíos se caracterizaba por una hostilidad constante. Asimismo, “les relations entre les bourgeois chrétiens et les juifs, dans les villes royales, plus grandes que les villes privées, étaient marquées par des conflits constants et par de l’hostilité” (ibídem, 37). Los burgueses consideraban que la competencia judía era perjudicial para sus negocios.

Zygmunt Bauman, basándose en una investigación de Anna Żuk sobre la percepción social hacia los judíos en el siglo XVIII, afirma que los judíos “realizaban las funciones públicas más impopulares pero necesarias para mantener la dominación política y económica de los nobles terratenientes, como recaudar impuestos y administrar la producción que enajenaba a los campesinos” (Bauman, 1997: 65). Trabajaban, pues, de intermediarios y desde un punto de vista socio-psicológico cumplían la función de “escudo de los dueños de las tierras” (ídem), quienes, por otra parte, sentían hacia ellos el mismo desprecio que sentían hacia otras capas inferiores. Los campesinos y la clase baja urbana, por otra parte, consideraban a los judíos como pertenecientes a las clases dirigentes y eran para ellos “el enemigo, los únicos explotadores a los que conocían en persona” (ídem). Esto hacía que las clases inferiores descargaran su ira popular hacia los intermediarios, quedando la nobleza y la alta burguesía aislada y protegida. Por otra parte, tal como señala Polonsky, los judíos fueron jugando un papel cada vez más importante en el comercio, que se convirtió en su ocupación principal y reforzó sin ninguna duda su papel social de intermediarios<sup>28</sup>.

Para Bauman, hemos de comprender el estatus de los judíos en el orden social de la Polonia premoderna como algo que facilitó la propia estructura fragmentaria de la sociedad premoderna: “En una sociedad dividida en rangos o castas, los judíos eran simplemente una más de entre las muchas que había” (Bauman, 1997: 58). Además, fue posible que encontraran un lugar en el orden social “gracias a la intensidad relativamente baja de las tensiones y de los conflictos generados por los procesos de delimitación y mantenimiento de los límites” (ídem).

El estatus de los judíos de la Mancomunidad Polaco-lituana quedó fundamentado ya en el año 1264 en el llamado “privilegio de Kalisz” (Polonsky, 2018: 40). Dicho privilegio – confirmado y generalizado en todo el territorio polaco por Casimiro el Grande ya en el siglo XIV– instauró el derecho más importante del que gozaron los judíos de la República de las Dos

---

<sup>28</sup> “Le commerce était l’occupation principale des juifs en Pologne. Leur rôle en ce domaine augmentait avec l’effondrement de la bourgeoisie dont la majorité des membres était originaire d’Allemagne et d’Italie. (...) l’une des conséquences de la crise économique en Pologne de la première moitié du XVIIIème siècle fut le retour dans leurs pays d’origine de beaucoup de riches bourgeois” (Polonsky, 2108: 53).

Naciones, a saber, el de la gestión autónoma de su propia comunidad. Según explica Polonsky, las comunidades locales cumplían tanto funciones civiles como religiosas y estaba administrada y gestionada por un *kahal*:

Les compétences de la communauté étaient très larges; elle traitait de toutes les questions religieuses et sociales, c'est-à-dire, de l'aide aux pauvres, aux malades, aux orphelins, aux vieillards et des questions d'éducation. La communauté était aussi responsable de l'entretien des biens communs, de la propreté, de l'approvisionnement en eau du quartier juif. Les autorités centrales et municipales autorisaient la communauté à contrôler son économie, à accorder le droit de s'installer dans la ville, de régler les droits d'acquisition de biens immobiliers et le droit du travail. La communauté avait aussi des compétences dans le domaine fiscal" (ibídem, 42).

En definitiva, durante este periodo de gran desarrollo de la comunidad judía, ésta gozó de una autonomía sin precedentes, lo que creó “une culture religieuse et profane unique en langues hébraïque et en yidis” (ibídem, 16). Su posición en el estado polaco-lituano premoderno tuvo –según Polonsky– un carácter paradójico: por una parte constituían una minoría detestada por sus creencias religiosas, pero por otra su posición en la sociedad estuvo sancionada por el Derecho, lo que les aseguró un estatus económico y una seguridad (ibídem, 71).

Tal fue a grandes rasgos la situación social de la comunidad judía hasta el derrumbamiento político y económico de la República de las Dos Naciones que condujo a las particiones de Polonia en la segunda mitad del siglo XVIII entre Rusia, Prusia y Austria. El fin de la Mancomunidad Polaco-lituana trajo consigo también uno de los mayores cambios: el hundimiento de la dominación económica de la nobleza. Esto trajo como consecuencia que, según Polonsky, “les juifs vivant sur les terres de la République disparue éprouvèrent de grandes difficultés à trouver leur place dans le système social qui émergea avec la fin de la domination économique et politique de la noblesse” (ibídem, 73).

Ya teniendo en cuenta un contexto más amplio –europeo–, la mitad del siglo XVIII constituyó un periodo crucial en la historia de los judíos de Europa, debido a que varios monarcas –influidos por las ideas de la Ilustración– intentaron cambiar el estatus jurídico, social y económico de los judíos para convertirlos en sujetos útiles para la monarquía, todo ello en el marco de un intento de transformación más amplio de la sociedad. En este marco más amplio, las transformaciones sociopolíticas influidas por las ideas de la Ilustración fueron gradualmente teniendo lugar –de forma muy desigual según el país– en dos procesos: uno de secularización y otro de instauración del poder representativo. En cualquier caso, según Polonsky, “les différents gouvernements inspirés par la pensée politique des Lumières avaient pour objectif l'intégration politique des juifs, leur transformation économique, social et la purification du judaïsme par l'extraction des éléments «medievaux», «barbares», «antichrétiens»” (ibídem 76). Cabe destacar, sin embargo, que si bien en algunos países de la Europa Occidental los dos

procesos mencionados más arriba se dieron con cierta rapidez, en Europa Central dichos procesos se desarrollaron de manera bastante más lenta. Esto dio lugar a que los judíos de Occidente obtuvieran la emancipación y la integración política mucho antes (mientras que la integración social fue más lenta e incompleta). Por otra parte, otra diferencia importante entre dichas Europas es que la población judía en Europa Central era más numerosa y la resistencia a los cambios fue mucho mayor: “La majorité des juifs étaient pourtant très méfiante envers ces idées en considérant que les idéologies d’intégration constituaient en réalité des tentatives plus subtiles visant à les convertir au christianisme” (ídem). Aun así, surgieron en Europa Central dos movimientos judíos inspirados en las ideas de la Ilustración: uno, el inspirado por Moisés Mendelsshon y los partidarios de la *haskala* berlinesa (la ideología judía de las Luces); otro, el movimiento reformador religioso (el judaísmo ortodoxo moderno) fundado por Samuel Hirsch. Más al este de Europa, en los territorios de la República de las Dos Naciones, la población judía era todavía mayor y los procesos de transformación se desarrollaban de manera todavía más lenta. El primer rey reformador fue Stanisław August Poniatowski, cuyo reinado duró de 1764 a 1795. Este rey intentó sin éxito reformar la estructura arcaica del Estado, que incluía un comienzo de integración de la población judía, aunque realmente el otorgamiento de la totalidad de derechos a los judíos no se hizo realidad hasta el final de las particiones de Polonia, ya en el siglo XIX<sup>29</sup>. La mayoría de judíos vivía en las ciudades privadas pertenecientes a la nobleza, que constituían a su vez dos tercios del espacio urbano. Según Polonsky, la mayoría de la población judía rechazaba la asimilación forzada y lo que deseaba era ensanchar la esfera de su actividad económica. Para ello contaron con el apoyo de la aristocracia (que deseaba limitar así la influencia de la burguesía), pero con el rechazo de la burguesía, que les veía como competidores. Estos intentos de reforma al final no se concretaron en nada, quizás porque el poder real no consiguió ganarse el apoyo de la burguesía, aunque se vieron truncados principalmente por la crisis política que culminó en la Segunda Partición de Polonia. Desde entonces tenemos que considerar la situación política y social de los judíos de esta parte de Europa de manera fraccionada, según consideremos los territorios anexionados por Prusia, Rusia o Austria, aunque en cualquier caso, como señala el historiador Norman Davies,

In all three Partitions, the imposition of the institutions of the authoritarian state affected every aspect of Jewish life. The gradual reduction in the jurisdiction of the *kahal*, and the growth of the powers of the state authorities, meant that the Jews for the first time became full citizens of the countries in which they

---

<sup>29</sup> Según Polonsky, “les juifs habitant le Royaume du Congrès (...) n’ont obtenu l’égalité des droits qu’en 1862. Ceux de la partie occupée par la Prusse l’ont obtenue dans les années 1869-1870, alors que les juifs vivant dans la partie occupée par l’Autriche –la Galice– en ont bénéficié en 1668. Cependant, sur les territoires de la Russie des tsars où depuis 1815 habitait la plus nombreuse population juive du monde, les pleins droits ne furent accordés qu’après la Révolution de février de 1917” (ibídem 77-78).

lived (Davies, 2005: 177).

Los territorios anexionados por Prusia (1772-1870) se caracterizaron por ser un lugar donde penetraron las ideas de la *haskala*, debido a su relación directa con Berlín. La principal reforma que se llevó a cabo en dichos territorios con respecto al estatus de los judíos fue en 1797 en un decreto en el que se limitaba la autonomía de la comunidad judía únicamente a las cuestiones religiosas y que tenía por objetivo acabar con el papel de los judíos como intermediarios económicos en el campo, así como concentrarlos en los espacios urbanos. Según Polonsky, “ce décret reflétait les tentatives du mouvement des Lumières pour transformer les juifs en citoyens «utiles» au moyen de l’ingérence en profondeur de l’État dans leurs affaires” (Polonsky, 2018: 88). Tuvo consecuencias importantes, puesto que el Estado prusiano reconoció que el valor de los sujetos no debía residir en su religión sino en sus méritos hacia el Estado, por lo cual estimuló la inmigración hacia sus territorios y en el caso de Varsovia –cuna del autor que nos ocupa– dio lugar a un importante aumento de la población judía, muy a pesar de la burguesía polaca, que hasta entonces había luchado por la restricción así como la abolición del derecho de instalación de los judíos en la capital. Todo este proceso reformador culminó en toda Prusia con la introducción en 1812 de la emancipación de los judíos, lo que les convirtió en ciudadanos con iguales derechos que el resto de ciudadanos (exceptuando la igualdad en el acceso a la mayoría de puestos de funcionario), pero también con las mismas obligaciones, que incluían el servicio militar. Sin embargo, el decreto de emancipación no fue aplicado en el Ducado de Poznań, que era el lugar de los terrenos anexionados por Prusia donde vivían los judíos en su mayoría, así como en espacios urbanos. Aun así, según Polonsky, “les juifs qui y habitaient [en el Ducado de Poznań] étaient considérés comme un élément important et digne de soutien pour le commerce et l’industrie dans cette région” (ibídem, 92). Por otra parte, las autoridades prusianas abrieron las escuelas públicas –donde se enseñaba en alemán o en polaco– a los judíos. Esto último fue un elemento crucial en el proceso de aculturación de parte de la comunidad judía. Eugenia Prokop-Janiec, que ha investigado el fenómeno de la escuela como espacio moderno de contacto cultural polaco-judío, afirma que en la época premoderna los contactos entre judíos y polacos se concentraban sobre todo en las instituciones económicas (la plaza del mercado, los juzgados, la calle), pero que con la modernidad aparece el fenómeno del contacto escolar, en el que “la escuela pública polaca es para la parte judía sobre todo un espacio de aculturación o transculturación<sup>30</sup>” (Prokop-Janiec, 2013: 57). Este proceso de integración se extendió durante el siglo XIX, de tal manera que una consecuencia importante

---

<sup>30</sup> “polska szkoła publiczna jest dla strony żydowskiej nade wszystko przestrzenią akulturacji czy transculturacji”

de ello fue la fuerte identificación de los judíos con la cultura mayoritaria alemana dominante y con la tradición del liberalismo prusiano.

Otro territorio muy importante para entender los antecedentes de la situación socio-política de los judíos en Polonia fue Galitzia. Este territorio pasó a dominación austriaca a partir de la Tercera Repartición, en 1795, con Leópolis como capital. Este territorio se caracterizaba por la fuerte presencia de comunidades jasídicas y, en consecuencia, por la escasa penetración de las ideas de la *haskala*. Por otro lado, era un territorio de carácter principalmente agrícola dominado por la nobleza polaca. Al mismo tiempo, en la parte occidental de Galitzia dominaba el elemento polaco, mientras que en la oriental, el ucraniano. Al igual que en Prusia, en Austria también se llevó a cabo una reforma del Estado desde la época de la emperatriz María Teresa (1740-1780). En lo referente a las reformas en relación con los judíos de Galitzia, el emperador José II proclamó en 1795 un estatuto de los judíos de Galitzia que les concedía el derecho a establecerse en las ciudades. Al mismo tiempo José II intentó obtener cierta utilidad de los judíos para con el Estado, ofreciéndoles un acceso ilimitado a las profesiones artesanales. Según Norman Davies, el emperador José II veía la autonomía judía como un anacronismo y, por ese motivo, “by introducing state education and military service, and by abolishing the *kahal*, he sought to bring the Jews into the mainstream of public life and German culture” (Davies, 2005: 177). Por su parte, Polonsky señala que “l’un des phénomènes les plus importants dans la vie des juifs galiciens du début du XIXème siècle était l’apauvrissement de plus en plus grand, provoqué en partie par le retard économique de la Galicie” (Polonsky, 2018: 103). Además, la mayor parte de la población judía de Galitzia –donde el jasidismo había arraigado profundamente y dominaba la vida religiosa– se opuso muy fuertemente a las reformas.

Tras la derrota en 1859 de Austria en la guerra contra Francia el sistema centralista se hundió y en 1867 comenzó un régimen constitucional y se otorgó a Galitzia la autonomía. Se otorgó a los judíos la igualdad jurídica. Sin embargo, según Polonsky “il s’est avéré, en réalité, qu’il fut lent et jamais achevé” (ibídem, 108). Por otra parte, en estos años 70 del siglo XIX, “la Galicie restait retardée politiquement et économiquement dans la deuxième moitié du XIXème siècle et sa vie politique était dominée par le conflit polono-ukrainien de plus en plus dur” (ibídem, 108). En este conflicto la comunidad judía tomó partido por la clase gobernante polaca, lo que fue bastante problemático debido a que la mayoría de la población judía vivía en la parte oriental: “Cette alliance devait persister jusqu’à la Première Guerre mondiale mais à partir du début du XXème siècle des tensions de plus en plus fortes apparurent” (ídem).

Otros territorios a tener en consideración en este análisis fueron los anexionados por Rusia en las sucesivas reparticiones de Polonia. Según explica Norman Davies, la zarina

Catalina II persiguió el objetivo de mantener a la población judía apartada de la población general del imperio. A ese fin en 1786 restringió la residencia de los judíos a las ciudades y poco después, en 1791, a lo que se dio en llamar Zona de Asentamiento o de Residencia, que con el transcurso de los años se fue sucesivamente ensanchando de tal manera que en 1835 coincidía –con la excepción de Crimea y Besarabia– con los territorios de Polonia y Lituania anexionados por Rusia. En ello tuvo mucho que ver la creación del Reino del Congreso en 1815. El Reino del Congreso o Reino de Polonia, que abarcaba la mayor parte de los territorios polacos, fue integrado en el Imperio ruso en virtud del congreso de Viena (1814-1815). Como consecuencia de ello, también la población judía más numerosa del mundo en aquella época quedó integrada en el Imperio ruso<sup>31</sup>. El Reino del Congreso, si bien unido al Imperio, gozaba de una pequeña autonomía, con su propia constitución, que garantizaba la libertad de culto. Sin embargo, tras la insurrección polaca de 1830, la constitución fue reemplazada por un estatuto. Tal como señala Davies, en esta insurrección se involucraron muchos judíos en un momento en que las ideas asimilacionistas iban expandiéndose.

Otro de los aspectos importantes a considerar del Reino del Congreso y que lo diferencia de los otros territorios de la repartición es que esta región –tal como señala Polonsky– vivió un inicio de revolución industrial, de tal forma que “en 1914, deux gouvernorats –Varsovie y Piotrków– étaient urbanisés de manière importante et faisaient partie des régions industrialisées de l’Europe” (Polonsky, 2018: 112). Varsovia se convirtió incluso en el tercer centro urbano del imperio ruso y un centro importante de la industria metalúrgica. En cuanto a la situación de los judíos, se les otorgó la igualdad jurídica en 1862. Según este historiador, la «cuestión judía» se convirtió en objeto de un debate público en el Reino de Polonia. Para este investigador, la opinión dominante en la élite política polaca era que “l’émancipation des juifs devait dépendre de l’abandon de leur religion et de leur particularisme social. Les juifs devaient enfin se soumettre à une acculturation profonde afin de devenir des citoyens polonais de confession juive” (ibídem, 114). Polonsky señala también que en los años 30 del siglo XIX la sociedad judía del Reino de Polonia empezó a diferenciarse cada vez más: “Au milieu du XIXème siècle, les *hassidim* constituaient à Varsovie la majorité de la population juive en augmentation. En même temps, là et dans d’autres villes, notamment à Zamość, les *maskilim* et les partisans de l’intégration des juifs commencèrent à se montrer actifs” (ibídem, 117). También en 1802 se abrió una sinagoga reformista y en 1826 la Escuela Rabínica de Varsovia, que no solo formaba

---

<sup>31</sup> Según Davies, “during the nineteenth century, the lands of partitioned Poland harboured the main reservoir of Jewish manpower and intellectual dynamism in the world, until the great Exodus to America reached its height, contained four-fifths of world Jewry” (Davies, 2005: 176).

a rabinos sino también a judíos aculturados capaces de reformar su comunidad. Según Polonsky, esta fue una gran oportunidad perdida para la integración de los judíos de Polonia:

La bureaucratie polonaise de l'enseignement en montrait ni compréhension ni bienveillance pour ces questions. Enfin, les tourbillons politiques de la période 1818-1864 firent que la réalisation de cette réforme était impossible. Tous ces facteurs se conjuguèrent pour que cette opportunité dans l'histoire des juifs de Pologne échoua" (ibidem, 118).

Ya en los años 40, tras el fracaso de la insurrección de 1830 de los polacos contra los rusos), durante el periodo de represión del zar Nicolás I, las relaciones judeo-polacas se estrecharon y –como ya hemos señalado un poco más arriba– muchos judíos se comprometieron en una resistencia hacia el ocupante. Según señala Polonsky, “au sein de la société juive, augmentaient les influences de ceux qui considéraient que les droits civiques allaient être acquis par les juifs seulement après avoir atteint un certain niveau d'acculturation dans le milieu polonais” (ibidem, 120). Esto influyó en que con el tiempo las autoridades rusas cambiaran de estrategia y empezaran a considerar a los judíos como el componente principal de la futura clase media polaca. Así, en 1862 se aprobó un decreto de emancipación, que otorgaba a los judíos la igualdad jurídica, así como el derecho a instalarse en todo el territorio, además de tener acceso a la función pública y a todas las profesiones. Esto coincidió con el estallido de la insurrección de enero de 1863. Para Norman Davies fue este el momento culminante del movimiento asimilacionista: “In a mood of patriotic euphoria, it looked to many that the common humanity of Poles and Jews would overcome their mutual rivalities and suspicions” (Davies, 2005: 182). Sin embargo, el fracaso final de esta insurrección se convirtió también en el fracaso del proyecto asimilacionista. Como señala este historiador, a partir de ese momento el asimilacionismo fue poco a poco decayendo, primero en la repartición rusa y posteriormente en el resto de reparticiones.

Por otro lado, según explica Polonsky, por el lado polaco, después del fracaso de las insurrecciones de 1830 y 1863, dominaba la corriente llamada positivista entre la intelectualidad polaca (partidaria de la laicización social), que consideraba que para que una insurrección triunfara había que atraer a capas más amplias de la sociedad, como los campesinos, las mujeres y los judíos: “la meilleure façon de les incorporer était de développer l'éducation et l'instruction autodidacte sensées conduire à la création d'une classe moyenne considérée comme le réservoir principal des valeurs libérales” (ibidem, 123). Esta idea era motivada por la convicción de que la asimilación haría que la sociedad polaca fuera más resistente a la rusificación. Por otra parte, las convicciones positivistas también tuvieron su eco entre la élite judía, que intentó popularizar sus ideas a través de la prensa. Así, en 1866 se abrió el semanario “Izraelita”, cuya publicación duró hasta la víspera de la I Guerra Mundial. Según

Polonsky, “Izraelita a vite occupé una position particulière aussi bien dans la société polonaise que juive et ceci en dépit du faible nombre de ses lecteurs” (ibídem, 124). Para Polonsky –a diferencia de Davies– el momento culminante del movimiento asimilacionista tuvo lugar durante el periodo de industrialización del Reino de Polonia. A pesar de la derrota de 1863, la industria empezó a desarrollarse rápidamente. Los judíos jugaron un papel importante en dicho desarrollo, lo que hizo que la población urbana judía aumentara rápidamente, principalmente en Varsovia y Łódź, procedente de la emigración de las pequeñas ciudades del reino, así como de los antiguos territorios orientales de la República (principalmente de Lituania).

Pese a este dinamismo del integracionismo durante el tercer cuarto de siglo, su triunfo, señala Polonsky, “fut, par conséquent, plus apparent que réel” (ibídem 125). Además,

La société juive agissait face aux changements de manière plus lente que celle qu’espéraient naïvement les intégrationnistes. Du côté polonais, même les partisans les plus ardents de l’assimilation étaient convaincus de la supériorité de la culture polonaise et du catholicisme (ídem).

Polonsky concluye, al respecto, que no había además ninguna posibilidad de realizar el sueño integracionista de crear, mediante la instrucción pública, una sociedad laica fundamentada en la ciencia, entre otras cosas porque la introducción del capitalismo en el reino fue lenta e desigual. Además, la escuela –vector fundamental de la integración– no estaba controlada por los polacos sino por los rusos, que no deseaban apoyar la educación en polaco.

Como ya hemos señalado más arriba, el «sueño integracionista» se fue apagando también en los otros territorios de la antigua República de las Dos Naciones. Así, en la parte anexionada por Prusia (cuyo centro neurálgico era Poznań) el conflicto polaco-prusiano fue debilitando la versión liberal de la idea nacional alemana; en Galitzia, el desarrollo cada vez mayor del movimiento nacionalista ucraniano en el este y del campesino en el oeste fue debilitando cada vez más la alianza entre la nobleza propietaria de tierras y en el poder con la élite judía; por último, de Alemania empezaron a llegar ecos de un antisemitismo cada vez más creciente. A este respecto, como señala el historiador Jacques Le Rider en su libro dedicado a los judíos vieneses,

A partir de los años 1880, los movimientos sociales contestatarios y los nacionalistas alemanes más radicales, que sueñan con una gran Alemania que reúna a los alemanes de Austria con los alemanes del Reich proclamado en 1871, se erigen en rivales de los liberales alemanes de Viena. Los judíos son los primeros en sufrir las consecuencias del retroceso de los liberales, (...), ya que el antisemitismo es el denominador común de los movimientos sociales y políticos antiliberales que se posicionan desde los inicios de los años 1880 y que imponen lo que Carl E. Schorske denomina «política en un nuevo tono» (Le Rider, 2016: 42).

Así las cosas, además del antisemitismo creciente (uno de cuyos argumentos principales fue achacar a los judíos los males del capitalismo, debido al importante papel que jugaron estos

en la industrialización del Reino de Polonia), otro factor hay que añadir al panorama socio-político de finales del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial, a saber, el surgimiento de nuevos movimientos políticos que acabarían por arrebatar la hegemonía al positivismo y dominar la escena política polaca en la primera mitad del siglo XX.

Para Norman Davies, el principal catalizador de estas transformaciones políticas fueron las leyes represivas promulgadas en 1882 por el zar Alejandro III –conocidas como “Leyes de Mayo”– que restringían en gran medida los derechos de los judíos, a los que se les prohibía ejercer la agricultura o establecerse en nuevas aldeas, incluso de la Zona de Asentamiento. La promulgación de dichas leyes –que quedaron vigentes hasta la revolución de 1917– tuvo su origen en los pogromos que estallaron tras el asesinato del zar Alejandro II en 1881 en San Petersburgo. Dichos pogromos duraron de abril de 1881 hasta mayo de 1882 y tuvieron lugar principalmente en el suroeste del Imperio ruso, en zonas de la actual Ucrania y se extendieron a otros lugares de la Zona de Asentamiento. Estos actos de violencia crearon según Davies un trauma psicológico y un clima de miedo ante la violencia que se aseguraba que estaba por venir. A consecuencia de ello, “the trend towards Assimilation received a setback from which it never recovered. The various cultural movements were seen to be inadequate to the needs of the day. Zionism-Jewish Nationalism – had reached the moment of take-off” (Davies, 2005: 184).

Desde la perspectiva de Polonsky, cabe destacar tres movimientos políticos en Polonia a partir de finales del siglo XIX: el nacionalismo integral, el socialismo nacional y el socialismo revolucionario.

Por nacionalismo integral entiende Polonsky el ultranacionalismo, que tuvo su expresión política en todos los países de Europa y que en Polonia se reflejó en la creación de la llamada *Endecja*, nombre proveniente de la forma abreviada del partido *Narodowa Demokracja* (Democracia Nacional), cuyo fundador, Roman Dmowski, era, según Polonsky, un darwinista social que consideraba a los judíos como enemigos internos y a quienes culpaba de haber impedido que se formara una clase media polaca. En cuanto a los enemigos externos, consideraba que los mayores eran los prusianos, ya que se habían apoderado de territorios “considérés comme indispensables à l’existence nationale polonaise” (Polonsky, 2018: 176).

Otro movimiento importante fue el del socialismo nacional, instaurado en Polonia entorno a la figura de Józef Piłsudski –militar que poco más tarde llegaría al grado de mariscal– y que intentaba unir el socialismo y la cuestión nacional polaca, su aspiración a formar un país independiente. Su objetivo, pues, era la obtención de la independencia, que consideraban factible si se unían a las mismas aspiraciones de independencia en otros territorios cercanos como Ucrania, Bielorrusia y Lituania.

Por último, existía también un movimiento socialista de corte revolucionario reagrupado entorno al partido socialdemócrata dirigido por Julian Marchlewski y Rosa Luxemburg. Este partido se oponía a las aspiraciones nacionalistas y defendía la revolución en el mundo entero. Según Polonsky,

Le socialisme s'avéra très attractif tant pour les juifs du Royaume de Pologne comme pour ceux de la zone de résidence; il était surtout puissant dans les centres industriels des régions de Varsovie, de Łódź y de Będzin. Des juifs militaient à chaque niveau des structures des deux principaux partis socialistes. Dans ces régions, le Bund se renforçait aussi de plus en plus (ibídem, 177).

El *Bund* era el partido socialista específicamente judío, ya que en paralelo al surgimiento de los movimientos nacionalistas y socialistas de Europa Central y del Este aparecieron movimientos nacionalistas y socialistas específicamente judíos, que cabe mencionar aquí y que tuvieron también su réplica en Polonia.

Por un lado, tuvo lugar la emergencia del movimiento nacionalista judío, con varias expresiones. En primer lugar, cabe mencionar el sionismo, cuya fuerza residió, según Polonsky en unir a los judíos de la antigua República de las Dos Naciones –más tradicionalistas– con los de Europa Central, más aculturados. Tal como señala Polonsky, “l'évolution du mouvement sioniste devaient beaucoup aux interactions entre ces deux groupes. Eles furent facilitées par les migrations des sionistes d'Europe orientale vers l'Europe centrale” (ibídem, 162).

De esta manera, durante el primer congreso sionista mundial del año 1897 apareció un conflicto entre dos corrientes, la del sionismo político, cuyos partisanos eran de la parte germanófona de la Europa Central y que “cherchait un abri pour les masses juives menacées” (ibídem, 163) y la del sionismo cultural, cuyos partidarios provenían del Este, principalmente del Imperio ruso, bastión de la corriente, y que deseaban crear una cultura nacional judía.

Otra corriente de corte nacionalista fue el llamado autonomismo, cuyo fundador, el historiador Simon Dubnov, se encontraba próximo al sionismo pero rechazaba “le «palestino centrisme» du sionisme et son manque d'intérêt pour la diaspora” (ídem). Llamado también nacionalismo de la diáspora, consideraba que la diáspora siempre había constituido una unidad “dont les composantes locales avaient toujours eu pour but l'obtention d'une large autonomie et l'avaient, en fin de compte, obtenue” (ídem). El objetivo que se marcó, pues, el autonomismo fue la restauración de dicha autonomía pero en las condiciones actuales en aquel momento.

Cabe mencionar también el movimiento socialista. Según Polonsky, la ideología socialista atraía profundamente a los judíos: “Elle était attractive pour des groupes croissants d'artisans juifs, de prolétaires moins nombreux et pour la partie la plus radicale de l'intelligentsia juive” (ibídem 165). Para algunos de ellos era una vía adecuada para romper el aislamiento e integrarse; otros se veían atraídos por una doctrina que se asemejaba a la

mesianica, pero en una nueva versión secularizada; por último, para otros más, veían en él la solución a la terrible miseria del proletariado judío. Esta atracción por el socialismo no solo llevó a algunos judíos a participar en las diferentes corrientes del socialismo sino también llevó a otros a fundar un partido socialista específicamente judío, el *Powszechny Żydowski Związek Robotniczy* (Unión General de Trabajadores Judíos), fundado en 1897 en Wilno, y llamado normalmente *Bund* (palabra tomada del yidis y que significa “unión, alianza”). Este partido, según Polonsky, tuvo durante toda su existencia “des difficultés pour trouver un équilibre entre les objectifs socialistes généraux et ceux spécifiquement juifs” (ibídem, 166). Como ya indica el propio uso de una palabra yidis para referirse a este partido, el Bund era partidario de promover el uso de dicha lengua como lengua nacional judía y se oponía al proyecto sionista de renovar el hebreo para convertirlo en la lengua nacional. Consideraba, además, que la esencia de la nación judía había que encontrarla en su cultura, cuyo exponente principal era la cultura yidis. Pero estuvieron enfrentados con el sionismo no solo en el aspecto lingüístico sino en el político, puesto que el *Bund* se oponía a la emigración hacia Palestina y era un partido internacionalista que consideraba prioritario centrarse en la lucha por los derechos de los trabajadores judíos en la diáspora. Con el paso de los años, ya en el siglo XX, este partido cobraría gran importancia. Tal como señala Samuel D. Kassow al estudiar los antecedentes políticos del grupo clandestino *Oyneg Shabes* del gueto de Varsovia,

Au milieu de la décennie [de los años 30 del siglo XX] le Bund était devenu le premier parti juif dans des grandes villes como Varsovie et Lodz. Son message était aussi simple comme celui du LPZ était compliqué: luttez pour l'égalité des droits à l'endroit où vous vivez (Kassow, 2011: 75).

El LPZ (*Linke Poaley Tsiyon*) al que hace mención Kassow fue la rama más izquierdista del movimiento *Poaley Sion* (en hebreo, “Trabajadores de Sión”), que se había escindido de la facción socialdemócrata en 1917. El *Poaley Sion*, fundado en 1906 en Ucrania por Dov Ber Borojov, trató de unir nacionalismo judío y socialismo. Samuel D. Kassow, que estudia con detenimiento este movimiento debido a que el líder de *Oyneg Shabes*, Emmanuel Ringelblum, pertenecía a este partido, establece las semejanzas y las diferencias con el sionismo y con el *Bund*,

(...) le Linke Poaley Tsiyon donna à l'idée sioniste, (...), un solide ancrage à gauche. (...). Le Bund ne cessait de marteler son message du *doykayt* («ici»): l'attachement aux masses juives, à leur langue yidis, et à leur combat pour une société socialiste démocratique au sein de leur foyer, la Pologne. Alors que beaucoup contestaient les références sionistes du LPZ, ce qui faisait l'originalité du parti c'était sa détermination à associer le *do* (ici) et le *dortn* (là-bas), la Diaspora et la Palestine, dans une relation complexe de renforcement mutuel. De tous les partis sionistes, c'est le LPZ qui embrassait avec plus de ferveur l'impératif de la lutte révolutionnaire dans la Diaspora et la Palestine” (ibídem, 52).

En definitiva, el *Poaley Sion* era defensor de un internacionalismo judío:

Pour le Bund, un ouvrier juif de Russie ou de Pologne avait d'avantage de points communs avec ses camarades *goyim* qu'avec les Juifs d'Allemagne ou des États-Unis. Pour Borokhov, en revanche, les Juifs partageaient partout des problèmes communs: ils formaient une nation et étaient les fruits d'une histoire dont ils devaient maîtriser les leçons (idem, 57).

La lengua yidis, por otra parte, serviría como lengua vehicular entre los judíos de la Diáspora. Tal como expone Kassow en su investigación, “Borokhov en appela à un effort collectif, discipliné, en vue d'enrichir la langue yidis et en faire un instrument adéquat d'expression intellectuelle et de recherche scientifique” (ibídem, 55).

Cabe preguntarse, en este nuevo panorama político que se iba formando, cuál era la posición de los judíos ortodoxos. Según Polonsky, los judíos ortodoxos seguían ocupando una posición fuerte en el Reino de Polonia en el periodo de 1880 a 1914, pero todavía carecían de organización política moderna (lo que llegaría ya en el periodo de entreguerras).

Otro aspecto a considerar es que en esta época Varsovia se convirtió en un centro importante de la literatura en yidis. En este sentido cabe destacar a Lejbusz Perec, quien llegó de provincias para instalarse en Varsovia y crear un círculo de escritores en yidis.

La crisis revolucionaria en Rusia tuvo también su reflejo en el Reino de Polonia –bajo control zarista– y alcanzó su punto culminante durante la revuelta obrera de Łódź en 1905. El fin de la revolución de 1905 trajo importantes cambios socio-políticos en el Reino de Polonia, ya que se mantuvieron los nuevos privilegios autoproclamados durante la misma, tales como la educación en la lengua nacional, la libertad de asociación, los sindicatos, mayor libertad de prensa, así como derechos electorales. Todos estos privilegios se acordaron también a los judíos, lo que, según Polonsky, supuso un ensanchamiento del espacio en el que polacos y judíos iban a chocar. Además, “pour Dmowski [líder de la *Endecja*] et ses partisans, la confrontation avec les juifs devint l'élément clef de l'idéologie et de la strategie politique” (Polansky, 2018: 180). Como además su antiguo apoyo a Rusia cuando consideraba que el enemigo principal de Polonia era Prusia le pasó factura tras el aplastamiento de la revolución de 1905, a partir de ese momento su partido se centró en la lucha contra los judíos. La *Endecja* organizó entonces un boicot contra los comercios judíos como medio para movilizar a la población polaca y para ensanchar su electorado. La campaña tuvo éxito y los perdedores fueron los elementos moderados de ambos bandos, entre ellos los integracionistas. Comenzó a arraigar desde entonces en la doctrina de la *Endecja* la noción de judío como enemigo interior:

Selon cette conception, les juifs étaient considérés comme culturellement et ethniquement hostiles. Ils participaient à l'action de «judaisation» de la polonité: de son territoire, de son économie, de la langue, de ses coutumes et traditions. Ils trahissaient toujours la cause nationale polonaise et souvent représentaient les intérêts de forces étrangères, notamment ceux des plus grandes ennemis extérieurs: les Allemands et les Russes. En outre, ils formaient la principale force propageant des doctrines «anti polonaises» comme la libre pensée et le socialisme (ibídem, 184).

Por su parte, la situación socio-política de la Galitzia de fin de siglo presentaba características específicas. Primero, era el único territorio administrado por polacos en virtud de la autonomía adquirida desde la instauración de un régimen constitucional en el Imperio austro-húngaro; segundo, era el segundo lugar del mundo con mayor población judía: más de dos millones de habitantes. En Galitzia, pues, seguía existiendo un dominio de la aristocracia – aliada con la élite de la comunidad judía y propietaria de grandes latifundios–, pero cada vez más difícil de mantener debido al desarrollo pujante del nacionalismo ucraniano en el este de Galitzia, así como también el de los movimientos campesinos y socialistas. Según Polonsky, “le conflit national entre les Polonais et les Ukraniens domine tous les aspects de la vie en Galicie” (ibídem, 187). Esta situación se prolongó hasta el comienzo de la I Guerra Mundial. Debido al frágil equilibrio étnico de la provincia, los judíos fueron el centro de gravedad, ya que jugaban un papel importante en el mantenimiento del *status quo*. Para Polonsky, no resulta pues sorprendente que “le rôle des juifs dans la perpétuation de l’hégémonie de l’aristocratie polonaise aient provoqué des vifs ressentiments à leur égard chez les Ukraniens” (ibídem, 189). Por otro lado, como desde la instauración de la Constitución austriaca de 1867 los judíos tenían el derecho de adquirir tierras, un 22% de las propiedades estaba en manos de judíos.

La mayoría de la población judía de la Galitzia rural era jasídica y rechazaba las corrientes modernas como el sionismo, mientras que en los medios urbanos la población judía era más receptiva a las nuevas ideas.

La situación socio-política de la zona ocupada por Prusia durante la segunda mitad del siglo XIX tenía también sus propias características. Como ya hemos mencionado más arriba, el conflicto en esta zona era entre la población alemana y la polaca, y los judíos de estos territorios, en buena medida aculturados en la escuela germana, apoyaban a la minoría hegemónica alemana y se sentían a sí mismos como intermediarios entre las dos naciones, pero fueron emigrando de forma masiva del lugar (entre los años 1882 y 1907 el número total de judíos había bajado un 50%), lo que debilitó la posición de los alemanes. La repartición de Prusia se convirtió en el bastión de la *Endecja*. Al mismo tiempo el antisemitismo fue progresando y dicho aumento provocó un auge del sionismo que convirtió a su vez a esta repartición en uno de los principales centros sionistas de Alemania en vísperas de la I Guerra Mundial.

Durante la I Guerra Mundial, dado que las tres potencias poseedoras de las reparticiones combatieron en bandos distintos (con sólo Alemania y Austria en el mismo), eso produjo una fuerte e irreversible sacudida en el sistema establecido de reparticiones. Además, la evolución de la guerra –con el estancamiento del frente del oeste en la llamada guerra de trincheras o de posiciones– hizo que el peso de la misma se concentrara en el frente del este, donde se

encontraban las reparticiones. Al principio los rusos lograron entrar en Prusia oriental y en Galitzia oriental, pero en la primavera y verano de 1915 los alemanes y austriacos llevaron a cabo una ofensiva militar que dio como resultado la retirada de los rusos del Reino de Polonia, del Ducado de Lituania y de la Galitzia oriental. Tal como señala Polonsky, hablando de los alemanes, “vu qu’ils occupaient non seulement le Royaume de Pologne mais également la partie orientale du bassin de la Baltique, ainsi qu’une partie importante des territoires actuels de la Biélorussie et de l’Ukraine, ce fut entre leur mains que se trouva le destin de la majorité de juifs européens” (ibídem, 274). Esto fue así porque en el nuevo reparto con los austriacos los alemanes se quedaron con la mayor parte del territorio tomado a los rusos. Con el fin de tener a la población local a su favor, los alemanes tomaron entonces una serie de iniciativas en relación con las nacionalidades de esos territorios, incluidos los judíos. Reanimaron la vida política de los judíos mediante la decisión de dar mayor libertad de prensa: se volvieron a editar periódicos que habían sido prohibidos por los rusos y se editaron algunos nuevos. Como consideraban que el panorama político estaba dominado por los radicales de diferente signo, en 1916 los alemanes financiaron la creación del partido judío ortodoxo *Agudat Israel*, que se convirtió rápidamente en un partido político fuerte, que además sobreviviría a la guerra. En general las relaciones entre polacos y judíos mejoraron durante este breve periodo. Según Polonsky,

L’arrivée d’autorités allemandes dans les territoires de l’ancienne zone annexée par les Russes provoqua une amélioration des relations polono-juives. Les groupements soutenant les puissances centrales étaient, avant la guerre, en conflit avec l’*Endecja* de Dmowski et de manière générale beaucoup moins antisémites et non désireux d’utiliser la démagogie antijuive (ibídem, 276).

En noviembre de 1916 Alemania y Austria proclamaron un estado polaco independiente cuyas fronteras no estaban, sin embargo, definidas. Dicha proclamación suscitó al principio entusiasmo entre los círculos políticos proalemanes y los judíos. No hay que olvidar que en la primavera de 1915 el general Piłsudski había creado unas legiones polacas para luchar junto a los austriacos en contra de los rusos, lo que muchos judíos saludaron con entusiasmo incorporándose a ellas. Sin embargo, tal como señala Polonsky, “dans les années 1917 à 1918, le caractère mensonger des plans allemands devint de plus en plus évident” (ibídem, 278) y al final Piłsudski les retiró su apoyo y fue entonces arrestado y encarcelado. La guerra seguía su curso desfavorable para los alemanes, de tal manera que en el verano de 1918 ya era evidente su derrota. Al mismo tiempo, en lo que respecta a Polonia, en ese mismo momento empezó a ser evidente que Piłsudski y Dmowski jugarían el papel principal en el futuro Estado polaco. A pesar de su antagonismo total, en diciembre de 1918 se pusieron de acuerdo para colaborar en la construcción del nuevo Estado polaco. Su concepción del mismo difería, sin embargo, en

gran medida: Dmowski era partidario de construir un Estado nacional y alargar las fronteras hacia el este; Piłsudski era, por el contrario, partidario de construir un Estado federal que incluyera Polonia, Ucrania y Bielorrusia. Mientras Dmowski sentía desprecio hacia dichas naciones, Piłsudski consideraba que el federalismo era la única manera de debilitar a Rusia, pues, tal como cita Polonsky, “«la Pologne sera soit une puissance, soit elle n'existera pas»” (ibídem, 309-310).

La I Guerra Mundial y la guerra civil en Rusia afectó de manera grave a las comunidades judías debido a que se multiplicaron los pogromos en las zonas afectadas por dichos conflictos. Así los destacamentos blancos solían identificar a los judíos con los bolcheviques, aunque también el Ejército Rojo fue responsable de algunos de dichos pogromos. También en Galitzia la lealtad de las comunidades judías hacia el emperador José I tuvo sus consecuencias cuando el ejército ruso ocupó esta región al principio de la guerra. La violencia antisemita se multiplicó, lo que provocó también una huida de judíos hacia otros países. Sólo en Viena el número de refugiados judíos alcanzó la cifra de 175 000. Tal como señala Polonsky, “la conséquence directe de la guerre et des déplacements de populations fut la baisse de 20% du nombre des juifs galiciens dans la période 1910-1921” (ibídem, 286). Durante este periodo de conflictos armados, la violencia antisemita apareció también en otros lugares: Minsk, Wilno... También al acabar la guerra se produjeron en los territorios polacos actos de violencia antisemita en los que perdieron la vida entre 300 y 500 judíos. La fuerza de esta violencia provocó consternación en Europa Occidental y en Estados Unidos, lo que tuvo influencia en las negociaciones del Tratado de Versalles, en las que se trató de que Polonia firmara un tratado que garantizara los derechos de las minorías nacionales. Esto llevó a que el mismo día que se firmó el Tratado de Versalles (el 28 de junio de 1919) se firmara también un tratado de protección de las minorías entre Polonia y los aliados. Sin embargo, este tratado fue muy mal acogido en Polonia, pues fue considerado como una violación de su soberanía y se acusó a los judíos de ser los principales autores de la formulación del mismo. Por su parte, entre los judíos, aunque algunos sectores lo criticaron como provocador, la mayoría consideraba que el tratado les garantizaría una mayor seguridad.

### 3.1.2. El periodo de entreguerras

#### 3.1.2.1. Situación social y política de los judíos de Polonia durante el periodo de entreguerras

El final de la guerra mundial dejó algunas cuestiones geopolíticas sin resolver en el este

de Europa. Rusia estaba sumida en una guerra civil y solo cuando a finales de 1919 las victorias bolcheviques empezaron a sucederse, Lenin vio que la revolución podía extenderse hacia el Oeste con el fin de auspiciar un movimiento revolucionario en un enclave de tanta importancia como Alemania. En Polonia, por otra parte, resurgida en virtud de los tratados como república independiente, tras 123 años de reparticiones, se estaba definiendo el modelo de Estado. Tal como hemos mencionado más arriba, había dos concepciones del mismo: la de una Polonia más grande de Dmowski y la de una Polonia hegemónica en una federación de estados del este. Las concepciones soviética expansionista y polaca federalista abocaron a un enfrentamiento armado (la llamada guerra polaco-soviética) de febrero de 1919 a marzo de 1921, que terminó con la retirada de las fuerzas bolcheviques. Sin embargo, con esta victoria, Piłsudski no vio materializado su proyecto federalista, pues el peso de las negociaciones del tratado de paz lo llevaron los partidarios de Dmowski, debido a que la *Endecja* dominaba el parlamento polaco. Como resultado del mismo, Polonia vio ampliadas sus fronteras y firmó el tratado al margen de Ucrania, que vio cómo frustraban sus sueños de independencia, que Piłsudski había apoyado como parte del proyecto federalista.

El desarrollo de esta guerra polaco-soviética lo vivió la población judía de manera dramática debido a la violencia que sufrieron ejercida por ambos bandos. Esta violencia quedó reflejada en algunos de los relatos del escritor ruso Isaac Babel reunidos bajo el título *Caballería roja*. Episodios de antisemitismo tuvieron también lugar entre las filas del ejército polaco y ejercido contra los varios miles de judíos que servían en él. Según refiere Polonsky,

Plusieurs milliers de juifs servaient alors dans l'armée polonaise, pourtant, très vite, ils connurent l'hostilité antisémite du général Haller. Les recrues juives étaient séparées des autres et concentrées dans des casernes spéciales où ils étaient surveillés par de gardes militaires (ibidem, 320)

Pero el episodio más marcante fue la apertura por orden del ministro de Defensa, Kazimierz Sosnkowski, nada más acabar el conflicto, de un campo de internamiento para los soldados y oficiales judíos. Según Polonsky, “les simples soldats et officiers juifs, (...), furent arrêtés et placés dans le camp d'internement de Jabłonna, près de Varsovie, sous la garde de soldats venus de Pologne occidentale connus pour leur antisémitisme” (ídem). El campo fue disuelto a los 25 días tras las protestas que levantó su apertura tanto dentro como fuera de Polonia.

Si analizamos ahora la situación socio-política de los judíos en la nueva república polaca de la posguerra, hemos primero de señalar que en el censo del año 1921 la población judía representaba el 7,8% de la población total del país. Para ver el grado de asimilación de esta población, cabe constatar que en el censo de 1931 un 11,9% declaraba el polaco como lengua

materna, frente a un 79,9% que declaraba el yidis.

La situación de los judíos difería notablemente, en primer lugar, en función de la repartición en la que se hallaran. Así, en los antiguos territorios pertenecientes a Prusia los judíos únicamente representaban un 0,67% de la población total de dichos territorios. Este bajo porcentaje se debía a que la población judía, fuertemente germanizada, había ido emigrando progresivamente a Alemania, lo que además se intensificó con la independencia de Polonia. En Galitzia los judíos representaban el 10% de la población total de esta región. En este territorio vivía el mayor número de judíos de habla polaca, debido a que desde 1860 la igualdad de derechos concedida por las autoridades polacas les había garantizado el acceso a la educación. En la antigua zona anexionada por Rusia los judíos representaban el 12% de la población y su situación se caracterizaba por las grandes limitaciones jurídicas que se les imponían a los judíos que vivían en la parte más oriental de la zona. En esta zona más oriental los judíos vieron reconocidos plenamente sus derechos cívicos solo en 1931. En las antiguas zonas anexionadas por Rusia el porcentaje de población judía (14,25%) era el más alto en comparación con otras regiones y eso a pesar también de la intensa emigración hacia Estados Unidos. Por otra parte, la zona del antiguo Reino de Polonia se caracterizaba por ser una zona de considerable desarrollo industrial, lo que dio más oportunidades de desarrollo económico a la población judía. Según Polonsky, en esta época, “leur concentration dans le commerce diminuait et ils commençaient à jouer un rôle plus important tant dans l’artisanat que dans le prolétariat industriel” (ibídem, 325).

En segundo lugar, la situación de la población judía difería en función de si se encontraba viviendo en un espacio urbano o rural. En 1931 más de tres cuartos de la población judía vivía en espacios urbanos, donde ejercían las profesiones propias de dichos espacios. Por otro lado, en Galitzia –una zona eminentemente rural–, gracias a la obtención de derechos cívicos, surgió una clase de propietarios agrícolas (en 1931 detentaban el 4,3% de las grandes propiedades agrícolas). La agricultura también la ejercían en las antiguas zonas anexionadas por Rusia. De la población activa judía un 9,5% ejercía la agricultura.

Por otro lado, según Polonsky, los judíos formaban una parte importante de la *inteligencia* polaca. Así, representaban el 50% de los juristas polacos y el 46% de los médicos. Tenían también un importante papel en la vida literaria. Entre los escritores judíos de la literatura polaca cabe destacar los nombres de Bolesław Leśmian, Julian Tuwim, Antoni Słominski, Józef Wittlin y Bruno Schulz.

Algunos judíos se encontraban también entre las élites económicas por sus actividades en la banca, en la industria textil y en la azucarera. Los judíos representaban el 39,7% de los

artesanos de Polonia y según Polonsky “dans les parties du pays les plus arriérées ce pourcentage était plus élevé” (ibídem, 327). En lo referente a la industria, los judíos generalmente trabajaban en pequeñas fábricas, generalmente textiles o agroalimentarias, un 46,7% y un 15,4% respectivamente de los trabajadores de la industria y las minas (datos de 1921). Según señala Polonsky, los judíos evitaban trabajar en la industria pesada porque consideraban este trabajo degradante y por las dificultades que les planteaba a los ortodoxos a la hora de guardar los sábados. Polonsky señala también que “d’une manière générale, les ouvriers juifs gagnaient peu puisque nombre d’entre eux travaillaient dans de petites entreprises appartenant souvent à une seule famille” (ídem).

El periodo de entreguerras se caracterizó por la emigración de la población judía de las regiones rurales (de los *shtetlekh*) hacia las ciudades. De esta manera, en 1931 un 43,3% de los judíos vivía en ciudades de más de 20 000 habitantes, en las que constituían el 26,4% de la población total. Las ciudades en las que se concentraba dicha población eran Varsovia, Łódź, Lwów, Cracovia, Wilno y Białystok. También había grandes comunidades en Lublin, Częstochowa y Sosnowiec. Otro 29,8% vivía en ciudades de menos de 20 000 habitantes en las que constituían el 28,8% de la población total. Por otro lado, en el campo y en pueblos vivía un 23,1% de la población judía que constituía un 3,2% de la población total. Por lo tanto, según concluye Polonsky, “la majorité des juifs vivait toujours dans un monde «pré-moderne», celui des campagnes polonaises et des petites villes ayant leur marché” (ídem). Por otra parte, el problema social más acuciante de los judíos de Polonia era el empobrecimiento. Ya antes de la guerra la miseria estaba muy extendida y solo la emigración y la industrialización habían ayudado a paliarla, pero después de la guerra la producción industrial aumentaba muy lentamente y por otra parte la emigración a países como Estados Unidos se había reducido a la mitad debido a las restricciones legales introducidas en ese país.

En cuanto a la vida política, como resultado del fracaso de las políticas de integración, ésta se encontraba bastante fragmentada. En líneas generales los judíos se consideraban como una nación diferente y así eran percibidos por el resto de la sociedad. La división política de los judíos estaba condicionada por varios factores, a saber: la religión, la problemática social, su actitud hacia el Estado polaco, así como el movimiento nacional judío. Todos estos factores influyeron en la pérdida de influencia socio-política de los asimilacionistas y en la concentración en torno a tres corrientes políticas –la sionista, la ortodoxa y la socialista– en las cuales había también múltiples divisiones.

Si empezamos por los sionistas, cabe distinguir dos corrientes: la liderada por Icchak Grünbaum, que reagrupaba a los sionistas del antiguo Reino de Polonia y de los *Kresy*

*Wschodnie* (los Confines Orientales) en la *Tymczasowa Żydowska Rada Narodowa* (Consejo Nacional Judío Provisional); la liderada por Leon Reich y que reagrupaba a los sionistas de la Galitzia oriental. De acuerdo con Polonsky, esta división en el seno del sionismo de los judíos de Polonia se debía a la diferencia entre la situación de los judíos del ámbito ruso y la de los del ámbito galiciano. En el propio seno de la *Tymczasowa Żydowska Rada Narodowa* convivían dos tendencias: la de Grünbaum que propugnaba la autonomía cultural plena para poder crear una red de escuelas judías financiadas por el Estado, así como la transformación de Polonia en un estado plurinacional; la que predominaba en el antiguo Reino de Polonia y que propugnaba que el objetivo principal debía ser la organización de un exilio en masa a Palestina (para Grünbaum, por el contrario, la emigración debía ser selectiva). Por su parte, los sionistas de Galitzia liderados por Leon Reich reivindicaban únicamente que se les otorgara la plenitud de derechos civiles. Todas las corrientes estaban de acuerdo en algo: en Palestina debía existir un estado laico.

Los sionistas estaban apoyados por diversos periódicos y revistas en polaco y editados en Varsovia (*Nasz Przegląd*), Cracovia (*Nowy Dziennik*) y Lwów (*Chwila*). También había periódicos editados en yidis en Varsovia (*Najer Hajnt*) y Łódź (*Lodzer Togblat*). Existía asimismo una red de escuelas en las que el hebreo era la lengua de enseñanza denominada *Tarbut* (en hebreo “cultura”).

Otro movimiento político relevante debido a su rivalidad con el sionismo es el folkismo. Este partido fue creado durante la I Guerra Mundial y estuvo liderado por Noach Prylucki en Varsovia y Cemach Szabad en Wilno. Este partido político no se oponía a la colonización de Palestina, pero consideraba que la «cuestión judía» debía resolverse en la diáspora mediante la concesión de una autonomía a las comunidades judías. Esta autonomía supondría que dichas comunidades gestionarían su propio sistema de tributación y su red de escuelas judías financiadas por el Estado en las que la lengua de enseñanza sería el yidis, considerada por ellos como la lengua de la nación judía. Este movimiento estuvo implantado prácticamente solo en Varsovia, lo que causó que tras unos años de apogeo perdiera muchos apoyos.

Los ortodoxos tenían su propio partido: *Agudat Israel* (“Unión de Israel”, en hebreo). Como ya mencionamos más arriba fue fundado en 1916 en los territorios ocupados por Alemania y con el apoyo de ésta para contrarrestar la influencia de los partidos socialista y sionista. Su principal objetivo era la lucha contra la secularización de la vida judía. Tenían a los jasiditas en contra, pero sobre todo consideraban al *Bund* como su principal enemigo y estaban en contra de su forma de hacer política, ya que rechazaban la agitación política y abogaban únicamente por la negociación directa con el poder. Por otro lado, sostuvieron la colonización

de Palestina, que promovieron sobre todo a partir de los años 30.

El *Bund* fue el mayor partido socialista judío de Polonia. Antes de 1914 rechazaba la independencia de Polonia y reclamaba únicamente la autonomía del Reino de Polonia como parte del imperio ruso. En la época de entreguerras estuvo en contra de las posiciones sionista y ortodoxa, pues reivindicaba una autonomía cultural provista de una enseñanza en yidis financiada por el Estado.

Si examinamos ahora la vida política y social de Polonia y el lugar que ocuparon los judíos en la misma, hemos de examinar primero la Constitución que nació tras la firma del tratado de Riga (1921) que puso fin a la guerra polaco-soviética. Dicha Constitución, tras 123 años de dominación extranjera, supuso, según Polonsky, “le triomphe du principe des nationalités selon les règles établies après la guerre” (ibídem, 333). De hecho, la Constitución reflejaba bien la realidad de Polonia, pues un tercio de su población estaba constituida por las minorías alemana, judía, ucraniana y bielorrusa.

En 1921 el nuevo estado independiente contaba con 27 millones de habitantes y, de acuerdo con Polonsky, “il était le plus grand et le plus puissant de l’Europe médiane et orientale” (ídem). En cuanto a la población judía, ésta esperaba encontrar su lugar en el nuevo estado, a pesar de la diversidad y división política que reinaba entre ella.

Según Polonsky, el problema político principal de la nueva Polonia fueron las profundas diferencias entre la *Endecja* y los partisanos de Piłsudski. Otros problemas fueron la fragmentación de la vida política que hacía muy difícil formar un gobierno estable y, por otro lado, los problemas económicos que Polonsky achaca a la dependencia económica de cada una de las antiguas reparticiones para con su antiguo ocupante. La crisis social y económica se agravó con la crisis económica mundial de 1929. Según Polonsky, a medida que se agravaba la situación las élites polacas (la *inteligencja*) se hacían más receptivas a las ideas extremistas. Este historiador llega incluso a decir que no es sorprendente que “l’histoire de la IIIème République, après l’adoption, en mars 1921, de la Constitution, ait été très mouvementée et que le pays se fût trouvé plusieurs fois au bord de la guerre civile” (ibídem, 335). Uno de estos episodios fue el asesinato del presidente Gabriel Narutowicz, que había sido elegido con el apoyo del centro, la izquierda y las minorías nacionales y con el rechazo de la *Endecja*, que consideraba que le habían usurpado el poder. Otro momento crítico fue el golpe de Estado de Piłsudski en 1926. Sin embargo, éste no introdujo un régimen dictatorial y rechazó la presidencia del país, pero junto a otros generales de orientación centrista e izquierdista instauró el movimiento *Sanacja* (Sanación), que como el propio nombre indica aspiraba a una regeneración de la sociedad polaca. Según Polonsky, el golpe de estado introdujo un sistema

semiautocrático que:

Il admettait un certain espace de liberté personnelle et politique; l'activité des partis politiques, à l'exception du parti communiste, n'était pas trop limitée. En même temps, ce système assurait un gouvernement efficace et la continuité politique indispensable (ibídem, 340).

De este modo, de acuerdo con este historiador, la situación económica mejoró considerablemente y en política exterior se logró una relajación de las tensas relaciones con Alemania. En política interior las autoridades hicieron un gran esfuerzo por mejorar las relaciones con las minorías nacionales. Algunas discriminaciones contra los judíos se abolieron, tales como el reposo dominical obligatorio y se prometió la abolición de la aplicación no oficial del *numerus clausus* en las universidades, así como el apoyo al comercio judío, acosado por un boicot económico. Asimismo, las autoridades prometieron crear una red de escuelas judías con el yidis como lengua de enseñanza. Los dirigentes políticos judíos (sobre todo los de *Agudat Israel*) acogieron favorablemente estas iniciativas, que al final quedaron en su mayoría en papel mojado.

El estallido de la crisis mundial del 29 afectó considerablemente a Polonia, que vio, por ejemplo, cómo los ingresos del estado se reducían un 25% en el periodo 1929-1933. El partido de Piłsudski gobernaba con el apoyo de partidos de centro y de izquierda y empezaron a surgir tensiones entre ellos. Dichos partidos reclamaban, entre otras cosas, una vuelta a la plena democracia. Después de 1930 la *Sanacja* detentaba firmemente el poder, pero, según Polonsky, de manera cada vez más autoritaria y alejada de la sociedad. Esto era debido a que, alejado cada vez más de los apoyos de los partidos de centro e izquierda, Piłsudski

s'appuyait sur le petit cercle de ses collaborateurs les plus proches –qu'on appelait «les colonels»– pour la plupart vétérans de ses Légions. En même temps, le «camp de la Sanacja» perdit beaucoup de sa dynamique car Piłsudski, vieux, malade, découragé après les confrontations avec le Parlement n'assurait plus une autorité efficace, et personne parmi ses collaborateurs n'était en mesure de prendre la posture du chef (ibídem, 344)

Por su parte, la situación de los judíos iba deteriorándose a causa de la Gran Depresión, que había afectado de manera especial a comerciantes y artesanos y había hecho parar la emigración.

Su situación en la sociedad polaca también empeoró, ya que el apoyo que habían otorgado a Piłsudski fue aprovechado por los nacionalistas más exaltados para acusar al gobierno de estar en manos de los judíos. En este contexto los ataques antisemitas fueron creciendo en frecuencia e intensidad, sobre todo en las universidades, en las que los ultranacionalistas presionaban para que se limitara el acceso de los judíos a los estudios superiores. El gobierno tomó una actitud hostil ante esta campaña.

Tras la muerte de Piłsudski en mayo de 1935 el gobierno entró en una gran crisis y se dividió entre los partidarios de una democratización (entorno a la figura del presidente Mościki) y aquellos que abogaban por la introducción de un sistema más autoritario (entorno a la figura del inspector general de las fuerzas armadas, el mariscal Rydz-Śmigły). Tal como señala Polonsky, este conflicto tan solo se resolvió en 1939 cuando “la confrontation directe et ouverte entre ces deux programmes politiques fut évitée du fait de la situation internationale de plus en plus difficile” (ibídem, 345). La nueva Constitución de abril de 1935 respaldó en un principio las aspiraciones autoritarias al limitar las prerrogativas del parlamento y reforzar y ensanchar las del presidente de la República y del jefe de las fuerzas armadas.

Tras la muerte de Piłsudski en mayo de 1935 –que según Polonsky “pleura la majorité des juifs polonais” (ibídem, 345)– el antisemitismo se intensificó como efecto también de la Gran Depresión y del triunfo del nazismo en Alemania y el eco de su propaganda.

El antisemitismo empezó incluso a manifestarse en el gobierno, que veía en él no sólo la posibilidad de atraer al electorado nacionalista sino también una forma eficaz de distraer la atención de otros problemas sociales. Según Polonsky, un papel importante en el crecimiento del antisemitismo lo jugó la Iglesia católica con su expresión de una hostilidad creciente hacia los judíos. De acuerdo con este historiador,

Pendant l'Entre-Deux Guerres, la position de l'Église, à Rome et en Pologne, était de plus en plus menacée. Dans ce contexte, les juifs et les francs-maçons commencèrent à être perçus comme les organisateurs d'un complot contre le christianisme. Ces opinions furent exprimées par les dirigeants de l'Église polonaise, quoique parfois de manière modérée (ibídem, 347).

Como resultado de esto, una ola de violencia antisemita recorrió el periodo de 1935 a 1937. En las ciudades dicha ola tuvo su gran expresión en las universidades. En el curso universitario 35/36 las universidades de Poznań y de Varsovia llegaron a cerrarse durante un breve periodo debido a los incidentes antisemitas. El motivo de los incidentes fue la pugna por imponer el *getto lawkowe*, el gueto de los bancos o de las gradas que pretendía separar espacialmente a los alumnos judíos de los no judíos en las aulas de clase. Los incidentes se prolongaron durante el curso siguiente. El ministro de Educación, Wojciech Świątosławski se declaró en 1937 en contra de la introducción del gueto de los bancos, pero bajo la presión de algunos rectores, al final cambió de opinión y lo permitió. A pesar de las protestas de algunos profesores el *getto lawkowe* se aplicó en la mayoría de universidades.

A partir del otoño de 1937, sin embargo, la ola de violencia se apaciguó debido a que la tensión entre el gobierno y la oposición se relajó y debido asimismo a que tras la anexión de Austria por Alemania en la primavera de 1938 la prioridad pasó a ser la política exterior y la seguridad del país.

En este marco de violencia la mayoría de la opinión pública polaca, según Polonsky, consideraba la emigración voluntaria o forzada de los judíos de Polonia como única solución a los conflictos. El gobierno apoyaba firmemente las aspiraciones judías en Palestina e incluso en mayo de 1937 una delegación polaca se desplazó a París para discutir con las autoridades francesas el establecimiento de los judíos en Madagascar, por entonces colonia francesa.

Sin embargo, según Polonsky, la ola de violencia del periodo 1935-37 tuvo mayor fuerza y expresión en las pequeñas poblaciones de provincia (en los *shtetlekh* tradicionales judíos), donde la *Endecja* pugnaba por la hegemonía con el partido campesino *Stronnictwo Ludowe* (Partido Popular). A diferencia de las ciudades, en los *shtetlekh* los judíos constituían la élite social y económica y muchos de los habitantes no judíos eran sus clientes o sus empleados. Esto se reflejaba también en el espacio, pues mientras los judíos solían vivir en el centro de la población, los no judíos lo solían hacer en la periferia. Hasta aquel momento, tal como señala Polonsky, el modelo de convivencia seguía siendo el de «proximidad lejana», a saber, los dos grupos “coexistaient en général de manière pacifique tout en se percevant par le biais de préjugés profondément enracinés” (ibídem, 350).

La ola de violencia después de 1935 marcó, de acuerdo con Polonsky, la convicción de que el mundo del *shtetlekh* estaba abocado a su destrucción. Una de las reacciones fue la nostalgia de ese mundo idílico y perdido, que, como veremos a continuación, será uno de los temas de la literatura judeo-polaca del periodo de entreguerras.

### 3.1.2.2. La literatura judeo-polaca de entreguerras como fenómeno cultural y artístico

Al final de la I Guerra Mundial, en el contexto socio-político pergeñado más arriba, surgió en Polonia un fenómeno que Polonsky considera específico de este país y que fue la aparición de una prensa en polaco destinada al público judío y editada por círculos de la intelectualidad judía. Estos periódicos salían en Cracovia, Lwów y Varsovia en grandes tiradas (de 20 mil a 50 mil dependiendo del periódico).

Según Polonsky, esta prensa judía en polaco cumplía una triple función: primeramente, satisfacer las necesidades de los judíos que hablaban polaco y que tenían una conciencia nacional judía (esto es, que no eran asimilados); en segundo lugar, oponerse a la asimilación; en tercero, explicar a los polacos lo que era el mundo, la sociedad judía. En cuanto a la orientación política de dicha prensa, para Polonsky, “quoique n’étant liés à aucun parti politique, ils étaient sionistes” (ibídem, 374).

Este fenómeno de la prensa judía como medio de expresión de una literatura judeo-

polaca naciente ha sido investigado por Eugenia Prokop-Janiec. Esta investigadora ha intentado precisamente reconstruir el fenómeno de la literatura judeo-polaca a través de dicha prensa, habiendo tenido aun así a veces dificultades para identificar a algunos autores, ya que la mayoría de ellos desapareció repentinamente durante la II Guerra Mundial sin haber dejado más rastro que un nombre y apellido en algunas publicaciones periódicas.

Pero según Prokop-Janiec la envergadura del fenómeno hace que deba abordarse como un fenómeno literario e histórico-sociológico a la vez:

La perspectiva histórico-sociológica (...) permite definir los límites del ámbito que puede ser objeto de descripción y análisis literarios. Sin embargo, sólo combinando dos perspectivas –la histórico-sociológica y la artística– podemos comprender el fenómeno de la literatura judeo-polaca<sup>32</sup> (Prokop-Janiec, 1992: 11).

Es necesario también saber qué se entiende por “literatura judeo-polaca”. Según Prokop-Janiec, el término fue acuñado en 1901 en un artículo del publicista Adolf Jakub Cohn publicado en “*Izraelita*”, semanario asimilacionista ya mencionado más arriba, en el que apeló a la creación de una asociación de escritores judeo-polacos. Cohn propugnaba asimismo el desarrollo de una literatura creada por judíos y, según cita Prokop-Janiec, “«teniendo como tema la vida de su pueblo, su ciencia y su religión», «literatura sobre los judíos y cultivada por los judíos<sup>33</sup>»” (ibídem, 17).

El término se consolidaría ya en el año 1933 cuando fue objeto de polémica en la prensa judía, lo que dio lugar a que los términos de “poesía, prosa, literatura judeo-polaca, poetas, escritores judeo-polacos entraran en el lenguaje de la crítica literaria en la prensa judeo-polaca<sup>34</sup>” (ibídem, 20). A la par que el término se consolidaba, dicha polémica consolidó también la diferencia entre escritores judeo-polacos que escribían en polaco y se identificaban con la cultura y la identidad judías y escritores polacos de origen judío que se identificaban con la cultura e identidad polacas, esto es, escritores ya asimilados.

Así pues, hemos de entender la literatura judeo-polaca como literatura judía en polaco que, según Prokop-Janiec cumple dos criterios: cumple en primer lugar un criterio temático, pues está escrita en polaco pero trata temas judíos; en segundo lugar, cumple un criterio identitario nacional y cultural, pues los autores se identificaban como judíos y manifestaban su relación con la cultura judía.

---

<sup>32</sup> “Perspektywa historyczno-socjologiczna (...) pozwala bowiem zakreślić granice obszaru, który poddać możemy opisowi i analizie literackiej. Dopiero jednak połączenie dwu perspektyw –historyczno-socjologicznej i artystycznej– przybliżyć może do uchwycenia fenomenu literatury polsko-żydowskiej”.

<sup>33</sup> “«mającego za przedmiot życie ich plemienia, jego naukę i religię», «literaturę o Żydach i przez Żydów pielęgnowaną»”.

<sup>34</sup> “poezja, prozy, literatura polsko-żydowska, poeci, pisarze polsko-żydowscy weszły do języka krytyki literackiej na łamach polskojęzycznej prasy żydowskiej”

La finalidad de tal literatura, según Prokop-Janiec, era acercar a los polacos al mundo judío para llegar a un entendimiento con ellos, todo ello en el marco de una conciencia nacional moderna judía que pretendía una modernización de la cultura tradicional judía y establecer también un vínculo con la vida de Europa. Este planteamiento no se hizo en detrimento de las corrientes literarias en hebreo y yidis, ya que la literatura judeo-polaca no pretendía competir con ellas.

Prokop-Janiec cita la finalidad que se marcó el semanario “Opinia” en el momento de su apertura:

«“Opinia”, el semanario judío, va a salir en polaco. De este modo queremos desvelar a la sociedad polaca, con la que coexistimos en la misma tierra, un espejo para que pueda ver en él una imagen fiel de la sociedad judía; queremos crear un órgano que alce la voz sincera y franca de la opinión judía<sup>35</sup>» (ibídem, 26)

Las publicaciones periódicas tuvieron un papel decisivo en la formación de esta corriente. Dichas publicaciones tuvieron su apogeo en los años 30. Igualmente tuvieron importancia los recitales poéticos que se organizaban.

Se publicaban periódicos en tres lugares: en Lwów (“Chwili”, que llegó a formar incluso un grupo poético), en Cracovia (“Nowy Dziennik”) y en Varsovia (“Nasz Przegląd”, “Opinia” y “Nasza Opinia”). Varsovia, además, se convirtió desde principios de los años 30 en el centro de la actividad literaria judeo-polaca debido a que los poetas de provincia se iban estableciendo en la capital, como sucedió con otros poetas más asimilados como Zuzanna Ginczańska. Al tiempo que se publicaban estos periódicos y se organizaban recitales poéticos, también se publicaban libros (novelas y poesía). Tal como dice Prokop-Janiec,

Poesía, prosa, textos crítico-literarios, traducciones; publicaciones de libros y prensa; los círculos artísticos de Leópolis, Cracovia, Varsovia y los círculos de los centros provinciales. La vida literaria judeo-polaca que se desarrolló a lo largo de dos décadas fue rica y variada, con instituciones independientes ya bien desarrolladas: prensa, grupos y círculos literarios, crítica<sup>36</sup> (ibídem, 41).

Además, esta investigadora señala también que “Los años de la grandeza de “Opinia” - 1933-1935- fueron los de mayor actividad en la búsqueda de la identidad artística y la formación de una conciencia literaria en los círculos judeo-polacos<sup>37</sup>” (ibídem, 38).

---

<sup>35</sup> “«Opinia» –tygodnik żydowski wychodzić będzie w języku polskim. Chcemy w ten sposób odsłonić przed społeczeństwem polskim, z którym współżyjemy na jednej ziemi, zwierciadło, by w nim mogło ujrzeć wierny obraz żydowskiej społeczności; chcemy stworzyć organ, który podnosić będzie głos szczerzej, niekłamanej opinii żydowskiej»”.

<sup>36</sup> “Poezja, prosa, teksty krytycznoliterackie, przekłady; publikacje książkowe i prasowe; artystyczne kręgi Lwowa, Krakowa, Warszawy i środowiska ośrodków prowincjonalnych. Rozwijające się w ciągu dwudziestolecia polsko-żydowskie życie literackie było bogate i różnorodne, z dobrze już wykształconymi samodzielnymi instytucjami: prasą, grupami i kręgami literackimi, krytyką”.

<sup>37</sup> “Lata wielkości Opinii –1933-1935– to najgorętszy okres poszukiwań tożsamości artystycznej i formowania się świadomości literackiej polsko-żydowskich środowisk”.

A partir del año 35 dejaron, sin embargo, de publicarse libros y el protagonismo lo volvió a recuperar de nuevo la prensa. Fue a partir de este año que la prensa se centró en la lucha contra el antisemitismo.

El año 1933 había tenido sin embargo una importancia especial para la literatura judeo-polaca, porque en aquel año surgió el semanario “Opinia”, en el que se inició un debate acerca de lo que era y representaba dicha literatura. Según Prokop-Janiec, esta discusión “desempeñó un papel importante en la formación de la conciencia literaria de los círculos judeo-polacos<sup>38</sup>” (ídem). Dicho debate, además, no fue únicamente sobre literatura sino que tuvo también una dimensión sociológica y cultural. Dos posiciones se enfrentaron: una, la del poeta Roman Brandstaetter, que veía la poesía como una creación instrumental que servía a la agitación política y que no veía tan necesario tratar temas judíos como propagar las ideas de un renacimiento nacional; otra, la del poeta Maurycy Szymel, que se oponía a la identificación de la poesía judeo-polaca con cualquier movimiento político, pues solo la tradición cultural debía estar presente en ella, no la ideología. Para Prokop-Janiec, además, ambos poetas

representaban a grupos culturalmente diferentes de la intelectualidad de habla polaca y sus visiones de la literatura judeo-polaca dependían simplemente de las ideas y normas culturales de dichos grupos (...). Hebreo frente a yidis. Palestina frente a diáspora. Cultura bíblica frente a cultura de shtetl<sup>39</sup> (ibídem, 46).

Esta polémica terminó con la derrota de Brandstaetter, por lo que finalmente prevaleció la idea del sionismo cultural sobre el político en esos círculos literarios.

Resulta fundamental para entender este fenómeno de la literatura judeo-polaca destacar que los autores provenían de la aculturación y no de la asimilación, que como hemos visto más arriba resultó a grandes rasgos fallida en siglos anteriores. En la realidad posterior a dichos intentos de asimilación la cuestión fundamental pasó a ser la construcción de una nueva identidad judía. Según Prokop-Janiec,

Ser judío después de la Haskalah requería una autoidentificación en circunstancias desconocidas hasta entonces, exigía la elección de la judeidad, de una forma nueva, la construcción de un modelo de identidad judía en una cultura que ya no era homogénea. Más aún: cada vez estaba más abierta a las influencias de Europa<sup>40</sup> (ibídem, p. 49).

Basándose en Herbert A. Strauss, historiador de los judíos de Europa, quien afirmó que la aculturación consiste en el encuentro de culturas diferentes y su síntesis en una nueva unidad,

---

<sup>38</sup> “odegrała ważną rolę w kształtowaniu świadomości literackiej polsko-żydowskich kręgów”.

<sup>39</sup> “reprezentowali różne kulturowo grupy polskojęzycznej inteligencji i ich wizje polsko-żydowskiej literatury zależne były po prostu os kulturowych ideaów i standardów owych grup (...). Hebrajszczyzna kontra jidysz. Palestyna kontra diaspora. Kultura biblijna kontra kultura shtetl”.

<sup>40</sup> “Bycie Żydem po Haskali wymagało samoidentyfikacji w nie znanych przedtem okolicznościach, żądało wybrania żydowskości –na nowy sposób, zbudowania modelu tożsamości żydowskie w kulturze, która przestała być homogeniczna. Więcej: stawiała się coraz bardziej otwarta na wpływy z Europy”.

Prokop-Janiec afirma que el signo más claro del proceso de aculturación fueron los rápidos progresos de la polonización lingüística. Ésta encontró su apogeo en el periodo de entreguerras. Como señala Polonsky, la educación general de primaria había sido introducida en Polonia después de 1918 y ya en el curso 1930/31 los alumnos de origen judío constituían el 21,1% del total de alumnos en la enseñanza secundaria. Según este mismo historiador,

*l'une des conséquences du développement de l'éducation fut l'amélioration de la connaissance de la langue polonaise dans la société juive. L'acculturation et peut-être même l'assimilation progressait très vite dans la Pologne de l'Entre-Deux-Guerres"* (Polonsky, 2008: 369).

Con respecto al yidis, Prokop-Janiec señala que el polaco se estaba haciendo cada vez más popular entre las clases medias y el proletariado, hasta entonces fieles al yidis, y el llamado bilingüismo externo estaba adquiriendo el estatus de norma lingüística en dichos círculos<sup>41</sup> (Prokop-Janiec, 1992: 50).

Esta polonización lingüística fue decisiva en el nacimiento y desarrollo de la prensa judía en polaco, acompañados de una aspiración literaria de los círculos judíos:

*El polaco se convirtió durante el periodo de entreguerras no sólo en la lengua de la vida cotidiana e interior de los judíos, sino también en el medio de expresar y representar esa vida. (...) fue ampliamente considerado como la segunda lengua –junto al yidis– de los judíos polacos. Y lo que es más importante: como una lengua cada vez más popular. La expansión de la lengua polaca llevó incluso a afirmar que la literatura judeo-polaca no sólo era posible, sino incluso necesaria, como manifestación de una especie de “necesidad histórica”<sup>42</sup>” (ibídem, 51).*

Sin embargo, cabe señalar que en dichos círculos judíos el grado de aculturación era diverso. Había escritores que eran bilingües o incluso trilingües y que entonces colaboraban en la prensa judía con textos en dos o tres lenguas. Había también autores que solo escribían en polaco y entre ellos se ha de distinguir entre aquellos que colaboraban asiduamente en la prensa judeo-polaca y aquellos que solo lo hacían esporádicamente pero escribían regularmente en la prensa polaca (como por ejemplo, Bruno Schulz). También se daba el caso contrario, esto es, autores más vinculados a la prensa judía (como Rachel Auerbach o Debora Vogel) y que solo publicaban muy de vez en cuando en la polaca<sup>43</sup>. Prokop-Janiec cita a uno de los escritores de

---

<sup>41</sup> “Polszczyzna stawała się wówczas coraz popularniejsza wśród wiernych dotąd jidysz klas średnich i proletariatu, a tzw. bilingwizm zewnętrzny zyskiwał w tych kręgach rangę językowej normy”.

<sup>42</sup> “Polszczyzna stawała się w okresie międzywojennym nie tylko językiem życia codziennego i wewnętrznego Żydów, ale też środkiem wyrażania i przedstawiania tego życia. (...) uważali ją powszechnie za drugi – obok jidysz – język Żydów polskich. Co ważniejsze: za język zdobywający sobie coraz większą popularność. Ekspansja polszczyzny skłaniała nawet do twierdzenia, iż literatura polsko-żydowska jest nie tylko możliwa, ale wręcz konieczna – jako przejaw swoistej “konieczności dziejowej””

<sup>43</sup> Sobre este puente entre círculos judíos y polacos, Prokop-Janiec añade: Hay miles de lazos entre los círculos judeo-polacos y polacos, que caminan constantemente entre las "orillas" polaca y judía, por el puente de la lengua. (...). Hay escritores que vienen –como Braun y Brandstaetter– de la "orilla" polaca. Hay escritores que salen – como Szymel y Fenster– de la "orilla" judía. Un grupo considerable se esfuerza por participar tanto en la vida literaria judeo-polaca como en la polaca” (ibídem, 158) (“Pomiędzy kręgami polsko-żydowskimi i polskimi istnieją tysiączne więzi, że ludzie nieustannie wędrują tu między polskim a żydowskim “brzegiem” – po moście

estos círculos judíos, Samuel Hirszhorn, quien afirmó en uno de sus artículos aparecido en “Nasz Przegląd” en 1930 que “un judío nacional es cualquiera que reivindique esa nacionalidad, ya hable judío, hebreo o una lengua no judía<sup>44</sup>”. Por su parte Prokop-Janiec añade al respecto:

En el periodo de entreguerras no nos encontramos ante casos aislados de creatividad judeo-polaca, sino de la formación de círculos literarios de gran tamaño. (...) el círculo de escritores judeo-polacos, (...) se dibuja como un área con un centro claro y una periferia borrosa, donde entran en contacto los sistemas culturales judíos en yidis y hebreo, así como la cultura polaca. Esta zona podría verse como el lugar común de todas estas esferas<sup>45</sup> (ibídem, 159-160).

Otro debate de gran importancia que se dio en la prensa judía en polaco fue precisamente acerca de la forma que debería tener esa cultura judía renovada surgida de la aculturación. En este debate se acuñó además el término “cultura judeo-polaca”. Según Prokop-Janiec el centro del debate lo constituyó la cuestión de si la cultura judía podía o no podía abarcar también las creaciones en lenguas no judías. Una vez más el debate opuso a Brandstaetter contra Szymel y terminó de nuevo con la victoria de este último. Brandstaetter pugnaba por fundar una cultura monolítica en hebreo y liberada de la diáspora; Szymel por integrar la realidad de la diáspora y una cultura plurilingüe. En Polonia, en realidad, el sistema cultural en lengua hebrea era por entonces el más débil. En los años 30, sólo el 12,6% de los niños judíos se escolarizaban en hebreo. Sin embargo, la idea de una cultura monolítica basada en el hebreo sí tenía bastantes partidarios, no sólo entre el círculo judío hebreoparlante sino también entre el polacoparlante. Además, tal como señala Prokop-Janiec, estos círculos judíos hebreo y polaco sentían animadversión hacia el yidis, que consideraban como un estigma de la diáspora. Sin embargo, para Szymel, que publicaba versos tanto en polaco como en yidis, la cultura nacional debía expresarse en las lenguas en las que hablaban los judíos. Mientras que para Brandstaetter este fenómeno del plurilingüismo debía ser transitorio, para Szymel era un elemento natural y propio de la vida judía. La particular historia de los judíos, como una comunidad dispersa, aterritorial y en contacto continuo con otras culturas, justificaba el reconocimiento del polaco como una de las lenguas de la cultura judía. Szymel, pues, concebía la literatura judía como una escritura “que cruza las fronteras de una única área lingüística cerrada<sup>46</sup>” (ibídem, 62).

---

języka. (...). Są pisarze przychodzący – jak Braun i Brandstaetter – z polskiego “brzegu”. Są pisarze wychodzący – jak Szymel i Fenster – na brzeg “żydowski”. Spora grupa podejmuje wysiłki uczestniczenia zarówno w polsko-żydowskim, jak i polskim życiu literackim”).

<sup>44</sup> “Żydem narodowym jest każdy, kto się do tej narodowości poczuwa, bez względu na to, czy rozmawia po żydowsku, hebrajsku lub językiem nieżydowskiego otoczenia”.

<sup>45</sup> “w Dwudziestoleciu nie mamy przecież do czynienia z odosobnionymi przypadkami twórczości polsko-żydowskiej, lecz z formowaniem się sporych środowisk literackich. (...) krąg pisarzy polsko-żydowskich, (...) rysują się jako obszar o wyrazistym centrum, a rozmytych peryferiach, którymi styka się on systemami kultury żydowskiej w językach jidysz i hebrajskim oraz z kulturą polską. Obszar ten można by potraktować jako miejsce wspólne wszystkich tych sfer”.

<sup>46</sup> “przekraczające granice jednego zamkniętego obszaru językowego”.

Tal como señala Prokop-Janiec a propósito de la concepción de la literatura judeo-polaca por Szymel:

Su concepción de la cultura trilingüe de los judíos polacos, un polisistema construido por un sistema en hebreo, yidish y polaco, tiene como premisas las ideas que eran centrales en aquel entorno: la aceptación del polaco como lengua de la vida judía y la visión de una cultura judía moderna y post *Halajá*<sup>47</sup> como una cultura abierta<sup>48</sup> (ibídem, 63).

La lengua polaca, además, era considerada entre estos círculos judeo-polacos de entreguerras como un puente entre la cultura judía y la polaca, que a su vez conectaba la cultura judía con la europea. Según Prokop-Janiec, en la diáspora las lenguas nacionales

debían constituir una especie de puente que conectara con el mundo europeo. Se esperaba que ello permitiera acceder al pensamiento y la civilización europeos. (...) El puente de la lengua debía ser, pues, la base de un puente cultural y de un nuevo vínculo social<sup>49</sup> (ibídem, 78)

Tal como señala esta investigadora, los escritores de la literatura judeo-polaca tenían una misión social al escribir: “una misión de mediación para superar los prejuicios, ideas preconcebidas y estereotipos de la parte polaca con respecto a los judíos<sup>50</sup>” (ibídem, 82).

La literatura judeo-polaca tenía pues dos destinatarios: no solo estaba dirigida al público judío bilingüe sino que pretendía también tender un puente hacia el público polaco. La literatura judeo-polaca intentó, pues, cumplir una función mediadora para presentar la vida judía a los polacos:

Al convertirse en la lengua de la cultura y la literatura judías, el polaco ya no servía al propósito de integración o emancipación que había tenido en el pasado. Por el contrario, estaba adquiriendo el estatus de medio a través del cual la vida judía se articulaba con la misma naturalidad que a través de otras lenguas judías, un camino que sólo contribuiría al entendimiento entre las dos comunidades nacionales<sup>51</sup> (ibídem, 87)-

Otro rasgo de la literatura judío-polaca que Prokop-Janiec considera fundamental destacar es que se trató de un fenómeno cultural de aspectos múltiples. En este sentido no basta

---

<sup>47</sup> Referido a la *Halajá* o ley judía. Según la *Breve enciclopedia del judaísmo*, la *Halajá* está formada por la ley escrita, recogida en el Pentateuco y la oral recopilada en libros como el *Talmud* o la *Mishná*. Según esta misma fuente, “mientras que la ortodoxia acepta la *Halajá* como obligatoria, el judaísmo progresista lo ha adaptado a la vida contemporánea” (Cohn-Sherbok, 2003: 107-108).

<sup>48</sup> “Jego koncepcja trójjęzycznej kultury Żydów Polskich, polisystemu budowanego przez systemy w językach hebrajskim, jidysz i polskim, ma bowiem za przesłanki te idee, które były głównymi ideami tamtego środowiska: akceptację polszczyzny jako języka życia żydowskiego i wizję nowożytnej, posthalistycznej kultury Żydów jako kultury otwartej”.

<sup>49</sup> “miały one stanowić rodzaj mostów, łączących ze światem europejskim, Liczono, że zapewni to dostęp do europejskich myśli i cywilizacji. (...) Most języka miał być więc fundamentem mostu kultury i podstawą nowej więzi społecznej”

<sup>50</sup> “misja mediatyzacyjna, polegająca na przełamywaniu przesądów, uprzedzeń, stereotypów żywionych przez stronę polską w odniesieniu do Żydów”.

<sup>51</sup> “Stając się językiem kultury i literatury żydowskiej, polszczyzna nie służyła już jak dawniej integracji czy emancypacji. Zyskiwała natomiast status medium, przez które życie żydowskie artykułowane było w sposób tak naturalny, jak i przez inne języki żydowskie, ta droga dopiero przyczyniać się mogła do porozumienia między dwoma narodowymi wspólnotami”.

con abordar este fenómeno desde el punto de vista lingüístico sino que se ha de tener en cuenta el marco institucional de su funcionamiento. Esto permite ver cuál era la relación de la literatura judeo-polaca con las instituciones de la vida literaria polaca, con el fin de ver también qué lugar ocupaba en ella. Prokop-Janiec estudia tres aspectos de este fenómeno cultural en relación con la vida literaria polaca: las editoriales, la censura y la crítica literaria.

En lo relativo a las editoriales, los judíos ya tenían previamente un importante papel en el mercado editorial polaco y de librerías, por lo que en paralelo a la polonización lingüística fueron surgiendo sin dificultades algunas editoriales judeo-polacas como Safrus, Orient o Menora. Varsovia fue el lugar donde se llevaron a cabo más publicaciones.

La prensa, tal como hemos podido ir ya comprobando, fue la institución más importante de la vida literaria judeo-polaca. La prensa apareció todos los días durante todo el periodo de entreguerras. Los escritores de literatura judeo-polaca, por otra parte, gustaban de salir de su círculo para ser publicados en revistas polacas. Tal como señala Prokop-Janiec, intentaban así ensanchar su círculo de destinatarios y cambiar su perfil cultural. De esta manera, algunos de ellos llegaron a publicar “tanto en las revistas de los grupos literarios polacos (Skamander) (...), las revistas literarias modernas (“Wiadomości Literackie”), las revistas ilustradas de tipo antiguo (...), la prensa diaria de diversas orientaciones<sup>52</sup>” (ibídem, 95).

En lo relativo a la censura, ésta se aplicó tanto en la prensa como en la edición de libros. Según Prokop-Janiec fue especialmente intensa durante los años 30 en la prensa a medida que se iba rechazando el gobierno y radicalizándose el antisemitismo de la oposición. Asimismo, se censuraron artículos críticos sobre la posición de la Iglesia católica frente a la cuestión judía.

Resulta importante examinar también las relaciones de la literatura judeo-polaca con la crítica literaria polaca para saber qué alcance y qué recepción tuvo dicha literatura en la vida literaria polaca. Hay que destacar, en primer lugar, una diferencia importante: si la literatura judeo-polaca llegaba normalmente al público judío a través de la prensa, el público polaco llegaba a ella principalmente a través de la edición de libros<sup>53</sup>. Según Prokop-Janiec a los círculos literarios judeo-polacos llegaban aquellos autores que también tenían un papel activo en la vida literaria polaca o que publicaban a menudo en la prensa polaca, tal como hacían

---

<sup>52</sup> “zarówno w pismach polskich grup literackich (Skamander) (...), jak i nowoczesnych magazynach literackich (Wiadomości Literackie), ilustrowanych magazynach starego typu (...), prasie codziennej różnych orientacji”

<sup>53</sup> “La participación en los circuitos literarios polaco y judeo-polaco estaba aparentemente vinculada a la forma y el lugar de impresión del texto. Publicarlo en la prensa judeo-polaca significaba que estaba destinado a un público judío, mientras que las publicaciones de libros tenían una dirección decididamente más “polaca”” (ibídem, 159) (“Uczestnictwo w polskim i w polsko-żydowskim obiegu literackim wiązało się najwyraźniej z formą i miejscem druku tekstu. Ogłoszenie go w prasie polsko-żydowskiej oznaczało przeznaczenie dla czytelnika żydowskiego, podczas gdy publikacje książkowe miały zdecydowanie bardziej “polski adres””).

escritores asimilados como Julian Tuwin o Antoni Słomkowski. Tal fue el caso de Roman Brandstaetter. Por otro lado, según esta investigadora, “fuera del contexto nativo de la cultura judeo-polaca, las obras judeo-polacas se percibían como parte de la escritura polaca<sup>54</sup>” (ibídem, 98). Además –señala también Prokop-Janiec–, el hecho de que en gran parte esta literatura fuera de segunda categoría o simplemente considerada de tipo popular influyó en que fuera reseñada superficialmente en las revisiones bibliográficas de las revistas literarias más prestigiosas. Por otra parte, es de notar también el mayor interés que mostraron las revistas literarias de orientación ideológica más de izquierdas, más sensibles a la problemática judía.

Otro aspecto importante de la recepción es que la literatura judeo-polaca era el foco de atención tanto de la *Endecja* como de los círculos asimilacionistas de la intelectualidad judeo-polaca. La *Endecja* tomó a los círculos literarios judeo-polacos como a sus enemigos y la forma más habitual de expresar su animadversión eran los ataques personales en la prensa tanto por la obra producida como por su labor traductora. Entre los asimilacionistas, en cambio, no había unanimidad. Algunos aceptaron la existencia de dicha literatura judeo-polaca, lo que se reflejó en algunas publicaciones que se hicieron en la revista “Izraelita”, portavoz del movimiento asimilacionista. Otros en cambio atacaron al círculo literario judeo-polaco con tanta virulencia como la *Endecja*, debido a que, como señala Pokop-Janiec, “la combinación de la conciencia nacional polaca y judía simplemente conmocionó a quienes estaban acostumbrados a la rutina del pensamiento asimilacionista<sup>55</sup>” (ibídem, 104-105). En cualquier caso, tanto endecistas como asimilacionistas acusaban a los escritores de los círculos judeo-polacos de estar mal asimilados y de usurparles el derecho a las “santidades nacionales polacas<sup>56</sup>” (ibídem, 106).

A propósito también de la recepción de la literatura judeo-polaca en la vida literaria de la Polonia de entreguerras, es imprescindible la referencia a la revista literaria “Wiadomości Literackie”, puesto que fue, según Prokop-Janiec, “la revista literaria más popular e influyente de su época. Era la voz de la élite de la intelectualidad judía asimilada<sup>57</sup>” (ibídem, 106). “Wiadomości Literackie” era una revista liberal de ideas positivistas e ilustradas. En lo relativo a la situación de los judíos estaban en contra del autoaislamiento y preconizaban la asimilación. Al mismo tiempo, dadas las circunstancias, luchaban contra el antisemitismo. A pesar de tener una visión opuesta a los escritores de los círculos literarios judeo-polacos, los críticos literarios

---

<sup>54</sup> “poza macierzystym kontekstem polsko-żydowskiej kultury twórczość polsko-żydowska odbierana była jako część piśmiennictwa polskiego”.

<sup>55</sup> “połączenie polszczyzny i żydowskiej świadomości narodowej szkowało po prostu tych, których przywykli do rutyny asymilatorskiego myślenia”.

<sup>56</sup> “polskich świętości narodowych”.

<sup>57</sup> “najbardziej ówczasie popularne i wpływowe pismo literackie – jest głosem elity zasymilowanej inteligencji żydowskiej”.

de “Wiadomości Literackie” trataron con gran benevolencia a dichos escritores, sobre todo a Szymel, adscribiéndolo, por otra parte, a la escuela literaria de Julian Tuwim. Según Prokop-Janiec, los críticos acogieron la poesía judeo-polaca como una “nueva experiencia de la judeidad<sup>58</sup>” (ibídem, 108). Por encima de los valores estéticos expresaron su respeto por el contenido de dicha experiencia, tratándola con benevolencia y total seriedad, puesto que para ellos “la poesía se subordina a lo extraliterario, expresión de la biografía<sup>59</sup>” (idem). Por su parte, en los círculos literarios judeo-polacos la revista “Wiadomości Literackie” constituía un punto de referencia constante. Se convirtió en todo un ritual cuestionar la judeidad de dicha revista, su grado de asimilacionismo y en este sentido se dieron encendidos debates sobre cómo valorar la producción de algunos de sus escritores, hasta el punto de que debido a dichas discusiones se originaron incluso escisiones entre los círculos literarios judeo-polacos.

En general puede decirse que su posición ante el asimilacionismo fue decisiva en la construcción del programa de esta corriente literaria. Para estos escritores la asimilación no era ni posible ni realizable y esto fue para ellos un axioma inamovible. Dos modelos de identidad se habían puesto en juego: el del asimilacionismo de “Wiadomości Literackie” que defendía el pleno derecho de los judíos a participar en la cultura polaca; el de los círculos literarios judeo-polacos, que se declaraban a favor de la cultura judía en polaco. En cualquier caso, ambos modelos luchaban por una cultura abierta, los primeros por una cultura polaca abierta y los segundos por una judía y ambos contra el antisemitismo. Tal como señala Prokop Janiec:

Los escritores de “Wiadomości” intentaron acabar con la "autodefensa cultural", contraatacando con argumentos proporcionados por la ideología ilustrada-liberal de su grupo: descalificando racionalmente los mitos del "espíritu", el "indigenismo" y estereotipos similares. Los escritores judeo-polacos, en cambio, eligieron como respuesta una orientación nacional judía. Los primeros nunca renunciaron a su pleno derecho a crear cultura polaca; los segundos desarrollaron la idea de una cultura judía de habla polaca entendida como parte de una cultura judía multilingüe<sup>60</sup> (ibídem, 119-120).

Sin embargo, fue el antisemitismo creciente lo que fue llevando a muchos judíos a una búsqueda de su pertenencia nacional. Esto les llevó al mismo tiempo a un desencanto y decepción ante la cultura europea. Según Prokop-Janiec en la prensa judeo-polaca de los años 30 se levantaban voces ante la caída de la cultura europea, la democracia y el humanismo en un totalitarismo y antisemitismo reflejo de una «infección espiritual» de Europa. Fue surgiendo un

---

<sup>58</sup> “nowe doświadczenie żydowskości”.

<sup>59</sup> “poezja jest podporządkowana jest temu, co pozaliterackie, stanowi ekspresję biografii”.

<sup>60</sup> “Pisarze “Wiadomości” usiłowali rozprawić się z “samoobroną kulturalną”, walcząc argumentami dostarczonymi przez oświeceniowo-liberalną ideologię swej grupy: racjonalnie dyskwalifikując mity “ducha”, “rdzenności” i podobne im stereotypy. Pisarze polsko-żydowscy natomiast wybierali jako odpowiedź – żydowską orientację narodową. Pierwsi nigdy nie zrezygnowali ze swego pełnego prawa do tworzenia kultury polskiej; drudzy – rozwinęli ideę polskojęzycznej kultury żydowskiej rozumianej jako część wielojęzycznej kultury żydowskiej”.

grupo de “expulsados de la literatura polaca<sup>61</sup>” (ibídem, 128) que empezaron a publicar también en la prensa judeo-polaca:

En una situación en la que había amenazas de ataque por la parte polaca y era de esperar un rechazo, y en la que era imposible escribir en otro idioma que no fuera el polaco, en los periódicos judeo-polacos cada vez eran más frecuentes los apellidos de escritores de origen judío asociados a otras orientaciones ideológicas y que hasta entonces rara vez o bien nunca habían aparecido en dichas publicaciones periódicas<sup>62</sup> (ídem).

El derecho de los judíos a participar en la cultura polaca con creaciones había sido ya cuestionado en el siglo XIX mediante ataques particulares a autores concretos, pero en el siglo XX adquirió la forma de campaña política en contra de la “judeización” de la cultura. En los círculos de la *inteligencja* polaca preocupaba incluso más el hecho de que el público judío que consumía productos artísticos fuera cada vez más creciente e influyente: el problema del público judío que dictaba los gustos y decidía las modas literarias era [para dicho círculo] una cuestión más irritante que la de los escritores judíos<sup>63</sup> (ibídem, 112).

Todo lo dicho hasta ahora sobre la formación de esta corriente literaria tiene su reflejo en los temas tratados en sus obras. Prokop-Janiec señala que el lugar central en las producciones de esta corriente lo ocupa el problema de la identidad judía. Este problema se expresa en varias formas de declaración de la judeidad. Una de ellas es el relato familiar, genealógico, en un proceso de autoidentificación que trasciende el plano privado –la historia familiar– para unirse a la historia de la diáspora: “la historia familiar es, por tanto, también un registro de la experiencia histórica y el destino de los judíos<sup>64</sup>” (ibídem, 168-169). En la poesía judeo-polaca domina un sentido de comunidad que hace que la historia familiar se identifique con la herencia bíblica y de la diáspora y que conformen ambas un espacio simbólico a través de los rituales y las fiestas judías. Como señala Prokop-Janiec:

La identidad judía, declarada de diversas formas, resulta ser, en la literatura judeo-polaca, una cuestión de encontrar el propio lugar en la línea de las generaciones y estar arraigado en el espacio simbólico de lo judío; una cuestión de lazos de sangre y lazos simbólicos<sup>65</sup> (ibídem 171).

Esto hace que en la poesía judeo-polaca se exprese una continua tensión entre lo

---

<sup>61</sup> “wypędzonych z literatury polskiej”.

<sup>62</sup> “W sytuacji gdy ze strony polskiej groziły napaści i czekało odrzucenie, a niemożliwa była twórczość w innym języku niż polszczyzna, na łamach polsko-żydowskich gazet spotyka się coraz częściej nazwiska pisarzy pochodzenia żydowskiego rzadko albo też wcale tam się dotąd nie pojawiające, pisarzy związanych z innymi ideologicznymi orientacjami”.

<sup>63</sup> “problem dyktującej gusta i decydującej o literackich modach żydowskiej publiczności był dla niego sprawą bardziej bulwersującą niż kwestia pisarzy pochodzenia żydowskiego”.

<sup>64</sup> “dzieje rodzinne są więc również zapisem historycznego doświadczenia i losu Żydów”.

<sup>65</sup> “Deklarowana w różnych formach żydowska tożsamość okazuje się w literaturze polsko-żydowskiej sprawą odnalezienia miejsca w szeregu pokoleń i zakorzenienia w symbolicznej przestrzeni żydowskości; sprawą więzów krwi i więzów symbolicznych”.

individual y lo colectivo, entre lo histórico y lo que trasciende la historia<sup>66</sup>. De esta manera, según Prokop-Janiec existen

Dos dimensiones: la histórica –la colectiva y universal– y la individual. De ahí la tensión constante entre lo privado y lo nacional, lo individual y lo colectivo. La historia del grupo se realiza a través de biografías individuales. La pregunta por el sentido del destino nacional es al mismo tiempo una pregunta por el sentido del destino individual. Indagar en el misterio de la diáspora es indagar en el misterio de la propia existencia<sup>67</sup> (ibídem, 188)

Esta tensión se resuelve en la literatura judeo-polaca mediante el elemento autobiográfico, ya que mientras que el mundo judío es presentado en la literatura polaca en la esfera de lo ajeno, en la literatura judeo-polaca se presenta en la esfera de lo propio. Como dice Prokop-Janiec, “el pacto autobiográfico establecido con los lectores es también un pacto auténtico: está en juego la veracidad del registro del mundo judío, la validez y fiabilidad del arte como medio de dominio cognitivo de la realidad<sup>68</sup> (ibídem, 287).

Se produce asimismo una identificación del “yo” con todas las experiencias históricas que construyen el legado judío<sup>69</sup>. En ellas y en el espacio simbólico de las festividades dicho “yo” busca una verdad sobre sí mismo:

Al relatar la historia de su linaje, al identificarse con experiencias pasadas, al marcar su lugar en la cadena de generaciones, el yo se refiere a la historia judía. En ella (...) busca la verdad sobre sí mismo y el significado de su destino nacional. Las fiestas judías que conmemoran acontecimientos de la historia nacional sirven a veces de guía en esta búsqueda. (...) El ciclo de los mundos que componen el año judío es una serie de monumentos nacionales construidos durante el mismo<sup>70</sup> (ibídem, 178).

Generalmente se produce también una evocación de Polonia (especialmente de su paisaje) como lugar en que ahora tiene lugar la experiencia de la diáspora y que al mismo tiempo se identifica ahora con una segunda patria:

La experiencia de la diáspora (...) también tiene una variante polaca, contemporánea. El paisaje polaco,

---

<sup>66</sup> “La tensión entre lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo suprahistórico acompaña constantemente los temas autobiográficos de la literatura judeo-polaca” (“Napięcie pomiędzy indywidualnym i zbiorowym, historycznym i ponadhistorycznym nieustannie towarzyszy autobiograficznemu wątkowi polsko-żydowskiej literatury”) (ibídem, 172).

<sup>67</sup> “Dwa wymiary: historyczny – zbiorowy i uniwersalny – indywidualny. Stąd nieustannie w niej napięcie prywatnego i narodowego, jednostkowego i zbiorowego. Dzieje grupy realizują się poprzez indywidualne biografie. Pytanie o sens narodowych losów jest zarazem pytaniem o sens losu jednostkowego. Dociekanie tajemnicy diaspory – dociekanie tajemnicy własnej egzystencji”.

<sup>68</sup> “Autobiograficzny pakt zawierany z czytelnikami to także pakt autentystyczny: stawką jest tu prawdziwość zapisu żydowskiego świata, ważność i wiarygodność sztuki jako sposobu poznawczego opanowania rzeczywistości”.

<sup>69</sup> “Deambular por el tiempo y el espacio sirve para identificarse con la totalidad de las experiencias históricas que conforman el patrimonio judío” (ibídem, 175) (“Wędrowka poprzez czas i przestrzeń służy identyfikowaniu się “ja” z całością historycznych doświadczeń, budujących żydowskie dziedzictwo”).

<sup>70</sup> “Opowiadając dzieje swego rodu, identyfikując się z przeszłymi doświadczeniami, wyznaczając swe miejsce w łańcuchu pokoleń – “ja” odwołuje się do żydowskiej historii. W niej (...) szuka prawdy o sobie i sensu narodowego losu. Jako przewodnik w tych poszukiwaniach służą niekiedy żydowskie święta, upamiętniające zdarzenia z dziejów narodowych. (...) Cykl świat, składających się na żydowski rok, jest ciągiem pomników narodowych budowanych w czasie”.

los polacos, la polonidad participan en el destino judío. (...). Este destino está estrechamente ligado al paisaje y la tierra del exilio es para muchos judíos su patria. (...). Jerusalén y Polonia serán recordadas como dos patrias<sup>71</sup> (ibidem, 193-194).

Junto a la evocación de esta patria privada se da también una evocación de Palestina, en forma de juego de espejos pero también de contrastes, ya que ambos paisajes no tienen nada en común. Palestina es evocada como la tierra soñada, solamente imaginada, por lo que también se produce una tensión entre la tierra espiritual y la tierra privada y que llega a que el reconocimiento de una cercanía a la tierra polaca se une a un sentimiento de no pertenencia a ella<sup>72</sup>. Es más, la oposición “mía – no mía” se convierte en una más fuerte: “mía – extranjera”, pues a menudo los autores se sienten como intrusos a los que se les ha desposeído del derecho a amar la tierra en la que viven<sup>73</sup>. Únicamente el paisaje familiar, el de la aldea (del *shtetel*), así como el paisaje imaginado, el de Palestina, sirven de contrapeso al rechazo y persecución, a ese sentimiento de extrañeza. Este sentimiento de extrañeza se extiende al uso de las lenguas, porque la propia lengua (el polaco) es en realidad la lengua de otros: “Las relaciones entre lo que es propio y lo que es extranjero, expresadas en las lenguas, a veces se distorsionan: lo propio es el habla de los extraños, lo ajeno es el habla propia<sup>74</sup>” (ibidem, 206). Sin embargo, según Prokop-Janiec con más frecuencia se expresa una unión hacia la lengua polaca, sentida como un apoyo en la difícil experiencia de la diáspora: “Sin embargo, la mayoría de las veces, el polaco es un valor con el que el yo se siente –a pesar de sus tics hebreos y hebraizantes– permanentemente vinculado, resulta ser una lengua aliada a la experiencia judía<sup>75</sup>” (ibidem, 208).

En la mencionada más arriba búsqueda del “yo” de una verdad sobre sí mismo tiene lugar un regreso a espacios personales del pasado como la infancia, el *shtetel*, las celebraciones del *sabbat* y de las festividades en el hogar materno. Se constituyen estos temas en recurrentes

---

<sup>71</sup> “Doświadczenia diaspory (...) ma także współczesny, polski swój wariant. Polski krajobraz, Polacy, polskość uczestniczą w żydowskim losie. (...). Ów los najściślej związany jest z pejzażem i ziemią wygnania to dla wielu Żydów ziemia ojczysta. (...). Jeruzalem i Polska przywołane zostaną jako dwie ojczyzny”.

<sup>72</sup> “El motivo de 'no es mi patria' (...) aparece repetidamente en la poesía judeo-polaca” (ibidem, p. 198) (“Motyw ‘nie mojej ojczyzny’ (...) pojawia się w polsko-żydowskiej poezji wielokrotnie”).

<sup>73</sup> “La patria privada se convierte en un país extranjero. El sentimiento de alienación tiene (...), una forma particular: no es la tierra, por la que el “yo” está lleno de amor, la que le parece ajena, es él quien se siente ajeno, un intruso privado del derecho a amar la tierra.... (...). El mito decimonónico de la “tierra común”, mito solidario y optimista, es brutalmente destruido por los triunfos del odio” (ibidem, 199) (“Ojczyzna prywatna zamienia się w obczyznę. Poczucie obcości miewa (...), szczególną postać: to nie ziemia, dla której “ja” pełne jest miłości, wydaje mu się obca, to ono – czuje się obcym, intruzem pozbawionym prawa do kochania ziemi... (...). Dziewiętnastowieczny mit “wspólnej ziemi”, mit solidarystyczny i optymistyczny, niszczonej jest brutalnie przez triumfy nienawiści”.

<sup>74</sup> “Relacje moje–obce, wyrażająca się w językach, bywa się zaburzona: swoja jest mowa obcych, obca – mowa własna”.

<sup>75</sup> “najczęściej jednak polszczyzna jest wartością, z którą “ja” czuje się – pomimo tęsknot hebrajstycznych i hebrajskich – trwale związane, okazuje się językiem sprzymierzonym z żydowskim doświadczeniem”.

en la poesía judeo-polaca.

En lo que se refiere a la infancia, uno de los temas centrales de poetas como Szymel es el abandono del hogar paterno y la vuelta imaginaria o real al mismo años después. Dicho abandono y vuelta posterior es también al mismo tiempo con respecto al “hogar judío”, a la judeidad<sup>76</sup>. Se produce una unión entre ambos regresos: “infancia y judaísmo, la infancia judía no sólo como la letra inicial de la biografía, sino también como cierto estado de existencia. Esta “inicial” constituye (...) una especie de asilo existencial<sup>77</sup>” (ibídem, 216). El regreso al hogar de la infancia se produce, por otro lado, en torno a la figura de la madre<sup>78</sup>, que adquiere una importancia central en la vuelta a la judeidad: “Así pues, no es a los padres sino a las madres a quienes corresponde la función de introducir el espacio de lo judío<sup>79</sup>” (ibídem, 219). Esta vuelta, sin embargo, está teñida de pesimismo, pues es una vuelta a un hogar en ruinas y a una comunidad disgregada:

La imagen de una casa destrizada o demolida es uno de los temas de la poesía judeo-polaca (...). La ruina del espacio físico simboliza la desintegración de una comunidad de personas. (...). Imágenes de la antigua comunidad íntima y de la aguda soledad actual. (...). El regreso es un viaje al vacío. El espacio físico abandonado no alivia la sensación de desamparo<sup>80</sup> (ibídem, 220-221).

La vuelta al hogar familiar es también una vuelta al *shtetel*, que se presenta como un lugar anónimo, como “el espacio universal de la biografía judía” (ibídem, 227). Este lugar suele presentarse en dos capas que contrastan: una bucólica, en la que domina una estética del encanto; otra en la que domina la estética de lo feo y deteriorado.

Asimismo, la vuelta al hogar familiar está unido al regreso tanto a la infancia como a las tradiciones judías del hogar<sup>81</sup>. Todo ello conforma un refugio para el “yo” de los poetas ante la amenazante y nada prometedora realidad de la posguerra, de la que desean evadirse: “La

---

<sup>76</sup> “el final de la infancia, la “despedida de la juventud”, la acogida de la edad adulta, por otra parte, lleva a cabo una particular prueba de identidad, una nueva experiencia y la valorización de las tradiciones judías” (ibídem, 217) (“koniec dzieciństwa, “pożegnanie młodości”, powitanie dorobności, z drugiej zaś dokonuje swoista próba tożsamości, nowe przeżycie i zwaloryzowanie żydowskie tradycji”).

<sup>77</sup> “dzieciństwo i żydowskość, żydowskie dzieciństwo nie tylko jako inicjał biografii, ale też pewien stan egzystencji. Ow “inicjał” stanowi (...) swoisty egzystencjalny azyl”.

<sup>78</sup> “La comunidad de la casa giraba en torno a la madre. Una madre judía. Una mujer pobre que habla yidis. Una mujer judía con la que su hijo –el poeta– mantiene torpes conversaciones en polaco (...). Una madre que canta una vieja canción de cuna judía (...). Una madre haciendo fuego, pelando patatas, comprando a crédito en una tienda, refunfuñando” (ibídem, 218-219) (“Wspólnota domu skupiała się wokół matki. Żydowskiej matki. Ubogiej, mówiący w jidysz. Żydówki z którą syn – poeta prowadzi niezdarne rozmowy – po polsku (...). Matki śpiewającej starą żydowską kołysankę (...). Matki rozpalającej ogień, obierającej kartofle, kupującej w sklepiku na kredyt, gderającej”).

<sup>79</sup> “Nie ojcom zatem, lecz matkom przypada funkcja wprowadzania w przestrzeń żydowskość”.

<sup>80</sup> “Obraz zburzonego lubo burzonego domu to jeden z toposów poezji polsko-żydowskiej (...). Ruina przestrzeni fizycznej symbolizuje rozpad wspólnoty ludzi. (...) obrazy dawnej intymnej wspólnoty i dzisiejszej dotkliwej samotności. (...) Powrót jest wędrówką w pustkę. Bezludna przestrzeń fizyczna nie koi poczucia bezdomności”.

<sup>81</sup> “Los retornos al hogar judío son al mismo tiempo retornos al hogar de la judeidad” (ibídem, 244) (“Powroty do żydowskiego domu są zarazem powrotami do domu żydowskość”).

oscuridad y la antipatía del mundo, la soledad y la tristeza evocan un deseo de consuelo a la luz de las velas, encendidas por ella [por la madre]<sup>82</sup>” (ibídem, 239). Además, como dice Prokop-Janiec más adelante: “Aquella búsqueda del idilio de la judeidad (...) puede entenderse (...) como un intento de encontrar un contrapeso necesario a la sensación de crisis y desarmonía, un intento de santificar el orden frente al caos<sup>83</sup>” (ibídem, 245).

El mismo papel evasivo en la construcción de un lugar idílico (el *shtetl* de la infancia en el hogar tradicional materno) lo tuvo también en la literatura judeo-polaca la construcción de la visión de una nueva vida en Palestina, considerada una de las vías de modernización de la vida tradicional. En esta visión tuvo una gran importancia el arraigo con la tierra<sup>84</sup>, como en la diáspora se expresaba también un arraigo con el paisaje polaco. Esta visión se formó en la literatura judeo-polaca bajo la influencia del sionismo y tuvo su expresión en la prosa, en novelas cuyo tema principal era la vida de los círculos sionistas, así como la construcción de su proyecto en Palestina. Como rasgo principal de estas novelas, para sus protagonistas, tal como señala Prokop-Janiec “el sionismo para ellos no es una cuestión de agenda política, es una cuestión personal, una cuestión de esperanza, sentido y propósito de la existencia<sup>85</sup>” (ibídem, 251).

Prokop-Janiec aporta, por último, una síntesis de las diferentes perspectivas que ha adoptado para el estudio del fenómeno de la literatura judeo-polaca.

Una de ellas es el de la crítica tematólogica, mediante la cual cabe distinguir dos temas –en realidad ya evocados más arriba– principales en esta literatura: la identidad y el arraigo. A propósito de estos dos temas Prokop-Janiec señala que

traen a un primer plano una experiencia judía clave: la búsqueda de la forma y el significado de la judeidad en sus dimensiones privada y colectiva, así como la búsqueda de un espacio real y simbólico de asentamiento, una patria geográfica y espiritual<sup>86</sup> (ibídem, 284).

Otra de las perspectivas evocadas por Prokop-Janiec es el enfoque histórico-literario.

---

<sup>82</sup> “Ciemność i nieprzyjazność świata, samotność i smutek wywołują pragnienie ukojenia w świetle świec, zapalonych przez nią”.

<sup>83</sup> “Ową tęsknotę za idyllą żydowskości (...) można (...) zrozumieć (...) jako próbe znalezienia konieczniej przeciwwagi dla poczucia kryzysu i dysharmonii, próbe uświęcenia porządku przeciw chaosowi”.

<sup>84</sup> “En efecto, la vida nueva se entiende como una alianza entre los hombres y la tierra, pero también como su transformación” (ibídem, 244) (“Nowe życie pojmowane bywa bowiem jako przymierze ludzi i ziemi, ale też jako ich przemiana”).

<sup>85</sup> “syjonizm nie jest dla nich kwestią politycznego programu, jest sprawą osobistą, sprawą nadziei, sensu i celu egzystencji” (ibídem, 253). Según esta investigadora, además, para dichos personajes “el sionismo es una visión del mundo más que una ideología, una postura espiritual, no política” (“syjonizm zaś – światopoglądem raczej niż ideologią, postawą duchową – nie polityczną”) (ibídem, 251).

<sup>86</sup> “Dochodzi w nich do głosu kluczowe doświadczenie żydowskie: poszukiwanie kształtu i sensu żydowskości w jej wymiarach prywatnym i zbiorowym, a także poszukiwanie realnej i symbolicznej przestrzeni zdomowienia, ojczyzny – geograficznej i duchowej”.

Así, en relación con los géneros cultivados por este círculo de autores, destaca sobre cualquier otro la poesía. Según la investigadora, la preponderancia de este género se explica por el carácter de la vida literaria judeo-polaca, que giraba en torno a la prensa, a la que se adaptaba muy bien este género. Además, tuvieron gran importancia los recitales poéticos. Por otro lado, cabe concebir esta poesía como un registro de la realidad polaca de la época.

Una tercera perspectiva, según Prokop-Janiec, es el estudio de las tendencias ideológicas-artísticas. Se encuentran aquí dos tendencias opuestas: una corriente, llamada sentimental por la investigadora, expresada en la poesía judeo-polaca –así como en yidis– y que miraba hacia la cultura tradicional, la cultura del *shtetl*; otra corriente, llamada sionista, también cultivada en hebreo, y relacionada con la cultura renovada que se estaba construyendo en Palestina y que se expresaba más bien mediante la prosa.

### 3.1.2.3. Actividad artístico-literaria de Władysław Szlengel durante el periodo de entreguerras

Władysław Szlengel tuvo una considerable actividad artístico-literaria durante el periodo de entreguerras. Originario de Varsovia, toda su actividad artística tuvo lugar en esta ciudad, a la que se sintió muy vinculado hasta el final de sus días. Según Irena Maciejewska, primera editora de los poemas de Szlengel escritos durante su reclusión en el gueto, esta ciudad se convertiría para Szlengel en el símbolo de la antigua vida libre (1979: 12-13). Esta unión tan estrecha de Szlengel con su ciudad de origen estuvo sin duda marcada por otro detalle que vinculó al poeta desde temprana edad con la vida y el ambiente cultural de Varsovia: su padre era pintor y se dedicaba a pintar carteles para los estrenos de películas de los cines de Varsovia.

Szlengel llevó a cabo sus estudios de secundaria en una escuela de Comercio de Varsovia, que terminó en 1930. Pero ya mientras cursaba dichos estudios empezó a revelarse en él su verdadera vocación artística: la escritura de versos. Como indica la segunda editora de los poemas de Szlengel, Magdalena Stańczuk, durante estos años 30 y hasta el inicio de la guerra Szlengel desarrolló su actividad poética principalmente en dos campos: la prensa y el cabaré (2013: 11-14). Desde 1930, esto es, desde los dieciséis años, empezó a publicar regularmente sus escritos (poemas y cortos epigramas) en la prensa, entre otros, en el periódico judeo-polaco “Nasz Przegląd” y en la revista satírica de izquierdas “Szpliki”.

El periódico “Nasz Przegląd” se publicó desde 1923 hasta los últimos días de septiembre de 1939. El historiador Marian Fuks destaca la importancia de este diario en la vida pública polaca.

Los polacos consideraban estos diarios como el órgano más representativo del mundo judío en Polonia

(esto era especialmente cierto en el caso del “Nasz Przegląd”, publicado en la capital), y sus publicaciones eran citadas a menudo en la prensa polaca, siendo objeto de polémicas e incluso de declaraciones oficiales por parte de las autoridades y el gobierno<sup>87</sup> (Fuks, 1982: 179).

Aunque el primer poema de Szlengel en este periódico apareció ya en 1930, sus poemas se publicaron desde 1935 y ya con mucha asiduidad en los años 38 y 39. Puede observarse una evolución en la temática de los poemas, muy vinculada a las circunstancias histórico-políticas que culminaron en la invasión alemana. En algunos de los poemas publicados en 1937 Szlengel trata los temas propios de la literatura judeo-polaca, a saber, la evocación de festividades como *Sucot* o de rituales del judaísmo como la oración *Kol Nidre*, en este último caso para hacer un llamamiento a los judíos para que recuerden la armonía de la infancia en el hogar materno:

Con el corazón y una lágrima  
regresa a las oscuras salas de oración  
de los viejos tiempos de la infancia  
donde arden velas grises de llanto  
donde las manos de las madres se rompen,  
donde bajo el tacto de manos temblorosas  
las páginas de los libros amarillos crujen<sup>88</sup>.... (2013: 58).

Un tema original de Szlengel es la evocación de personajes judíos urbanos, expresión del mundo judío de Varsovia, retratos de personajes pobres como el de una vendedora callejera de salchichas (“Wiosna na ulicy Pawiej”, esto es, “Primavera en la calle Pawia”) o el de un sastre ortodoxo que vive en un sótano y sueña con viajar un día a Palestina en avión (“Samolot”, es decir, “El avión”). Ambos son evocados en el primer verso como personajes de las calles del barrio varsoviano de Muranów, lo que muestra una voluntad de hacer un retrato urbano de la Varsovia judía popular. Todavía escribiría sobre la pobreza urbana de la clase popular judía en el poema “Sklepiki” (“Tiendecitas”) de 1938, también localizado en las calles Smocza y Stawki de dicho barrio:

En la pequeña tienda en los estantes reina el cuidado  
y el pan es tan oscuro como la pesadez del alma  
y en la esquina duerme el luto y la pobreza judía<sup>89</sup> (ibídem, 91).

Pero como sucede también en “Samolot” y en “Wiosna na ulicy Pawiej” el tono del poema es de ternura hacia ese mundo de pobreza urbana. A modo de ejemplo, el poema “Sklepiki” termina de este modo:

---

<sup>87</sup> “Polacy dzienniki te traktowali jako najbardziej reprezentatywne organa żydostwa polskiego (dotyczy to szczególnie ukazującego się w stolicy „Naszego Przeglądu”), a ich publikacje często bywały cytowane w prasie polskiej, stanowiąc przedmiot polemik, a nawet oficjalnych enuncjacji władz i rządu”.

<sup>88</sup> “Sercem i jedną łzą / wróćcie do ciemnych izb modlitewnych / z dawnych dni dzieciństwa / gdzie siwych płaczących / świec światło płonie, / gdzie załamują matki dłonie, / gdzie pod dotknięciem drżących rąk / szeleszczą karty żółtych ksiąg...”.

<sup>89</sup> “W małym sklepiku na półkach jest troska / a chleb taki ciemny jak ciężkość na duszy / a w kącie śpi żal i bieda żydowska”.

Sueños de una calle  
calle... una calle... una calle judía...  
Un kilo de jabón...  
Un kilo de pan...  
Para calmar el hambre...  
Pide en la tienda un centímetro de cielo  
y una pizca de suerte<sup>90</sup>...  
(ibídem, 92)

Uno de los temas de la literatura judeo-polaca referidos por Eugenia Prokop-Janiec era la evocación del *shtetl* en, tal como dice la investigadora, dos “capas”: una llena de encanto, de bucolismo; otra segunda, que Prokop-Janiec califica como “estética de la fealdad<sup>91</sup>” (Prokop-Janiec, 1992: 224). En Szlengel se reproduce esta misma estética, pero en el medio urbano pobre con el que se identifica y trata de identificar al lector. Tal como dice Prokop-Janiec para los poetas judeo-polacos que evocan el *shtetl*: “Un paisaje feo es a la vez cercano y querido; la valorización estética está reñida con la emocional<sup>92</sup>” (ibídem, 225). Estas mismas palabras nos sirven para calificar las evocaciones de Szlengel, así como las siguientes palabras sobre la valorización del mundo presentado en los poemas de la literatura judeo-polaca: “El paisaje y las gentes del *shtetl* están inmersos en un aura emocional particular, el lirismo judeo-polaco opera mediante la emoción directa: el “yo”, (...), valoriza el mundo representado<sup>93</sup>” (ibídem, 230). Este tono es exactamente el mismo que Szlengel aplica en sus poemas de evocación de la vida judía en las calles de Muranów, una suerte de *shtetl* urbano, ya que de hecho gran parte de sus habitantes procedía de la inmigración interna.

Sin embargo, una diferencia importante entre ambas evocaciones (la del *shtetl* y la del medio urbano) es que mientras la del *shtetl* es anónima, la que hace Szlengel se encuentra cada vez expresamente localizada en Niska, Miła, Smocza, Pawia y Stawki, calles de un barrio tan popular como Muranów. Incluso el poema “Samolot” empieza dando la dirección exacta del sastre (“En el sótano del número cien de la calle Niska<sup>94</sup>”) (Szlengel, 2013: 51). Sin embargo, aunque localiza con exactitud los lugares que evoca, para Szlengel –al igual que para los poetas que evocan el *shtetl*– hay una voluntad de universalizar dichos espacios al utilizar términos

---

<sup>90</sup> “Marzenia wiecznie niesytej / ulicy... ulicy... żydowskiej ulicy... / Kilo mydła... / Kilo chleba... / by uciszyć głód... / Poproś w sklepiku centymetr nieba / i szczęścia jeden lut...”

<sup>91</sup> “estetyka brzydoty”. Y Prokop-Janiec describe esta fealdad como: “Barro, polvo, charcos, barandillas podridas, una sinagoga destrozada, árboles raídos, farolas torcidas, señales oxidadas...” (“Błoto, kurz, kałuże, zgniłe sztachety, pokraczna synagoga, nędzne drzewa, krzywe latarnie, zardzewiane szyldy”) (ídem).

<sup>92</sup> “Brzydki pejzaż jest zarazem pejzażem bliski i drogim; waloryzacja estetyczna – kłóci się z emocjonalną”.

<sup>93</sup> “Pejzaż i ludzie sztetl zanurzeni są w szczególnej aurze emocjonalnej, Liryka polsko-żydowska operuje bezpośrednią wzruszeniowością: “ja”, (...), waloryzuje przedstawiany świat”.

<sup>94</sup> “Na Niskiej sto w suterynie”.

generalizadores como “pobreza judía<sup>95</sup>” o “calles judías<sup>96</sup>”. Aun así, encontramos en Szlengel una evocación del *shtetl* anónimo en el poema “Toból tułaczy” (“El hato del vagabundo”), que trata también uno de los temas muy cultivados en la poesía judeo-polaca, a saber, el del “tułacz” (vagabundo) que tiene que abandonar su lugar de origen y que luego lo evoca de manera nostálgica. En el poema de Szlengel el “tułacz” se prepara para abandonar su *shtetl* y llena su fardo con “todo su viejo día a día<sup>97</sup>” (2013: 91), que el poeta pasa a enumerar después. Este fardo le servirá después en su exilio para abrirlo y “sacar de la bolsa jirones del pasado<sup>98</sup>” (ibídem, 92) en sus momentos de nostalgia.

Pero el tema que tiene más protagonismo en estos poemas publicados en “Nasz Przegląd” es el del antisemitismo, que es presentado en los poemas como un fenómeno muy arraigado en la sociedad polaca. El propio título de uno de ellos –“Nihil novi”– da cuenta de dicho arraigo. También cuando en este mismo poema dice:

Pasan los años  
y cambia la imagen del mundo.  
Cultura luz progreso,  
pero para vosotros esto sigue siendo así de simple:  
– que tengo sótanos secretos,  
– que paso mis noches contando el oro,  
– que las guerras se hacen a toda prisa,  
– cuando lo desean los Sabios de Sión<sup>99</sup> (ibídem, 55-56)

La visión que ofrece Szlengel sobre el antisemitismo en Polonia es que era un fenómeno muy arraigado y sin solución. Uno de los poemas sobre este tema lleva por título precisamente “Rozmowa przy drzwiach zamkniętych” (“Conversación a puerta cerrada”) (ibídem, 65-66). En este poema se presenta un diálogo a puerta cerrada entre un polaco cuyo apellido acaba en “...ski” y un judío con apellido acabado en “...baum”. En dicho diálogo el judío enumera las cosas que les unen a ambos, entre ellas los años pasados en la escuela (que como ya señalamos más arriba fue un factor decisivo en la aculturación de muchos judíos). El polaco se avergüenza de estar hablando con un judío, pero éste le asegura de que la puerta está bien cerrada y nadie les oye. Al final el diálogo resulta imposible de entablar porque el polaco tiene prisa, no tiene tiempo para pararse a dialogar y además –aunque no lo declare– sigue inquietándole que alguien pueda estar escuchándolos.

Una variante del tema del antisemitismo es cuando Szlengel lo trata en el contexto del

---

<sup>95</sup> “bieda żydowska”.

<sup>96</sup> “ulicy żydowskie”.

<sup>97</sup> “całą codzienność swoją starą”.

<sup>98</sup> “strzępy dawności wyciągać z wora”.

<sup>99</sup> “Mijają lata i lata / i zmienia się obraz świata. / Kultura światło postęp, / a dla was to wciąż takie proste: / – że mam lochy tajemnicze, / – że nocami złoto liczę, / – wojny robi się naprędce, / – kiedy zechcą Syjony Mędrce”.

fenómeno de la ascensión del fascismo en otros países como Italia, Alemania y también en la Austria ocupada. En estos poemas Szlengel suele adoptar un tono satírico, como en el poema “O sole milo...!” (ibídem, 83), en el que hace un juego de palabras en el título. En estos poemas, a diferencia de aquellos en los que trata el antisemitismo polaco, Szlengel sí muestra una voluntad de lucha contra este fenómeno, como cuando este poema acaba con los versos:

Píntales de oro la miseria de la calle,  
No permitas el aullido de... los lobos romanos<sup>100</sup> (ibídem, 83).

Otro ejemplo de poema satírico sobre este mismo tema es “Maska Purynowa” (“Máscara de Purim”), que hace referencia a la fiesta de *Purim*, equivalente en cierta manera a la de Carnaval. Este poema termina también de manera optimista, pues expresa la idea de que a pesar de todas las dificultades los judíos seguirán adelante riéndose de si mismos:

Y nosotros en Purim – caballeros  
no como dicta la tradición  
Nos quitaremos las máscaras por un momento  
para mirarnos a la cara...  
Y bueno... miren... es extraño...  
la esperanza sonriente en las caras...  
y la fe... fuerte... inmutable...  
en que todas las esperanzas se harán realidad...  
La gente se preguntará  
(y os avergonzaréis)  
– ¿Qué es esta nueva máscara?  
– ¡Mirad! - ¡¡¡Un judío sonriendo<sup>101</sup>...!!! (ibídem, 106)

Uno de los temas más recurrentes de los poemas de Szlengel de los últimos años antes de la guerra es la situación de Europa en aquellos años. Estos poemas tratan sobre temas de actualidad (como por ejemplo, la crisis de los refugiados judíos alemanes y austriacos que huían del nazismo), en bastantes casos en forma de crítica o de sátira de la Alemania nazi. En varios de ellos hay una premonición de la guerra y domina un tono de sátira, como en el poema “Niemowlę 1939” (“Bebé 1939”) en el que el nuevo año 1939 se compara con un niño de pecho que está ebrio:

Año Nuevo – un bebé, un pequeñito alegre  
que hace un momento no conocía la vida en absoluto  
y ya estaba borracho<sup>102</sup>... (ibídem, 93).

El primer abecedario que va a aprender es el de la guerra:

---

<sup>100</sup> “Maluj im złotem nędzę ulicy / nie pozwól zawyc rzymskiej... wilczycy...”.

<sup>101</sup> A my na Purym – panowie / nie jak tradycja każe / Zdejmiemy maski na chwilę / by spojrzeć na swoje twarze... / I cóż... patrzcie... to dziwne... / na twarzach nadzieja się śmieje... / i wiara... mocna... niezmienna... / że ziszczą się wszystkich nadzieje... / Będą się ludzie dziwować / (i będzie panowie wam wstyd) / – Cóż to za maska nowa? / – Patrzcie! – Śmiejący się Żyd...!!!

<sup>102</sup> “Nowy rok – osesek, wesolutki malec, / który przed minutą życia nie znał wcale / a już był pijany...”.

El primer abc – era una marcha bulliciosa  
de la nana – el ardor de la guerra marchando<sup>103</sup> (ídem).

El poema termina con una nota de pesimismo, pues el año 39 apenas nacido ya es un anciano:

Pobrecito... treinta y nueve...  
Antes de que pasada la noche se evaporara el vino de las cabezas...  
el trigésimo noveno bebé volvía a ser un anciano<sup>104</sup>

Szlengel, además de publicar en el diario de prensa judeo-polaco “Nasz Przegląd”, fue también colaborador de la revista satírica polaca “Szpliki”. Según relata el periodista Sebastian Frąckiewicz, “Szpliki” nació cuando en 1935 Zbigniew Mitzner y Eryk Lipiński “decidieron publicar una revista de izquierdas, antifascista, pero también anti *Sanacja*, como contrapunto a las populares, aunque claramente derechistas, “Wróblu na dachu” y “Muchy<sup>105</sup>” (Frąckiewicz, 2016). Según este mismo periodista, la revista tuvo muchísimos problemas con la censura, que llegó a veces a censurar la mitad del material. Cuando eso sucedía, los directores de la revista optaban entonces por publicar en blanco las páginas censuradas, lo que al final resultó ser la mejor publicidad para la revista y que incluso literatos de prestigio como Julian Tuwim decidieran publicar en ella incluso sin honorarios. Según Frąckiewicz, “los principales enemigos de los redactores de la época eran la *Sanacja*, los capitalistas, la nobleza terrateniente polaca y, por último, Mussolini y la Alemania nazi<sup>106</sup>” (ídem). Esto se ve claramente en los poemas y otros textos cortos satíricos que Szlengel publicó en “Szpliki” entre los años 37 y 39. No colaboró tan asiduamente en esta revista como en “Nasze Przegląd”, pero publicó en ella – entre otros poemas– algunos epigramas sobre la *Endecja*, sátiras sobre la situación en Europa, así como sobre líderes como Hitler o Goering. En ninguna de estas publicaciones en esta revista aparece el tema del antisemitismo. Hay una interesante sátira sobre el entendimiento entre soviéticos y nacionalsocialistas (inspirada en el tratado de no agresión entre la URSS y Alemania de agosto de 1939) que fue publicada en septiembre de 1939 y en la que Hitler propone a Stalin: “Os mostraremos cómo se organizan los campos de concentración a cambio de un plan para hacer procesos políticos<sup>107</sup>” (2013: 146). Al final del texto satírico se hace un brindis y dos corresponsales extranjeros se desmayan de risa:

---

<sup>103</sup> “Pierwsze abc – było butnym marszem / z kołysanki – wojenny żar szedł”.

<sup>104</sup> “Biedny malec... trzydziesty dziewiąty... / Zanim po nocy wino wywietrzało z głów... / malec trzydziesty dziewiąty starcem był znów”.

<sup>105</sup> “postanowili wydawać lewicowy, antyfaszystowski, ale także antysanacyjny periodyk, stanowiący kontrapunkt dla popularnych, a jednocześnie wyraźnie prawoskrętnych „Wróblu na dachu” oraz „Muchy”.

<sup>106</sup> “główni wrogowie redakcji w owym czasie to sanacja, kapitaliści, polskie ziemiaństwo, a wreszcie Mussolini i hitlerowskie Niemcy”.

<sup>107</sup> “Pokażemy wam, jak się organizuje obozy koncentracyjne w zamian za plan procesów politycznych”.

¡¡¡Viva el bolchevismo al servicio de la esvástica!!! ¡¡¡Viva el pacto rojo-marrón!!! ¡¡¡Viva la paz!!! Y del palco de la prensa extranjera sacaron a dos caballeros que se habían desmayado. Eran Jean Rigaux y John Brown. Les había dado un ataque muy fuerte de risa<sup>108</sup>!!! (ibídem, 147).

Por otra parte, en el año 1938 Szlengel publicó 9 poemas en “Robotnik”, el diario del órgano del Partido Socialista Polaco (*Polska Partia Socjalistyczna*, PPS). Son en su mayoría poemas satíricos sobre la situación internacional. En dos de ellos se hace mención a la guerra civil española. El tema de uno de los poemas es la figura de la madre, una madre que puede ser de cualquier país, pero que siempre guardará su amor incondicional por el hijo maltratado y asesinado, que ya sea

En las trincheras de España y de China  
en las calles de Viena, Berlín  
lucha o se defiende el HIJO<sup>109</sup>... (2013: 162)

El tema de la madre era uno de los temas de la literatura judeo-polaca y lo será también de algunos de los poemas escritos por Szlengel después en el gueto, aunque en el caso de este poema publicado en “Robotnik” que se titula “Wiersz o sercu matki” (“Poema sobre el corazón de una madre”) se trata de una madre que podemos calificar de “internacionalista”, como correspondía a un diario en cuya cabecera aparecía el lema “Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!” (“Proletarios del mundo, ¡uníos!”).

La labor artístico-literaria de Szlengel no se limitó a la prensa sino que también se desarrolló en el mundo de la canción y del cabaré. En el mundo de la canción popular Szlengel fue letrista de canciones, algunas de las cuales fueron éxitos del mundo de la canción en polaco durante el periodo de entreguerras. Entre ellas cabe destacar, “Panna Andzia ma wychodne” (“La señorita Andzia libra hoy”) y “Chodź na piwko naprzeciwko” (“Ven a tomarte una cervecita enfrente”), que aún son evocadas como entre las más populares del cancionero de aquella época. Fueron por otra parte canciones dirigidas a un público polaco en sentido amplio. También cabe destacar su labor como letrista de tangos, que fue el tipo de canción que se puso en boga en el periodo de entreguerras. En el año 2015 el periódico “Gazeta Wyborcza” editó un CD con los tangos de Szlengel. En la carátula del disco se afirma que Szlengel

Antes de la guerra, era un popular autor de letras de canciones, muchos tangos, tanto sentimentales como alegres, escritos con una vena lúdica. De su pluma salieron adaptaciones polacas de éxitos cinematográficos extranjeros (por ejemplo, el alemán “Tango Notturmo”, el italiano “Torna piccina mia”). La primogénita de “Podwórzony grajek” [“El músico ambulante del patio”] fue la canción “Oj hert mich an” de la película “Judel gra na skrzypcach” [“Judel toca el violín”], una coproducción polaco-

---

<sup>108</sup> “Niech żyje bolszewizm na usługach swastyki!!! Niech żyje pakt czerwono-brunatny!!! Niech żyje pokój!!! A z łoży prasy zagranicznej dwóch panów wyniesiono zemdlnych. Był to Jean Rigaux i John Brown. Dostali kolek ze śmiechu”.

<sup>109</sup> “W okopach Hiszpanii i Chin / w ulicach Wiednia, Berlina / walczy lub broni się SYN... / i Matka czeka na syna...”.

estadounidense en yidis. También ocurrió lo contrario: las letras polacas de Szlengel se convirtieron en trama de las letras de canciones en yidis<sup>110</sup> (Zimek, 2015).

Las primeras grabaciones de los tangos con los textos de Szlengel en discos para gramófono se llevaron a cabo en 1936. Según se señala en la edición de “Gazeta Wyborcza”:

Szlengel escribió principalmente en colaboración con Józef Lipski (...). Colaboró con el compositor Bolesław Mucman, amigo suyo del patio de su casa en Waliców. Juntos crearon los éxitos de canciones de temática *andrus*<sup>111</sup> de Varsovia, pastiches estilizados como folclore urbano, que eran cantados por toda la capital, y las orquestas callejeras incluían en su repertorio<sup>112</sup> (ídem).

Relacionada con la anterior, otra actividad artístico-literaria de Szlengel fue la que llevó a cabo en el mundo del cabaré. El cabaré fue en el periodo de entreguerras un fenómeno artístico que gozó de gran popularidad entre el público polaco. El historiador del cabaré Wojciech Kałżyński distingue entre dos periodos –antes del estallido de la crisis del 29 y tras él–, así como entre dos tipos de cabarés, cada uno vinculado –sobre todo en lo que se refiere al primer periodo– a un teatro de cabaré de Varsovia. Uno de estos teatros de cabaré fue el *Qui Pro Quo*, fundado en 1919 y que llegó a ser el más conocido durante toda la década de los años 20. Según Kałżyński:

colaboraron con él, escribiendo letras de canciones, *sketches*, monólogos y *szmoncesy*<sup>113</sup> inolvidables, entre otros, Marian Hemar, Konrad Tom, Julian Tuwim. Aficionados a espectáculos similares frecuentaban también la *Cyganeria* [“La bohemia”] y el *Cyrułik Warszawski* [“El barbero de Varsovia”]. Los tres tentaban con su plétera de estrellas, su excelencia literaria y humor inteligente, ofreciendo entretenimiento al más alto nivel<sup>114</sup> (Kałżyński, 2013: 259).

Fue este cabaré un tipo de cabaré literario. Asistir a los espectáculos representados en el mismo era además un signo de prestigio y de pertenencia a la élite intelectual:

Porque incluso *Qui Pro Quo* era en el periodo de entreguerras, a diferencia del cine de masas, un entretenimiento más bien elitista, que llegaba a un público limitado. Al fin y al cabo, las entradas costaban una docena de *zlotys*, lo que eliminaba de hecho a los espectadores con menos recursos. Y como los textos se referían a acontecimientos de actualidad, cotilleos de la vida política y artística y clásicos de la literatura, los programas requerían al menos una preparación elemental<sup>115</sup> (íbidem, 276).

---

<sup>110</sup> “Przed wojną był wziętym autorem tekstów piosenek, wielu tang, zarówno sentymentalnych, jak wesołych, pisanych z zacięciem ludycznym. Spod jego pióra wyszły polskie adaptacje zagranicznych przebojów filmowych (m. in. niemieckiego *Tango Notturmo*, włoskiego *Torna piccina mia*). Pierwowzorem *Podwórzzonego grajka* była piosenka *Oj hert mich an* z filmu *Judel gra na skrzypcach*, koprodukcji polsko-amerykańskie w języku jidysz. Bywało też odwrotnie: polskie teksty Szlengla stawały się kanwą dla jidyszowych”.

<sup>111</sup> En polaco, *andrus* es un arcaísmo que significa “granuja”, “golfo”.

<sup>112</sup> “Szlengel najczęściej pisał w spółce autorskiej z Józefem Lipskim (...). Współpracował z kompozytorem Bolesławem Mucmanem, prywatnie kolegą z podwórka na Walicowe. Wspólnie wykreowali warszawskie przeboje andrusowskie, pastisze stylizowane na miejski folklor, które śpiewała cała stolica, a orkiestry uliczne włączyły do swojego repertuaru”.

<sup>113</sup> Chistes al estilo de lo considerado como “humor judío”, que se ríe de sus propios estereotipos.

<sup>114</sup> “współpracowali z nim, pisząc teksty piosenek, skecze, monologi i niezapomniane szmoncesy, między innymi Marian Hemar, Konrad Tom, Julian Tuwim. Amatorzy podobnych rozrywek bywali również w Cyganerii i Cyrułiku Warszawskim. Wszystkie trzy kusiły plejadą gwiazd, znakomitymi literacko tekstami, inteligentnym humorem, oferując zabawę na najwyższym poziomie”.

<sup>115</sup> “Bo też i *Qui Pro Quo* było w dwudziestoleciu międzywojennym, w odróżnieniu od masowego już kina,

Más adelante Kałżyński añade que el programa de *Qui Pro Quo* estaba dirigido de manera clara a la intelectualidad:

Las filas de asientos del público estaban ocupadas principalmente por médicos, abogados, periodistas, funcionarios e ingenieros. Eran ellos quienes mejor captaban las delicadas alusiones y los ingeniosos matices en los que sobresalían los letristas. El cabaré literario se convirtió incluso en un nuevo tipo de entretenimiento de la intelectualidad, un lugar al que había que acudir, ante todo, aparte de al teatro<sup>116</sup> (ibídem, 278).

Al mismo tiempo fue surgiendo en Varsovia un nuevo tipo de cabaré que no pretendía ser literario y que seguía el modelo de los espectáculos de revista de los cabarés de moda en París. El promotor de este nuevo cabaré fue el empresario teatral Andrzej Włast, que en 1925 abrió el cabaré *Morskie Oko*<sup>117</sup>. Kałżyński menciona la ruptura que supuso el cabaré de Włast, quien “Rompió con las ambiciones [de tipo literario] y levantó una revista en estado puro, con todo su cliché, su brillo y su sencillez<sup>118</sup>” (ibídem, 295).

El cabaré *Qui Pro Quo* se cerró en el año 1931 –*Morskie Oko* en el 33– debido a problemas económicos ligados a la Gran Depresión de 1929, así como a la competencia de las comedias de cine, que según Kałżyński el propio cabaré generó<sup>119</sup>. Ya en el año 37 se abrió en el café *Ziemiańska* (muy ligado a la vida literaria, pues en él tenían lugar las tertulias del grupo poético Skamandra) el cabaré *Male Qui Pro Quo*, cuyo nombre sugiere ser una continuación en pequeñas dimensiones del *Qui Pro Quo* cerrado años antes. En este cabaré colaboraría Szlengel escribiendo algunos textos de canciones junto a Jerzy Jurandot, autor ligado tanto al cabaré como al teatro. Textos de cabaré aportó también Szlengel en el año 32 al cine-teatro *Italia*, así como en años posteriores a numerosos cabarés de Varsovia, además del *Male Qui Pro Quo*.

Como conclusión a este recorrido por las actividades artístico-literarias de Władysław

---

rozrywką dość elitarną, docierającą do ograniczonego kręgu odbiorców. Bilety kosztowały jednak kilkanaście złotych, co skutecznie eliminowało widzów mniej zamożnych. A że w tekstach nawiązywano do bieżących wydarzeń, plotek z życia politycznego i artystycznego, do literackiej klasyki, zatem programy wymagały choćby elementarnego przygotowania”.

<sup>116</sup> “Rzędy krzesel na widowni zapełniali przede wszystkim lekarze, prawnicy, dziennikarze, urzędnicy, inżynierowie. To oni najlepiej wychwytywali delikatne aluzje i dowcipne niuanse, w których celowali autorzy tekstów. Kabaret literacki stał się wręcz nowym rodzajem inteligentkiej rozrywki, miejscem, gdzie należało bywać, w pierwszej kolejności poza teatrem”.

<sup>117</sup> Literalmente “Ojo Marino”, es el nombre de uno de los lagos de los montes Tatra.

<sup>118</sup> “zerwał z ambicjami [de tipo literario] i postawił na rewię w stanie czystym, z całym jej kliczem, blichtrzem i prostotą”. Kałżyński cita además al crítico literario y teatral Tadeusz Boy-Zieleński, que calificó este cabaret como siendo “más para la vista, para el oído, menos para el intelecto” (“więcej dla oczu, dla uszu, mniej dla intelektu”) (ibídem, 295).

<sup>119</sup> “en cierto modo alimentó la competencia en su propio seno en forma de comedia cinematográfica, nutriéndose de ideas probadas en escena e incluso escogiendo a sus mejores intérpretes para papeles típicos de sus antecedentes escénicos (o incluso en sus mismos papeles)” (ibídem, 283) (“poniekąd na własnej piersi wykarmił konkurencję w postaci komedii filmowej, żerującej na pomysłach sprawdzonych na scenie i nawet podbierającej mu najznakomitszych wykonawców do ról typowych dla ich wcześniejszego estradowego anturazu (albo wręcz w rolach samych siebie)”.

Szlengel en el periodo de entreguerras, podemos decir que estas se desarrollaron en su práctica totalidad en Varsovia y que tuvieron tres vertientes: la prensa (como autor de poemas y contados relatos cortos), la música (autor de letras de tangos) y el cabaré (autor de textos y de canciones). Hemos de decir también que Szlengel, reconocido por Eugeina Prokop-Janiec en el anexo bibliográfico de su libro sobre la literatura judeo-polaca de entreguerras como poeta de esta corriente, fue uno de los poetas judeo-polacos que también escribió en la prensa polaca y que además –como hemos visto– participó en la vida artística polaca destacando en ella como letrista de tangos.

### 3.2. Actividad artístico-literaria de Władysław Szlengel durante la ocupación alemana

#### 3.2.1. El gueto de Varsovia

Nos basaremos principalmente en la obra de referencia *Getto warszawskie, Przewodnik po nieistniejącym mieście* (*El gueto de Varsovia. Una guía por una ciudad inexistente*) de los historiadores Barbara Engelking y Jacek Leociak –ambos profesores del Centro de Investigaciones sobre el Holocausto (Centrum Badań nad Zagładą Żydów), adscrito a la Academia de Ciencias de Polonia (Polska Akademia Nauk, PAN)–, así como –entre otras obras de consulta– en una fuente primaria como la que constituyen las obras del historiador Emanuel Ringelblum escritas en el gueto (su *Crónica del gueto de Varsovia*<sup>120</sup>) y en su escondite en la zona “aria” de Varsovia (su *Relaciones polaco-judías durante la Segunda Guerra Mundial*<sup>121</sup>) para trazar un breve panorama del gueto de Varsovia, tanto de los hechos más relevantes de su historia, como de las instituciones creadas ex profeso al inicio o en el transcurso de la existencia del gueto y que marcaron la vida social del mismo.

Justo un mes después del inicio de la invasión alemana de Polonia, las tropas invasoras entraban en Varsovia (1 de octubre de 1939). Pocos días después –el 7 de octubre– por orden de las autoridades alemanas se creaba el Consejo Judío (*Judenrat*) y se ponía a la cabeza del mismo a Adam Czerniaków, hasta entonces presidente de la Comunidad Judía de Varsovia. En el momento de constituirse el Consejo, las autoridades alemanas ordenaron hacer un censo de los habitantes judíos de Varsovia. Según los datos recogidos, el número de habitantes de Varsovia de origen judío ascendía en aquel momento a unos trescientos sesenta mil. A finales

---

<sup>120</sup> Escrita originalmente en yidis, nos hemos servido de la traducción polaca publicada en 1983.

<sup>121</sup> A fin de que llegara de forma inmediata al público polaco, Ringelblum escribió esta obra en polaco, lengua que también dominaba.

de ese mismo mes Heinrich Himmler dio la orden de deportar a Varsovia a los judíos de aquellos territorios ocupados de Polonia que habían pasado inmediatamente a formar parte del « Reich » alemán. De esta forma, entre noviembre de 1939 y hasta octubre de 1940 unos noventa mil deportados de aquellos lugares llegaron a Varsovia.

En los meses que siguieron a la ocupación y hasta la creación del gueto de Varsovia más de un año después, las autoridades alemanas del Gobierno General de los territorios polacos ocupados fueron adoptando una serie de disposiciones con el fin tanto de restringir los derechos de los habitantes de origen judío (como la de febrero de 1940, que les prohibía usar el tren) como de hacer nuevas imposiciones (como la de diciembre de 1939, que les obligaba a llevar un brazalete a partir de los doce años de edad).

Tal como relata el historiador Emanuel Ringelblum –organizador del archivo clandestino del gueto, conservado parcialmente hasta nuestros días– en su obra *Relaciones polaco-judías durante la II Guerra Mundial*, escrita poco antes del fin de la ocupación alemana en su escondite de la zona “aria” de Varsovia:

El proceso de eliminación de los judíos de la vida económica y cultural del país comenzó desde el momento en que los alemanes invadieron el país. Se eliminó a los judíos de todos los puestos en las instituciones y empresas estatales, municipales y públicas. Se prohibió a las empresas arias contratar a obreros y trabajadores judíos. Se prohibió a los judíos el uso y disfrute de bibliotecas públicas y privadas, teatros, cines, etc. Les estaba asimismo prohibido usar cualquier transporte público, ya fuera estatal o comunal (ferrocarril, cercanías, autobuses, tranvías). Los jóvenes judíos tenían cerrado el acceso a las escuelas públicas y –claro está– a las privadas, las arias. Cualquier contacto económico, cultural entre los judíos y el lado ario tenía que ser cortado completamente. No estaba permitido en la práctica mantener relaciones comerciales con los judíos; a pesar de que esta orden nunca llegó a publicarse, fue obligatoria en la práctica. La creación de gueto debía ser el coronamiento del proceso de separación de los judíos<sup>122</sup> (Ringelblum, 1988: 57).

Aunque ya desde noviembre de 1939 se cercaron algunas calles del barrio judío de Varsovia y a lo largo de las alambradas se colgaron carteles con el aviso “Epidemia, prohibido la entrada a militares” o también en abril de 1940 se obligó al Consejo Judío a construir un muro alrededor de lo que las autoridades alemanas consideraban el “Seuchensperrgebiet” (“terreno amenazado de epidemia”), no fue hasta el 16 de noviembre de 1940 que de manera efectiva se creó el gueto de Varsovia. Según los datos proporcionados en la guía de Engelking

---

<sup>122</sup> “Proces eliminowania Żydów z życia gospodarczego i kulturalnego kraju rozpoczął się z chwilą wkroczenia Niemców do kraju. Usunięto Żydów ze wszystkich stanowisk w instytucjach i przedsiębiorstwach państwowych, komunalnych i publiczno-prawnych. Zakazano firmom aryjskim zatrudniać żydowskich robotników i pracowników. Zabroniono Żydom korzystania z bibliotek publicznych i prywatnych, z teatrów, kin, itp. Nie było im wolno korzystać z jakiegokolwiek komunikacji państwowej czy komunalnej (kolej żelazna, kolejki podmiejskie, autobusy, tramwaje). Młodzież żydowska miała zamknięty dostęp do szkół publicznych i – rzecz oczywista – do prywatnych, aryjskich. Wszelki kontakt gospodarczy, kulturalny między Żydami a stroną aryjską miał być kompletnie zerwany. Nie wolno było w praktyce utrzymywać z Żydem stosunków towarzyskich; mimo iż takie rozporządzenie nigdy się nie ukazało, obowiązywało ono w praktyce. Utworzenie getta miało być ukoronowaniem procesu separacji Żydów, jego zakończeniem”.

y Leociak, a fin de concentrar a la población judía en el gueto “138 mil judíos y 113 mil polacos tuvieron que cambiar de domicilio. El terreno del gueto abarcaba 307 hectáreas de superficie edificada y en su interior se encontraron cerca de 400 mil judíos<sup>123</sup>” (Engelking y Leociak, 2013: 61). Poco más tarde, entre enero y marzo de 1941, llegó una nueva ola de desplazados (50 mil personas) procedentes de los distritos del oeste de Varsovia. Esto hizo que en abril de ese año el número de habitantes del gueto alcanzara su apogeo: 450 mil. Sin embargo, en ese momento una epidemia de tifus empezó a hacer sus estragos entre la población. En su momento de más mortandad –de julio a septiembre de ese mismo año– la epidemia se llevaba a unas cinco mil personas al mes. Al mismo tiempo también existía un grave problema de hambre en el gueto, provocado por los problemas de abastecimiento. En efecto, el intercambio económico libre entre el gueto y el lado “ario” estaba prohibido y cualquier intercambio debía estar controlado por la *Transfertelle*. Tal como explica Ringelblum:

El gueto debía estar herméticamente cerrado. El mundo ario era según la terminología administrativa “Umwelt”, un estado extranjero, separado del gueto por una frontera aduanera. Entre estos estados tenía lugar un intercambio comercial basado en las reglas del *clearing*. La institución del *clearing* fue creada *ad hoc*: la *Transfertelle*. El gueto tenía que recibir tantos alimentos como de trabajo hacía entrega<sup>124</sup> (Ringelblum, 1988: 57).

Esto hizo que para su propia supervivencia en el gueto se desarrollara en sobremanera el contrabando. Como explica Ringelblum:

El contrabando de alimentos hacia el gueto, así como el de mercancías del gueto al lado ario, fue un área importante de la colaboración polaco-judía. El contrabando comenzó desde el momento en que se creó el barrio judío, cuyos habitantes tenían que vivir con 180 gramos de pan al día, 220 gramos de azúcar al mes, 1 kilo de mermelada y medio litro de miel, etc. Se calculó que el llamado aprovisionamiento oficial ni siquiera cubría el 10% de las necesidades. Si se hubieran limitado a este aprovisionamiento oficial, toda la población del gueto habría tenido que morir de hambre en poco tiempo. Y en realidad este exiguo aprovisionamiento llevó junto a la epidemia de tifus a una escalofriante subida de la mortalidad (5000-7000 personas al mes), cuando antes de la guerra y respecto a una cantidad un poco más baja de habitantes, más de mil judíos morían al año en Varsovia. Que la población judía pasara hambre fue el objetivo fundamental de la creación del gueto. Si no se consiguió consumir esta lenta muerte del gueto, no fue ello ya culpa de Auerswald, comisario del barrio judío, quien hizo todo lo posible para que se llevara a cabo tal diabólico plan al 100%. Fue esto mérito del contrabando organizado por judíos y polacos<sup>125</sup> (ibídem, 66-67).

---

<sup>123</sup> “138 tys. Żydów i 113 tys. Polaków musi zmienić miejsce zamieszkania. Obszar getta obejmował 307 ha powierzchni zabudowanej, w jego obrębie znalazło się blisko 400 tys. Żydów”.

<sup>124</sup> “Getto miało być hermetycznie zamknięte. Świat aryjski to według terminologii urzędowej „Umwelt – państwo zagraniczne, oddzielone granicą celną od getta. Między tymi państwami odbywa się wymiana gospodarcza na zasadach clearingu. Instytucją clearingową była ad hoc utworzona *Transfertelle*. Getto miało otrzymywać tyle żywności, ile pracy dostarczy”.

<sup>125</sup> “Szmugiel środków żywnościowych do getta oraz towarów z getta na aryjską stronę był ważną dziedziną współpracy polsko-żydowskiej. Szmugiel rozpoczął się z chwilą utworzenia żydowskiej dzielnicy mieszkaniowej, której mieszkańcy musieli żyć z 18 deka chleba dziennie, 22 deka cukru na miesiąc, 1 kg marmolady i pół kilograma miodu itd. Obliczono, że tzw. oficjalna aprowizacja nie pokrywała nawet 10% normalnego zapotrzebowania. Gdyby miano się rzeczywiście ograniczyć do tej oficjalnej aprowizacji, cała ludność getta musiałaby w bardzo krótkim czasie zginąć z głodu. I rzeczywiście homeopatyczna aprowizacja doprowadziła obok epidemii tyfusu do zastraszającego wzrostu śmiertelności (5000/7000 ludzi miesięcznie), gdy przed wojną przy

Tal como señalan Engelking y Leociak, ante esta situación de hambruna, finales de septiembre de 1941 fue el punto culminante de las acciones de ayuda a los hambrientos al llegar en dicha fecha al reparto de 128 mil sopas diarias en el gueto. La ayuda social se desarrolló en el gueto por dos cauces: el oficial, desplegado por el *Judenrat*; el autónomo, desarrollado por organizaciones sociales a la cabeza de las cuales se encontraba la *Żydowska Samopomoc Społeczna* (Autoayuda Social Judía), que operaba en todo el Gobierno General. Tal como señala Leociak, “entre los funcionarios del consejo y activistas sociales había momentos de tensión y de disputas, ya que tenían una visión y posibilidades de actuación diferentes<sup>126</sup>” (Engelking y Leociak, 2013: 320). Además, dichas organizaciones sociales, veían con desconfianza a una institución (el Consejo Judío) creada por orden de las autoridades alemanes y con posterioridad a ellas mismas. La veían, pues, como una imposición. A ojos de un activista social como Ringelblum, la cuestión de la ayuda social desplegada en el gueto era como una oposición entre una concepción autónoma que trataba de implicar a toda la sociedad (tanto a los que eran ayudados como a los que ayudaban) en la recogida y reparto de los medios con los que llevar a cabo dicha ayuda y otra tradicional de tipo burgués-filantrópico desarrollada por el *Judenrat*. En todo caso, como señala Leociak:

La ayuda social en el gueto de Varsovia cumplía varias funciones, que muchas veces iban más allá de las formas clásicas de este tipo de activismo. En el campo de las acciones de las organizaciones de autoayuda se encontraban, además de las tareas de cuidado *sensu stricto*, las acciones socioculturales, diferentes formas de enseñanza clandestina y también la vida religiosa y social. Los eslabones de la autoayuda social cumplían también un papel informal de gobierno autónomo del gueto, sobre todo gracias a las potentes redes de comités de inmuebles, coordinados por la Sección del Trabajo Social. En este espacio se colocó el Grupo de Representantes de los Partidos Políticos<sup>127</sup>, que constituían una amplia representación entre los habitantes del gueto<sup>128</sup> (ibídem, 321-322).

---

nico mniejszej liczbie mieszkańców umierało w Warszawie rocznie powyżej tysiąca Żydów. Wygłodzenie ludności żydowskiej było istotnym celem utworzenia getta. Jeżeli to powolne uśmiercanie getta nie udało się, to już nie jest wina komisarza dzielnicy żydowskiej Auerswalda, który wszystko czynił, by w 100% zrealizować diabelski plan niemiecki. Jest to zasługa szmugla zorganizowanego przez Żydów i Polaków”.

<sup>126</sup> “Między urzędnikami rady i aktywistami społecznymi dochodziło do napięć i sporów, mieli oni bowiem odmienne wizje i możliwości działania”.

<sup>127</sup> En el glosario de la guía, Engelking y Leociak explican que dicho Grupo de Representantes de Partidos Políticos (Zespół Przedstawicieli Stronnictw Politycznych) formaba parte de la organización Autoayuda Social Judía y celebraba reuniones clandestinas con los representantes de diferentes partidos que desarrollaban su actividad política en el gueto. Había pues representantes de partidos de izquierda como el Bund (izquierda yidista de la que Szlengel se sentía próximo), el Poalej Syjon-Izquierdas (socialista y sionista de la que Ringelblum se sentía próximo), el partido comunista polaco, Aguda (ultraortodoxo) o Mizrachi (sionista ortodoxo).

<sup>128</sup> “Pomoc społeczna w getcie warszawskim spełniała wiele funkcji, nieraz daleko wykraczających poza klasyczne formy tego typu aktywności. W polu działań organizacji samopomocowych znajdowała się, oprócz zadań opiekuńczych *sensu stricto*, działalność kulturalno-oświatowa, różne formy tajnego nauczania, a także życie religijne i towarzyskie. Ogniwa samopomocny społecznej odgrywały też rolę nieformalnego samorządu getta, przede wszystkim dzięki potężnej sieci komitetów domowych, koordynowanych przez Sekcję Pracy Społecznej. W tym też obszarze plasował się Zespół Przedstawicieli Stronnictw Politycznych, stanowiący szeroką reprezentację polityczną mieszkańców getta”.

En septiembre-octubre del año 1941 la situación del gueto empeoró debido a los planes de las autoridades de ocupación –anunciados ya en julio de ese mismo año– para reducir el gueto con el fin de acabar con el contrabando. La idea de las autoridades alemanas era que las fronteras del gueto se formaran en mitad de las calles (con un muro o una alambrada) y no las formaran los edificios, por cuyos sótanos los contrabandistas de ambos lados intercambiaban fácilmente mercancías. Por otro lado, también por la misma razón, se planeó desconectar el cementerio judío del gueto. Tanto la crónica de Ringelblum (suerte de diario del historiador) como el diario de Adam Czerniaków (presidente del Consejo Judío) dan cuenta de los temores de la gente ante esa reducción que empeoraría todavía las condiciones sanitarias del gueto. La reducción afectaría sobre todo a la zona sur del gueto (llamada “pequeño gueto”), que en principio se planeaba liquidar y que entonces –tal como señala Ringelblum– reduciría el gueto en un 40%. Tal como explica Ringelblum, citado también por Leociak (ibídem, 102):

En los últimos días de septiembre y los primeros de octubre ha sacudido a la sociedad judía de Varsovia el asunto del gueto pequeño, a saber, el [que va del] sur hasta la calle Chłodna. En el gueto pequeño viven 110 mil judíos, una parte de ellos muy pobres de las calles Śliska, Krochmalna, Pańska, y otros para quienes el traslado significaría una ruina material total. Tenían que unir unas calles cristianas (la prolongación de Chłodna, Leszno, Wolność, Żytnia, etc) en las cuales vivían en total unas 35 mil personas. Así pues, como resultado de todo ello, el gueto, de por sí ya repleto, se volvería todavía más denso y todavía más que antes las epidemias aumentarían. En una palabra, la liquidación del pequeño mundo del gueto sería una ruina económica y una tragedia sanitaria<sup>129</sup> (Ringelblum, 1983: 324).

Tras negociaciones entre el Consejo Judío y las autoridades de ocupación (el comisario para asuntos del gueto, Heinz Auerswald, promotor de dichos cambios desde su nombramiento en mayo de 1941) la orden de reducción se publicó el 23 de octubre y hasta diciembre de ese mismo año –al tiempo que se hacían los trabajos de acondicionamiento de los nuevos límites mediante la construcción de nuevos muros o bien la colocación de vallas con alambradas– tuvieron que cambiar de lugar de residencia unos 75 mil judíos. Como resultado de la reducción, el gueto quedó dividido en dos partes comunicadas entre sí por un puente de madera, que empezó a usarse a finales de enero de 1942. Al mismo tiempo que se llevaban a cabo estos cambios en el gueto de Varsovia, Ludwig Fischer, gobernador del distrito de Varsovia, emitía en noviembre otra disposición según la cual se castigaba con la pena de muerte a cualquier

---

<sup>129</sup> “W ostatnich dniach września i pierwszych dniach października społecznością żydowska w Warszawie wstrząsnęła sprawa małego getta, tj. ulic na południe od Chłodnej. W małym getcie mieszka 110 000 Żydów, w tym część bardzo biednych na Śliskiej, Krochmalnej, Pańskiej i in., dla których przeprowadzka oznaczałaby całkowitą ruinę materialną. Miano przyłączyć ulice chrześcijańskie (przedłużenie Chłodnej, Leszno, Wolność, Żytnią i in.), na których mieszkało ogółem jakieś 35 000 ludzi. W rezultacie więc getto, i tak już przepełnione, zostałoby jeszcze bardziej zagęszczone i jeszcze bardziej niż dotychczas szerzyłyby się epidemie. Jednym słowem, likwidacja małego świata gettowego byłaby gospodarczą ruiną i sanitarną tragedią”.

residente del gueto que abandonara el mismo, así como a cualquier persona que dispensara ayuda a los judíos.

Por estas mismas fechas en diversos puntos del Gobierno General empezaron a construirse (Bełżec, el 1 de noviembre) o a funcionar (Chełmno nad Nerem, el 7 de diciembre) centros de exterminio. El campo de Bełżec empezó a funcionar a mediados de marzo de 1942, con la deportación de 30 mil judíos de Lublin; al de Chełmno fueron deportados a mediados de enero miles de judíos de Łódź. Un escapado de Chełmno –Szlamek Fajner– llegó al gueto de Varsovia y dio testimonio de lo vivido en ese campo. Como relata Samuel D. Kassow en su investigación sobre el grupo clandestino Óneg Shabat, dirigido por Emanuel Ringelblum, que reunió para la posteridad un archivo clandestino que incluyó también el testimonio de Szlamek Fajner:

C'est l'arrivée de «Szlamek», Juif religieux d'Izbica, fin janvier de 1942, ce qui finit par dissiper les doutes qu'Óneg Shabes ou Ringelblum pouvaient conserver quant aux projets allemands. Szlamek s'était évadé de Chełmno, le centre de tuerie du Warthegau qui avait commencé d'exterminer les Juifs dans des camions à gaz en décembre de 1941. Il avait travaillé dans le Sonderkommando de Chełmno et fournit à Óneg Shabes le premier récit d'un témoin oculaire sur un camp de la mort allemand (Kassow, 2011: 411).

El grupo clandestino transmitió el testimonio a los dirigentes del gueto. Además, como señala Kassow, Óneg Shabat “étant directement lié au Bund, aux sionistes, au Joint et aux mouvements de jeunesse, le récit de Szlamek fut bientôt connu de tous dans le cercle des responsables politiques et culturels du ghetto” (ibídem, 416). Como consecuencia de estas informaciones que llegaron de Chełmno, como también de otras que llegaron en febrero-marzo de 1942 sobre la construcción de los nuevos campos de Sobibór y Treblinka, los movimientos juveniles del gueto, que como señala Kassow, habían focalizado sus actividades en la cultura, la educación y la entreayuda, dieron los primeros pasos para formar un bloque antifascista de diversos partidos y organizaciones que preparara un movimiento de resistencia. Sin embargo, al no contar con el apoyo del Bund –el partido mejor organizado y con los mejores contactos con la resistencia polaca– se desbarató en gran medida este intento de unión de fuerzas. El propio Óneg Shabat cambió también a partir de entonces sus prioridades. Como señala Kassow, a partir de ese momento éstas fueron “réunir des documents sur le programme d'extermination, approvisionner en matériaux la presse clandestine juive et polonaise et faire passer l'information hors de la Pologne” (ibídem, 421). De esta manera, por mediación del Bund –que mantenía muy buenas relaciones con el partido socialista polaco– entre febrero y noviembre de 1942 se enviaron a la resistencia polaca cuatro informes sobre los asesinatos en masa que luego fueron transmitidos al gobierno polaco en el exilio en Londres.

En mayo del año 42, tal como anotó Ringelblum en su crónica, comenzaron a propagarse por el gueto rumores de que se preparaba la deportación masiva de los habitantes que no trabajaban en las fábricas de empresas alemanas (llamados *szopy* en el gueto) que desde abril de 1941 funcionaban en el gueto y cuya producción estaba destinada principalmente al ejército alemán. Dichos rumores finalmente se confirmaron el 22 de julio de ese mismo año –fecha decisiva en la historia del gueto–, cuando empezó la conocida como gran operación de deportación (*Wielka Akcja* –del alemán *Grossaktion*– en la historiografía polaca) de la población del gueto de Varsovia al centro de exterminio de Treblinka. Tal como explica Kassow en su estudio:

Les Allemands annoncèrent habilement qu'un certain nombre de catégories échapperait à la déportation: les employés du Judenrat et d' l'Aleynhelf, ceux qui travaillaient pour des entreprises allemandes et ceux qui avaient un emploi rémunéré. Les deportés, insistèrent les Allemands, travailleraient à l'Est. Face à la tâche gigantesque qu'était la déportation de centaines de milliers de gens, le groupe de Réinstallation monta les Juifs les uns contre les autres et les abusea en leur faisant croire qu'un document ou un travail les sauverait (ibídem, 428).

Esta operación se prolongó hasta el 29 de septiembre de 1942 y se estima que durante la misma murieron entre 275 mil y 310 mil personas, esto es, un 75% de la población del gueto. En la operación participaron dos grupos de SS auxiliados por tropas de voluntarios lituanos, letonios y ucranianos: un grupo que ya había llevado a cabo una operación de deportación en el gueto de Lublin en marzo de ese mismo año y que fue enviado a Varsovia para repetirla en el gueto de Varsovia; un segundo grupo de SS que ya operaba en el gueto de Varsovia y que estaba dirigidos por Karl Brandt y Gerhard Mende. Según Barbara Engelking, Brandt y Mende decidían sobre el desarrollo y el ritmo de la operación. Por otra parte, según la misma autora, un papel muy importante lo jugó el Servicio Judío de Orden, esto es, la policía judía del gueto:

En la realización de los transportes, desde el punto de vista técnico, el Servicio Judío de Orden jugó un importante y poco honroso papel. Los policías –principalmente en el primer periodo de la deportación– fueron los ejecutores directos de las órdenes alemanas. La técnica de la operación consistía en el acordonamiento de una casa, algunas casas o calles. Acerca del orden en el que iba a ser deportado el gueto decidían los alemanes. (...) Se echaba a los inquilinos al patio, donde se verificaban sus documentos. Aquellos que tenían „buenos” documentos [documentos que demostraran que trabajaban en un *szop* o en una institución del gueto] podían quedarse, el resto era escoltado en carros de caballos o a pie, a la Umschlagplatz<sup>130</sup>. Los alemanes o los policías iban por los pisos comprobando si se había quedado alguien. A aquellos a los que se encontraba escondidos generalmente se les mataba en el propio lugar o se les enviaba a la Umschlagplatz. Los policías judíos adquirieron en el periodo de la deportación fama de crueles y corruptos<sup>131</sup> (Engelking y Leociak, 2013: 720).

---

<sup>130</sup> *Umschlagplatz*, literalmente „plaza de transbordo”, era un ramal ferroviario en el que, según Engelking y Leociak (ibídem, 861), se llevaba a cabo el intercambio de mercancías entre el gueto y la zona “aria” y que fue tomado como punto de partida de los trenes que se dirigían a Treblinka.

<sup>131</sup> “W przeprowadzaniu wywózek od strony technicznej ważną i niechlubną rolę odegrała Żydowska Służba Porządkowa. Policjanci –szczególnie w pierwszym okresie wysiedleń– było bezpośrednimi wykonawcami rozkazów niemieckich. Technika akcji polegała na blokadzie domu, kilku domów lub ulic. O tym, w jakiej kolejności będzie wysiedlane getto, decydowali Niemcy. (...). Lokatorów spędzano na podwórze, gdzie

Según explica Engelking, una vez en la Umschlagplatz se seguía el procedimiento siguiente:

En la Umschlagplatz se cargaba a la gente en los vagones. Una parte de los hombres jóvenes era transportada al Durchgangslager (el así llamado Dulag, campo de tránsito), de donde eran llevados a los campos de trabajo. A algunos mayores, enfermos o delibitados se les fusilaba en el propio lugar o en el cementerio judío. Como resultado de diferentes intervenciones (de los directores de los *szopy*, de los policías judíos corrompidos o conocidos, de los médicos del hospital) una pequeña parte de los atrapados era liberada; la mayoría era transportada a Treblinka. Más de una vez había que esperar a los vagones, por lo que los judíos se sentaban en la tierra o en los edificios junto a la *Umschlagplatz*. La espera muchas veces duraba toda la noche<sup>132</sup> (ídem).

Al día siguiente del inicio de la operación, el presidente del Consejo Judío, Adam Czerniaków, se quitó la vida. El 22 un grupo de oficiales de las SS había anunciado en una reunión urgente en la sede del Consejo Judío el inicio de la operación de deportación. Ese mismo día hacia las 12 de la mañana el anuncio público del Consejo Judío mediante carteles en las calles del inicio de la operación no venía firmado por Adam Czerniaków sino por el Consejo. Al día siguiente al presentarse la SS de nuevo en la sede del Consejo para que el presidente del Consejo firmara nuevas disposiciones con respecto a la deportación, Czerniaków se negó a firmarlas y cuando los oficiales de la SS hubieron salido de la sede del Consejo se suicidó.

Ese mismo mes de julio se formó la Organización Judía de Combate (*Żydowska Organizacja Bojowa*, ŻOB) –organización armada de resistencia– a partir del Bloque Antifascista ya formado en febrero-marzo de ese mismo año. En esta ocasión el Bund sí se adhirió a esta nueva organización.

Un acontecimiento de la operación de deportación evocado en muchos de los diarios y memorias escritos durante o después de la guerra fue la deportación el 5 ó 6 de agosto de los niños del orfanato del pedagogo Janusz Korczak, quien, junto a otros educadores del orfanato, acompañó a los niños en todo momento y murió junto a ellos. Este acontecimiento fue también recordado por Szlengel en uno de sus poemas, que comentaremos más adelante.

Un hito importante de la operación de deportación presente también en muchos diarios y memorias fue lo que desde el momento en que tuvo lugar (del 6 al 12 de septiembre de 1942) fue nombrado como el “caldero de la calle Miła” (*Kociół na Milej*). La mañana del 6 de

---

sprawdzano ich dokumenty. Ci, którzy mieli „dobre” dokumenty, mogli zostać, reszta była zabierana pod eskortą, na wozach konnych lub pieszo, na Umschlagplatz. Niemcy lub policjanci chodzili po mieszkaniach, sprawdzając, czy ktoś nie pozostał. Znalezionych w ukryciu przeważnie zabijano na miejscu lub posyłano na Umschlagplatz. Policjanci żydowscy w okresie akcji zasłynęli z okrucieństwa i przekupności”.

<sup>132</sup> “Na Umschlagplatzu ładowano ludzi do wagonów. Część młodych mężczyzn odstawiano do Durchgangslager (tzw. Dulag, obóz przejściowy), skąd wywożono ich do obozów pracy. Niektórych starych, chorych lub niedołączonych rozstrzeliwano na miejscu bądź na cmentarzu żydowskim. Na skutek rozmaitych interwencji (kierowników szopów, przekupionych lub znajomych policjantów żydowskich, lekarzy ze szpitala) niewielką część złapanych zwalniano; większość – wywożono do Treblinki. Niejednokrotnie trzeba było czekać na wagony, Żydzi siedzieli więc na ziemi lub w budynkach przy Umschlagplatzu, Oczekiwanie trwało nieraz całą noc”.

septiembre –muy temprano– se publicó por medio de carteles una orden de las autoridades alemanas según la cual toda la población del gueto sin excepción debía concentrarse en la zona comprendida por las calles Smocza, Gęsia, Zamenhof, Szczęśliwa y la plaza Parysowski, a saber, la zona más al norte del gueto, colindante con la *Umschlagplatz*. En esta zona delimitada –en la que se concentró una inmensa muchedumbre de personas, lo que añadido al calor que hacía dio el nombre de *kociól* (caldero) a aquellos días– tuvo lugar una gigantesca “selección<sup>133</sup>”: aquellos que estaban provistos de un “número de vida” (*numerek życia* o *numerek na życie*<sup>134</sup>) que demostrara su utilidad como mano de obra se les permitía quedarse en el gueto; los que no lo poseían debían ser deportados. Según la información ofrecida por Engelking y Leociak en su guía, durante el *kociól* finalmente fueron deportadas unas 50 mil personas, murieron fusiladas 2648 y se suicidaron 60. Durante los días que duró aquella selección muchas personas permanecieron escondidas. Cuando ésta terminó, quedaron en el gueto unas 30 mil personas que trabajaban legalmente así como otras 25-30 mil que no poseían número de vida y se habían escondido y que eran llamados “ilegales” o “salvajes” (*dzicy*).

El carácter de campo de trabajo que adquirió definitivamente el gueto con la deportación masiva de sus habitantes en el verano del año 42 cambió completamente el funcionamiento, así como la disposición del mismo ya desde agosto, un mes después del inicio de la operación. En efecto, cualquier persona que hubiera logrado permanecer en el gueto tenía solo dos opciones: o trabajar en una de sus fábricas alemanas o esconderse. Tal como explica Kassow,

En août, le ghetto se retrouva éclaté en enclaves isolées les unes des autres. (...) Le jour, quand les blocus avaient lieu, les rues étaient carrément dangereuses. Bientôt, il devint quasiment impossible de circuler librement dans le ghetto, les Juifs se retrouvant parqués dans des mini-camps non contigus. Les employés des ateliers se trouvaient confinés à leurs lieux de travail et aux immeubles adjacents. Des zones entières du ghetto devinrent une sorte de *no man's land* où tout Juif pouvait être abattu à vie (ibídem, 434).

El perfil de la población también cambió con la deportación. Si antes de la deportación en el gueto había más mujeres que hombres debido a que tras la invasión alemana muchos hombres huyeron al este pensando que únicamente ellos corrían peligro, tras la deportación las proporciones se invirtieron debido a la mayor dificultad que tuvieron las mujeres para encontrar un trabajo en los talleres o fábricas alemanas del gueto. Además, había más proporción de jóvenes y de personas menores de 50 años, más aptas para el trabajo. Tal como explica Kassow:

---

<sup>133</sup> En el vocabulario de los guetos y de los campos de concentración „selección” se refería a la que se hacía entre quienes se enviaba a la deportación o permanecían en el gueto o –en el caso de los campos– entre quienes eran enviados a la cámara de gas o debían permanecer en el campo (o seguir permaneciendo).

<sup>134</sup> Era una pequeña placa metálica o bien una tarjeta de papel amarilla sellada con un número. Para esta selección se permitió distribuir 32 mil números (en el gueto quedaban unas 150 mil personas). Las propias empresas o instituciones (el *Judenrat*, los hospitales, etc.) eran las encargadas de distribuir esos números, pero de forma limitada, por lo que los gerentes de dichas empresas e instituciones se vieron en la situación de tener que elegir entre sus empleados a quién dar o no dar.

En novembre de 1942, Oyneg Shabes publicó un tableau de la population du ghetto par sexe et par âge. À cette date, la catégorie des 1 à 9 ans ne représentait que 1,3% de la population masculine et 1,6% de la population féminine du ghetto. Seuls 12,1% des hommes et 7,3% des femmes avaient plus de 50 ans. (...). Pour ce qui est de l'âge, 99,1% des enfants de moins de 9 ans avaient été déportés. Avant la déportation, on avait dénombré 51 458 enfants; en novembre 1942, 498: 93,8% des garçons et 98,3% des filles de 10 à 19 ans avaient été déportés. Pour le 20-29 ans, les chiffres correspondants étaient de 89,5 et 87,3%; pour les 30-39 ans, 76,9 et 88,3%; pour les 40-49 ans, 79,6 et 91,6% (ibidem, 439).

A principios de agosto el Bund envió a Załman Frydrych, miembro del Bund y de la ŻOB, fuera del gueto para que siguiera la pista de los trenes que salían cada día de la *Umschlagplatz* con destino al este. Sus pesquisas llegaron hasta el distrito de Sokołów (en la parte este de la provincia de Mazovia), donde se encontraba el campo de Treblinka. Según relatan Engelking y Leociak citando un libro de Marek Edelman, en Sokołów habló con varios ferroviarios, quienes le informaron de que los trenes se desviaban en Sokołów en dirección a la estación de Treblinka y que dichos trenes iban cargados de gente y volvían vacíos. Por otra parte, no habían visto ningún transporte de alimentos. Al día siguiente Załman Frydrych consiguió hablar con dos escapados de Treblinka que se encontraban en Sokołów y que le relataron lo que sucedía en aquel campo. Las primeras noticias que fueron llegando al gueto, sin embargo, no eran del todo precisas, pues si bien se sabía del destino de los trenes, se pensaba que se ahogaba a las víctimas con vapor. Esto se ve reflejado en el poema “Już czas” (“Ya es hora”), de Szlengel, aunque a la muerte por gas el autor alude ya directamente en un poema que por este detalle podemos afirmar que fue posterior a “Już czas” y que se titula “Mała stacja Treblinka” (“Pequeña estación de Treblinka”). En realidad, un relato muy detallado no llegaría al gueto hasta después del final de la operación de deportación, cuando otro escapado de Treblinka –Abram Jakub Krzepicki– llegó al gueto y fue entrevistado durante varios días por Rachel Auerbach, miembro del equipo de Óneg Shabat. Su minucioso testimonio –tal como señala Kassow, “Krzepicki dessina un plan détaillé de Treblinka et décrit même l'intérieur des chambres à gaz” (ibidem, 441)– fue guardado en el archivo y ha sido publicado en nuestros días por el Instituto Judío de Historia. Como también señala Kassow, con la publicación clandestina de este testimonio y de otros informes sobre Treblinka los miembros de Óneg Shabat querían convencer a los habitantes del gueto de que resistieran a los nazis de todas las maneras posibles y de que apoyaran a la ŻOB. Al mismo tiempo siguieron enviando informes al gobierno polaco en el exilio, como el informe de mediados de noviembre del 42, escrito por miembros de Óneg Shabat y suscrito por todas las organizaciones clandestinas del gueto, que titularon “La liquidación de la Varsovia judía”.

Como ya hemos señalado, después de la gran operación de deportación de julio-septiembre 1942 la fisonomía del gueto cambió completamente, pues recordaba más a la de un

campo de trabajo que a la de un barrio de viviendas y es que, fruto de la selección de los días 6-12 de septiembre (del llamado “caldero de la calle Miła”), la población legal que quedaba en el gueto estaba obligada al trabajo esclavo en las fábricas y talleres alemanes, los llamados *szopy*.

¿Pero cuáles eran en realidad los planes que desde Berlín se trazaban para el gueto de Varsovia? Según relata Bogusław Kopka, autor de una investigación sobre el campo de concentración de Varsovia (que nacería tras la liquidación definitiva del gueto un año después de la insurrección del mismo), el 9 de octubre de 1942 Heinrich Himmler se dirigió en una carta a los responsables de las SS y de la Wehrmacht en el Gobierno General informándoles sobre sus decisiones acerca de la suerte de los judíos que habían sobrevivido a la operación de deportación de julio-septiembre. Himmler había decidido que el gueto de Varsovia fuera convertido en un campo de concentración en el que se reunieran todos los talleres y fábricas. Un tiempo después talleres, fábricas y sus trabajadores esclavos deberían ser trasladados a la región de Lublin y, pasado otro tiempo, los trabajadores serían sustituidos por polacos y enviados más al este para su liquidación. Según Kopka,

Gracias a los nuevos campos de concentración y campos de trabajo, en los que se encontraban judíos de los guetos liquidados, las empresas de las SS se convertirían en la práctica en un monopolio en su contratación, hasta el siguiente traslado al este, lo que significaba la muerte en los campos de la muerte. Ya en marzo de 1942, después de la conferencia de Wannsee, Himmler publicó una disposición según la cual la contratación de prisioneros en la industria de guerra se daría en el futuro sólo a condición de que la empresa contratante estuviera radicada en el terreno del campo [controlado por las SS], con el fin de mejorar el control de los prisioneros y de la propia empresa. Formaba esto parte de otros planes relativos a la creación de un imperio económico de las SS en el este<sup>135</sup> (Kopka, 2007: 30-31).

Sin embargo, estos planes se encontraron con la oposición de aquellos que ya se beneficiaban del trabajo esclavo de los judíos, como era el caso de los órganos de gobierno del Gobierno General. Al final las autoridades de las SS en el Gobierno General encargadas de llevar a la práctica las disposiciones de Himmler llegaron a un acuerdo con la Inspección de Armamento del Gobierno General según la cual, como explica Kopka,

(...) el control de los campos de trabajo se repartía entre aquellos controlados por las SS y las “fábricas de armamento” que serían gestionados por la Inspección. En el acuerdo se puso de relieve que los judíos no obtendrían ninguna remuneración por el trabajo y que no les correspondería ningún derecho social<sup>136</sup> (ibidem, 32).

---

<sup>135</sup> “Dzięki nowym obozom koncentracyjnym i obozom pracy, w których znaleźliby się Żydzi z likwidowanych gett, przedsiębiorstwa gospodarcze SS stałyby się w praktyce monopolistą w ich zatrudnianiu, aż do kolejnego ich przeniesienia na Wschód, co oznaczało śmierć w obozach zagłady. Już w marcu 1942 r., po konferencji w Wannsee, Himmler wydał zarządzenie mówiące, iż zatrudnianie więźniów obozów koncentracyjnych w przemyśle wojennym będzie w przyszłości możliwe tylko po warunkiem, że przedsiębiorstwo zatrudniające zostanie umiejscowione na terytorium obozu, w celu usprawnienia nadzoru nad więźniami i nad samym przedsiębiorstwem. Była to część dalszych planów Himmlera dotyczących utworzenia imperium gospodarczego SS na Wschodzie”.

<sup>136</sup> “(...) obozy pracy podzielono na te kontrolowane przez SS oraz na „zakłady zbrojeniowe” będące w gestii

En realidad, las autoridades de la *Transfertelle* (oficina creada en diciembre de 1940 con la misión de regular las exportaciones e importaciones entre el gueto y la zona “aria”) ya habían decidido en la primavera de 1941 aprovechar la mano de obra del gueto para la industria<sup>137</sup>, de tal manera que, según explica Barbara Engelking, desde mediados de 1941 la forma dominante de producción en el gueto ya era el *szop*. Engelking define *szop* como “empresa alemana de producción en el gueto<sup>138</sup>” (Engelking y Leociak, 2013: 860) y lo describe de esta forma:

[El *szop*] era una empresa grande que bajo la apariencia de arrendamiento absorbía pequeñas empresas de producción y talleres junto a sus propietarios, que se convertían en trabajadores en diferentes puestos (desde “director judío” hasta obrero normal y corriente). Las empresas alemanas intervenían con carácter de inversoras que explotaban el trabajo a cuenta de contratista de los *szopy*. Los *szopy* eran protegidos por unos guardas especiales, los llamados *Werkschutze*, reclutados principalmente entre las fuerzas auxiliares alemanas: ucranianos, letones y lituanos. Entre los *Werkschutze* se encontraban también judíos delegados allí por el Servicio de Orden<sup>139</sup> (ídem, 428).

Así, antes de la primera gran operación de deportación de julio-septiembre del 42 había en el gueto más de treinta *szopy*, así como innumerables talleres y empresas de producción. Tras la operación el gueto dejó de ser barrio de viviendas y estaba únicamente compuesto por *szopy* (más de veinte), así como por los edificios de viviendas adyacentes a cada *szop*, formando como islas (*wyspy*, como así las llamaron desde entonces) separadas por zonas desiertas (calles en las que había edificios deshabitados) en las que estaba prohibido permanecer. De despejar estos edificios habitados se encargaba la *Westerfassungstelle*, una empresa de las SS que disponía de una mano de obra esclava de cinco mil personas que almacenaba y vendía los bienes dejados en los inmuebles deshabitados tras la gran operación de deportación.

---

inspektoratu. W porozumieniu podkreślono, że Żydzi nie będą otrzymywać żadnego wynagrodzenia za pracę i że nie przysługują im żadne uprawnienia socjalne”.

<sup>137</sup> Según Barbara Engelking, “las autoridades alemanas decidieron aprovechar, por medio de empresas privadas alemanas y mediante la activación de la producción judía, las posibilidades de producción del gueto, lo que podía traer enormes beneficios financieros. Se empezó a adjudicar concesiones a las mayores empresas judías, se retiraron diversas restricciones económicas. En la explotación económica del gueto de Varsovia estuvieron asimismo interesados empresarios y comerciantes alemanes” (Engelking y Leociak, 2013: 426-427) (“władze niemieckie postanowiły wykorzystać za pośrednictwem prywatnych firm niemieckich i przy aktywacji wytwórczości żydowskiej możliwości produkcyjne dzielnic zamkniętej, co mogło przynieść ogromne zyski finansowe. Zaczęto udzielać koncesji większym firmom żydowskim, cofnięto rozmaite restrykcje gospodarcze. Eksploatacją gospodarczą warszawskiego getta byli zainteresowani także prywatni przedsiębiorcy i kupcy niemieccy”).

<sup>138</sup> “Niemieckie przedsiębiorstwo produkcyjne w getcie”.

<sup>139</sup> “wielkie przedsiębiorstwo, wchłaniające pod pozorem dzierżawy drobne żydowskie zakłady produkcyjne i warsztaty wraz z ich właścicielami, którzy zostawili tam pracownikami na różnych stanowiskach („żydowskiego kierownika” do zwykłego robotnika). Firmy niemieckie występowały w charakterze inwestorów wykorzystujących pracę chałupniczą w szopach. Szopy były strzeżone przez specjalną ochronę, tzw. werkschutzów, rekrutowanych głównie spośród niemieckich formacji pomocniczych –ukraińskich, łotewskich i litewskich. Wśród werkschutzów znajdowali się również Żydzi oddelegowani tam ze Służby Porządkowej”.

La situación se mantuvo así hasta la visita inesperada de Himmler al gueto el 9 de enero de 1943. Tal como relata el historiador Bogusław Kopka, en su visita Himmler expresó su descontento por el hecho de que el gueto siguiera existiendo. Entonces,

En una disposición secreta del 11 de enero ordenó Krüger la liquidación de todas las empresas privadas y su transporte hasta el 15 de febrero a la región de Lublin. De manera inmediata ordenó „la recepción en los campos de concentración de 16 000 judíos, preferiblemente en Lublin”<sup>140</sup> (Kopka, 2007: 33).

Esta fue la causa por la que se organizó una segunda operación de deportación de la población del gueto de Varsovia en ese mismo mes de enero de 1943. Según señala Barbara Engelking, el objetivo de la operación no era –como creían los habitantes del gueto– la liquidación del gueto, sino la deportación de unas 8000 personas a Treblinka, como un gesto para contentar a Himmler, quien en la visita a Varsovia también había manifestado su insatisfacción por el hecho de que –según estimaciones– hubiera 8000 personas en situación ilegal. El responsable de las SS por entonces en Varsovia –Ferdinand von Sammern-Frankenegg– decidió que la operación empezaría el 18 de enero. Según Engelking, se tuvo en principio la intención de seguir el modelo de la operación del verano anterior, a saber, buscando a los ilegales para deportarlos y dejando que los legales siguieran en sus *szopy*. Sin embargo, una vez puesta en marcha la operación, se constató que había muchas dificultades para encontrar a los ilegales, ya que “nadie se presentaba a los llamamientos, únicamente unos pocos se decidían a bajar a los patios de las casas y mostrar sus documentos<sup>141</sup>” (Engelking y Leociak, 2013: 783), así que para cumplir la cuota de 8000 se empezó a deportar arbitrariamente a cualquier persona, estuviera en situación legal o no. Pero un acontecimiento inédito tuvo lugar durante esta operación: por primera vez algunos judíos (algunos jóvenes, principalmente los pertenecientes a la Organización Judía de Combate, *ŻOB*) ofrecieron resistencia armada. En estos episodios puntuales de resistencia armada los alemanes sufrieron algunas bajas. Este hecho hizo que la operación no tuviera éxito del todo, ya que finalmente el 22 de enero los alemanes la dieron por terminada habiendo deportado a apenas 5000 personas (sin contar a 1170 que mataron por las calles).

Según explica Barbara Engelking, la resistencia armada durante la segunda operación de deportación tuvo un significado decisivo en los siguientes sucesos protagonizados por la *ŻOB*, así como en las futuras resistencias armadas en el gueto. Se produjo un cambio en la

---

<sup>140</sup> “W tajnym rozkazie z 11 stycznia 1943 r. nakazał Krügerowi zlikwidowanie wszystkich firm prywatnych i przetransportowanie ich do 15 lutego na Lubelszczyznę. W trybie natychmiastowym nakazał „przejęcie 16 000 Żydów prze obóz koncentracyjny, najlepiej w Lublinie””.

<sup>141</sup> “Nikt nie stawiał się już na wezwania, jedynie nieliczni zdecydowali się zejść na podwórza domów i pokazać swoje dokumenty”.

forma de considerar la resistencia, viendo a partir de entonces la resistencia armada como posible y efectiva:

Los cadáveres de soldados alemanes en las calles rompieron la barrera psicológica del miedo ante el ocupante. Los judíos dejaron de ser percibidos y de sentirse ellos mismo como víctimas indefensas. La retirada del gueto de los alemanes, después de cuatro días, y su desistimiento de los transportes fue interpretado –a ambos lados del muro– como un efecto de la resistencia opuesta por los judíos<sup>142</sup> (ibídem, 785).

Al mismo tiempo la ŻOB consideraba que la próxima operación de deportación podría producirse de forma sorpresiva, por lo que decidieron que los combatientes debían estar ya acuartelados en grupos de diez y preparados para la acción. Se intentó hacer acopio de armas, bien comprándolas por contrabando<sup>143</sup> o produciéndolas ellos mismos (bombillas rellenas de ácido, cócteles molotov y granadas). También se llevaron a cabo entrenamientos y se decidió qué táctica llevar a cabo en el próximo enfrentamiento armado. Según explica Engelking:

La ŻOB decidió aplicar una táctica de guerrillas en el futuro enfrentamiento. Esto exigía la preparación adecuada del terreno. Se organizó una red de enlaces y se elaboró un método para desplazarse. Se derrumbaron paredes en los desvanes de casas vecinas o pasos en los sótanos. Gracias a ello se podían mover por todos los bloques y manzanas sin salir a la calle. Se prepararon también túneles que unían el gueto con el lado ario<sup>144</sup> (ibídem, 788).

Mientras las organizaciones de combate (además de la ŻOB, existía también el ŻZW<sup>145</sup>) se preparaban militarmente para hacer frente a la próxima operación de deportación, la población que quedaba en las islas del gueto preparaba refugios subterráneos –llamados *bunkery* (búnkeres)– equipados para que las personas resistieran escondidas durante meses. Tal como explica Barbara Engelking,

En el otoño de 1942 de manera espontánea y generalizada se empezaron a construir búnkeres, a veces con el pretexto de preparar refugios ante las repetidas incursiones aéreas soviéticas. Ya no eran los escondites provisionales que salvaban a la gente en el periodo de la acción de deportación. Ahora se construían en los sótanos de las casas, bajo los sótanos, anexos o patios, siendo proyectados muchas veces por arquitectos, los de escondites y búnkeres subterráneos, con acceso al agua, electricidad y a veces teléfono, con ventilación así como provisiones de alimentos, de manera que se podía pasar en ellos meses enteros. Los habitantes del gueto, sabiendo que el frente del este se movía en dirección a Varsovia, pensaban que

---

<sup>142</sup> “Trupy niemieckich żołnierze na ulicach przełamały psychologiczną barierę strachu przed okupantem. Żydzi przestali być postrzegani i czuć się jak bezbronni ofiary. Wycofanie się Żydów po czterech dniach z getta i zaniechanie wywozek było –po obu stronach muru– interpretowane jako efekt oporu stawianego przez Żydów”.

<sup>143</sup> Como señala Engelking, la ŻOB vio que durante la primera resistencia armada uno de sus mayores problemas fue la falta de armas de fuego. A finales de enero del 43 la Armia Krajowa (Ejército Nacional, que operaba en la clandestinidad) les hizo entrega de algunos revólveres, granadas y material explosivo, pero el mayor acopio se hizo en el mercado negro del lado “ario”. Aún así, el acopio de armas fue limitado debido también a las dificultades para hacerlas entrar en el gueto.

<sup>144</sup> “ŻOB zdecydowała się w przyszłej walce stosować taktykę partyzancką. Wymagało to odpowiedniego przygotowania terenu. Zorganizowano sieć łączności i opracowano metody przemieszczenia się. Wybito ściany na strychach sąsiadujących domów lub przejścia w piwnicach. Dzięki temu można było poruszać się po całych blokach i kwartałach domów, nie wychodząc na ulicę. Przygotowano także tunele łączące getto ze stroną aryjską”.

<sup>145</sup> Según Engelking y Leociak, el Żydowski Związek Wojskowy (ŻZW) (Unión Militar Judía) fue creado en el otoño de 1942. Era una organización ligada a la Nowa Organizacja Syjonistyczna (Nueva Organización Sionista), organización sionista de derechas.

a lo mejor conseguirían sobrevivir hasta la llegada del Ejército Rojo. En la construcción de cada búnker (los más grandes estaban previstos para unos cientos de personas) participaban financieramente sus futuros usuarios. Después de enero del 43 la construcción de búnkeres se convirtió en una ocupación generalizada<sup>146</sup> (ibídem, 788-789).

En el lado alemán, mientras tanto, también se hacían preparativos para una próxima operación de deportación ya definitiva, ya que el 16 de febrero de 1943 Himmler volvió a ordenar que el gueto de Varsovia se convirtiera en un campo de trabajo y que seguidamente las fábricas y talleres de producción fueran trasladados a la región de Lublin. Sin embargo, esta decisión se encontró una vez más con la oposición de los empresarios alemanes que se beneficiaban de la mano de obra gratuita de los judíos y que consideraban que la completa liquidación del gueto les perjudicaría. También los mandos del ejército alemán en Polonia estaban contra esta medida, porque, como explica Barbara Engelking, haciendo referencia al historiador Israel Gutman y a su obra sobre la historia de los judíos varsovianos entre 1939 y 1943,

El jefe de la Wehrmacht en Polonia, general Kurt Ludwig von Gienanth, ya en el otoño de 1942 escribía en un memorándum para el estado mayor que la eliminación de los judíos podía causar una caída del potencial militar del Tercer Reich. En una situación en la que cada vez más alemanes eran enviados al frente oriental, los judíos constituían una valiosa mano de obra<sup>147</sup> (ibídem, 785).

Este conflicto entre, por una parte, las SS y, por otra, los empresarios alemanes y la Wehrmacht, se resolvió finalmente con la organización de una última operación de deportación para cumplir los planes de Himmler. Dicha operación empezaría el 19 de abril y se estimaba que la operación les llevaría tres días, aún a sabiendas de que los judíos podían oponer resistencia armada. Y efectivamente debido a esta resistencia el enfrentamiento armado finalmente duró tres semanas.

Los judíos del gueto estaban esta vez prevenidos de la inmediata intervención, ya que un par de días antes del inicio de la operación se había observado una concentración de destacamentos alemanes en Varsovia. La operación fue llevada a cabo por destacamentos de las SS dirigidos por el general Jürgen Stroop, apoyados por unidades de la gendarmería, el

---

<sup>146</sup> “Jesienią 1942 r. spontanicznie i powszechnie zaczęto budować bunkry, niekiedy pod pretekstem przygotowania schronów przed powtarzającymi się nalotami radzieckimi. Nie były to już prowizoryczne skrytki, które ratowały ludzi w okresie akcji wysiedleńczej. Teraz budowano w piwnicach domów, pod piwnicami, oficynami lub podwórzami projektowane nieraz przez architektów kryjówki i podziemne bunkry, z dostępem do wody, elektryczności, a czasem i telefonu, z wentylacją oraz zapasami żywności –tak by można w nich było spędzić miesiące. Mieszkańcy getta wiedząc, że front wschodni posuwa się w kierunku Warszawy, myśleli, że może uda im się przetrwać do nadejścia Armii Czerwonej. W budowie każdego bunkra (największe były przewidziane na kilkaset osób) partycypowali finansowo jego przyszli użytkownicy. Po styczniu 1943 r. budowanie bunkrów stało się zajęciem powszechnym”.

<sup>147</sup> “Dowódca sił Wehrmachtu w Polsce gen. Kurt Ludwig von Gienanth, już jesienią 1942 r. pisał w memorandum do sztabu generalnego, że usunięcie Żydów może spowodować spadek potencjału militarnego Trzeciej Rzeszy. W sytuacji gdy coraz więcej Niemców było wysyłanych na front wschodni, Żydzi stanowili cenną siłę roboczą”.

ejército alemán y voluntarios ucranianos. Por su parte, los combatientes judíos iban a contar con el apoyo de algunas unidades del ejército polaco en la clandestinidad –la *AK* o *Armia Krajowa*–, aunque una vez empezados los enfrentamientos los dos intentos de dichas unidades de entrar en el gueto para unirse a los resistentes judíos fracasaron finalmente. Según señala Engelking, las luchas en el gueto –visibles por las columnas de humo y audibles por el estruendo de los disparos– fueron muy comentadas (positivamente) en la prensa clandestina, así como observadas por la población de Varsovia. Sobre esto último, añade Engelking:

Muchos polacos se quedaron indiferentes ante la tragedia del gueto en llamas. El símbolo de esta indiferencia es el tiiovivo que daba vueltas en las proximidades del muro, en la plaza Krasiński. Y aunque no está claro si el tiiovivo funcionaba y si iba a él mucha gente justo en los días del levantamiento, quedó inmortalizado en el poema de Czesław Miłosz, *Campo di Fiori*<sup>148</sup> (ibídem, 813-814).

Dada la completa resistencia (activa de los combatientes, pasiva de los escondidos en los búnkeres) de los judíos del gueto, el general Jürgen Stroop, tal como relata Kazimierz Moczarski –compañero de cárcel de dicho general después de la guerra y autor del libro *Rozmowy z katem* (*Conversaciones con un verdugo*<sup>149</sup>)–, tomó la decisión de ir conquistando el terreno poco a poco prendiendo fuego a cada edificio. Así, de esa forma tan sistemática, fueron ganando terreno al tiempo que iban descubriendo búnkeres. Tal como explica Engelking acerca del descubrimiento de búnkeres,

A los búnkeres descubiertos a menudo se echaba gas para obligar a la gente a salir del interior. Aturdidos y asustados, los judíos abandonaban los escondites. Se les despojaba de sus pertenencias, se mataba a una parte en el propio lugar y al resto se le hacía ir a la *Umschlagplatz*. De allí iban a los campos: a Trawniki, Poniatowa o Majdanek. Alrededor de 7 mil judíos fueron enviados a Treblinka. Este campo de la muerte fue cerrado básicamente en abril de 1943. Después de la visita de Himmler, en marzo de ese año, se dedicaron a borrar las huellas de ese campo. Hasta julio de 1943 se quemaron los cuerpos de las fosas y se mezclaron los huesos; recibieron ya pocos transportes nuevos<sup>150</sup> (ibídem, 806).

Los alemanes dieron por terminada la operación en el gueto el 16 de mayo de 1943. Ese día, como explica Engelking,

El 16 de mayo a las 20.15 los alemanes hicieron volar por los aires la Gran Sinagoga de la calle Tłomackie. Fue éste un final simbólico de la insurrección del gueto de Varsovia. Stroop escribió en su informe: „el barrio judío de viviendas de Varsovia ha dejado de existir” (ibídem, 808).

---

<sup>148</sup> “Wielu Polaków pozostało obojętnych wobec tragedii płonącego getta. Symbolem tej obojętności jest kręcąca się wówczas w pobliżu murów, na pl. Krasińskich, karuzela. I choć nie jest jasne, czy karuzela była czynna i licznie odwiedzana akurat w dniach powstania, to została unieśmiertelniona w wierszu Czesława Miłosza *Campo di Fiori*”.

<sup>149</sup> Moczarski, K. (2008). *Conversaciones con un verdugo. En la celda del teniente general de la SS Jürgen Stroop*. Barcelona: Alba.

<sup>150</sup> “Do wykrytych bunkrów wrzucano często gaz, by zmusić ludzi do wyjścia na zewnątrz. Otumanieni i wystraszeni Żydzi opuszczali kryjówki. Ograbiano ich, część zabijano na miejscu, resztę gnano na Umschlagplatz. Stąd jechali do obozów: do Trawniki, Poniatowej lub Majdanek. Około 7 tys. Żydów wysłano do Treblinka. Ten obóz zagłady w zasadzie został zamknięty w kwietniu 1943 r. Po wizycie Himmlera, w marcu tego roku, zajęto się tam zacieraniem śladów. Do lipca 1943 r. palono ciała wykopane z masowych grobów, mielono kości; przyjmowano już niewiele nowych transportów”.

Con la información ofrecida por Stroop en su informe para Himmler sobre el sofocamiento de la insurrección del gueto se ha intentado establecer un balance de las muertes y deportaciones. Como señala Engelking, los datos de Stroop han de tomarse con prudencia, ya que se sabe que en abril de 1943 había unos 40 mil judíos en el gueto y según Stroop fueron descubiertos y liquidados 631 búnkeres en los que se encontraban 56 065 judíos. De acuerdo con los datos ofrecidos en su informe, se eliminó a 7 mil en el gueto, se envió a otros casi 7 mil a Treblinka, alrededor de 6 mil murieron combatiendo, se suicidaron o bien perecieron en los incendios. El resto (unos 36 mil) fueron enviados a otros campos. En cuanto a las bajas en el bando alemán, la prensa clandestina polaca también ofreció unas cifras que, según Engelking, se han de tomar también con prudencia: hubo 86 muertos y 420 heridos. Stroop, por su parte, seguramente rebajó las cifras de que disponía y escribió en su informe que hubo 16 muertos y 85 heridos entre sus efectivos.

El paisaje del gueto –ya desierto– adquirió otra fisonomía. Según explica Barbara Engelking:

El barrio cerrado se convirtió en escombros y cenizas, un Mar Muerto varsoviano, un gran territorio de la muerte, cementerio sin fronteras, donde se entrelazaban entre sí los cadáveres de las casas y de la gente. Entre la liquidación de la insurrección del gueto y el estallido del levantamiento de Varsovia pasaron apenas 15 meses. Durante todo este periodo en la Varsovia ocupada se extendía, todavía cercado por muros, un espacio que recordaba más un paisaje lunar que uno urbano<sup>151</sup> (ibídem, 820).

El área del gueto fue transformada finalmente en un campo de concentración (el *Konzentrationslager Warschau*), pero el plan de Himmler de concentrar en él durante un tiempo los *szopy* alemanes, así como a sus trabajadores esclavos, no se cumplió porque dichos *szopy* quedaron destruidos y sus trabajadores –dado que los habitantes del gueto habían ofrecido una resistencia total– perecieron o fueron deportados a campos de exterminio. Según explica Bogusław Kopka en su monografía sobre el campo de concentración de Varsovia,

Para que pudiera empezar a funcionar lo más rápido posible se decidió [Stroop decidió] transformar el campo ya existente en el gueto que no había sido destruido durante los combates: la prisión de la Policía de Seguridad y del Servicio de Seguridad (Sicherheitsdienst, SD) del distrito varsoviano de la calle Dzielna 24/26, conocido por los varsovianos como Pawiak. (...). El 11 de junio de 1943 Himmler ordenó que “Dzielna –la cárcel del antiguo gueto de Varsovia– fuera transformada en campo de concentración. Por medio de prisioneros se habían de recoger y transportar los millones de ladrillos, piezas de chatarra y otros materiales del terreno del antiguo gueto<sup>152</sup> (Kopka, 2007: 39).

---

<sup>151</sup> “Dzielnica zamknięta obróciła się w gruzy i zgliszcza – warszawskie Morze Martwe, wielkie terytorium śmierci, cmentarz bez granic, gdzie splątane są ze sobą trupy domów i ludzi. Między likwidacją powstania w getcie a wybuchem powstania warszawskiego upłynęło niespełna 15 miesięcy. Przez cały ten okres w okupowanej Warszawie rozciągał się, wciąż jeszcze odgradzony murami, obszar przypominający bardziej księżycowy niż miejski krajobraz”.

<sup>152</sup> “Aby mógł zacząć funkcjonować jak najszybciej, postanowiono przekształcić w obóz już istniejące na terenie getta niezniszczone podczas walk więzienie Policji Bezpieczeństwa i Służby Bezpieczeństwa (Sicherheitsdienst – SD) dystryktu warszawskiego przy ul. Dzielnej 24?26, zwane przez warszawiaków Pawakiem. (...). 11 czerwca

Se debía, pues, recoger todo material recuperable de manera que toda el área del antiguo gueto quedara completamente arrasado cada sótano y cada canalización debidamente enterrados para después abonar la tierra y plantar árboles para levantar un gran parque. Esto tenía relación con los planes alemanes de convertir Varsovia en una ciudad de provincia (otras regiones como la de Lublin o Cracovia, en cambio, se preveía que fueran colonizadas de manera intensa).

Como también explica Kopka en su monografía, a fin de realizar estos trabajos de derribo y desmantelamiento, se trajeron a Varsovia prisioneros de otros campos. En primer lugar, en julio de 1943 llegaron del campo de Buchenwald unos 300 prisioneros (comunistas, asociales y criminales) que debían asumir las funciones de jefes de barracón y jefes de comando de trabajo o *kapos*. Poco después, en agosto, y posteriormente, en noviembre de ese mismo año, se trajeron unos 3700 prisioneros judíos procedentes de Auschwitz. Se tuvo cuidado de no traer a prisioneros judíos polacos para que no comunicaran con la población de Varsovia, por lo que se trajo a prisioneros procedentes de Grecia (el grupo más numeroso), Francia, Alemania, Austria, Bélgica y Holanda. En 1944 se trasladaron además unos 3000 prisioneros judíos húngaros procedentes también de Auschwitz. Según Kopka, la cifra mínima de prisioneros del campo de concentración de Varsovia puede estimarse en unos 7250. Por otra parte, las durísimas condiciones de vida y de trabajo no diferían de las de cualquier otro campo de concentración.

Kopka señala también que el campo tuvo también otra función: la de lugar en la que efectuar ejecuciones en masa de polacos represaliados. Varsovia era considerada por los ocupantes como el centro de la resistencia polaca, por lo que entre las órdenes de Himmler de enero de 1943 se encontraba también la de aterrorizar a la población de Varsovia para disuadirla de organizar operaciones de resistencia contra los alemanes. A tal efecto se hacían redadas en las calles (los detenidos eran trasladados a la cárcel de Pawiak y posteriormente a un campo de concentración) o bien se hacían fusilamientos públicos de prisioneros de Pawiak también en una calle elegida a tal fin. Los cadáveres eran trasladados al campo de concentración, donde eran quemados. A partir de julio de 1944 las ejecuciones tenían ya lugar en las ruinas del gueto. En total, estima Kopka, entre otoño del 43 y el 31 de julio de 1944 (la víspera de la insurrección de Varsovia) el número de muertos por ejecuciones fue de al menos 9500 personas y el de deportados a campos de concentración de más de 24 mil. En todo caso, este episodio es muy

---

1943 r. Himmler zarządził, „aby Dzielna – więzienie w dawnym getcie warszawskim – przekształcona została w obóz koncentracyjny. Za pomocą więźniów zebrane i zwiezione mają być miliony cegieł, żelastwa i innych materiałów z terenu byłego getta”.

polémico en la historiografía polaca, pues para la jueza Maria Trzecińska (autora de la primera monografía sobre el campo) el objetivo de la creación del campo de concentración de Varsovia fue el del exterminio de la población polaca de Varsovia, mientras que para Kopka sólo fue un lugar de represión, no de exterminio planificado.

### 3.2.2. La vida cultural en el gueto de Varsovia

Como señala Barbara Engelking, las diversas corrientes de la vida intelectual judía en Polonia vigentes durante el periodo de entreguerras tuvieron su continuidad o bien hicieron lo posible por tenerla durante la guerra. La presencia judía en la vida cultural de Polonia antes del inicio de la guerra tenía una triple vertiente: la cultura desarrollada al margen de la cultura nacional polaca, principalmente la literatura en yidis, cuyo centro principal desde finales del siglo XX era Varsovia<sup>153</sup>; la literatura polaco-judía, intento –como ya tratamos extensamente en otro capítulo– de crear una literatura identitaria judía en lengua polaca; por último, las aportaciones de artistas de origen judío a la propia cultura polaca, como los poetas Julian Tuwim, Jan Brzechwa, Bolesław Leśmian, Aleksander Wat, o los prosistas Józef Wittlin o Bogdan Wojdowski.

Si atendemos a la situación en la que se encontraban los judíos que habitaban el gueto de Varsovia, la cultura siguió manifestándose en sus diferentes vertientes. Como destaca Engelking,

Podría parecer que la situación dramática del gueto –la miseria general, el hambre, el abatimiento, la inquietud– desanimara a la gente a escribir y leer libros o a escuchar música. Sucedió sin embargo algo distinto. La fuerza de espíritu, la resistencia interior, la voluntad de no rendirse, y también el deseo de escapar de la vida diaria hicieron que los habitantes del gueto fueran al teatro y a conciertos, que escribieran poemas y memorias y que incluso se rieran en los cabarés. La participación en la vida cultural no sólo fue una huida de la realidad y un tipo de autodefensa psicológica sino también una manifestación de resistencia moral, daba un sentimiento de pertenencia al mundo de los valores que los alemanes querían eliminar en los judíos<sup>154</sup> (Engelking y Leociak, 2013: 562) .

En la atmósfera del gueto, claro está, dominaba la lucha por la supervivencia de la creciente cantidad de enfermos, desplazados, extenuados, hambrientos que constituía la

---

<sup>153</sup> Tal como señala Engelking, la literatura yidis escrita en Polonia dio importantes autores en prosa: una parte emigró en los años 20 y 30 (entre ellos, los hermanos Singer); los que se quedaron murieron la mayoría durante la Shoá (Jehoszua Perle, Izrael Rabon, Michal Bursztyn, Alter Szolem Kaczyne). Pero en realidad también desaparecieron otros cientos de escritores en lengua yidis, no sólo prosistas sino también poetas, dramaturgos y críticos literarios.

<sup>154</sup> “Wydawać by się mogło, że dramatyczna sytuacja getta – powszechna nędza, głód, przygnębienie, niepokój – zniechęca ludzi do pisania i czytania książek czy słuchania muzyki. Stało się jednak inaczej. Siła ducha, wewnętrzny opór, wola niepoddawania się, a także chęć ucieczki od codzienności sprawiły, że mieszkańcy getta chodzili do teatrów i na koncerty, pisali wiersze i pamiętniki, a nawet śmiali się w kabaretach. Udział w życiu kulturalnym był nie tylko ucieczką od rzeczywistości i rodzajem psychicznej samoobrony, lecz także przejawem moralnego oporu, dawał poczucie przynależności”.

mayoría, pero como escribe Engelking,

Había sin embargo muchos –su número se puede estimar en un 5-10%, esto es, 20-40 mil personas– que se encontraban (momentáneamente) en la parte alta de la jerarquía y que tenían todavía la suficiente energía y posibilidades para poder satisfacer sus necesidades culturales o espirituales<sup>155</sup> (ídem).

La situación material de los artistas (músicos, actores, literatos, pintores) que se encontraron encerrados en el gueto era bastante difícil, ya que al comienzo no había teatros ni se imprimían libros, así que buscaban cualquier otra ocupación para mantenerse (vender algún producto por la calle, trabajar en alguna cantina, etc.). Tal como explica Engelking, algunos músicos cantaban o tocaban en la calle e incluso en los patios de algunas casas llegaron a tocar orquestas enteras.

Basándose en las cifras aportadas por Jonas Turkow –actor y director de teatro superviviente del gueto– en sus memorias, Engelking explica que en el gueto se encontraban 87 literatos que escribían en yidis, polaco o hebreo y que su situación material generalmente era dramática, de tal manera que la mayoría dependía de las organizaciones de ayuda social. Así, entre los comedores sociales se encontraba el de los literatos, llevado por la escritora y destacado miembro de Oneg Szabat, Rachela Auerbach.

Entre el legado literario del gueto cabe destacar –además de los poemas de Szlengel– la obra del poeta Icchak Kacnelson, que escribía en yidis y en hebreo y cuya obra más conocida es el largo poema titulado “Dos lid funem oysgehartgetn jidishn folk” (“Canción del pueblo judío asesinado”), escrito en yidis durante su posterior internamiento en el campo de concentración de Vittel, en Francia, adonde fueron a parar algunos de los habitantes del gueto de Varsovia que consiguieron proveerse de un pasaporte extranjero.

Sin embargo, según dice Engelking, apoyándose además en una cita de Ringelblum,

Las experiencias insólitas del gueto de Varsovia hicieron que mucha gente se decidiera a poner por escrito sus impresiones y reflexiones. Escribían no sólo literatos o intelectuales sino también muchos que muy probablemente en otras circunstancias no hubieran agarrado la pluma, como el contable Chaim Hasenfus, el dependiente Leon Guz, el auxiliar de dentista Karol Rotgerber o el tornero Dawid Fogelman. “Todo el mundo escribía: periodistas, literatos, maestros, activistas sociales, jóvenes, incluso niños. La mayoría de los que escribían llevaban un diario<sup>156</sup>” (ibídem, 573).

---

<sup>155</sup> “Byli tam jednak i tacy – ich liczbę można szacować na ok. 5-10%, czyli 20-40 tys. osób – którzy znajdowali się (chwilowo) wyżej w gettowej hierarchii i którzy mieli jeszcze dość energii i możliwości, by realizować swoje potrzeby kulturalne i duchowe”.

<sup>156</sup> “Niecodziennie doświadczenia getta sprowokowały wielu ludzi do zapisywania wrażeń i przemyśleń. Pisali nie tylko literaci i przedstawiciele inteligencji, ale i tacy, którzy najprawdopodobniej w innych okolicznościach nie chwyciliby za pióro, jak księgowy Chaim Hasenfus, subiekt sklepowy Leon Guz, technik dentystyczny Karol Rotberger czy tokarz Dawid Fogelman. „Pisali wszyscy: dziennikarzem literaci, nauczyciele, działacze społeczni, młodzież, nawet dzieci. Większość piszących prowadziła dzienniki”.

Por otra parte, la lectura de libros también tuvo una gran importancia en la vida cultural a pesar de que el acceso a los libros no era fácil. Tal como refiere Engelking, ya antes de la creación del gueto se había ordenado cerrar todos los lugares de préstamo y paulatinamente se había ido excluyendo a los judíos del comercio editorial, así que en el gueto se compraban los libros en la calle o bien se sacaban de locales de préstamo ilegales. En algunos edificios, además, se organizaban préstamos para los propios vecinos. En la primavera de 1941 el Consejo Judío consiguió el permiso para que se abrieran librerías y salas de lectura, de tal manera que, según Engelking, se tiene documentado que en abril de 1942 existían 22 librerías oficiales, así como 35 salas de préstamo, a parte de las ilegales ya existentes. Según Engelking,

La lectura de libros se convirtió en una forma muy difundida de participar en la vida cultural, fue un hábito del que resultaba difícil privarse. De manera apasionada leían hasta aquellos que se encontraban al borde de la muerte por hambre. (...). Para huir de la realidad que les rodeaba se leían novelas policiacas, novelas del tipo *Lo que el viento se llevó*, novelas de aventuras. Para comprender lo que pasaba en el gueto y encontrar alguna analogía histórica se leían (a parte de la prensa clandestina) libros de Historia (principalmente sobre la campaña de Napoleón en Rusia) (...). Gozó de una gran popularidad la novela de Franz Werfel [escrita en 1933, trata del genocidio armenio de 1915] *Los cuarenta días del Musa Dagh*<sup>157</sup> (ibídem, 580).

Al igual que la ayuda social, la vida cultural y de ocio en el gueto de Varsovia se desarrolló a través de dos vertientes: la oficial y la extraoficial. Como explica Engelking, al comienzo la vida social se desarrollaba de manera no oficial principalmente en las casas, en las que se organizaban lecturas de libros, audiciones de música, partidas de ajedrez o de cartas (de bridge, principalmente), veladas de baile. Con el tiempo los comités de vecinos empezaron también a organizar fiestas privadas en los inmuebles para recaudar fondos con el fin de ayudar a los vecinos que pasaban hambre.

En septiembre de 1940, a iniciativa de Emanuel Ringelblum, se creó de forma clandestina en el gueto la Comisión Central de Fiestas (*Centralna Komisja Imprezowa*, CKI). Según Engelking,

La CKI se convirtió por una parte en organizadora o coorganizadora de fiestas culturales en el gueto y por otra parte en una especie de gremio de artistas. En 1941 había registrados en la CKI 267 artistas profesionales: 150 músicos y 117 actores. Más tarde llegó a contar con 369 artistas registrados. Según Turkow, presidente de la CKI, en el gueto había en total 456 artistas: actores, músicos, compositores, escritores, poetas, bailarines, pintores, escultores. Sobrevivieron a la ocupación sólo un par de decenas de ellos. La CKI ayudaba a los artistas, tanto financieramente como en la búsqueda de contratos. Los proyectos de organización de fiestas por parte de los comités vecinales se comunicaban a la CKI así como información sobre qué artista iban a necesitar y la CKI repartía estos encargos entre los artistas registrados

---

<sup>157</sup> “Lektura książek stanowiła rozpowszechnioną w getcie formę uczestnictwa w życiu kulturalnym, była nawykiem, z którego trudno zrezygnować. Namiętni czytali nawet ludzie znajdujący się na krawędzi głodu. (...). By oderwać się od świata zewnętrznego i zapomnieć o rzeczywistości za oknem, przeżywając przygody bohaterów, czytano kryminały, romanse w rodzaju *Przeminęło z wiatrem*, powieści przygodowe. By zrozumieć, co się dzieje w getcie i odnaleźć jakieś historyczne analogie, czytano (oprócz prasy konspiracyjnej) książki historyczne (głównie o kampanii Napoleona w Rosji) (...). Ogromną popularnością cieszyła się w getcie powieść Franza Werfela *Czterdzieści dni Musa Dah*”.

en la comisión<sup>158</sup> (ibídem, 565).

Otra organización que tuvo un papel significativo en la organización de la vida cultural en el gueto fue la Sociedad Central de Cuidados a los Huérfanos y Niños Abandonados (*Centralne Towarzystwo Opieki nad Sierotami i Dziećmi Opuszczonymi*) o CENTOS. Esta institución social dedicada a los niños –que había sido creada en el periodo de entreguerras– llevaba una biblioteca con libros infantiles en polaco y yidis y contaba también con un teatro de títeres. La CENTOS organizaba actividades en orfanatos, internados, cocinas populares y puntos de acogida de refugiados en el gueto. Según Engelking, en *Gazeta Żydowska* (periódico legal publicado en Cracovia y Varsovia entre julio de 1940 y agosto de 1942) apareció una información que nos da una idea del volumen de actividad de la CENTOS, a saber, que en enero y febrero de 1942 organizó 67 fiestas infantiles a las que asistieron unos cinco mil niños.

Otras organizaciones culturales clandestinas fueron las creadas para la propagación del yidis y del hebreo, a saber, la *Jidisze Kulturele Organizacje* (JIKOR) y la *Tkuma* (en hebreo “renacimiento”).

Según Barbara Engelking, estas organizaciones culturales clandestinas colaboraban con el Consejo Judío, pero –como ya hemos dicho– existía una rivalidad entre la vertiente oficial y la no oficial en la organización de actividades, tal como sucedía también en relación con las acciones de ayuda social.

Un aspecto destacable de la vida cultural del gueto de Varsovia fue la vida teatral. Ya en el periodo de entreguerras –señala Barbara Engelking– el público judío era muy aficionado al teatro de variedades, que en los teatros judíos de Varsovia hacía sus actuaciones generalmente en yidis. Nada más producirse la invasión alemana los teatros judíos dejaron de funcionar. Según refiere Engelking, una vez creado el gueto, el primer permiso para abrir un teatro lo obtuvo el teatro Eldorado en diciembre de 1940. A lo largo de los seis meses siguientes abrieron otros cuatro más. De los cinco teatros existentes tres hacían representaciones en yidis y dos en polaco.

Tal como explica Engelking,

Los teatros hacían representaciones en condiciones muy difíciles y provisionales. Cuando se encendía la luz, la representación tenía lugar con lámparas de carburo. Cuando hacía frío los espectadores se sentaban

---

<sup>158</sup> “CKI stała się z jednej strony organizatorem lub współorganizatorem imprez kulturalnych getta, z drugiej zaś – czymś z rodzaju związku zawodowego artystów. W CKI 30 września 1941 r. było zarejestrowanych 267 artystów zawodowych; 150 muzyków i 117 aktorów; później liczba ta wzrosła do 369 osób. Według Turkowa, przewodniczącego CKI, w getcie znajdowało się łącznie 456 artystów; aktorów, muzyków, kompozytorów, pisarzy, poetów, tancerzy, malarzy, rzeźbiarzy. Przeżyło zaledwie kilkunastu. Centralna Komisja Imprezowa pomagała artystom, udzielając zapomóg finansowych i pomagając w znalezieniu zatrudnienia. Projekty imprez organizowanych przez komitety domowe były zgłaszane do CKI wraz z „zapotrzebowaniem na artystę”, a komisja rozdzielała te zlecenia między zarejestrowanych w niej twórców”.

envueltos en sus abrigos y las actrices con vestidos escotados estaban lívidas por el frío. Los actores no tenían unos honorarios estables, sólo se repartían la taquilla de la representación y como las entradas eran baratas (...) la cantidad de dinero que ganaban era más que humilde. El reconocimiento más elevado que recibían del público no eran flores sino un bocadillo, que las actrices recibían a veces de sus admiradores después de la representación. Las representaciones empezaban normalmente hacia las 17 (debían terminar antes del toque de queda); los sábados, domingos y festivos había también otra representación más temprano. Los teatros del gueto contaban en total con alrededor de tres mil butacas. (...) entre semana la capacidad de espectadores se llenaba hasta un 80%, pero en días festivos y en los estrenos había llenos. (...). En los primeros 20 meses de su existencia los teatros estrenaron 68 espectáculos. (...) De forma parecida como antes de la guerra, se criticó que en el repertorio dominaran las comedias ligeras y las revistas<sup>159</sup> (ibídem, 586-587).

Sobre la vida teatral en el gueto de Varsovia se ha preservado hasta nuestros días tanto huellas (el local del teatro Femina –que no fue destruido durante la guerra– se convirtió en cine en el año 1958, que funcionó hasta su cierre en 2014) y documentos (en el archivo de Oneg Szabat se guardó la copia de una comedia escrita y representada en el gueto<sup>160</sup> que desde 2018 se sigue representando de vez en cuando en un teatro de Varsovia) como testimonios (referencias en diarios y memorias). Entre los testimonios, cabe destacar las memorias de Jerzy Jurandot, director del teatro Femina durante el año en que estuvo funcionando en el gueto. En un fragmento de dichas memorias, escritas en su escondite en el “lado ario” en el 1944, explica la importancia que tuvo la vida teatral en el gueto:

La gente, arrancada con violencia del círculo de lo que hasta aquel momento habían sido sus intereses y hábitos y encerrada violentamente en el gueto, se esforzó a cualquier precio por crearse unas apariencias de vida normal. Para muchos de ellos el teatro era antes de la guerra un artículo de primera necesidad, como el periódico, como los libros. Nosotros les dábamos un sucedáneo de aquello que tenían antes, un sucedáneo de la vida que había pasado. Eso en primer lugar. Y, por otra parte, la realidad era horrorosa, así que de todas las maneras posibles se buscaba huir de ella. Funcionaba aquí el instinto humano de autodefensa más profundo<sup>161</sup> (Jurandot, 2014: 68).

---

<sup>159</sup> “Teatry rzeczywiście grały w bardzo trudnych, prowizorycznych warunkach. Gdy wyłączano światło, przedstawienia odbywały się przy lampach karbidowych. Gdy było zimno, widzowie siedzieli okutani w palta, a aktorki na scenie w wydekoltowanych sukniach siniały z zimna. Aktorzy nie mieli stałych honorariów, tylko dzielili się dochodem z przedstawienia, a ponieważ bilety do teatru były tanie (...), ich zarobki były więcej niż skromne. Najwspanialszym dowodem uznania od publiczności nie były kwiaty, lecz kanapka, którą czasem aktorki dostawały po przedstawieniu od wielbicieli. Przedstawienia zaczynały się zwykle ok. 17 (musiały skończyć się przed godziną policyjną); w soboty, niedziele i święta wystawiano dodatkowo popołudniówki. Teatry getta liczyły łącznie ok. 3 tys. miejsc. (...) w dniu powszednie frekwencja sięgała 80%, w dni świąteczne i na premierach zwykle były komplety widzów. (...) W ciągu 20 miesięcy istnienia gettowe dały 68 premier. (...) Podobnie jak przed wojną, krytykował dobór repertuaru, w którym dominowały lekkie komedie i banalne rewie”.

<sup>160</sup> Se trata de la comedia “Miłość szuka mieszkania” [El amor busca piso], escrita por Jerzy Jurandot, comedia de enredos amorosos ambientada en el gueto de Varsovia –del que aparecen retratados de forma satírica algunos aspectos– y que trata sobre dos parejas que por una decisión burocrática del Consejo Judío se ven obligadas a compartir el mismo minúsculo piso.

<sup>161</sup> “Ludzie, wyrwani gwałtem z kręgu swoich dotychczasowych zainteresowań i przyzwyczajzeń i zamknięci przemocą w getcie, usiłowali za wszelką cenę stworzyć sobie pozory normalnego życia. Teatr dla wielu z nich był przeczcie przed wojną artykułem pierwszej potrzeby, tak jak gazeta jak książka. Myśmy im dawali namiastkę tego, co mieli dawniej, namiastkę życia, które minęło. To jedno. A z drugiej strony rzeczywistość była straszna, więc na wszelkie możliwe sposoby szukało się od niej uciezki. Działał tu największy, głęboko ludzki instynkt samoobrony”.

Por otra parte, la música jugó un papel importante no sólo en la vida cultural, sino también –para bien y para mal– en la vida cotidiana del gueto. En efecto, como señala Engelking, “la música de las calles –los diversos sonidos de instrumentos, las voces humanas de diferentes colores y escalas, los gritos, las llamadas, súplicas, los cantos– formaban la melodía característica del gueto<sup>162</sup>” (Engelking y Leociak, 603). Esta investigadora cita el fragmento de uno de los informes de la poeta Henryka Łazertówna para Oneg Szabat que retrata dicha “melodía” de las calles del gueto de la siguiente forma:

[De mañana] aúlla por la ventana una mendiga hinchada: «Gente, cinco groszy, solo cinco groszy». Hace un momento han llegado dos voces de acompañamiento. Las conozco. Son sus hijos. Cantan una extraña canción. (...). Desde arriba sé quién va a venir hoy a «actuar». Todavía va a estar un muchacho que grita durante horas en el mismo lugar «Ots rachmunes...» (dame una limosna) y la muchacha del «Ots mitsleid» (ten piedad) y algo pequeño, no se sabe de qué sexo, con su «Vorf arup a shtikele broyt» (tírame un trozo de pan) (...). Y después por la noche y a las 10 de la mañana va a estar «la señorita Marysia». La señorita Marysia tiene veinticinco años y, según parece, es bachiller. Tiene una voz de alto agradable, limpia, sonora<sup>163</sup> (ibídem, 603-604).

En los teatros y cafés había actuaciones musicales. Engelking destaca que, según los datos ofrecidos por Ringelblum en su crónica, en abril de 1941 existían 61 locales de ocio (cafés y restaurantes). De la vida musical de los cafés, cabe destacar a las cantantes Wera Gran y Marysia Ajzensztadt (esta última conocida tanto en el gueto como posteriormente como el “ruiseñor del gueto”), que se hicieron famosas por sus actuaciones en el café Sztuka, el café más prestigioso y famoso del gueto.

Algunas canciones que se crearon en el gueto se hicieron muy populares y se cantaban en todas partes. Tal es el caso de la canción “*Mały szmugler*” (“El pequeño contrabandista”), con letra de Henryka Łazertówna (sólo la letra se ha conservado), que habla de los niños del gueto que hacían contrabando de víveres. Como destaca Engelking, “las canciones cumplían todavía otra función: reemplazar la conversación, expresar los sentimientos, crear una sensación de cercanía y de lazos<sup>164</sup>” (ibídem, 604).

En la vida musical del gueto cabe destacar asimismo las actuaciones de la Orquesta Sinfónica Judía (*Żydowska Orkiestra Symfoniczna, ŻOS*), en la que actuaban músicos famosos

---

<sup>162</sup> “Muzyka ulicy – dźwięki różnorodnych instrumentów, głosy ludzkie różnej barwy i skali, krzyki, wołania, błagania i śpiewy tworzyły charakterystyczną melodię getta”.

<sup>163</sup> “[Rano] wyje za oknami spuchnięta żebraczka: «Ludzie, pięć groszy, tylko pięć groszy». Przed chwilą do akompaniamentu przybyły dwa nowe głosy. Znam je. To dwoje dzieci. Śpiewają dziwną piosenkę. [...] Wiem z góry, kto się jeszcze będzie dziś «produkował». Będzie jeszcze chłopiec skrzeczący godzinami w jednym miejscu: «Oc rachmunes...» (daj jałmużnę) i dziewczyna z «Oc mycałjch...» (miej litość) i coś małego, niewiadomej płci, ze swoim «Warf arup a szyteke brojt» (rzuć na dół kawałek chleba). [...] A potem w nocy i o dziewiątej rano będzie «panna Marysia». Panna Marysia ma dwadzieścia pięć lat y podobno maturę. Ma czysty, dźwięczny, miły alť”.

<sup>164</sup> “Piosenki mgły pełnić jeszcze inną funkcję – zastępować rozmowę, wyrażać uczucia, wytwarzać poczucie bliskości i więzi”.

de la Filarmónica de Varsovia y de Radio Polskie (equivalente a Radio Nacional). Sus conciertos se celebraban en teatros y, según Engelking, gozaron de mucho éxito. La orquesta celebró conciertos desde noviembre de 1940 hasta abril de 1942, fecha en que fue oficialmente disuelta por el comisario Heinz Auerswald cuando éste se enteró por la *Gazeta Żydowska* de que la orquesta había interpretado composiciones de músicos “arios”, lo cual tenían prohibido.

Los graves problemas de hambre y de epidemia de una parte de la población del gueto contrastaban de manera muy fuerte con el disfrute del ocio cultural de la parte privilegiada de la misma en restaurantes, cafés y teatros. Según explica Engelking,

La gente enferma, hambrienta, agonizante en las calles y aquellos que derrochaban el dinero en los locales del gueto, constituían dos polos opuestos de la jerarquía social del gueto. La mayor parte de sus habitantes se mantenía de alguna forma entre estos dos polos, en la superficie de la vida, aunque se encontraba constantemente amenazada por una caída en la miseria. Justamente constituían estos el público teatral y de conciertos, asimismo porque era importante para ellos el cultivo de los hábitos culturales. Esta conducta, normal antes de la guerra, en el gueto fue también una expresión de desacuerdo con el orden hitleriano del mundo<sup>165</sup> (ibídem, 615).

Toda esta vida cultural del gueto de Varsovia en cafés y teatros llegó a su fin con la primera operación de deportación iniciada en julio de 1942.

Por último, un aspecto destacado como parte de la vida cultural del gueto, no sólo por Barbara Engelking, sino también por Ryszard Marek Groński, autor de una monografía sobre la pervivencia de la vida teatral y del cabaré en los guetos de la Polonia ocupada, fue el humor. Al tratar del humor en el gueto de Varsovia, ambos investigadores, así como algunos de los testimonios escritos que sobrevivieron a la guerra (entre ellos, los diarios de Czerniaków y de Ringelblum), evocan la figura de un mendigo de apellido Rubinsztajn (usamos aquí la grafía de la historiografía polaca) que se hizo muy popular porque iba por las calles haciendo de bufón, burlándose también de los soldados alemanes, quienes aceptaban sus burlas. Según Engelking,

en símbolo del humor del gueto, (...) se convirtió el „guasón del gueto” [conocido así en el gueto], bufón trágico, quizás loco: Abraham (?) Rubinsztajn. Se sabe que era un refugiado de Łódź. Corría por las calles del gueto, con frecuencia por la calle Leszno, en harapos, a veces envuelto en una colcha hecha jirones, se reía, abordaba a la gente, gritaba con una voz ronca. Sus dichos más famosos, que recorrieron todo el gueto eran: „devuelve el bono” (la carta de racionamiento, es decir, muere) y „ale glajch”, todos iguales (ante la muerte<sup>166</sup>) (ibídem, 621).

---

<sup>165</sup> “Ludzie chorzy, głodni, umierający na ulicach i tacy, którzy szastali pieniędzmi w gettowych lokalach, stanowili przeciwstawne bieguny hierarchii społecznej getta. Większa część jego mieszkańców utrzymała się jakoś pomiędzy tymi biegunami, na powierzchni życia, choć stale była zagrożona upadkiem w rejony nędzy. Oni właśnie stanowili publiczność teatralną i koncertową, również dlatego, że ważne było dla nich kultywowanie nawyków kulturalnych. Takie zachowania, normalne przed wojną, w getcie były również wyrazem niezgody na hitlerowski porządek świata”.

<sup>166</sup> “Symbolem humoru getta (...) stał się „wesołek getta”, tragiczny błazen, a może wariat – Abraham (?) Rubinsztajn. Wiadomo, że był uchodźcą z Łodzi. Biegał po ulicach getta, najczęściej po Lesznie, w łamanach, czasem owinięty w podartą koldrę, śmiał się, zaczepiał ludzi, krzyczał ochryplym głosem. Najślynniejsze jego powiedzenia, które obiegły całe getto, to: „oddać bonę” (kartkę żywnościową, czyli umrzeć) i „ale glajch” – wszyscy równi (wobec śmierci)”.

De acuerdo con Engelking, el humor constituyó una forma de autodefensa para la población encerrada en el gueto. Para Groński, “la broma anónima no respeta los límites, traspasa los muros como los fantasmas de las novelas de terror, pasa arrastrándose por las alambradas. Aparece allí donde no debería estar a fuerza de decretos y disposiciones” (Groński, 2007: 36). De esta manera, chistes y comentarios satíricos sobre la situación del gueto se representaban en el espectáculo de cabaré del café Sztuka titulado “Żywy Dziennik” (“Diario Vivo”), en el que tuvo un papel muy relevante –como veremos– Szlengel, pero también, según Barbara Engelking, en los *sketches* representados en el teatro Femina y, sobre todo, en los chistes que circulaban por las calles del gueto, algunos de los cuales Ringelblum o Czerniaków dejaron escritos en sus diarios.

### 3.2.3. Actividad artístico-cultural de Władysław Szlengel en el gueto de Varsovia

Para describir la actividad artístico-literaria de Władysław Szlengel durante su reclusión en el gueto de Varsovia partiremos de un concepto ya mencionado al trazar el panorama de la poesía en polaco y yidis durante el Holocausto, a saber, el expresado por Frieda W. Aaron en su investigación *Bearing the Unbearable*: el de “proceso” (creativo) en los guetos y campos de concentración. Para Aaron, antigua superviviente que evoca en su investigación cómo la poesía floreció en los guetos y en los campos de concentración,

The intuitive purpose of such creativity was neither the song for itself nor even the poem as bearer of witness but rather the process. For it was the process that helped to keep the spirit from dying (Aaron, 1996:205).

Pues al igual que Gutka –la compañera del campo de Skarżysko-Kamienna evocada por Aaron que componía canciones para las demás prisioneras creando un “circuit of empathy and union” (ibídem, 204)– el aspecto más destacado de la actividad literaria y artística de Władysław Szlengel en el gueto de Varsovia fue precisamente que escribía para un público al que recitaba sus textos, de tal manera que, como destaca Piotr Matywiecki, Szlengel “construyó una comunidad entorno a sus recitales<sup>167</sup>” (en Buryła, Krawczyńska y Leociak, 2012: 235-236). También su primera editora, Irena Maciejewska, señala que la voz de Szlengel “es la voz del poeta que acompaña a su colectividad hasta el trágico final<sup>168</sup>” (Maciejewska en Szlengel, 1979: 9). El historiador Emanuel Ringelblum, artífice del archivo clandestino del gueto de Varsovia

---

<sup>167</sup> “Szlengel (...) budował społeczność wokół swoich recytacji”.

<sup>168</sup> “jest to głos poety towarzyszący swojej zbiorowości do tragicznego końca”.

creado por el grupo Oneg Szabat, escribió en su crónica del gueto de Varsovia, después de la muerte de Szlengel, pero antes de que acabara la guerra:

Sus cantos, escritos en polaco, eran muy populares en el gueto, ya que expresaban su estado de ánimo y pensamientos [del gueto]. Eran recitados en diferentes veladas, circulaban de mano en mano en copias mecanografiadas o hectografiadas. A pesar de no tener un gran valor artístico, gozaban de éxito, emocionaban hasta las lágrimas, puesto que llegaban en el momento oportuno, hablaban de asuntos con los que vivía el gueto y lo apasionaban<sup>169</sup> (Ringelblum, 1983: 580).

Michał M. Borwicz, editor de una antología de poesía escrita en polaco durante y sobre el Holocausto y publicada en 1947, cita las siguientes palabras del prólogo de Jakób Apenszlak a la edición neoyorquina de otra antología publicada en 1945 que se refieren a la poesía contenida en dicha antología, que incluía también algunos poemas de Szlengel:

Estos poemas constituyen una revelación no sólo con respecto a las circunstancias en que nacieron... Nos hablan más sobre lo que sentían, lo que pensaban, cómo los esclavos del gueto recibían golpes de manos de las bestias alemanas, los condenados empujados al fondo de la humillación y del martirio corporal, más que la seca presentación de los hechos y el informe del terreno de la martirología<sup>170</sup> (Borwicz, 2012: 9).

Por otro lado, como veremos más adelante, esta dimensión colectiva de la actividad artística de Szlengel tomó tal relevancia durante su encierro en el gueto que cabe dividir la obra de este poeta en su conjunto en un “antes” y un “durante” la guerra, momento este último en el que tomó dicha relevancia.

En el momento en que se produjo la invasión de Polonia por Alemania Szlengel tenía probablemente 26 o 27 años<sup>171</sup>. No se sabe a ciencia cierta si Szlengel estuvo en el frente durante la denominada en la historiografía polaca *kampania wrześniowa* (“campana de septiembre”). Según Magdalena Stańczuk, autora de la segunda edición de la obra de Szlengel publicada en el año 2013,

---

<sup>169</sup> “Jego pieśni, pisane po polsku, były bardzo popularne w getcie, wyrażały bowiem jego nastroje i myśli. Recytowane je na różnych wieczorach rozrywkowych, krążyły z rąk do rąk w odpisach maszynowych bądź hektografowanych. Mimo niewielkiej wartości artystycznej cieszyły się powodzeniem, wzruszały do łez, gdyż były na czasie, mówiły o sprawach, którymi żyło i pasjonowało się getto”.

<sup>170</sup> “Wiersze te stanowią rewelację nie tylko ze względu na okoliczności, w jakich powstały... Mówią nam więcej o tym, co czuli, co myśleli, jak przyjmowali ciosy z rąk zezwierzęconych Niemców niewolnicy ghatt, skazańcy zepchnięci na dno upokorzenia i męk cielesnych, niż suche zestawienie faktów i sprawozdania z terenu martyrologii”.

<sup>171</sup> “No se han encontrado documentos que confirmen el año de nacimiento del poeta. La mayoría de las notas biográficas dan 1914 como año de nacimiento, sin embargo, en los materiales del año 1940 provenientes del Departamento de Propaganda y Agitación del Comité de distrito del Partido Comunista (bolcheviques) de Białystok que contiene un registro de los escritores, pintores, artistas y actores del distrito de Białystok, figura que Władysław Mojszejewicz Szlengel nació en 1912 en Varsovia. Lo más probable es que esta información provenga directamente del propio poeta”. “Nie odnaleziono dokumentów potwierdzających rok urodzenia poety. Większość not biograficznych podaje rok 1914, jednakże w pochodzących z 1940 r. materiałach Wydziału Propagandy i Agitacji Białostockiego Komitetu Obwodowego Komunistycznej Partii (bolszewików) zawierających spis pisarzy, malarzy, artystów i aktorów w obwodzie białostockim, Władysław Mojszejewicz Szlengel figuruje jako urodzony w 1912 r. w Warszawie. Najprawdopodobniej informacja ta pochodzi bezpośrednio od samego poety” (Majchrowska, 2019).

Muchas fuentes dan cuenta de la participación del poeta en la campaña de septiembre y de que participó activamente en la defensa de Varsovia. Falta sin embargo alguna prueba formal que confirme esta información. Dan fe de ello únicamente fragmentos de su poema incuestionablemente autobiográfico *La llave, donde el guarda*. Pero que Szlengel luchara en el frente de Kutno (...) Esta cuestión, desgraciadamente, quedará sin resolver <sup>172</sup>(Stańczuk en Szlengel, 2013: 14-15).

Sí se sabe en cambio a ciencia cierta que a finales de 1939 huyó junto a su mujer (de la que se desconoce el nombre, a pesar de que estuvo junto a ella hasta el final de sus días) a Białystok, en el este de Polonia. Fruto del pacto secreto germano-soviético, el este de Polonia se encontraba invadido por la Unión Soviética y dado que, como a muchos judíos, la invasión alemana inquietaba a Szlengel por el odio y la animosidad que los nacionalsocialistas manifestaban hacia ellos, decidió huir hacia el este. En Białystok Szlengel trabajó durante unos meses en el teatro Miniatur como presentador de espectáculos y autor. Participó asimismo en la gira que la compañía de este teatro hizo entre finales de 1939 y comienzos de 1940 por ciudades del este como Grodno, Pińsk o Nowogródek (todas pertenecientes ahora a la actual Bielorrusia). Sin embargo, al cabo de unos meses una parte de los actores decidió dejar la parte soviética de la Polonia ocupada y volver a Varsovia. También lo hizo Szlengel. El músico Ryszard Sielecki, con quien Szlengel había colaborado en numerosas ocasiones como letrista de canciones en el periodo de entreguerras, evocaría muchos años después los motivos por los que Szlengel volvió a Varsovia:

Szlengel, amargado y en general desanimado por el desorden reinante y la burocracia soviética, pensaba si regresar a Varsovia. En general la inquietud la despertaban los rumores de que los refugiados que no aceptaran la ciudadanía soviética serían deportados a las profundidades de Rusia. Yo conseguí irme a Minsk para hacer estudios de música y Wladek y su mujer regresaron a Varsovia<sup>173</sup> (Sielicki, 1994: 19).

Tras la creación del gueto de Varsovia el 16 de noviembre de 1940, la casa familiar de Szlengel se había quedado *intramuros*, por lo que los Szlengel (él, su mujer, sus padres y hermanos) estuvieron en mejor situación que todos aquellos que tuvieron que intercambiar su casa de fuera del gueto por otra dentro del mismo.

Tal como señala Magdalena Stańczuk y tal como ya hemos explicado más arriba, la situación material de los artistas e intelectuales que quedaron recluidos en el gueto empeoró mucho:

---

<sup>172</sup> “Wiele źródeł podaje, że poeta brał udział w kampanii wrześniowej i aktywnie uczestniczył w obronie Warszawy. Brakuje jednak jakichkolwiek formalnych dowodów potwierdzających tę informację. Poświadczają to tylko fragmenty jego bezspornie autobiograficznego wiersza *Klucz u stróża*. Ale czy Szlengel rzeczywiście walczył na froncie pod Kutnem (...) Kwestię tę, niestety, trzeba pozostawić nierozstrzygniętą”.

<sup>173</sup> “Szlengel rozgoryczony i zniechęcony ogólnie panującym rozgardiaszem i biurokratycznymi zarządzeniami władz radzieckich myślał o powrocie do Warszawy. Ogólne zaniepokojenie budziły słuchy, że ucieknierzy, którzy nie przyjmą obywatelstwa radzieckiego zostaną deportowani w głąb Rosji. Mnie udało się wyjechać na studia muzyczne do Mińska, a Wladek wraz z żoną wrócili do Warszawy”.

Al principio cerraron escuelas y teatros, por lo que perdieron su sustento. Buscaron cualquier ocupación, solo para mantenerse en vida. Trabajaron llevando *ricksaws*, vendiendo en la calle, dando conciertos en los patios de los inmuebles. Los pintores y los gráficos hacían carteles y otros trabajos encargados por diversas instituciones, algunos consiguieron que se les contratara en oficinas y organizaciones del gueto. La situación de los literatos era también dramática. Charlas, conferencias, veladas y matinadas artístico-literarias con canto y recitación fueron solo algunas de las iniciativas que llevaron a cabo solo para tener de lo que vivir<sup>174</sup> (Stańczuk en Szlengel, 2013: 15-16).

La situación de Szlengel, sin embargo, no fue tan dramática, porque no era únicamente escritor sino también artista de cabaré:

Antes de la guerra se desenvolvía perfectamente en el papel de artista de cabaré, así que en aquellos duros tiempos sacó provecho de sus habilidades y las desarrolló <sup>175</sup>(ibídem, 16).

Szlengel actuaba en el café Sztuka, cabaré literario situado en la calle Leszno 2 en el que actuaban los artistas más prestigiosos del gueto:

En el café Sztuka, aparte de Wiera Gran, cantaban también las artistas Diana Blumenfeld, Pola Braun, así como la llamada “ruiseñor del gueto”, la muy joven Marysia Ajzensztadt. La acompañaba el eminente dúo pianístico creado por Władysław Szpilman y Artur Goldfeder. En su programa esta exquisita pléyade de estrellas continuó con éxito las tradiciones de entreguerras y recurriendo a las canciones sentimentales de moda satisfacía las expectativas de un público que buscaba puntos de apoyo en el pasado<sup>176</sup> (ibídem. 16-17).

Sin embargo, tal como señala Magdalena Stańczuk, la mayor atracción del local era el cabaré satírico titulado “Żywy dziennik” (“Diario vivo”):

La crónica oral del gueto representada cada semana gozaba de una enorme popularidad en gran medida gracias a los poemas escritos por Szlengel en una lengua viva y colorida, así como los monólogos recitados por él, no desprovistos de brillantes chistes. Su éxito residía en que se referían al día a día del gueto y comentaban los sucesos mediante una sátira muy aguda. Objeto de bromas que fluían bajo su mordaz pluma lo era todo: la policía judía, el servicio de orden, las relaciones en la comunidad<sup>177</sup> (ibídem, 17).

A su vez, el mayor protagonismo en este cabaré satírico lo tenía Szlengel:

---

<sup>174</sup> “Początkowo zamknięto szkoły, teatry, stracili więc swoje źródła utrzymania. Poszukali jakichkolwiek zajęć, aby tylko utrzymać się przy życiu. Pracowali jako riksaszarze, uliczni sprzedawcy, dawali koncerty na podwórkach kamienic. Malarze i graficy wykonywali afisze i inne prace na zlecenia rozmaitych instytucji, niektórym udało się znaleźć zatrudnienie w urzędach i organizacjach getta. Sytuacja materialna literatów była równie dramatyczna. Odczyty, referaty, wieczorki i poranki artystyczno-literackie ze śpiewem i recytacją to tylko niektóre inicjatywy, jakie podejmowali, by mieć z czego żyć”.

<sup>175</sup> “Przed wojną doskonale sprawdzał się w roli artysty kabaretowego, więc i w tych ciężkich czasach robił pożytek ze swoich umiejętności i je rozwijał”.

<sup>176</sup> “W Café Sztuka oprócz Wiery Gran też Diana Blumenfeld, Pola Braunówna oraz nazywana “słowikiem getta” młodzieńka Marysia Ajzensztadt. Akompaniowali im tworzący znakomity duet fortepianowy Władysław Szpilman i Artur Goldfeder. W swoim programie ta wyśmienita plejada gwiazd z powodzeniem kontynuowała przedwojenne tradycje i sięgając po sentymentalne szlagiery, spełniała oczekiwania publiczności szukającej punktów oparcia w przeszłości”.

<sup>177</sup> “Wystawiana co tydzień mówiona kronika getta cieszyła się ogromną popularnością w dużej mierze dzięki wierszom pisany przez Szlengla żywym i barwnym językiem oraz wygłaszanym przez niego monologom, niepozabawionym błyskotliwego dowcipu. O ich powodzeniu decydowało odnośnienie się do codzienności getta i komentowanie bieżących wydarzeń za pomocą ostrej satyry. Obiektem żartów płynących spod ciętego pióra Szlengla było wszystko: policja żydowska, służba porządkowa, stosunki panujące w gminie”.

Szlengel, artífice del “Diario vivo”, (...), era la estrella incuestionable del local de la calle Leszno. Atraía al público como un imán. Sus actuaciones eran las más aplaudidas y se esperaba con impaciencia nuevos textos. Y Szlengel escribía muchos <sup>178</sup>(ídem).

Ninguno de los textos del “Diario vivo” se ha conservado. Se sabe sin embargo que Szlengel creó además un personaje, Majer Mińczyk, comerciante en la cuarentena, cuyas aventuras relató en quince folletines.

El único texto de este espectáculo de cabaré que ha llegado a nuestros días es el de la canción “Jej pierwszy bal” (“Su primer baile”), cuyo autor fue Szlengel. La interpretación de esta canción –de una duración de unos 15 minutos– por Wiera Gran era uno de los momentos culminantes de las veladas en el café Sztuka. Según Ryszard Marek Groński, historiador del cabaré polaco, esta canción fue la que convirtió a Wiera Gran en una estrella. Esta cantante sobrevivió y la siguió cantando después de la guerra (una grabación de 1949 se ha conservado hasta nuestros días). Groński se pregunta en su libro *Proca Dawida. Kabaret w przedsiönku piekiel* (*La honda de David. El cabaré en la antesala de los infiernos*) por las razones de la popularidad de esta canción teniendo en cuenta las circunstancias del gueto. Según Groński, en primer lugar, la melodía de la canción ya era muy conocida por el público, puesto que fue tomada de un famoso vals de la ópera cómica “Casanova” –el vals Caton–, que formaba parte del repertorio habitual de voces femeninas de ópera y opereta. Para el texto, Szlengel se sirvió de la idea dramaturgica de la película francesa “Un carnet de bal” (1937), dirigida por Julien Duvivier, en el que la protagonista encuentra un antiguo carné de baile y busca qué ha sido de algunos de los caballeros cuyo nombre aparecen apuntados en él. Pero lo que llama más la atención de la canción y muy probablemente lo que más atrajo al público es que la evocación de cada uno de los caballeros, con el paso del tiempo dispersados por el mundo, lleva al espectador por ambientes (un local nocturno, viajes por mar alrededor del mundo, la montaña tirolesa...) y personajes muy diferentes (un gigoló, un bailarín de tango, un marinero, un melancólico pianista chopiniano...), cada uno de ellos representados por los arreglos musicales realizados por Władysław Szpilman con un ritmo diferente (vals, slow-fox, tango, rumba, mazurka), de tal manera que en estos cambios de ambiente y de ritmo “el *Baile* dice a la gente aprisionada, gente encerrada tras el muro, que se la llevará a un gran viaje<sup>179</sup>” (Groński, 2007: 69).

Imaginen el cabaré a una distancia de unas decenas de metros de la puerta alemana de entrada al gueto; miren en el plano de Varsovia las calles, una red de arterias de las que escapaba cada día sangre del gueto. Entonces se entiende mejor cómo se convertían en una experiencia narcótica las siguientes palabras:

---

<sup>178</sup> “To Szlengel jako inicjator *Żywego dziennik*, (...), był niekwestionowaną gwiazdą lokalu na Lesznie. Przyciągał publiczność jak magnes. Jego występy oklaskiwano najwyżej i z niecierpliwością oczekiwano na nowe teksty. A Szlengel pisał ich dużo”.

<sup>179</sup> “Bal wtedy przemówi do ludzi uwięzionych, ludzi zamkniętych za murem, gdy zabierze ich w wielką podróż”.

Ah, qué bien tirarse a las olas, irse,  
no volver,  
igual que en un cuento: hoy en Cirenaica,  
mañana en Jamaica,  
¡Qué bueno vivir!<sup>180</sup> (ibídem, 71).

Este motivo del viaje como evasión de la realidad está presente precisamente también en algunos de los poemas posteriores de Szlengel tales como “Conversación con un niño” (“Rozmowa z dzieckiem”), “Pasaportes” (“Paszporty”) o “El teléfono” (“Telefon”), que el poeta incluyó más tarde en su recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos* (*Co czytałem umarłym*). Asimismo, el melancólico piano chopiniano que aparece en “Jej pierwszy bal” también aparece como motivo en el poema “Ventana hacia aquel otro lado” (“Okno na tamtą stronę”).

Ecos del éxito de este cabaré llegaron hasta el gueto de Cracovia, donde el periódico *Gazeta Żydowska* publicó dos reseñas en marzo y abril de 1942. Estas reseñas son unas de las escasas huellas que quedaron del cabaré de Sztuka en documentos de la época. Ambas dan buena cuenta tanto del desarrollo del espectáculo como de la resonancia que alcanzaron. Asimismo, destacan el importante papel de Szlengel tanto en la creación de dicho espectáculo como en su interpretación.

El 13 de marzo de 1942 *Gazeta Żydowska* publica la siguiente reseña bajo el título “De la escena judía. Diario vivo nr. 1<sup>181</sup>”:

Un grupo de autores conocidos con apellidos de renombre actuó ahora en una ingeniosa velada artístico-literaria que de manera extraordinaria se diferencia de los triviales (así llamados “ramplones”) programas de revista. Nos referimos a “Diario vivo Nr 1”, ideado y realizado por: Pola Braun, talentosa joven autora y compositora en una sola persona; Władysław Szlengel, poeta y satírico; Leonid Fokszański; mec. Wacuś; el cantante Józef Lipski y Andrzej Własta, famoso autor y director de teatro. Este “consorcio” de experimentadas plumas de antiguos colaboradores de revistas satíricas montaron en el distinguido local “Sztuka” el “Diario vivo”, que abarca casi todas las secciones que conocemos de las columnas de las revistas. Así que de un modo vivo, colorido, satíricamente mordaz, textualmente elaborado de forma literaria (y ejecutado por los propios autores), tenemos el editorial de Szlengel, el comunicado de mec. Wacuś, las canciones de Braun, el artículo de Lipski, el poema de Fokszański, que despertó risas homéricas, el informe de la calle de Szlengel, la crónica actual de Własta, el parte deportivo de Lipski, el reportaje teatral de Szlengel, los anuncios redactados por mec. Wacuś y –por último– el cierre final del número del “órgano vivo” como conclusión. Todos estos trabajos se caracterizan por: el nivel adecuado, el chiste brillante (y no vulgar) y un extraordinario humor sobre los temas más actuales dignos de ser anotados y recordados... En esta ocasión los autores dieron prueba de que en las condiciones actuales pueden en cierto modo competir con los actores, pero no se trata de todas maneras aquí de “competencia”, sino de dar alimento artístico al consumidor (a los oyentes) mediante la autenticidad de sus creaciones.

<sup>180</sup> “Proszę sobie wyobrazić kabaret oddalony o kilkadziesiąt kroków od niemieckiej wachy; proszę zobaczyć na planie Warszawy ulice – sieć żył, którymi każdego dnia wyciekała z Dzielnicy krew. Wtedy łatwiej pojąć, jakim narkotycznym przeżyciem stawały się słowa:

Ach, jak to dobrze na falę się rzucić, pojechać,  
nie wrócić,  
tak jak w bajce: dzisiaj w Cyrenajce,  
jutro na Jamajce,  
Jak to dobrze żyć!”.

<sup>181</sup> “Ze sceny żydowskiej. Żywy dziennik Nr 1”.

El público tuvo aquí una manera de convencerse de lo que puede conseguir la propia invención de un autor, el propio acercamiento a los temas (sin un sarcasmo tendenciosamente llamativo), y lo más importante –que ya hemos señalado en la introducción–: el nivel. Autores e intérpretes se encontraron en una reunión cordial, pueden contar con la “suscripción” fija de los lectores (asistentes a este original espectáculo). El papel de presentador lo llevó a cabo con mucho fervor el redactor Wład. Szlengel<sup>182</sup> (“De la escena judía. Diario vivo Nr 1”, 13 de marzo de 1942).

El 12 de abril del mismo año *Gazeta Żydowska* publicó una segunda reseña bajo el título “El punto sobre la i. Continuación del Diario vivo en el Sztuka<sup>183</sup>”:

Escribíamos sobre el “Diario vivo” Nr 1, que en este momento realmente constituye una original atracción en el Barrio Judío de Varsovia. Es esto, sin duda alguna, mérito de conocidos literatos, por haber sido colaboradores de revistas satíricas que consiguieron crear una totalidad artística de primer orden. “El punto sobre la i”, segundo número del “Diario vivo”, se distingue por el humor y el chiste apartándose de las estupideces que a menudo, desgraciadamente, se producen en diferentes locales de ocio. Puede que algunos números tengan carácter de “szmonces<sup>184</sup>”, pero pese a ello son contenidos en el tono, el estilo y de ningún modo resultan chocantes en cuanto a la forma. Merece la pena tomar nota de los siguientes “artículos”: “Velada del Diario vivo” (Władysław Szlengel), “Entrevista al guardarropa”, quien antes ocupaba una destacada posición y ahora quita los abrigos (texto e interpretación de Pola Braun); “De oficina en oficina” – gracioso y atrayente itinerario por diferentes instancias del distrito (de la pluma de Wacusz); “Cabén todos” (interpretado por Leonid Forszański); “Abre la puerta, señor” (escena interpretada con humor y temperamento por Józef Lipski); todavía una carta divertida y sentimental de 1939 (Andrzej Włast) y por último la divertidísima continuación que parece no acabar nunca de la historia capital de “Zajczyk y Mlińczyk”, esta vez la historia de la mujer de Mlińczyk, presidenta del Comité de Inmueble (magnífico texto y magnífica interpretación de Wł. Szlengel). De esta manera podemos poner el “punto sobre la i” profusamente aplaudida por el público. La presentación de Szlengel: remarcable. La integridad de esta revista-espectáculo la completa el atractivo montaje filmico-musical con Wiera Gran, quien de manera magistral interpreta un número vocal titulado “Su primer baile” (guión y textos de Wł. Szlengel muy logrados; música y montaje: Władysław Szpilman). Los recuerdos y aventuras de cinco tipos diferentes del periodo ya pasado del primer baile en la interpretación de la señora Gran, tienen su belleza y encanto particular. El acompañamiento descansaba en las manos de los talentosos pianistas Andrzej

---

<sup>182</sup> “Grupa znanych autorów o renomowanych nazwiskach, wystąpiła obecnie z bardzo pomysłowa, wybitnie odróżniająca się od szablonowych (t. zw. „szmirowych”) programów rewiowych, impreza literacko-artystyczną. – Mamy tu na myśli „Żywy dziennik Nr 1”, zainicjowany i wykonany przez pp.: Polę Braunównę, utalentowaną młodą autorkę i kompozytorkę w jednej osobie; Władysława Szlengla, poetę i satyryka; Leonida Fokszański; mec. Wacusia; piosenkarza Józefa Lipskiego i Andrzeja Własta, popularnego autora i dyrektora teatrów. To „konsorcjum” wypróbowanych piór b. współpracowników pism satyrycznych zmontowało w wytwornym lokalu „Sztuki” „Żywy dziennik”, obejmujący wszystkie niemal działy, znane nam za szpalt gazetowych. A więc mamy tutaj w sposób żywy, barwny, satyrycznie cięty, tekstowo po literacku opracowane (i przez samych autorów wykonane) artykuł wstępny Szlengla, komunikat mec. Wacusia, piosenki Braunówny, artykuły Lipskiego, wiersz Fokszańskiego, budzący homeryczny śmiech, referat z ulicy Szlengla, kronika bieżąca Własta, sprawozdanie sportowe Lipskiego, reportaż teatralny Szlengla, ogłoszenia w oprawców. Mec. Wacusia i – wreszcie szczęśliwe zamknięcie numeru „żywego organu” w formie finału. Wszystkie te prace cechują: odpowiedni poziom, błyskotliwy (a nie tani) dowcip i nie powszedni humor na najaktualniejsze tematy godne zanotowania i zapamiętania... Autorzy tym razem dali dowód, iż mogą oni w obecnych warunkach znakomicie konkurować niejako z aktorami, ale nie chodzi tu przecież o „konkurencję”, ile o podanie konsumentom (słuchaczom) strawy artystycznej przez autentycznych jej twórców. Publiczność miała tu sposobność przekonać się, co może zdziałać właściwa inwencja autorska, właściwe podejście do tematów (bez tendencyjnie rażących uszczypliwości), a co najważniejsze – o czym już na wstępie zaznaczyliśmy – poziom. Autorzy i wykonawcy spotkali się z serdecznym przyjęciem, to też mogą liczyć na stałą „prenumeratę” czytelników (bywalców tego oryginalnego widowiska). Rolę zapowiadacza wykonał z dużym ferworem red. Wład. Szlengel”.

<sup>183</sup> “Kropka nad i. Dalszy ciąg Żywego dziennika w Sztuce”.

<sup>184</sup> “Con este término se define el chiste o una forma mayor de cabaré basada en el humor judío. En Polonia el szmonces se desarrolló en el periodo de entreguerras gracias a artistas como Julian Tuwim, Antoni Słonimski y Andrzej Włast. Este último fue el verdadero maestro del szmonces”. “Tym terminem określa się dowcip lub większą formę kabaretową opartą na humorze żydowskim. W Polsce szmonces rozwinął się w okresie międzywojnia za sprawą twórców takich jak: Julian Tuwim, Antoni Słonimski i Andrzej Włast. Ten ostatni był prawdziwym mistrzem szmoncesu” (Kraus, s.f.).

Goldfeder y Władysław Szpilman. La orquesta, con Leopold Rubinstein a la cabeza, contribuyó con todo ello a esta hermosa conmemoración <sup>185</sup>(“El punto sobre la i. Continuación del diario vivo en el Sztuka”, 12 de abril de 1942).

Ecos de la actividad artístico-literaria del Sztuka los encontramos también en algunos diarios escritos en el gueto de Varsovia, como el de Mary Berg, que en la entrada del 20 de mayo de 1941 escribe:

El mundo intelectual se reúne en el Café Sztuka en la calle Leszno, el establecimiento más popular del gueto. Sentada alrededor de elegantes mesas, oyendo una buena orquesta, la alta sociedad del gueto se divierte. Lo mismo que antes de la guerra, chismorrear y discuten sobre las últimas modas. Puede escucharse allí a la cantante Vera Gran, que tiene un éxito tremendo (Berg, 2013: 40).

También en memorias escritas por supervivientes, como las de Irena Śmigielka, quien emigró tras la guerra a Estados Unidos. En un fragmento de sus memorias, publicadas originalmente en Suecia en 1991, rememora una noche en el Café Sztuka:

Estaba sentada con Romek en el café Sztuka de la calle Leszno. Por supuesto, el café que allí daban no era de verdad y el té también era un sucedáneo insulso. Pero cuando no se quiere prestar atención a esas futilidades inalcanzables puede uno sentirse como en los antiguos buenos tiempos antes de la guerra, como en Ziemiańska o Lardelli. Atractivas camareras, elegantes, hijas de los más altos dignatarios de la Comunidad Judía, en vestidos negros con delantales de encaje blancos ajustados en finas tallas, sirven deliciosos pasteles. El ambiente es como en el teatro antes de un concierto; conversaciones mezcladas, aquí y allá risas y la conciencia de que dentro de un momento nos van a deleitar con las actuaciones de primera fila de buenos artistas que debido a su origen les está prohibido vivir en la zona aria. Al cabo de un rato aparece Wiera Gran, la preferida, maravillosa cantante de pie ante el piano. Es recibida con un mar de aplausos. Władysław Szpilman, antiguo pianista de Radio Polonia golpea el teclado, el público calla y Vera comienza un concierto con las canciones predilectas de antes de la guerra, pasa a las más nuevas, actuales, muchas de ellas autoría del talentoso poeta Władysław Szlengel. Tras este recital musical, Szlengel y otros cuatro autores del “Diario Vivo” entran en escena y comienzan a leer sus chistosos folletines de actualidad. El “Diario Vivo” se lleva a cabo en la lengua polaca más pura, pero los chistes son verdaderamente judíos (...). Judíos en el sentido de que nos hacen reír de nuestra propia miseria, de nuestra situación y de nuestro encierro. Es reírse hasta las lágrimas. El público se ríe y por un momento se olvida de las situaciones amargas. Cuando Pola Braun termina con una canción lírica –“Nadie

---

<sup>185</sup> “Pisaliśmy o „Żywym Dzienniku” Nr 1, który stanowi w tej chwili naprawdę oryginalną atrakcją w Dzielnicy Żydowskiej w Warszawie. Jest to, niewątpliwie, zasługa znanych literatów, b. współpracowników pism satyrycznych, którzy potrafili stworzyć artystyczną całość stojącą na wysokim poziomie. „Kropka nad i”, jako drugi numer „Żywego Dziennika”, skrzy się od humoru i dowcipu jakże odbiegającego od bzdur często, niestety, produkowanych w różnych lokalach rozrywkowych. Może niektóre numery mają charakter tzw. „szmoncesowy”, ale tym niemniej utrzymane one są w tonie, stylu i bynajmniej nie rażącej formie. Warto zanotować następujące „artykuły”: „Raut Żywego Dziennika” (Władysław Szlengel). Wywiad z szatniarzem, który ongi zajmował wybitną pozycję, a dziś zdejmuje paltę (tekst i wykonanie Poli Braunówny); „Od Urzędu do Urzędu” – dowcipna i niezwykle urozmaicona wędrówka po różnych instancjach dzielnicowych (pióra mec. Wacusia); „Wszyscy się mieszczą” (w wykonaniu Leonida Foksański); „Otwórz Pan bramę” (scena z humorem i temperamentem, wykonana przez Józefa Lipskiego); dalej sentymentalny i refleksyjny list z 1939 r. (Andrzej Włast) i wreszcie przezabawny dalszy ciąg, zdaje się, nigdy niekończącej się kapitalnej historii „Zajczyk i Mlińczyk”, tym razem dzieje (świetny tekst i świetne wykonanie Wł. Szlengla). W ten sposób możemy postawić „kropkę nad i” rzęście oklaskiwaną przez publiczność. Konferansjerka Szlengla – znakomita. Całości tego widowiska-gazetki dopełnia atrakcyjny montaż muzyczno-filmowy z p. Wierą gran, która w sposób mistrzowski interpretuje numer wokalny pt. „Jej pierwszy bal” (bardzo udany scenariusz i teksty: Wł. Szlengel; muzyka i montaż: Władysław Szpilman). Wspomnienia i przygody z pięcioma różnymi typami z minionego okresu pierwszego balu w wykonaniu p. Gran, mają swój osobliwy urok i czar... Akompaniamentem spoczywał w rękach utalentowanych pianistów pp. Andrzeja Goldfedera i Władysława Szpilmana. Orkiestra z Leopoldem Rubinsztajnem na czele, niemniej przyczyniła się do urządzenie mu tak pięknego jubileuszu”.

nos quitará el sol”– nos sentimos durante un momento fascinados y reconfortados en el alma<sup>186</sup> (Śmigieliska, 2001: 43-44).

Por último, encontramos también huellas documentales de las actividades artístico-literarias de Szlengel en un documento guardado en el archivo clandestino del grupo Oneg Szabat, conservado hoy en el Instituto Judío de Historia, en Varsovia. Se trata de una invitación fechada el 15 de julio de 1942 para una fiesta benéfica en el orfanato del pedagogo Janusz Korczak, es decir, justo una semana antes de que –sin que se supiera todavía en el gueto– se iniciara la gran operación de deportación, que tendría lugar el 22 de julio. En dicha invitación se anuncia la representación del “Diario vivo” en estos términos:

/De una reseña no escrita del “Diario vivo”/  
Primer espectáculo realmente artístico desde 1939  
Algo más que un texto – por el ambiente;  
Algo más que emociones – por la vivencia;  
Algo más que actores – por los niños;  
Władysław Szlengel<sup>187</sup>

Precisamente, la primera operación de deportación de los habitantes del gueto supuso un cambio radical en la vida del mismo en todos los aspectos. En el aspecto cultural, el café *Sztuka*, así como otros cafés, teatros, etc., dejaron de funcionar. Como ya hemos tratado en el apartado sobre la historia del gueto, éste fue convertido en un terreno para trabajo esclavo en talleres (de confección de uniformes militares, de cepillos, etc.) pertenecientes a empresarios alemanes y que en la terminología del gueto se llamaban *szopy*. Según explica Szymon Rogoziński –superviviente que durante su encierro en el gueto entabló una relación de amistad

---

<sup>186</sup> “Siedzimy z Romkiem w kawiarni Sztuka przy ulicy Leszno. Oczywiście, podawana tu kawa nie jest prawdziwa i herbata jest również jakąś lurowata namiastką. Ale jak się bardzo chce nie zwracać uwagi na takie błahe niedociągnięcia, to można się poczuć, jak za dawnych czasów przed wojną, jak w Ziemiańskiej albo u Lardellego. Przystojne, eleganckie kelnerki, córki najwyższych dygnitarzy z Gminy Żydowskiej, w czarnych sukienkach z białymi koronkowymi fartuszkami zawiązanymi dookoła smukłych kibic, podają przepyszne ciastka. Atmosfera jest tak w teatrze przed koncertem; pomieszane rozmowy, tu i ówdzie śmiech i świadomość, że za chwilę będziemy uraczeni pierwszorzędnymi występami dobrych artystów, którym z powodu ich pochodzenia, nie wolno mieszkać po stronie aryjskiej. Po chwili zjawia się Vera Gran, ulubiona, świetna pieśniarka i staje przed pianinem. Wita ją huragan oklasków. Władysław Szpilman, były pianista Polskiego Radia uderza w klawisze, publiczność cichnie i Vera rozpoczyna koncert ulubionymi piosenkami sprzed wojny, przechodzi do nowszych, aktualniejszych, wiele z nich autorstwa utalentowanego poety, Władysława Szlengla. Po tym muzycznym recitalu Szlengel i jeszcze czterech innych autorów „Żywego Dziennika” wchodzi na scenę i zaczynają czytać swoje dowcipne i aktualne felietony. „Żywy Dziennik” jest prowadzony najczystsza polszczyzną – ale dowcip jest prawdziwie żydowski (...). Żydowski w tym znaczeniu, że każe nam się śmiać z naszej nędzy, z naszego położenia i z naszego osaczenia. Publiczność śmieje się i na chwilę zapomina o goryczy sytuacji. Kiedy Pola Braun kończy liryczną piosenkę: „Słońca nam nie zabierze nikt”, jesteśmy przez chwilę zafascynowani i podniesieni na duchu”.

<sup>187</sup>/Z nienapisanej recenzji “Żywego dziennika”/

Pierwszy prawdziwie artystyczny spektakl od 1939 r.

Coś więcej niż tekst – bo nastrój;

Coś więcej niż emocji – bo przeżycie ;

Coś więcej niż aktorzy – bo dzieci;

Władysław Szlengel

con Szlengel– en sus memorias publicadas en Polonia en los años 90<sup>188</sup>, se tomó la palabra inglesa *shop* –lugar donde se manufacturan o reparan cosas– para designar a estos talleres. En adelante, los habitantes del gueto que habían logrado sobrevivir a la operación de deportación y a la selección durante el “caldero de la calle Miła” (*kociól na Milej*) se encontraban alojados en el espacio acotado del taller en el que trabajaban, que incluía los edificios adyacentes de viviendas que habían sido abandonados por la gente deportada. La primera editora de los poemas de Szlengel, Irena Maciejewska, destaca también este carácter de barrio-campo de concentración en que fue convertido el gueto (Szlengel, 1979: 10, 14). Así, al edificio de viviendas se le empezó a llamar *blok*, siguiendo con ello la terminología de los campos de concentración, que ha quedado también reflejada en varios poemas de Szlengel.

Szlengel sobrevivió a esta primera gran operación de deportación y a la selección del *kociól na Milej*, pues consiguió un “número de vida” para trabajar en la fábrica de bruceros. Según Rogoziński, quien fue designado al mismo taller (el de bruceros o fabricantes de cepillos) que Szlengel,

El *szop* de bruceros, aunque no estaba rodeado por un muro, formaba sin embargo un campo cerrado, completamente aislado del gueto principal o de otros *szopy*. (...). Realmente nuestro *szop* se encontraba entre las calles Wałowa, una parte de la calle Świętojerska, que recorría a lo largo el parque Krasieński, y las calles Bonifraterska y Franciszkańska. No solo estaba prohibido salir fuera del recinto del *szop*, sino que incluso al que se acercara a las ventanas que daban al parque Krasieński podían dispararle los letones y ucranianos que patrullaban a lo largo de Świętojerska<sup>189</sup> (Rogoziński, 1994: 141).

Suerte muy diferente corrió la mayoría de los autores y actores del *Diario vivo*, que murió en el curso de dicha deportación. Aun así, el poeta siguió representando por su cuenta el “Diario vivo”, no ya en un café sino en el piso que compartía en el “bloque” del taller de bruceros. Sus representaciones tuvieron de nuevo éxito y empezó a darlas también en otros talleres situados en otras partes del gueto (cada taller formaba una especie de “isla” en el gueto y así se denominaba). Según relata también Szymon Rogoziński, que durante cuatro meses compartió piso con el matrimonio Szlengel, así como con otras personas:

Tenían para ellos [Szlengel y su mujer] una pequeña habitación aparte [otras personas no tenían habitación propia] en la que quitando de la cama casi no había nada más. Esta cama era el taller de trabajo de Szlengel. Escribía en ella cada poema nuevo e inmediatamente nos los recitaba, cuando por la noche, después del trabajo, nos reuníamos en su pequeña habitación. Cuando se le acumulaban algunos poemas nuevos, Szlengel los recitaba en una reunión más grande en el taller. A estas reuniones acudía también la

---

<sup>188</sup> Rogoziński, Sz. (1994). *Moje szczęśliwe życie*. Łódź: Futura Press.

<sup>189</sup> “*Szop* szcnotkarzy, chociaż nie był otoczony murem, tworzył jednak zamknięty obóz, kompletnie odizolowany od głównego getta czy też innych *szopów*. (...) Faktycznie nasz *szop* znajdował się między ulicą Wałową, częścią ulicy Świętojerskiej, przylegającą do ogrodu Krasieńskich, Bonifraterską i Franciszkańską. Nie tylko nie było wolno wychodzić poza teren *szopu*, ale nawet podejście do okien wychodzących na ogród Krasieńskich groziło zastrzeleniem przez patrolujących wzdłuż ulicy Świętojerskiej Łotyszów i Ukraińców”.

dirección del *szop*. Después de estas reuniones a menudo invitaban a Szlengel para que actuara en otros talleres<sup>190</sup> (Rogoziński, 1994: 141).

Según el diario anónimo –conservado fragmentariamente– de una mujer que trabajaba en otro taller diferente (el de Toebbens, dedicado a la producción textil) estos recitales de Szlengel tenían una parte seria y una parte humorística:

Ayer tuvo lugar en nuestro *blok* una velada de Szlengel, cuya recaudación estaba destinada íntegramente a paquetes para los más pobres por las fiestas de Pascua que se aproximan. La sala estaba llena a rebosar, después de las composiciones serias, el autor había comenzado la parte humorística del programa cuando la puerta se abrió con estrépito, la risa se nos quedó congelada en la boca con la irrupción en la sala de cuatro o cinco hombres enmascarados, armados con revólveres<sup>191</sup> (Anónimo, 2008: 85).

Al margen del suceso que narra (el asalto de unos enmascarados pertenecientes a uno de los grupos de la incipiente resistencia armada por parte de jóvenes del gueto que en esa ocasión en realidad entraron con la intención de entregar en mano a Szlengel un sobre con dinero destinado a los más necesitados), llama la atención lo familiarizada que estaba la autora del diario con el repertorio de los recitales de Szlengel. Por otro lado, a diferencia de las reseñas sobre los espectáculos de cabaré en el *Sztuka*, se hace mención por primera vez de un repertorio serio del poeta, lo que añadido a que Szlengel llevara a cabo las actuaciones ya en solitario, hace que éstas recuerden más a un recital poético que a un espectáculo de cabaré. Este repertorio serio –entreverado, como veremos más adelante, de ironía– es el que al final el autor incluyó en la antología de poemas titulado *Lo que leía a los muertos (Co czytałem umarłym)*, que, además, sobrevivió a la guerra, gracias en parte a que el poeta se decidiera a publicarla en el gueto. Según Stańczuk,

La enorme fama que obtenían sus “tristes rimas y ritmos” hizo que se decidiera por la “publicación” de sus poemas. Los escribía a lápiz, y después mediante calco los copiaba en una máquina. Algunas hojas con textos sujetas juntas formaban un cuadernito, por el que Szlengel recibía algún pago, cuando lo distribuía entre el público. Sus poemas “iban al pueblo”, la obtención de dinero por ese medio le permitían a él y a su mujer mantener una humilde existencia<sup>192</sup> (Szlengel, 2013: 21).

---

<sup>190</sup> “Mieli dla siebie oddzielny, mały pokoik, w którym poza łóżkiem prawie że nie było nic więcej. To łóżko było warsztatem pracy Szlengla. Pisał w nim każdy nowy wiersz i natychmiast recytował przed nami, gdy wieczorem, po pracy, zbieraliśmy się w jego małym pokoiku. Gdy zgromadziło się kilka nowych utworów, Szlengel recytował je na większym zebraniu u szczotkarzy. Na te zebrania przychodziło również kierownictwo *szopu*. Po takich spotkaniach zwykle zapraszano Szlengla na występy w innych zakładach pracy”.

<sup>191</sup> “Wczoraj odbył się w naszym bloku wieczór Szlengla, którego całkowity dochód został przeznaczony na paczki dla najbiedniejszych w związku z zbliżającymi się świętami wielkanocnymi. Sala była wypełniona po brzegi, po poważnych utworach, autor przystąpił do humorystycznej części programu, gdyż na salę wtargnęło czterech czy pięciu zamaskowanych, uzbrojonych w rewolwery mężczyzn”.

<sup>192</sup> “Ogromny rozgłos, jaki zyskały jego „smutne rymy i rytmy”, sprawił, że zdecydował się na „wydawanie” swoich wierszy. Pisał je ołówkiem, a potem przez kalkę przepisywał na maszynie. Kilka kartek z tekstami spiętych razem tworzyło zeszynek, za który Szlengel dostawał jakąś opłatę, gdy kolportował je wśród publiczności. Jego wiersze „poszły w lud”, a uzyskiwanie tą drogą pieniądze pozwalały jemu i jego żonie na skromną egzystencję”.

Por Szymon Rogoziński sabemos que Szlengel, aunque recibió un número de vida y fue designado al taller de bruceros, una vez en él se dedicó plenamente a sus actividades literarias. Según este superviviente, “Szlengel no empezó ni siquiera a disimular que trabajaba. Sin temer perder su número de vida, lo que por lo demás al final acaeció, se entregó totalmente a su „Diario Vivo””<sup>193</sup> (Rogoziński, 1947: 4).

Según escribió el propio Szlengel en la introducción a la recopilación final de poemas que tituló *Lo que leía a los muertos*, dos recopilaciones anteriores tituladas *Grito de llamada en la noche* y *Denuncia poética* –que el poeta reunió en la recopilación final– circularon previamente por el gueto, además de copias de poemas sueltos. Según Halina Birenbaum, superviviente del gueto y tras la guerra destacada divulgadora de la obra de Szlengel en Israel y Polonia, “los poemas de Szlengel se leían por la noche en las casas, en los talleres, se pasaban en copias de mano en mano, se transmitían oralmente”<sup>194</sup> (Birenbaum, 1983).

El propio Szlengel escribió en el epílogo a su antología final que, además del repertorio poético serio y satírico, también escribía muchas otras cosas:

En mi cartera espera a la primera noche tranquila el material para una novela sobre el teatro polaco [...] vagan fragmentos de los diálogos para la obra teatral (oh, fecunda imaginación entre un acordonamiento y el siguiente) *La Estatua de Judas*, y en el fondo del cajón, escondida a los ojos de la gente para que antes del final de la guerra el ojo humano no lo encuentre, está la macabra y trágicamente grotesca *Enciclopedia del Gueto de Varsovia*<sup>195</sup> (Szlengel, 2013: 195).

Pero, como Magdalena Stańczuk señala, un acontecimiento importante acaecido en el gueto alteró la relativa paz del mismo, así como todos los proyectos de escritura de Szlengel: la operación de deportación que tuvo lugar los días 18-21 de enero de 1943. Durante esta operación tuvo lugar una selección en el taller de bruceros. Sobre dicha operación de selección, así como sobre el ambiente de pánico y alarma la víspera de la nueva operación de deportación, escribió Szlengel un sobrecogedor texto en prosa, concebido como prólogo a *Lo que leía a los muertos* y ya dirigido a un futuro lector polaco, dado que su público había desaparecido definitivamente en esta segunda operación de deportación. Esta última recopilación de poesías conforma hoy la única obra de Szlengel escrita en el gueto que sobrevivió a la guerra.

Como ya hemos explicado más arriba, el objetivo de la operación no fue –como se creía– la liquidación del gueto sino la deportación de unas 8000 personas a Treblinka, como un gesto

---

<sup>193</sup> “Szlengel nie zaczął nawet udawać, że pracuje. Nie bacząc na to, że ryzykuje utratę t. zw. numerka, co zresztą w końcu nastąpiło, oddał się w całości swemu „Żywemu Dziennikowi””.

<sup>194</sup> “Wiersze Szlengla czytano wieczorami w domach, w szopach, na placówkach, przekazywano ich odpisy z rąk do rąk, przekazywano ustnie”.

<sup>195</sup> “W tece czeka na pierwszą spokojną noc materiał do powieści o teatrze polskim [...] błakają się fragmenty tekstu dialogów do sztuki (o, dobre marzenia między jedną blokadą a drugą) *Pomnik Judasza*, a na dnie szuflady ukryta przed ludzkim wzrokiem, aby przed końcem wojny ludzkie oko jej nie znalazło – leży makabryczna i tragicznie groteskowa *Encyklopedia Getta Warszawskiego*”.

para contentar a Himmler, quien, en una visita a Varsovia a comienzos de enero de 1943, había manifestado su descontento de que –según estimaciones– hubiera 8000 personas en situación ilegal. Una vez puesta en marcha la operación se constató que había muchas dificultades para encontrar a los ilegales, por lo que, para cumplir la cuota de 8000, se empezó a deportar arbitrariamente a cualquier persona, estuviera en situación legal o no. Fue entonces cuando un acontecimiento inédito tuvo lugar durante esta operación: por primera vez algunos judíos (algunos jóvenes pertenecientes a la Organización Judía de Combate, ŻOB) ofrecieron resistencia armada. Este hecho influyó en que la operación no tuviera éxito del todo, ya que finalmente los alemanes dieron por terminada la operación habiendo deportado a apenas 5000 personas y asesinado a 1170 por las calles).

Szlengel y su mujer sobrevivirían a esta segunda operación de deportación. Por Rogoziński conocemos los detalles:

Los Szlengel por suerte se salvaron; no bajaron a la selección. La dirección del *szop* los protegió: a la mujer de Szlengel la escondieron en un armario del despacho principal y él se sentó entre los empleados de la oficina esperando el milagro. El milagro tuvo lugar aquella vez: los alemanes ni siquiera entraron en el despacho<sup>196</sup> (Rogoziński, 1994: 145-146).

Szymon Rogoziński señala también que tras esta segunda operación de deportación “ahora nadie tenía ya dudas sobre el objetivo final de los alemanes; a todos los judíos les amenazaba el exterminio. Se empezó febrilmente a pensar en nuevas posibilidades de salvación<sup>197</sup>” (ibídem, 146), a saber, la construcción de refugios secretos (llamados “búnkeres” en la terminología del gueto) o bien la huida a la zona “aria” de Varsovia. Por otro lado, también empezó a pensarse en una resistencia más amplia y organizada. Para Rogoziński, pese a que nadie creía en el éxito de dicha resistencia armada, no había otra alternativa.

Según también el testimonio de este superviviente, ya antes de esta segunda y menor operación de deportación de enero de 1943 Szlengel cada vez creía menos en que pudiera sobrevivir, lo que le hizo pensar en escribir para dejar un legado a la posteridad:

Sí, Szlengel cada vez creía ya menos en que conseguiría sobrevivir. Y tenía todavía tanto que decir. Una vez me confió que poseía diversos documentos y apuntes interesantes que guardaba para la posteridad. Había emprendido un trabajo mayor en el que tenía la intención de describir la vida del gueto<sup>198</sup> (Rogoziński, 1947: 4).

---

<sup>196</sup> “Szlengowie szczęśliwie urotowali się; nie zeszli na selekcję. Kierownictwo *szopu* zaopiekowało się nimi: Szlengla ukryto w szafie głównego biura, a on usiadł pomiędzy urzędnikami biura oczekując cudu. Cud tym razem nastąpił: Niemcy w ogóle nie weszli do biura”.

<sup>197</sup> “Teraz nikt nie miał już wątpliwości co do ostatecznych celów niemieckich; wszystkim Żydom grozi zagłada. Zaczęto gorączkowo myśleć o nowych możliwościach ratunku”.

<sup>198</sup> “Tak, Szlengel coraz mniej już wierzył, że uda mu się przetrwać. A miał tak wiele jeszcze do powiedzenia. Kiedyś zwierzył się, że posiada różne ciekawe dokumenty i notatki, które przechowuje dla potomności. Zabierał się do większej pracy w której miał zamiar opisać życie ghetta”.

Pero el advenimiento de la operación de deportación de enero del 43 tuvo una decisiva influencia en dichos planes creativos. Según relata también Rogoziński, viendo que le quedaba cada vez menos tiempo de supervivencia Szlengel decidió que en vez de escribir una historia del gueto escribiría una más modesta pequeña enciclopedia del gueto:

Esta pequeña enciclopedia tenía que abarcar los apellidos de las personas que jugaron un papel determinado en la vida del gueto, los nombres de las instituciones activas en el gueto y varios fenómenos específicos del gueto<sup>199</sup> (ídem).

En la elaboración de esta enciclopedia colaboró además el propio Rogoziński, a quien Szlengel recurrió, según dice aquél en sus memorias, como fuente de información para explicar algunos acontecimientos de la historia del gueto. Según Rogoziński, en el momento en que abandonó el gueto para esconderse en la zona “aria” de Varsovia (lo que le permitió sobrevivir), “la pequeña enciclopedia había dejado de ser pequeña y había crecido hasta un tamaño no previsto previamente<sup>200</sup>” (ídem).

Cabe destacar algo muy importante y es que Szlengel escribía ya para la posteridad, entendida como la que llegaría tras la liquidación del gueto, aunque la guerra todavía no hubiera terminado. En concreto, Szlengel dirige uno de los prólogos de su recopilación *Lo que leía a los muertos* tanto al lector polaco conspirador durante la guerra como al de la posguerra:

Hoy, mañana o dentro de un año –de mano en mano, clandestinamente– o después de la guerra, en un tomo de acceso público, la recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos* le llegará al lector polaco. Quizás estas hojas las tome en sus manos un polaco-demócrata a quien el martirio de una nación que compartió con él años buenos y malos no le sea indiferente, quizás lo haga un lector polaco lejano a nosotros que busque en los poemas sólo poesía, la forma o la técnica, dudosas emociones, o puede que incluso las tome el enemigo (aunque entre la gente que goza de tal historial de hostilidad hay pocos lectores y, en especial, de versos)<sup>201</sup> (Szlengel, 2013: 198).

Hay que destacar también que la resistencia armada ofrecida en la operación de deportación de enero de 1943 le inspiró su poema “Kontratak” (“Contraataque”), que incluyó en *Lo que leía a los muertos*. Según Rogoziński,

Los poemas con doble sentido dejaron ya de ser una necesidad del momento. El canto tenía ahora que cumplir otra tarea todavía. Tenía que concienciar y despertar a la lucha. Y entonces surgió el último poema de Szlengel: „Contraataque”. Entonces surgió el canto-oración sobre la „lucha sangrienta” y la „muerte violenta”<sup>202</sup> (ídem).

---

<sup>199</sup> “Ta mała encyklopedia ghetta miała objąć nazwiska osób odgrywających pewną rolę w życiu ghetta, nazwy instytucji czynnych w ghetcie i różne specyficzne zjawiska ghettove”.

<sup>200</sup> “mała encyklopedia przestała już być mała, rozrosła się do nieprzewidywalnych rozmiarów”.

<sup>201</sup> “Dziś, jutro czy za rok –konspiracyjnie z ręki do ręki– czy po wojnie, jako to, publicznie dostępny, zbiór wierszy *Co czytałem umarłym* dotrze do polskiego czytelnika. Może weźmie te karty Polak-demokrata, dla którego męka narodu, który dzielił z nim lata dobre i złe –nie będzie obojętna, może daleki od nas czytelnik polski szukający w wierszu tylko poezji, formy czy techniki i wątpliwych emocji, może nawet wróg (choć wśród ludzi cieszących się taką historią wroga mało jest czytających w ogóle, a już wierszy specjalnie)”.

<sup>202</sup> “Dwuznaczne wiersze przestają już być potrzeba chwili. Pieśń miała teraz do spełnienia inne jeszcze zadanie. Miała uświadomić i pobudzić do walki. I wtedy powstaje ostatni utwór Szlengla: „Kontratak”. Wtedy powstaje

“Contraataque” circuló ampliamente por el gueto (*Lo que leía a los muertos* incluso incluye dos versiones ligeramente diferentes del mismo), de tal manera que la víspera del levantamiento del 19 abril de 1943, cuando ya se sabía que iba a llevarse a cabo la tercera y definitiva operación de deportación, se declamaba entre los grupos de jóvenes que iban a ofrecer resistencia armada al día siguiente. Según Halina Birenbaum,

Escuché por última vez un poema de Szlengel con mi madre, mi hermano y mi cuñada (...), leído con pasión y extraña satisfacción por el más pequeño de mis hermanos. Chilek tenía entonces 20 años, como su mujer. (...). Era el poema "Contraataque". La víspera de la insurrección en el gueto, algunas horas antes de bajarnos al búnker subterráneo de Miła 3, estábamos de pie en un piso desierto junto con algunos de los amigos de Chilek. Los chicos escuchaban el poema, levantando los fusiles en alto, como si fueran juguetes. Reinaba otro ambiente y tono aquel día de abril. Una extraña madurez, una repentina fe en esa desesperanza, una desgraciada alegría de gente que no tenía nada más que una miserable vida, que en cualquier momento les sería arrebatada. ¡Todavía podían hacer algo! Estaban poseídos por la tensión de la espera y de la preparación de esa crucial y definitiva tarea<sup>203</sup> (Birenbaum, 1983).

De acuerdo con el testimonio de Rogoziński, tras finalizar la segunda operación de deportación, los que habían sobrevivido se dieron a la construcción de refugios, a la preparación para una resistencia armada más contundente o bien a la búsqueda de la forma de trasladarse a la zona “aria” y esconderse allí:

La operación de liquidación de enero hizo que se aceleraran todos los preparativos del movimiento de resistencia. Después de esta operación ya nadie del taller de bruceros simulaba que tenía intención de trabajar. Se empezó a preparar febrilmente refugios, a acumular provisiones, armas y aparatos de radio. Cada vez más gente abandonaba por cualquier camino posible el gueto, las filas de la organización armada aumentaban constantemente<sup>204</sup> (Rogoziński, 1947: 4).

Según Rogoziński, Szlengel salió un par de veces del gueto para buscar refugio en la zona aria durante unas horas. Intentó encontrar apoyo “entre sus amigos del mundo ario<sup>205</sup>” (ídem), pero sus intentos no dieron ningún resultado.

Tal como también señala la historiadora Barbara Engelking, tras la finalización de la operación de deportación de enero, la atmósfera del gueto cambió: “La retirada de los alemanes del gueto tras cuatro días y la renuncia a los transportes fueron interpretadas —a los dos lados

---

pieśń-modlitwa o „walkę krwawą” i o „gwałtowną śmierć””.

<sup>203</sup> “Po raz ostatni w getcie słyszałam wiersz Szlengla wraz z matką, bratem i bratową (...), czytany z pasją i przedziwną satysfakcją przez młodszego z moich braci. Chilek miał wtedy dwadzieścia lat, jak jego żona. (...). Był to wiersz *Kontratak*. Dzień przed wybuchem powstania w getcie, kilka godzin przed zejściem pod ziemię do bunkra na Miłej 3, staliśmy przed jakimś opustoszałym mieszkaniem razem z kilkoma kolegami Chilka. Chłopcy słuchali wiersza, podrzucając karabiny w górę, jakby to były zabawki. Panowała jakaś inna atmosfera i ton owego kwietniowego dnia. Przedziwna dojrzałość, nagła wiara w tej beznadziejności, nieszczęsna radość ludzi nie mających niczego więcej, prócz nędznego życia, które lada moment również zostanie im wydarte. Mogą czegoś jeszcze dokonać! Byli Przejęci napięciem oczekiwania i szykowania się do tego przełomowego, ostatecznego zadania”.

<sup>204</sup> “Styczniowa akcja likwidacyjna spowodowała przyspieszenie wszelkich prac Ruchu Oporu. Po tej akcji nikt już w szopie nie chciał nawet udawać, że ma zamiar pracować. Rozpoczęto gorączkowo przygotowywać schrony, gromadzić zapasy, broń i radia. Coraz więcej ludzi opuszczało wszelkimi możliwymi drogami ghetto, wciąż się powiększały szeregi organizacji bojowej”.

<sup>205</sup> “wśród swoich przyjaciół w aryjskim świecie”.

del muro— como un efecto de la resistencia ofrecida por los judíos<sup>206</sup>” (Engelking y Leociak, 2013: 785). Dicha resistencia otorgó autoridad a la organización clandestina más relevante, la Organización Judía de Combate (*Żydowska Organizacja Bojowa*, ŻOB). Según Engelking, “la ŻOB se convirtió en el único centro de poder, llamada por todos „el partido”. El Consejo Judío se subordinó a la ŻOB; por lo demás, no jugaba ya ningún papel<sup>207</sup>” (ibídem, 786). Los jóvenes combatientes de la ŻOB se dedicaban principalmente al acopio de armas, así como a la recaudación de dinero para la compra de las mismas. Como ya hemos explicado más arriba, la población civil que había decidido quedarse en el gueto se dedicaba a la construcción de refugios.

Estos búnkeres —en uno de los cuales se refugió Szlengel durante el levantamiento— jugaron, según la historiadora Barbara Engelking, un importante papel durante el mismo:

Los búnkeres —cuya construcción no fue sino la expresión de la resistencia de la población civil del gueto— jugaron un papel enorme durante el levantamiento. Sin la determinación de la gente corriente seguramente no hubiera sido posible la actuación de la ŻOB en el periodo anterior al levantamiento y posiblemente no hubiera llegado a durar tanto la lucha en el gueto. Esta lucha fue el éxito común de la población civil determinada y de los mandos de las organizaciones clandestinas <sup>208</sup>(Engelking y Leociak, 2013: 789).

Encontramos algunas referencias al Szlengel de este periodo entre la segunda y tercera operación de deportación en las memorias de Leon Najberg escritas posteriormente, entre octubre de 1943 y mayo de 1944, mientras se escondía en casa de una familia polaca en el barrio varsoviano de Bielany, situado en la “zona aria”. Durante la operación de deportación del verano de 1942 Najberg había sido deportado al campo de trabajo de Dulag, situado en Pruszków, en las afueras de Varsovia, y de allí como trabajador forzado a un taller de la fábrica Opel que desde 1939 ocupaba las instalaciones de la empresa municipal de transporte de Varsovia (Najberg, 1993: 31). Posteriormente, en abril 1943 se le hizo volver al gueto, exactamente el 17 de abril de 1943, esto es, casualmente dos días antes del levantamiento. Una vez allí se dirigió a la “isla” del taller de bruceros con el fin de contactar con alguno de los miembros del grupo juvenil *Haszomer Hacair*, de quienes sabía que habían participado en la resistencia armada de enero. Najberg ofrece entonces en sus memorias una descripción de cómo era el ambiente en la fábrica de bruceros en el intervalo de tiempo entre la segunda y tercera deportaciones:

---

<sup>206</sup> “Wycofanie się Niemców po czterech dniach z getta i zaniechanie wywózek było —po obu stronach muru— interpretowane jako efekt oporu stawianego przez Żydów”.

<sup>207</sup> “Jedynym ośrodkiem władzy stała się ŻOB, nazywana powszechnie „partia”. Także Judenrat podporządkował się ŻOB; zresztą nie odgrywał już on żadnej roli”.

<sup>208</sup> “Bunkry —których budowa była przecież wyrazem oporu ludności cywilnej getta— odegrały ogromną rolę w powstaniu. Bez determinacji zwykłych ludzi nie byłoby zapewne możliwe działanie ŻOB w okresie przed powstaniem i być może nie doszłoby w ogóle do długotrwałych walk w getcie. Walki te były wspólnym sukcesem zdeterminowanej ludności cywilnej i kadrowych organizacji konspiracyjnych”.

Los judíos que vivían en el área de la fábrica de bruceros se encontraban en general en un estado de ánimo mejor que cuando les dejó. Las familias que habían sido destruidas intentaban crear de nuevo otra que las reemplazara. El número de bodas entre los jóvenes era relativamente grande. Se organizaban también todo tipo de veladas, como veladas literarias y artísticas con la participación de Władysław Szlengel. El nivel de subsistencia de todos los judíos era relativamente alto. La gente no se privaba de nada. Algunos se dedicaban al pillaje, otros iban vendiendo todos sus objetos de valor y cosas que habían conseguido salvar. Existía un comercio intenso con el lado “ario”. En el área de bruceros vi también algunos cafés semioficiales, como por ejemplo el café Halberstadt, en el que se podía comprar cualquier producto alimenticio. De la gente se había apoderado un frenesí de diversión rociado de alcohol<sup>209</sup> (ibídem, 41).

Referencias a las veladas literarias de Szlengel de este periodo también se pueden encontrar en dos entradas del llamado “Diario de Maryla”: la primera data probablemente de finales de marzo (pues sólo se ha conservado un fragmento de la entrada y la inmediata siguiente está fechada el 1 de abril); la segunda, ya mencionada más arriba, es de mediados de abril, exactamente del 16 de abril, lo que nos permite afirmar que Szlengel estuvo dando recitales en el gueto hasta el inicio de la tercera operación de deportación y el consiguiente estallido del levantamiento, el 19 de abril de 1943. Mientras que la segunda referencia narra el asalto de unos jóvenes armados durante un recital de Szlengel, la primera es una reflexión sobre el valor que tenían estos recitales para el público asistente:

Porque parecerá a lo mejor absurdo, pero las obras que se recitaban estaban por momentos aderezadas con un sano humor sarcástico, que el autor conseguía extraer de nuestra vida, de la cual eran un fiel reflejo. Celebraban esos versos todo, todo lo que es la esencia de nuestra vida, nuestros búnkeres, nuestras huidas tras el muro, nuestra vida de pesadilla en la cárcel a ese otro lado, nuestra nueva locura común – ¡nuestra partida a Vitel! [alusión a la posibilidad de conseguir un pasaporte de otro país, lo que permitiría ser deportado al campo de internamiento para presos extranjeros de Vitel, en Francia], como coronamiento de todas nuestras proezas, que han servido para arrancarnos esta nuestra ya muy atormentada vida. Me reí de todo corazón, quizás por primera vez desde el 22 de julio del 42, que dio comienzo a la era decadente de nuestra vida, era una risa entre lágrimas, porque el autor, que posee un desarrollado sentido del humor, extraía lo cómico de las situaciones más trágicas, de manera que al mismo tiempo se quería llorar y reír. Esta velada me produjo mucha satisfacción y una fe silenciosa en que existe en nosotros todavía una fuerza, esta fuerza que emana de nuestro interior, grande, vivificadora, que está aquí y en Trawniki y en Poniatowa [campos de trabajo adonde se llevaban a cabo también deportaciones] y tras el océano y que no aniquilarán<sup>210</sup> (Anónimo, 2008: 3-7).

---

<sup>209</sup> “Żydzi, którzy zamieszkali na terenie szczotkarzy, znajdowali się na ogół w lepszych humorach aniżeli w tym czasie, gdy ich opuszczałem. Rodziny, które zostały rozbite, starały się na nowo utworzyć zastępcze, Liczba ślubów wśród młodzieży była stosunkowo duża. Były też urządzone wszelkiego rodzaju towarzyskie, jak wieczory literackie i artystyczne, z udziałem Władysława Szlengla. Wyżywienie wszystkich Żydów było na względnie wysokim poziomie. Ludzie odmawiali sobie niczego. Niektórzy zajmowali się szabrem, inni wyprzedawali swe kosztowności i rzeczy, które zdołali ocalić. Prowadzono wzmożony handel ze stroną „aryjską”. Na terenie szczotkarzy widziałem też półoficjalne kawiarnie, jaką była np. kawiarnia Halberstadta, w której można było kupić wszelkie artykuły żywnościowe. Ludzi opanował szal zabaw, zakrapianych alkoholem”.

<sup>210</sup> “Bo wyda się to może niedorzecznym, ale utwory recytowane były często zaprawione zdrowym, chwilami sarkastycznym humorem, który autorowi udało się jeszcze wykrześć z naszego życia, jakiego były wiernym odbiciem. Opiewały one wszystko, wszystko co jest teraz istotą naszego życia, nasze bunkry, nasze ucieczki za mur, nasze koszmarnie życie w więzieniu po tamtej stronie, nasze nowe zbiorowe szaleństwo – wyjazd do Vitel, jako ukoronowanie naszych wszelkich wyczynów, służących wyszarpaniu tak już bardzo zadęconego życia. Uśmiełam się serdecznie, chyba po raz 1szy od 22 lipza 42, który zapoczątkował schyłkową erę naszego życia, często był to śmiech przez łzy, bo autor, który ma dobrze rozwinięty zmysł humoru wydobył komizm i z najtragiczniejszych sytuacji, tak, że jendnocześnie i płakać i śmiać się chciało. Wieczór ten dał mi wiele zadowolenia i cichą wiarę, że jest w nas jeszcze moc, ta moc emanująca od wewnątrz, wielka, życiodajna, która

Estas entradas del diario de Maryla aportan también otro punto de vista sobre el ambiente que reinaba en aquel periodo en los *szopy*. A diferencia de Najberg, no menciona el ambiente de decadencia o relajamiento de costumbres, pero sí el caos que reinaba por las acciones de los grupos de resistencia, de quienes duda de si son gánsters o libertadores.

Mientras tanto, las autoridades alemanas preparaban una tercera y definitiva operación de deportación. Como ya hemos explicado más arriba, esta operación tenía por objetivo cumplir los designios de Himmler, que ya había expresado mucho antes (según el historiador Bogusław Kopka, ya en octubre de 1942) y que había reiterado en enero de 1943, a saber, que todas las empresas y trabajadores esclavos del gueto fueran trasladados a los campos de concentración de la región de Lublin. Si tardó mucho tiempo en cumplirse dicho designio, fue en parte, porque los empresarios alemanes dueños de las fábricas del gueto no querían perder el control sobre su mano de obra. Así pues, el objetivo de la operación era el traslado obligado de dichos trabajadores y la liquidación del gueto. Como ya hemos escrito más arriba al tratar sobre la insurrección del gueto de Varsovia, los alemanes habían previsto que la operación durara tres días y que la población ofreciera resistencia, posiblemente armada, pero no hasta el punto – como sucedió al final – de que hubieran de retirarse al cabo de dos horas de iniciarse la operación tras una intensa batalla. Además, debido a la resistencia armada, la operación al final duró casi un mes (finalizó el 16 de mayo) y acabó con la destrucción total de los edificios del gueto y la deportación o muerte de todos sus habitantes.

En lo que atañe a la actividad literaria de Szlengel durante este último periodo, sabemos por el testimonio de Halina Birenbaum que el poema “Contraataque” era recitado por los jóvenes resistentes en la víspera de la insurrección, cuando por la acumulación de efectivos policiales y militares en los bordes del gueto sabían que era inminente una nueva intervención. Por otra parte, por Najberg conocemos el paradero de Szlengel en aquellos momentos. En diferentes números de la calle Świętojerska (Engelking y Leociak, 2012: 819) se habían preparado cuatro búnkeres. Leon Najberg se refiere a Szlengel al hablar del refugio de Świętojerska 36, conocido como el búnker de Szymon Kac, adonde Najberg fue a parar tras algunas peripecias. Describe este búnker con estas palabras:

El búnker de Kac estaba situado en Świętojerska 36, en los sótanos delanteros de un inmueble destruido ya en 1939, cubierto por escombros de siete metros de altura. La entrada al refugio se hacía por el transformador eléctrico, por lo que estaba camuflado de manera ideal. El refugio se componía de cuatro estancias. Tenía un túnel de 18 metros que llevaba al parque Krasieński. En el refugio había una instalación eléctrica, gas, agua corriente y una bomba, un receptor de radio, un teléfono clandestino, una cocina eléctrica, de gas y corriente. Un retrete con canalización, una instalación para ventilar el interior y un almacén común de provisiones, en el que se encontraban 4000 kilos de tipos diferentes de artículos de

---

jest tu i w Trawnikach i w Poniatowie i za oceanem i której nie zabiją”.

alimentación. En el refugio había 160 personas, entre ellas 30 niños, con edades desde un año hasta 16<sup>211</sup> (Najberg, 1993: 73-74).

Esta descripción da una idea de lo preparados que estaban los habitantes del gueto para permanecer escondidos incluso durante meses, creyendo además que podrían resistir escondidos hasta que Varsovia fuera liberada. Sin embargo, como ya hemos explicado más arriba, la fuerte resistencia armada ofrecida por los grupos de insurrectos hizo que al cuarto día de combates el general Strop –responsable de la operación de sofocamiento de la insurrección tras el primer choque armado– decidiera “empezar a incendiar el gueto casa por casa” (Moczarski, 2008: 235-236), según el testimonio del propio Strop recogido en prisión después de la guerra por Kazimierz Moczarski. Según palabras de dicho general, “quemamos las casas una por una. Lo que quedaba detrás de nosotros era un desierto de piedras y de ladrillo. Pero al final cumplimos a rajatabla la orden y los deseos de Heinrich Himmler” (ibidem, 277). En relación con los búnkeres, añadió también Strop, “los destacamentos de asalto peinaban palmo a palmo buscando búnkeres camuflados. Cada día descubríamos y destruíamos unas cuantas decenas de búnkeres” (idem). De este modo, los planes y esperanzas de subsistencia durante meses hasta la liberación se desvanecieron. “Solo el tiempo es nuestro gran aliado<sup>212</sup>” (Anónimo, 2008: 152), había escrito Maryla en su diario al comentar la noticia sobre la derrota alemana en Stalingrado. Según Najberg, el búnker de Świętojerska 36 fue descubierto el 8 de mayo. Antes de que llegara ese día, Najberg hace en sus memorias una descripción del día a día en el búnker en el que también estaba escondido Szlengel:

En el refugio “se regularizó” el modo de vida. Durante todo el día toda la gente permanecía tumbada en sus camastros o unos junto a otros en el suelo sin posibilidad de movimiento. El refugio estaba tan lleno, que el paso de cualquier persona de cualquier estancia al baño quitaba de su sitio a decenas de personas, lo que siempre provocaba un tumulto. Los nervios de la gente estaban tensos hasta el último límite y cualquier murmullo llevaba a la gente a un ataque de histeria. El mando del refugio se vio obligado a decretar la prohibición de moverse durante el día incluso si había necesidad fisiológica. “Vivíamos” por la noche. Dicha vida se manifestaba cuando se preparaba la comida para todos los habitantes del refugio. La comida solo se daba una vez al día. Las reservas de alimentos eran mínimas y se guardaban para los niños. Los adultos comían sopa de patata. Nuestra “vida” también se manifestaba cuando llevábamos a los niños al patio para que se “airearan”. Más de una vez nos vimos obligados a llevarlos de vuelta al refugio, ya que los estruendos de los disparos y el resplandor de los cohetes les ensordecían y cegaban. Los niños, prorrumpiendo en llanto pedían volver “allí donde no hay ruido”. En el refugio se encontraban decenas de personas a quienes incluso por la noche les daba miedo abandonar el refugio para respirar aire. Se dejaba salir a la gente por turnos de 15 minutos. Los jóvenes trabajaban durante toda la noche para que

---

<sup>211</sup> “Schron Kaca mieścił się przy Świętojerskiej 36, we frontowych piwnicach domu zburzonego jeszcze w 1939 r., zawalonych gruzem siedmiometrowej wysokości. Wejście do schronu prowadziło przez transformator elektryczny, było więc idealnie zamaskowane. Schron składał się z czterech ubikacji piwnicznych. Miał on tunel długości 18 m, który prowadził do Ogrodu Krasieńskich. W schronie była instalacja elektryczna, gaz, woda bieżąca i pompa, radiodbiornik, potajemny telefon, kuchnia elektryczna, gazowa i zwykła. Skanalizowana ubikacja, instalacje służące do wietrzenia schronu i dostarczania powietrza, wentylator elektryczny i wspólny magazyn aprowizacyjny, w którym znajdowało się 4 tys. kg różnego artykułów spożywczych. W schronie było 160 osób, wśród nich 30 dzieci od jednego roku do 16 lat”.

<sup>212</sup> “(...) tylko czas [to jest] nasz wielki sprzymierzeniec”.

no faltara material combustible, que era necesario escoger del lugar de tal manera que no cambiara el aspecto del mismo (se trataba de que los alemanes no supieran que en aquel lugar había gente viva). Algunos iban por la zona con el objetivo de tomar contacto con otros grupos de judíos escondidos<sup>213</sup> (Najberg, 1993: 69).

Najberg hace dos referencias a Szlengel que dan a entender que también en el refugio siguió escribiendo hasta el último momento. Cuando Najberg escribe que el refugio fue finalmente descubierto por los alemanes en la mañana del 8 de mayo, hace una evocación de Szlengel con estas palabras: “Ayer por la noche el poeta Władysław Szlengel escribía todavía sus poemas, en los que celebraba la heroicidad de los combatientes judíos y lloraba por el destino de los judíos<sup>214</sup>” (ibídem, 74). Y más adelante dice: “No sabía ayer Szlengel que describe por última vez la historia de los guerreros heroicos así como la historia de los refugios. Puede incluso que nadie encuentre sus manuscritos<sup>215</sup>” (ibídem, 75). Según Najberg, una vez descubierto el refugio los alemanes obligaron a salir a sus habitantes con gases lacrimógenos y después fueron registrados. Añade también que “a las 5 de la tarde el cortejo de mártires emprendió su último camino. Nos dejaron unas 130 personas<sup>216</sup>” (idem). Según Barbara Engelking, Szlengel murió en el refugio de Szymek Kac (Engelking y Leociak, 2013: 619) y de acuerdo con Magdalena Stańczuk,

Władysław Szlengel murió durante el levantamiento del gueto de Varsovia el 8 de mayo de 1943. No tomó las armas en las filas de la Unión Militar Judía o de la Organización Judía de Combate. Tampoco se suicidó. (...). Tras ser descubiertos una mañana de mayo por los alemanes, todos sus habitantes –ciento treinta personas– fueron además fusiladas ese mismo día<sup>217</sup>” (Stańczuk en Szlengel, 2013: 22).

---

<sup>213</sup> “W schronie „unormowano” tryb życia. Prze cały dzień wszyscy ludzie leżeli na swych pryczach lub pokotem na ziemi bez możliwości poruszania się. Schron był tak przepelniony, że przejście jednego człowieka z jakiejś ubikacji piwnicznej do toalety zrywano kilkadziesiąt osób z ich miejsc, przez co powstawał tumult. Nerwy ludzkie były napięte do ostatnich granic, a byle szmer przyprawiał ludzi o ataki hysterii. Kierownictwo schronu było zmuszone wydać zakaz poruszania się w dzień nawet za potrzebą fizjologiczną. „Życie” prowadziliśmy w nocy. Objawami tego życia było gotowanie strawy dla wszystkich mieszkańców schronu. Posiłek wydawano tylko raz na dobę. Zapasy żywności były minimalne i chowano je dla dzieci. Dorośli jadaliby zupy kartoflane. Następnym objawem naszego „życia” było to, że zabieraliśmy dzieci ze schronu na podwórko celem „przewietrzenia”. Niejednokrotnie zmuszeni byliśmy dzieci prowadzić z powrotem do schronu, bo ogłuszały je i oslepiały huk wystrzałów i błyski rakiet. Dzieci, zanosząc się płaczem, chciały z powrotem „tam, gdzie jest cicho”. W schronie znajdowały się dziesiątki ludzi, którzy nawet w nocy bali się opuścić schron, aby odetchnąć świeżym powietrzem. Ludzi wypuszczano na zmianę, każdego na 15 minut. Młodzież pracowała przez całą noc zabezpieczając schron w opał, który należało wybierać z terenu tak, aby nie zmienić jego wyglądu (chodziło o to, aby Niemcy nie wiedzieli. Że na terenie tym są jeszcze żywi ludzie). Niektórzy udawali się w teren celem nawiązania kontaktu z innymi grupami ukrywających się Żydów”.

<sup>214</sup> “Wczoraj wieczorem poeta Władysław Szlengel pisał jeszcze swe wiersze, w których opiewał bohaterstwo żydowskich bojowców i płakał nad losem Żydów”.

<sup>215</sup> “Nie wiedział wczoraj Szlengel, że po raz ostatni opisuje dzieje bohaterskich bojowników oraz dzieje schronów. Może nawet nikt nie znajdzie jego rękopisu”.

<sup>216</sup> “O godzinie 5 po południu korowód męczenników ruszył w swoją ostatnią drogę. Odeszło od nas 130 osób”.

<sup>217</sup> “Władysław Szlengel zginął w czasie powstania w getcie warszawskim 8 maja 1943 roku. Nie poległ z bronią w rękę, w szeregach Żydowskiego Związku Wojskowego czy Żydowskiej Organizacji Bojowej. Nie popełnił też samobójstwa. (...). Po wykryciu kryjówki przez Niemców majowym rankiem wszyscy jej mieszkańcy –sto trzydzieści osób– zostali rozstrzelani jeszcze tego samego dnia”.

Se consideran, pues, como fecha y lugar de la muerte de Szlengel, el 8 de mayo de 1943 en el recinto de la fábrica de bruceros del gueto.

Magdalena Stańczuk, refiriéndose a la muerte de Szlengel, añade un comentario que refleja muy bien lo que podríamos interpretar como el vínculo, la unión, que se estableció entre el poeta y su público del gueto al que componía y leía sus versos:

El artista murió de una manera corriente, sin el aura radiante del héroe, sin fuegos artificiales, de forma parecida a la de millones de víctimas anónimas de la política hitleriana de exterminio, como miles de inocentes, gente sencilla, cuya vida y muerte logró inmortalizar en sus versos<sup>218</sup> (ídem).

### 3.2.4. Los “dos públicos” de Szlengel: interpretación de la actividad artístico-literaria de Szlengel en el gueto de Varsovia desde el enfoque pragmático de la ficción literaria de Jean-Marie Schaeffer

En las páginas anteriores hemos visto que pueden distinguirse dos etapas en la actividad artística de Szlengel en el gueto de Varsovia: una primera en la que escribía y recitaba sus textos para los habitantes del gueto en el espectáculo de cabaré “Diario vivo” (hasta julio de 1942 dirigido a los espectadores del café *Sztuka* y aproximadamente a partir de septiembre de ese mismo año –tras convertirse en algo más parecido a un recital de poesía– destinado a los trabajadores esclavos de las fábricas cuando tras la primera gran operación de deportación el gueto se convirtió en una suerte de campo de trabajo); una segunda etapa, que se inició tras la segunda operación de deportación en enero de 1943, tras la que, ya con pocas esperanzas de sobrevivir, Szlengel compaginó la escritura y recitales para los habitantes del gueto con otra escritura dirigida a la posteridad en forma de recopilación de sus poemas (titulada *Lo que leía a los muertos*), así como de crónica que fue tomando forma en su *Enciclopedia del Gueto de Varsovia*.

Podemos interpretar la primera etapa –así como parte de la segunda– de la actividad artística de Szlengel en el gueto como “proceso”, en el sentido en el que –como ya hemos mencionado más arriba– lo entiende Frieda W. Aaron, a saber, como el de la creación de un circuito de empatía y de unión del autor con su público. Sin embargo, el hecho de que del conjunto de toda la obra de Szlengel escrita durante su reclusión en el gueto finalmente sólo nos haya llegado la recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos*, quizás inevitablemente haya determinado la recepción de la obra de Szlengel en su conjunto. En efecto, en el prólogo de la recopilación Szlengel compara la situación en que se encontraban los judíos del gueto en

---

<sup>218</sup> “Artysta zginął zwyczajnie, nieopromieniony aurą bohatera, bez fajerwerków, podobnie jak miliony bezimiennych ofiar eksterminacyjnej polityki hitlerowców, jak tysiące niewinnych, prostych ludzi, których życie i śmierć zdążył utrwalić w swoich wierszach”.

ese momento (la operación de deportación de enero del 43) con la escena de una pintura de “arte soviético patriótico” en la que un submarino se hunde con su tripulación a bordo:

Esta escena y su sabiduría, su profundo sentido (sin menospreciar su moraleja, que para mí tiene siempre importancia) se me reveló de repente nada más comenzar la segunda etapa de la operación de deportación y su imagen no me deja ni por un momento. Con todos mis nervios siento que me asfixio con el aire cada vez menos dosificado de este submarino que se hunde en las profundidades. La diferencia es mínima: estoy en este submarino, no llevado por ningún gesto heroico, sino precipitado en él sin desearlo, ni por ser culpable ni por una razón superior. Pero estoy en este submarino y no me siento el capitán, sino en todo caso el cronista de los hundidos<sup>219</sup> (Szlengel, 2013: 181).

Este apelativo de “cronista de los hundidos” ha quedado como el epíteto de Szlengel cuando se evoca su figura en los medios de comunicación, generalmente con ocasión del aniversario del levantamiento del gueto, dado que la propia muerte del poeta estuvo ligada a este acontecimiento. Así, por ejemplo, en un artículo del portal culture.pl aparecido en 2013 con ocasión del aniversario de la muerte del poeta, Magdalena Stańczuk escribe en el subtítulo del artículo que “fue el poeta más importante del gueto, llamado «cronista del gueto<sup>220</sup>»” (Stańczuk, 2013), apelativo que en realidad –como ya hemos señalado– únicamente se dio a sí mismo en el prólogo de su recopilación poética escrito bastante cerca del final de sus días. La editora puede referirse en realidad a que es el epíteto que posteriormente siempre se le ha dado al poeta. Igualmente, en 2015, con ocasión de la edición en CD de tangos polacos de entreguerras con letra de Szlengel, el diario *Gazeta Wyborcza*, publicó una semblanza del poeta con el título “El cronista de los hundidos, autor del himno de los sublevados del gueto<sup>221</sup>”. El 18 de abril de 2018, en el programa de radio de la periodista Magda Mikołajczuk, “Moje książki” (“Mis libros”), emitido en Radio Polskie, se dedicó un programa al poeta con el título “Władysław Szlengel: el cronista satírico del gueto de Varsovia<sup>222</sup>”.

Sin embargo, atendiendo a la evolución de su actividad artística en el gueto, *stricto sensu* Szlengel solo fue cronista del mismo –como ya hemos visto– en su etapa final y además en una obra que no sobrevivió a la guerra: la *Enciclopedia del Gueto de Varsovia*.

El historiador de la Literatura Jacek Leociak en su investigación titulada *El texto ante el Holocausto (Tekst wobec Zagłady)* analiza textos de muy diversa índole (diarios, libros de recuerdos, anotaciones en forma de crónica, informes, cartas) escritos en polaco durante el

---

<sup>219</sup> “Ta scena i jej mądry, głęboki sens (nie lekceważąc pointy, co ma zawsze dla mnie znaczenie) zjawily się nagle z pierwszą godziną drugiego etapu *akcji* i nie opuszcza mnie ten obraz ani na chwilę. Wszystkimi nerwami czuję się duszony coraz mniej dawkowanym powietrzem w łodzi, która nieodwołalnie idzie na dno. Różnica jest minimalna: jestem w tej łodzi nie niesiony gestem bohaterstwa, ale wtrącony bez woli, winy czy wyższej racji. Ale jestem w tej łodzi i czuję się jeśli nie kapitanem, to w każdym razie kronikarzem tonących”.

<sup>220</sup> “był najważniejszym poetą getta, nazywanym «kronikarzem tonących»”.

<sup>221</sup> “Kronikarz tonących, autor hymnu powstańców z getta”.

<sup>222</sup> “Władysław Szlengel – satyryczny kronikarz getta warszawskiego”.

Holocausto. Estos textos los engloba bajo la denominación “literatura del documento personal”, que declara haber tomado de la sociología humanística. En la posterior clasificación genérica que hace de dichos textos, incluye los textos salvados de Szlengel en la categoría *esej* y escribe respecto a este tipo de textos:

[La denominación del género de textos] ENSAYO es un intento de delimitar ese “conjunto difuso” de un género en el que se mezclan elementos del documento personal y de la literatura, la referencialidad y la ficcionalidad, el ajuste entre el testimonio y la creación. De este grupo enumeraría los textos de Lejb Goldin, Rachel Auerbach, Henryk Słobodziak o Władysław Szlengel<sup>223</sup> (Leociak, 2016:24).

Esta mezcla de elementos ficcionales y referenciales nos parece mucho más adecuada que el término crónica (que sólo posee elementos referenciales) para caracterizar la actividad artística de Szlengel en el gueto tanto en su primera etapa en el cabaré del café *Sztuka* (con la creación para el “Diario vivo” de los folletines sobre un personaje de ficción, Majer Mińczyk, comerciante que vive en el gueto), como en la segunda etapa en las veladas de la fábrica de bruceros (con un repertorio también más grave con poemas sobre el gueto que en algunos casos contienen elementos ficcionales próximos –como veremos más adelante– a la balada).

La cuestión de la referencialidad y ficcionalidad de la Literatura es tratada por el teórico literario Jean-Marie Schaeffer en su investigación *Pourquoi la fiction?* (1999), mencionada por Agnieszka Grudzińska en *Victimes, témoins. Les écrivains polonais face à la Shoah (1940-1960)* al preguntarse sobre los límites de la ficcionalidad en la expresión literaria de la Shoá. Un examen minucioso de este marco teórico de corte pragmático enfocado en la ficción ofrecido por este crítico literario nos ayudará a dilucidar la cuestión de la referencialidad/ficcionalidad de los poemas de Szlengel, así como a comprender la evolución de la creación de Szlengel en su conjunto durante su reclusión en el gueto. Completaremos el marco teórico con referencias a otro investigador de la pragmática de la ficción, a saber, Gérard Genette, autor de *Fiction et diction* (1991, ampliado y reeditado en 2004).

El fin de la investigación de Schaeffer es “développer une analyse de la fiction qui soit susceptible de nous faire comprendre son rôle central dans la culture humaine, et qui du même coup explique l’importance anthropologique des arts mimétiques, en tant que ces arts sont aussi (...) des arts de la fiction” (Schaeffer, 1999: 12-13). Para ello, intenta volver a dar un lugar central al concepto de mimesis para demostrar cómo la concepción de la misma heredada de Platón ha influido en la concepción de la ficción que la crítica literaria ha ido teniendo a lo largo de los siglos. Para Platón la mimesis era solo la apariencia de las cosas, una imitación de la

---

<sup>223</sup> “ESEJ to próbą wydzielenia takiego „rozmytego zbioru” gatunkowego, w jakim zmieszane są żywioł dokumentu osobistego i literatury, referencyjność i fikcjonalność, nastawienia na relację i kreację. Do tej grupy zaliczylibym teksty Lejba Goldina, Racheli Auerbach, Henryka Słobodzkiego czy Władysława Szlengla”.

realidad que constituye el mundo opuesto al de las ideas. La tradición platónica redundó en este antimimetismo pero recogiendo únicamente, según Schaeffer, dos de los argumentos del filósofo griego. El primero es la lucha moral contra la mimesis, pues ésta puede pervertir tanto al autor como al público, dado que ambos se arriesgan a tomar como modelos los mundos ficcionales. De esta manera, el público, “*prêtant une attention complaisante aux comportements ludiquement imités par l’acteur, risque de les imiter sérieusement plus tard, dans la vie réelle*” (ibídem, 38). El segundo argumento es que además de inmoral la mimesis es inferior porque obedece a “recetas” y es entonces un arte fácil. Según Schaeffer, para Platón y los platonistas la imitación ni proviene de un conocimiento ni resulta en conocimiento, ya que actúa por contaminación afectiva y no por persuasión racional a través de la dialéctica. Para este investigador, este problema del “efecto contagioso” de la ficción reposa sobre dos cuestiones: en primer lugar, el de la inmersión, es decir, la permeabilidad de las fronteras entre ficción y realidad; en segundo lugar, el del efecto de dejarse llevar, es decir, de la modelización de la realidad por la ficción. Para Schaeffer, todo esto constituye “un refus (...) de reconnaître l’autonomie de la capacité imaginative en tant qu’activité mentale spécifique, et donc aussi l’autonomie des processus mimétiques ludiques” (ibídem, 41). Sin embargo, como señala este investigador, precisamente el reconocimiento de dicha autonomía es lo que permite una comprensión adecuada de la ficción. Para empezar a acercarse a dicha comprensión, Schaeffer opone la visión platónica de la mimesis como “leurre” (cebo, señuelo) a la aristotélica de la mimesis como modelización de la realidad. Para Schaeffer la perspectiva de Aristóteles es más pragmática, “elle suppose que l’activité mimétique ludique publique naît comme ritualisation de conflits réels” (ibídem, 54), es decir, como una modelización.

En este punto este investigador llega a la siguiente conclusión:

*Il me semble donc que pour comprendre vraiment la fiction, mais aussi l’attitude ambivalente que la culture occidentale n’a cessé d’avoir à son égard, il faut d’une manière ou d’une autre arriver à intégrer le point de vue platonicien (l’imitation comme feintise) dans le modèle aristotélicien (l’imitation comme modélisation cognitive). Seule cette double perspective permet de comprendre en quel sens la fiction est une conquête culturelle de l’humanité (ibídem, 59).*

Schaeffer seguidamente se centra en el estudio de la imitación como modelización cognitiva, como medio de conocimiento. Basándose en estudios de psicología cognitiva, Schaeffer señala que el aprendizaje mimético es uno de los cuatro tipos canónicos de aprendizaje, junto a “la transmission culturelle de savoirs explicites, de l’apprentissage individuel par essai et erreur et du calcul rationnel” (ibídem, 120). En este sentido, Schaeffer afirma la importancia de este aprendizaje por imitación diciendo que

Les études de psychologie cognitive ont en effet montré de manière concordante que chez l'enfant la plupart des apprentissages fondamentaux ne sont pas des apprentissages individuels par essai et erreur (...), ni des apprentissages basés sur des choix rationnels (...), mais bien des apprentissages sociaux par imitation. Les enfants s'immergent mimétiquement dans les modèles exemplifiants: ces modèles, une fois assimilés sous forme d'unités d'imitation de mimèmes, peuvent être réactivés à volonté ultérieurement (idem).

De hecho, según afirma Schaeffer, basándose en estudios de psicología cognitiva, el aprendizaje por imitación desempeña un papel determinante en el aprendizaje de las aptitudes y normas sociales. En este sentido, la aculturación de los niños se lleva a cabo principalmente gracias al aprendizaje por imitación y mucho menos por transmisión explícita de las normas: “même de nos jours, l'essentiel des apprentissages sociaux et moraux (...) continue à reposer sur l'assimilation mimétique plutôt que sur l'apprentissage explicite de normes et règles” (ibidem, 127). Entre estos aprendizajes se encuentra el de la “imitation-semblant de la feintise ludique” (ibidem, 128), una de las aptitudes que se adquieren desde la infancia y que perduran toda la vida. Dicha aptitud adquirida desde la infancia constituye una competencia ficcional que si se mantiene activa se desarrolla durante toda la vida. Schaeffer añade: “Et ce qui vaut en général pour les feintises ludiques vaut aussi en particulier pour les fictions artistiques. (...) ces activités sont, en tant que fondées sur une relation d'imitation-semblant, susceptibles d'être des vecteurs cognitifs” (idem). Al contrario que la tradición platonista, que defiende que el público que asiste a los espectáculos miméticos se ve atrapado por la imitación y no saca ningún provecho cognitivo, Schaeffer se muestra a favor de considerar que cuando nos interesa una ficción “ce n'est pas la feintise qui nous retient que ce à quoi elle nous donne accès: l'univers fictionnel” (ibidem, 132), que precisamente tiene en el público un alcance cognitivo. Pero para que se produzca dicho acceso al universo ficcional cognitivo, se ha de producir una inmersión ficcional<sup>224</sup> que a su vez surge de un acuerdo intersubjetivo entre el público y la obra, de la instauración de un marco pragmático –“règle constituante fondamentale de toute fiction” (ibidem, 146)–, porque, como explica Schaeffer:

Il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que « pour de faux », il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention et donc que le premier lui donne les moyens de le faire. C'est pour cela que la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique, mais encore partagée. Car le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint: pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif (ibidem 146-147).

Más adelante Schaeffer especifica más este concepto de marco pragmático. Dicha especificación nos será útil más adelante en nuestra investigación para esclarecer la relación

---

<sup>224</sup> “Pour accéder à une oeuvre de fiction il faut entrer dans l'univers créé (conçu comme modèle mimétique), et pour entrer dans cet univers, il n'existe d'autre voie que celle de l'immersion fictionnelle” (ibidem, 198).

que hubo entre Szlengeel y su público del gueto y –en una segunda etapa– entre Szlengeel y su público lector de la posguerra o clandestino durante la guerra :

Une fiction (...) doit être annoncée comme fiction, la fonction de cette annonce étant d’instituer le cadre pragmatique qui délimite l’espace de jeu à l’intérieur duquel le simulacre peut opérer sans que les représentations induites par les mimèmes ne soient traitées de la même manière que le seraient les représentations « réelles » mimées par le dispositif fictionnel. Selon le contexte culturel et le type de fiction, cette annonce est plus ou moins explicite: dans le cas d’une tradition fictionnelle bien ancrée dans une société donnée et d’une œuvre s’inscrivant fortement dans cette tradition, l’acte instituant la fiction peut à la limite être tacite (ibídem, 162).

Así pues, se llega a una suerte de contrato pragmático, más o menos explícito en función de la familiarización del público con la tradición literaria en cuestión. Dicho contrato llega a veces, según Scaefffer, a materializarse en la forma de un verdadero marco físico, como el caso de las representaciones teatrales (o de cabaré, como el caso que nos ocupa).

También Gérard Genette trata la cuestión de dicha mayor o menor explicitud cuando analiza el concepto de acto de ficción (acuñado por este investigador) y distingue entonces entre los actos de ficción en los que se pide explícitamente la cooperación imaginativa del lector (que denomina actos de ficción de « demande ») y aquellos –los más– en los que su colaboración se presupone (y que denomina actos de ficción de « déclaration<sup>225</sup> »).

Volviendo a Schaeffer, el hecho de considerar que para entrar en una ficción, en un universo ficcional, se haya de producir una inmersión<sup>226</sup>, cambia, según Schaeffer el enfoque que tradicionalmente se ha dado a la ficción. Dicho enfoque más tradicional es de corte semántico, pues reduce la ficción a un problema de contenido de la ficción y de relación entre la representación ficcional y la aserción referencial, “à la différence de statut entre les entités fictionnelles et les entités de la réalité physique” (ibídem, 199):

L’analyse de la fiction se trouve ramenée peu ou prou à celle du statut dénotatif des propositions fictionnelles (...) et à celle du statut ontologique des entités fictives. Cette façon de voir a influencé pendant longtemps les définitions philosophiques de la fiction proposées au XXème siècle. La plupart de ces définitions, (...), se sont situées en effet dans un cadre résolument sémantique (ibídem, 199-200).

En efecto, según este enfoque semántico tanto el discurso referencial como el ficcional son descriptivos, sin embargo el ficcional se diferencia del referencial en que “ses phrases ne renvoient pas a des référents « réels »” (ibídem, 200), su denotación es nula. Podemos por

---

<sup>225</sup> Genette aclara este término diciendo que lo toma en un sentido searliano (de John Searle, teórico de los actos de habla, que en su artículo “The Logical Status of Fictional Discourse”, publicado en 1979, inauguró la investigación del discurso de la ficción desde un enfoque pragmático), según la cual un acto de habla ilocutorio toma forma declarativa cuando se da por hecho que “il est en droit de le faire” (Genette, 2004: 129), tal como, por ejemplo, en el lenguaje matemático se dice «Sea un triángulo ABC».

<sup>226</sup> “Les leures qu’elle [la fiction] élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous amener à nous engager dans une activité de modélisation, ou pour le dire plus simplement: de nous amener à entrer dans la fiction” (ibídem, 199).

nuestra parte añadir que este enfoque ha influido también en la recepción que se ha dado a muchas obras de la literatura del Holocausto (sobre todo a las producidas durante el Holocausto), ya que muchas veces se ha considerado, por su particular naturaleza, como primordial la realidad referencial de dichas obras, negando incluso toda posibilidad de ficción. Frente a esto puede adoptarse un enfoque pragmático para el que, según Schaeffer, “la question primordiale n’est pas celle des relations que la fiction entretient *avec* la réalité; il s’agit plutôt de voir comment elle opère *dans* la réalité, c’est-à-dire, dans nos vies<sup>227</sup>” (ibídem, 212). Se corresponde esta perspectiva con lo que señala Genette sobre la «declaración» de los actos ficcionales al decir que dichas declaraciones “sont des actes de langage para lesquels l’énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité” (Genette, 2004: 128). En efecto y con respecto a las relaciones entre ficción y realidad, afirma Schaeffer también que “la fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d’amener le récepteur à s’immerger dans cet univers, elle n’est pas de l’induire à croire que cet univers imaginaire est l’univers réel” (Schaeffer, 1999: 156). En esta inmersión se produce “une mise entre parenthèses de la question de véridicité et de la référentialité des représentations” (ibídem, 177). Y todavía añade lo siguiente a propósito de la inmersión y acceso a un universo ficcional:

L’attention scindée aboutit à la coexistence de deux mondes, celui de l’environnement réel et celui de l’univers imaginé (...). Mais Giono décrit une situation plus complexe (...) « le monde inventé n’a pas effacé le monde réel: il s’est superposé<sup>228</sup> (...) » (ibídem, 182).

Efectivamente, también para Schaeffer, el estado de inmersión es un estado mental escindido “« biplanaire » - immersion fictionnelle versus conscience représentationnelle” (ibídem, 190), si bien el universo fictivo creado y el universo real están relacionados: “on ne devrait pas dire que la modélisation fictionnelle se distingue des modèles homologues [los utilizados en ciencias para investigar] parce qu’elle représente un *univers fictionnel*, mais plutôt parce qu’elle est un *modèle fictif* de l’univers « factuel »” (ibídem, 219). Y al respecto añade:

Un modèle fictionnel est *de facto* toujours une modélisation de l’univers réel. En effet, les compétences représentationnelles qui sont les nôtres sont celles de la représentation de la réalité dont nous faisons partie, car elles ont été sélectionnées par cette réalité elle-même dans un processus d’interaction permanente. Nous pouvons certes former des modèles posant des entités inexistantes, nous pouvons même inventer les univers les plus fantaisistes, mais dans tous les cas ces entités et ces univers seront des variantes conformes à ce que signifie pour nous « être une réalité », parce que nos compétences

---

<sup>227</sup> Por otra parte, otro investigador, Alexis Tadié, al tratar el concepto de ficción recalca la diferencia entre enfoque semántico y enfoque pragmático diciendo que “la relation fictionnelle n’est pas dépendante d’une sémantique, elle opère à un niveau différent de celui de la signification intrinsèque des énoncés: elle relève de leur usage, et de leur interprétation, c’est-à-dire, me semble-t-il, d’une pragmatique” (Tadié, 1998: 120).

<sup>228</sup> El investigador Gérard Genette dice al respecto: “le «discours de fiction» est en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d’éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité. Comme le lion n’est guère, selon Valéry, que du mouton digéré, la fiction n’est guère que du réel fictionalisé” (Genette, 2004: 136).

représentationnelles sont toujours déjà relatives à la réalité qui les a sélectionnées et dans laquelle nous vivons (ibídem, 218).

Pasando después a indagar sobre la especificidad de la modelización ficcional, esto es, sobre la relación entre el modelo ficcional y la manera por la que accedemos a él, Schaeffer afirma que “notre accès au monde fictionnel se fait toujours à travers l’aspectualité sous laquelle il est présenté” (ibídem, 228). Dicha aspectualidad es entendida como “la modalité selon laquelle l’univers fictionnel prend figure dans le processus d’immersion linguistique” (ibídem, 243). En efecto, si bien el contenido es lo que nos hace interesarnos por una ficción, “il est vrai que ce contenu ne se donne qu’à travers une «forme» particulière dont il n’est pas détachable” (ibídem, 229). Ambos aspectos son indisociables desde el punto de vista del funcionamiento ficcional: “les univers fictionnels (...) sont créés par la posture aspectuelle même que nous devons réactiver mimétiquement pour pouvoir y accéder. Pour cette raison, le contenu et la forme ne sauraient être dissociés dans la fiction” (ídem). Poniendo como ejemplo el universo ficcional de *La Vie de Marianne*, de Gustave Marivaux, y su postura aspectual del acto narrativo autobiográfico Schaeffer afirma lo siguiente:

Le fait que l’immersion mimétique passe par la réactivation d’une posture aspectuelle –dans le cas de *La Vie de Marianne*, d’une « mimésis formelle » de l’acte narratif autobiographique et de ses modalités – montre que le niveau de l’amorce mimétique est lui-même un opérateur cognitif. En accédant à l’univers fictionnel de Marivaux grâce à l’aspectualité propre de la feintise illocutoire, je m’exerce ludiquement à un rôle narratif qui est en même temps une manière de faire face à la vie – j’expérimente, j’envisage – une façon singulière de se situer par rapport aux événements (ibídem, 229-230).

Schaeffer, al analizar cómo la aspectualidad va tomando forma durante el acceso al universo ficcional mediante inmersión, distingue dos factores: el vector de inmersión y la postura de inmersión. La clave de acceso a dicho universo son los vectores, que Schaeffer define como “les feintises ludiques, les amorces mimétiques, que les créateurs de fiction utilisent pour donner naissance à un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs de réactiver mimétiquement cet univers” (ibídem, 244). Un ejemplo de vector es la simulación (*feintise*) lúdica de los actos mentales en el famoso monólogo interior de Molly con el que acaba el *Ulises* de James Joyce. En este monólogo la simulación de los actos mentales se hace mediante un texto que simula un flujo verbal de consciencia. Así, la elección de un determinado vector vemos que determina la aspectualidad con la cual accedemos a un universo ficcional. La postura de inmersión, por su parte, según Schaeffer, son “les perspectives, les scènes d’immersion que nous assignent les vecteurs” (ídem), es la modalidad particular con la cual el universo ficcional se manifiesta. Siguiendo con el ejemplo del monólogo interior de Molly, la reactivación mimética de los pensamientos de Molly “nous assigne notre propre vie mentale comme posture d’immersion: nous pensons les pensées de Molly” (ibídem, 245). El hecho de “pensar los

pensamientos de Molly” al leer el monólogo nos reenvía al enfoque pragmático de la ficción, que –como hemos señalado más arriba– considera cómo ésta opera en la realidad, en nuestras vidas. El análisis de este primer ejemplo le permite a Schaeffer configurar un primer dispositivo ficcional cuyo vector de inmersión es la simulación de actos verbales y cuya postura de inmersión es la “intériorité subjective verbale” (ibídem, 255). El investigador todavía configura 6 dispositivos ficcionales más en un eje progresivo que va de la interioridad imaginativa (como el primero que hemos mencionado) hasta “l’incarnation physique” (ibídem, 244), que se produce en el teatro y en el cine, en los que los actores “feignent (ludiquement) une substitution d’identité actancielle” (ibídem, 254). En este último caso esta simulación de una sustitución de identidad actancial constituye el vector de inmersión, que a su vez opera en una postura de inmersión en la que se produce una “identification allo-subjective actancielle” (ibídem, 255).

Así pues, la elección de un vector determina la aspectualidad mediante la cual podemos acceder a un universo ficcional, lo que puede aplicarse a los dos ejemplos de dispositivos de ficción que hemos mencionado más arriba. Intentaremos determinar más adelante cuál es la aspectualidad y, más concretamente, cuáles son el vector y la postura de inmersión en el caso de los poemas recitados por Szlengel en el gueto o los legados por él en la recopilación *Lo que leía a los muertos*.

Por otra parte, una vez establecido el estatus intrínseco del dispositivo ficcional como operador cognitivo, y ya para concluir su investigación, Schaeffer se pregunta por las funciones de la ficción y distingue entre una función inmanente y otras trascendentes que varían según el uso que se haga de la ficción. Primero de todo desmiente que la función de la ficción sea de orden cognitivo, pues la cuestión de la ficción como operador cognitivo no atañe a los usos de la ficción sino a su estatus intrínseco: “si le dispositif fictionnel est un opérateur cognitif, c’est parce qu’il correspond à une activité de modélisation, et que toute modélisation *est* un opération cognitive” (ibídem, 319-320). Establece, pues, una distinción entre “statut (ou mode d’opération) et fonction (ou finalité)” (ibídem, 320). A la hora de definir las funciones trascendentales de la ficción, Schaeffer adopta de nuevo un enfoque pragmático:

Par «fonctions transcendantes», j’entends l’ensemble des relations que les fictions sont susceptibles d’entretenir avec nos autres modes d’être, ou encore l’ensemble des manières dont elles peuvent interagir avec notre vie «réelle». La question est donc celle des usages que nous pouvons faire des modélisations fictionnelles (...). Le nombre de fonctions transcendantes que la fiction peut remplir est sans doute indéfini (...). Cela vaut pour les fonctions collectives de la fiction, qui ne sauraient être étudiées qu’à travers des études empiriques circonstanciées, tout autant que pour les fonctions individuelles, et, bien sûr, les interactions multiples entre ces deux niveaux fonctionnels (ibídem, 321).

Tal como recuerda Schaeffer en su investigación, una tesis que tiene sus orígenes en las teorías de Freud, defiende que la función de la ficción es de tipo compensatorio: tiene por

finalidad llevar a cabo una compensación, un correctivo de la realidad o una descarga pulsional de tipo catártico que se manifiestan gracias a la ficción. Según Schaeffer, de acuerdo con esta concepción, la ficción cumple una función compensatoria en relación con las presiones de una realidad desagradable, una oportunidad para las descargas pulsionales que de otro modo serían reprimidas. La función de la ficción sería, de este modo, el equilibrio de nuestros afectos. Para Schaeffer, sin embargo, la finalidad principal de la ficción no es la descarga emocional sino, muy al contrario, un “*abaissement de la tension psychologique*” (ibídem, 323). Basándose en investigaciones en las que se llevaron a cabo experimentos sobre la conducta de los niños,

*l’effet principal de la compétence imaginante sur notre équilibre affectif ne réside pas dans une décharge d’agressivité (ou de n’importe quelle autre pulsion), mais tient au fait qu’elle nous permet de passer du traitement d’une situation réelle, caractérisée par une grande tension, à la posture d’immersion fictionnelle, qui en tant que telle est caractérisée par un abaissement de la tension psychologique* (ibídem, 323).

Dicha rebaja de la tensión psicológica se produce de la siguiente manera:

*L’attention et l’autostimulation imaginatives, (...), permettent à l’individu de mettre en état de veille l’ensemble des mécanismes d’alerte qui seraient activés si, au lieu d’élaborer des représentations fictionnelles, il se trouvait confronté aux représentations exogènes qu’elles miment, et si, au lieu de mettre en scène ses affects sur le mode de « comme si » ludique, il les extériorisait effectivement* (ibídem, 323-324).

De esta forma, para Schaeffer, en lo relativo a la función de los dispositivos ficcionales lo importante no es tanto el contenido de la representación imaginaria (como lo sería desde un enfoque semántico) como el paso de un contexto real a uno ficcional, como lo es desde el enfoque pragmático que Schaeffer adopta. Y añade: “*l’effet de cette réélaboration fictionnelle n’est pas celui d’une purge, mais plutôt celui d’une désidentification partielle*” (ibídem, 324). Tal como señala el investigador, dicha desidentificación afectiva de la inmersión ficcional puede resultar paradójica (y así lo considera la tradición platonicista), pero en realidad forma parte de un proceso más general de distanciamiento. En efecto, según Schaeffer, toda ficción es el lugar de una distanciamiento causada por el proceso de inmersión ficcional:

*Il s’agit d’un état mental scindé: il nous détache de nous-mêmes, ou plutôt il nous détache de nos propres représentations, en ce qu’il les met en scène selon le mode du «comme si», introduisant ainsi une distance de nous-mêmes à nous-mêmes* (ibídem, 325).

Una vez ya consideradas las funciones trascendentales (la rebaja de la psicológica, así como el distanciamiento), Schaeffer analiza la función inmanente de la ficción, es decir, la función constituyente de la inmersión ficcional como tal. Tal función inmanente es para este investigador, la satisfacción estética, que es el grado de placer o desagrado que una ficción nos causa. En efecto, según Schaeffer, las funciones trascendentales antes mencionadas se cumplen únicamente si la ficción en cuestión nos gusta: “*pour remplir une fonction transcendante quelle*

qu'elle soit, il faut d'abord que la fiction soit à même de remplir sa fonction inmanente. (...) la fiction n'a qu'une seule fonction inmanente, et cette fonction est d'ordre esthétique" (ibídem, 327). En este sentido, hay una conducta estética desde el momento en que nuestra relación con una modalidad ficcional se encuentra reglada por el grado de satisfacción inmanente en esta relación. Se produce entonces un proceso de autorregulación que Schaeffer describe de la siguiente manera:

Dans l'autostimulation imaginative l'immersion fictionnelle se nourrit des attentes qu'elle se crée elle-même (...) qu'en situation de réception elle est reconduite par la tension entre le caractère toujours incomplet de la réactivation imaginative et la complétude (supposée) de l'univers fictionnel. (...) le facteur susceptible de réguler cette homéostasie, donc susceptible de décider de la reconduction ou, éventuellement, de l'interruption de l'activité d'immersion (...) est le degré de (dis)satisfaction immanent à la réactivation de la modélisation mimétique, donc le (dé)plaisir induit par l'attention esthétique (ibídem, 328-329).

Por otro lado, Schaeffer también da un enfoque pragmático al concepto de la función inmanente estética de la ficción. Según este investigador, del análisis del dispositivo ficcional y más concretamente del análisis del marco pragmático que se instaura y gracias al cual el dispositivo ficcional se instituye como tal, se deriva una función estética, puesto que el cuadro pragmático delimita un espacio lúdico "aussi bien au niveau des autostimulations imaginatives qu'à celui des dispositifs fictionnels publics" (ibídem, 329). La actividad que se instaura en este espacio lúdico es de tipo representacional, las ficciones son representaciones<sup>229</sup>. Ahora bien, esta actividad representacional se corresponde, según Schaeffer, con la concepción kantiana de relación estética. En efecto, según explica Schaeffer, para Kant la relación estética es un juego libre entre la imaginación (que es la facultad de esquematización, sin que sea necesaria la presencia efectiva del objeto imaginado) y el entendimiento (que es la facultad de categorización). Una de las modalidades de imaginación es la «poiética», que se corresponde con la facultad de ficcionalizar. Por otra parte, una de las actividades de la facultad de categorización es la de distinguir entre la posibilidad y la realidad de las cosas. De acuerdo con esto, explica Schaeffer, "l'entendement est donc, (...), la faculté qui est responsable de la modalisation de nos représentations selon le type d'objectité (objet réel, simple possibilité) qui est posé par elles" (ibídem, 330). Esto mismo, según este investigador, es lo que se hace mediante la distinción pragmática entre lo que se plantea como real y lo que se plantea como posible. Si siguiendo los postulados de Kant, la actividad de esquematización (imaginación) y la de categorización o determinación conceptual (entendimiento) están inseparablemente unidas, "on voit bien que le simple *jeu* de l'imagination et de l'entendement selon leurs

---

<sup>229</sup> "Une fiction est donc un jeu avec de représentations, ou encore un usage ludique de l'activité représentationnelle" (idem).

principes internes est capable de poser un univers, qui certes n'existe que « relativement à notre concept », mais qui n'en peut pas moins être schématisé et pensé" (ibídem, 331). De esta manera, Schaeffer llega a la conclusión de que existe una homología entre el funcionamiento de los dispositivos ficcionales y el tipo de actividad mental que caracteriza la relación estética.

Los conceptos tratados por Jean-Marie Schaeffer en su investigación *Pourquoi la fiction?* nos pueden ser de gran utilidad a la hora de entender la producción artística de Szlengel en el gueto de Varsovia. Hemos distinguido más arriba dos etapas de su producción: la primera, desde su llegada al gueto hasta la segunda operación de deportación de enero de 1943 durante la cual escribía y recitaba para el público del gueto (el del café *Sztuka* y también más tarde el de la fábrica de bruceros u otras "islas"); la segunda, que abarcó hasta su muerte en mayo de 1943, en la que –si bien siguió con los recitales– recopiló algunas de las poesías escritas en la primera etapa y se puso a escribir una *Enciclopedia del gueto*, principalmente para un público no judío de la postguerra. Si tomamos en consideración en primer lugar el concepto de contrato pragmático investigado por Schaeffer, podemos constatar que a lo largo de su producción artístico-literaria durante su reclusión en el gueto, Szlengel estableció un contrato pragmático diferente con cada uno de los públicos antes mencionados. Teniendo en cuenta que según Schaeffer el cuadro pragmático de la recepción que delimita "l'espace du jeu à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer" se instaura de manera más o menos explícita según el contexto cultural y el tipo de ficción, podemos decir que si consideramos el tipo de público al que se dirigía Szlengel durante las representaciones del "Diario vivo" en el café *Sztuka* (la intelectualidad y la alta sociedad del gueto), dicho público estaba perfectamente familiarizado con la tradición del cabaré, que como ya hemos visto, ya había jugado un papel muy destacado en la vida artística y literaria del periodo de entreguerras. Por otra parte, el público de la fábrica de bruceros era también del mismo tipo (su trabajo y su condición de operarios de la fábrica era circunstancial y ficticio, como en el caso del propio Szlengel o el de autores de testimonios como el del diario de Maryla o de Szymon Rogoziński) y estaba también bañado en la tradición de los recitales poéticos que, como ya señalamos en otra parte de este trabajo, ya había jugado un papel importante en el periodo de la literatura judeo-polaca de entreguerras. Como observa Schaeffer en su investigación, una de las condiciones, de naturaleza social, de la ficción es el cuadro pragmático:

La situation de feintise ludique partagée n'est possible que dans le cadre d'une organisation sociale dans laquelle la part de coopération réciproque est plus grande que celle des relations conflictuelles [las que se dan en la realidad]. (...) attitude intentionnelle qui repose au contraire sur une relation de transparence communicationnelle et de confiance entre celui qui produit les mimèmes et celui qui est invité à se laisser prendre au jeu (ibídem, 164).

Podemos constatar que en el caso de Szlengel y su público del *Sztuka* o de la fábrica de bruceros se cumple dicha condición gracias a la solidez de la tradición cultural del cabaré y los recitales poéticos. Además, hemos señalado más arriba una referencia explícita a la familiaridad del público del gueto con el repertorio de Szlengel. Se trata de la mención de la autora del diario de Maryla a uno de los recitales en la fábrica en la que se encontraba: “la sala estaba llena a rebosar, después de las composiciones serias, el autor había comenzado la parte humorística del programa cuando la puerta se abrió con estrépito (...)”<sup>230</sup> (Anónimo, 2008: 85).

Mucho más explícito tuvo que hacerse Szlengel para instaurar un contrato pragmático con su hipotético público lector de la posguerra que no había vivido la experiencia del gueto. A dicho público se dirige Szlengel en una sucesión de prólogos en su recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos*. Dicha sucesión de prólogos, así como el título elegido, pueden entenderse como una voluntad muy clara de establecer un marco pragmático para la recepción de su obra. Para ello, incluyó en la recopilación primero un texto en prosa en el que en un tono muy trágico y desesperado da testimonio de la operación de deportación de enero de 1943 y de las consecuencias que en relación a su actividad artística tuvo esta operación, justificando así el título que enmarca la recopilación. Este primer texto con el que se abre la compilación y le da un marco para su lectura acaba con estas palabras que justifican también el título elegido por Szlengel:

Ante el acoso de las bestias. Y tras la ventana el sol cada vez más alto. Un mes de febrero excepcionalmente agradable. Hojeo y segrego los poemas escritos para aquellos que ya no están. Estos poemas los leía a personas cálidas, vivas llenas de fe en la supervivencia, en el final, en el mañana, EN LA VENGANZA, en la alegría y la reconstrucción. Leed. Ésta es nuestra historia. Esto es lo que leía a los muertos<sup>231</sup>... (Szlengel, 2013: 194).

A este primer texto le sigue otro texto titulado “epílogo” en el que ofrece muchos más detalles sobre qué escribía y para quién –para un público que escuchaba sus poemas–, pero también habla de sus proyectos y trabajos en curso y afirma que también sigue escribiendo para los vivos. Seguidamente introduce otro texto introductorio titulado “Notita para meticulosos”. Se trata de un texto dirigido al futuro lector editor de su obra, con precisiones sobre la selección de poemas. Por último, también incluye otro texto introductorio más con el título “Para el lector polaco”. En este último texto Szlengel –como ya hemos explicado para otro fin en otra parte de nuestra tesis– se dirige al lector polaco, ya fuera el contemporáneo o el de la posguerra: “Hoy, mañana o dentro de un año –conspirador, de mano en mano– o después de la guerra, en un tomo

---

<sup>230</sup> Cfr. nota 71.

<sup>231</sup> “Przed zwierzętami. A za oknem coraz wyższe słońce. Wyjątkowo ciepły luty. Przeglądam i segreguję wiersze pisane dla tych, których nie ma. Te wiersze czytałem ciepłym, żywym ludziom, pełen wiary w przetrwanie, w koniec, w jutro, W ZEMSTĘ, w radość i budowanie. Czytajcie. To nasza historia. To czytałem umarłym...”.

de acceso público, la recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos* le llegará al lector polaco<sup>232</sup>” (ibídem, 198). También distingue entre un polaco demócrata, un polaco “lejano a nosotros” (como dice más adelante, lejano por estar separado por el muro, así como las leyes y la propaganda alemana) y un polaco hostil a los judíos:

Quizás estas hojas las tome en sus manos un polaco-demócrata a quien el martirio de una nación que compartió con él años buenos y malos no le sea indiferente, quizás lo haga un lector polaco lejano a nosotros que busque en los poemas sólo poesía, la forma o la técnica, dudosas emociones, o puede que incluso las tome el enemigo (aunque entre la gente que goza de tal historial de hostilidad hay pocos lectores y, en especial, de versos)<sup>233</sup> (ídem).

Szlengel se dirige a estos tres lectores para explicarles en qué circunstancias escribió estos poemas y para quién los escribía, también para advertirles de que al no haber vivido la ocupación alemana en el gueto les puede costar entender algunos de los poemas, así como para pedirles disculpas por el tono poco amable de algunos de los poemas hacia los polacos.

Una vez visto el marco pragmático instituido por Szlengel que delimita – tal como dice Schaeffer– “l’espace de jeu à l’intérieur duquel le simulacre peut opérer” (Schaeffer, 1999: 162), de forma implícita para el público del *Sztuka* y de la fábrica de bruceros (que llamaremos en adelante “público uno”), de forma explícita para el público lector de su recopilación de poemas (que llamaremos “público dos”), vamos a analizar ahora más concretamente la forma en que dichos marcos permiten acceder al universo ficticio, esto es, la aspectualidad del universo representado, “la modalité selon laquelle l’univers fictionnel prend figure dans le processus d’immersion mimétique” (ibídem, 243). Para ello, retomamos también dos conceptos de Schaeffer: el de vector de inmersión y el de postura de inmersión. Primero hemos de tener en cuenta de nuevo la definición de vector de inmersión, a saber, “les feintises ludiques, les amorces mimétiques, que les créateurs de fiction utilisent pour donner naissance à un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs de réactiver mimétiquement cet univers” (ibídem, 244), así como la de postura de inmersión, esto es, “les perspectives, les scènes d’immersion que nous assignent les vecteurs” (ídem). En el caso del público uno, si examinamos el contexto en que se materializaba el contrato pragmático, en las actuaciones y recitales de Szlengel su público conocía a la perfección los hechos que éste evocaba o contaba, pero entraba en el juego del autor –imbuido de la tradición cabaretística– de presentarlos de manera irónica, era llamado a entrar en un universo compartido pero desde la ironía. Siguiendo los términos de la Pragmática

---

<sup>232</sup> “Dziś, jutro czy za rok — konspiracyjnie, z ręki do ręki — czy po wojnie, jako tom publicznie dostępny, zbiór wierszy *Co czytałem umarłym* dotrze do polskiego czytelnika”.

<sup>233</sup> “Może weźmie te karty Polak-demokrata, dla którego męka narodu, który dzielił z nim lata dobre i złe – nie będzie obojętna, może daleki od nas czytelnik polski szukający w wierszu tylko poezji, formy czy techniki i wątpliwych emocji, może nawet wróg (choć wśród ludzi cieszących się taką historią wroga mało jest czytających w ogóle, a już wierszy specjalnie) – każdemu z tych kategorii czytelnika [!] należy się komentarz”.

que Schaeffer utiliza y con los que lleva a cabo en su investigación una clasificación de algunos dispositivos ficcionales de tipo narrativo, podríamos decir que Szlengel llevaba a cabo una simulación de actos ilocutorios (lo que constituiría el vector de inmersión si entendemos que según la Pragmática en todo acto ilocutorio el hablante intenta producir un cierto efecto, en este caso el de la ironía) con la seguridad absoluta de que su público reconocería su intención de producir ese efecto (lo que en pragmática se entiende por acto perlocutorio y que produciría una identificación “allo-subjective<sup>234</sup>” que constituiría la postura de inmersión).

El alcance del efecto de la ironía en los poemas de Szlengel lo examina Tomasz Żukowski –historiador de la Literatura interesado en el estudio de las funciones de la imagen de los judíos en la definición de la identidad polaca desde un enfoque sociológico constructivista– en un artículo basado en el análisis de algunos de los poemas de *Lo que leía a los muertos*. El autor lleva a cabo dicho análisis del uso de la ironía en los poemas de Szlengel sobre la experiencia del gueto de una forma que nos permitirá seguir con el enfoque de Schaeffer y profundizar no tanto en las relaciones de la ficción con la realidad del gueto, sino en cómo operaba la ficción en la realidad del gueto, y en concreto, en la consciencia de sus habitantes<sup>235</sup>. Según Żukowski, los poemas de Szlengel, de una gran carga irónica, no tienen un significado unívoco: “parece que los expresa alguien desgarrado entre sensaciones y sentimientos opuestos<sup>236</sup>” (Żukowski, 2010: 125). Gracias a la ironía dicha oposición se mantiene en una continua tensión. En el caso de uno de los poemas que analiza este investigador, titulado “La pequeña estación de Treblinka” (“Mała stacja Treblinka”), dicha tensión se produce entre lo banal y lo amenazador de la experiencia de la deportación en tren al campo de exterminio de Treblinka. Según Tomasz Żukowski, este poema, que reproducimos a continuación en una traducción literal, choca además –al igual que otros de Szlengel– por su tono ligero:

En el tramo Tłuszcz-Varsovia  
de la estación Warschau-Ost  
se parte por las vías  
y se va todo recto...  
Y el viaje dura a veces  
cinco horas y tres cuartos,  
y a veces esta marcha dura

---

<sup>234</sup> Término utilizado por Schaeffer para caracterizar la postura de inmersión del dispositivo ficcional que se pone en juego en las obras de teatro y que Schaeffer denomina exactamente “identification allo-subjective actancielle”, ya que en una representación teatral el público asiste a una simulación de acontecimientos en el que el universo real y el de ficción se superponen y ocupan ambos el mismo espacio real, a sabiendas de que el espacio ficcional es ficticio pero que sigue siendo físico y se encuentra ocupado por personas físicas reales que simulan dichos acontecimientos.

<sup>235</sup> Como ya hemos citado más arriba, “la question primordiale n’est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité; il s’agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c’est-à-dire, dans nos vies” (ibídem, 212).

<sup>236</sup> “Wydaje się, że wypowiada je ktoś rozdzierany sprzeczynymi doznaniem i uczuciami”.

toda la vida hasta la muerte...  
 Y la estación es pequeñita  
 y crecen dos abetos,  
 y la inscripción es común y corriente:  
 esto es la estación de Treblinka.  
 Y no hay ni siquiera taquilla  
 ni mozo de estación,  
 por un millón no recibes  
 el billete de vuelta...  
 Nadie espera en la estación  
 y nadie agita el pañuelo  
 y silencio sólo del campo,  
 y saluda un sordo desierto.  
 Y calla el poste de la estación,  
 y callan los tres abetos,  
 y calla negra la inscripción,  
 que es... la estación de Treblinka.  
 Y tan solo cuelga desde hace mucho  
 (un anuncio en todo caso)  
 una antigua inscripción destrozada:  
 "Cocinad con gas"<sup>237</sup>.

Según la interpretación de Tomasz Żukowski de este poema, da la impresión de que en el lugar descrito –la estación de Treblinka– no pasa nada y que es un lugar muy tranquilo, pero que sin embargo a lo largo de todo el poema está “revestido de amenaza, que brota de la banal trivialidad<sup>238</sup>” (ibídem, 126). A ello se añade la rima banal de algunos versos. Un ejemplo de este doble tono de banalidad y amenaza es cuando caracteriza la estación como pequeña, sin taquilla ni mozo de equipaje, pero de la que nunca se puede volver (“ni por un millón recibes el billete de vuelta”). Por otra parte, el poema tiene, según Żukowski, un irónico-grotesco contrapunto final en el que se une lo banal (el “cocinad con gas” de un letrado destartado) con la muerte en masa por gaseamiento. Para este investigador, además, este poema de Szlengel puede leerse como un texto grotesco que no se limita únicamente en cambiar lo banal en amenazador, puesto que al expresarse desde el punto de vista de los condenados a la deportación y muerte Szlengel lleva a cabo asimismo un distanciamiento con respecto a lo que sucede realmente en ese lugar: “se distancia también de la gravedad debida ante el final, la rechaza, aunque sigue siendo consciente de la irrevocable sentencia<sup>239</sup>” (ibídem, 129).

Como conclusión del análisis de este poema, Tomasz Żukowski señala que:

---

<sup>237</sup> “Na szlaku Tłuszcz — Warszawa, / z dworca Warschau — Ost / wyjeżdża się szynami / i jedzie się wprost... / I podróż trwa czasami / pięć godzin i trzy ćwierci, / a czasami trwa ta jazda / całe życie aż do śmierci... / A stacja jest maleńka / i rosną trzy choinki, / i napis jest zwyczajny: / tu stacja Treblinka. / I nie ma nawet kasy / ani bagażowego, / za milion nie dostaniesz / biletu powrotnego... / Nie czeka nikt na stacji / i nikt nie macha chustką, / i cisza tylko wisi, / i wita głuchą pustką. / I milczy słup stacyjny, / i milczą trzy choinki, / i milczy czarny napis, / że... stacja Treblinka. / I tylko wisi z dawna / (reklama w każdym razie) / zniszczony stary napis: / „Gotujcie na gazie””.

<sup>238</sup> “podszyte grozą, która wyrasta z samej banalnej pospolitości”.

<sup>239</sup> “dystansuje się także od powagi, która przystoi w obliczu końca, odrzuca ją, choć pozostaje świadomy nieodwołalności wyroku”.

Szlengel pone en marcha un juego irónico de distancia introduciendo un estilo de cabaré y bajando al nivel de la lengua coloquial de la banalidad o de la broma corriente. Esta técnica aparentemente contradictoria en su interior (...) permite unir en una sola expresión aspectos opuestos de la experiencia: aquel en el que la muerte parece desprovista de contenido, y aquel en el que se presenta como una amenaza incomparable con nada<sup>240</sup> (ídem).

Otro poema que analiza Żukowski es “Piękna niedziela” (“Un hermoso domingo”), en el que Szlengel cambia de punto de vista y habla esta vez de aquellos que se han librado de la deportación, continúan en el gueto y que en un domingo soleado salen de paseo por las calles del mismo en una aparente normalidad. En este poema Szlengel presenta una normalidad del gueto recubierta de anormalidad, como podemos leer desde el comienzo:

Y de nuevo la calle está bulliciosa,  
de nuevo va de paseo el snob,  
cuando el domingo a mediodía  
el trabajo se termina en el *szop*<sup>241</sup>.

El propio título del poema –como señala Żukowski, inapropiado para las circunstancias– está cargado de ironía, pero en este poema “la sátira no es sin embargo lo más importante y cede el lugar a un choque de imágenes que contrastan<sup>242</sup>” (ídem). Dicho contraste de imágenes produce una disonancia, marcada, según Żukowski, desde el comienzo con la palabra *znów* (“de nuevo”), que expresa el regreso a una aparente normalidad después de los inasumibles sucesos trágicos de la gran operación de deportación que no hacía mucho habían tenido lugar. Este contraste también se ve muy claro, por ejemplo, en esta estrofa:

Ah, qué hermoso es el domingo,  
cómo le sonrío a una petarda  
su querido,  
van por la calle por la que no hace mucho  
iban en filas de cinco a la Umschlagplatz<sup>243244</sup>.

Szlengel no ahorra, pues, en sarcasmo con los supervivientes y “se burla de la seguridad en sí mismos de los privilegiados, que cuentan con que se zafaron, porque otros fueron enviados a los vagones<sup>245</sup>” (ibídem, 130). Sin embargo, a lo largo del poema no dejan de entreverse

---

<sup>240</sup> “Szlengel uruchamia ironiczną grę dystansem wprowadzając kabaretowy styl i schodząc na poziom potocznego językowego banału albo niewyszukanego żartu. Ta zdawałoby się wewnętrznie sprzeczna technika (...) pozwala połączyć w jednej wypowiedzi przeciwstawne aspekty doświadczenia: ten w którym śmierć wydaje się wyzuta z treści, i ten, gdzie przedstawia się jako nie porównywalna z niczym groza”.

<sup>241</sup> “I znowu rojna jest ulica, / znów na spacerek idzie snob, / kiedy w niedzielę po południu / praca zakończy się dla szop”.

<sup>242</sup> “Satyra nie jest jednak najważniejsza – ustępuje miejsca zderzeniu kontrastujących obrazów”.

<sup>243</sup> La Umschlagplatz era el lugar desde donde salían los trenes para Treblinka.

<sup>244</sup> “Ach, jaka piękna jest niedziela, / jak się do srajki śmieje szatz, / idą ulicą, którą niedawno / piątkami szli na Umschlagplatz”.

<sup>245</sup> “Wyśmiewa pewność siebie uprzywilejowanych, którzy liczą, że wykręcili się, bo innych posłano do wagonów”.

reminiscencias de los acontecimientos trágicos del gueto: “Bajo la imagen de despreocupación emergen en cada momento reminiscencias del pasado, pero tomadas en la voz de aquellos que prefieren olvidar cuanto antes para gozar de lo que hay ahora<sup>246</sup>”:

Ya un mes silencioso, sin redadas,  
ya otra vez la vida pues tiene sentido,  
ya florece el carmín en la pálida cara  
y sombrea el rímel las pestañas<sup>247</sup>

Szlengel, por consiguiente, tal como en “La pequeña estación de Treblinka”, recurre de nuevo al doble plano y nos presenta en este poema la vuelta a una normalidad –presentada con sarcasmo– plagada en realidad de reminiscencias de un pasado reciente trágico. Pero en un momento dado, tal como señala Żukowski, el sarcasmo se detiene en un verso en el que evoca de forma lírica la tristeza de fondo que guardan los todavía habitantes del gueto:

Ya lo que pasó es Historia  
– y mamá ya no está... pues mala suerte,  
como flores pálidas en el cementerio  
una risa joven brota en las puertas<sup>248</sup> –

Este lirismo de la risa joven que brota como unas flores del cementerio es una expresión del

querer salvarse, este quedarse en el lado de la vida, pero que ya va a ser siempre una vida en el cementerio. La banalidad de la vida diaria se convierte en esta situación en algo insoportable e inaceptable. Tanto que justamente es la quintaesencia de la salvación<sup>249</sup> (ibídem, 131).

Pero en la estrofa que sigue (la última del poema) recupera, según Żukowski, la satírica ligereza y con ello el distanciamiento mediante la vuelta al doble plano (la banalidad de una normalidad que solo es aparente) del resto del poema. Dicha ligereza recuperada ofrece asimismo un final muy al estilo del cabaré:

Y los pechos jóvenes dan un resoplido: estoy vivo,  
y de nuevo con el mañana el corazón sueña:  
los romanos dicen: Carpe diem...  
los franceses C'est la vie<sup>250</sup>...

---

<sup>246</sup> “Spod obrazu beztroski wyłaniają się co chwila reminiscencje przeszłości, ale ujęte w głos tych, którzy wołają o nich jak najszybciej zapomnieć, żeby cieszyć się tym, co jest”.

<sup>247</sup> “Już miesiąc cicho, bez blokady, / już znowu życie ma więc sens, / już kwitnie karmin w twarzy bladej / i rzuca cienie tusz do rzęs —”.

<sup>248</sup> “Już to, co było, jest Historią, / – a mamy nie ma... no, to pech, / jak kwiaty blade na cmentarzu, / wykwita w bramach młody śmiech”.

<sup>249</sup> “Chcieć ocaleć, to pozostawać po stronie życia, ale ono zawsze już będzie życiem na cmentarzu. Banal codziennosci staje się w takiej sytuacji czym nie do zniesienia o nie do akceptowania, Tyle że właśnie on jest kwintesencją ocalenia”.

<sup>250</sup> “I młode piersi dyszą: żyję, / i znów o jutrze serce śni – / Rzymianie mówią: *Carpe diem*... / Francuzi mówią: *C'est la vie*...”.

Esta última culminación que cierra el poema (el “c’est la vie”) tiene también para Tomasz Żukowski un doble sentido: por una parte, es lo que suele decirse cuando nos resignamos ante una realidad que nos es desfavorable; por otra, “habla de la vida que dura a pesar del Holocausto y cuya ambivalencia [Szlengel] trata de extraer<sup>251</sup>” (ídem).

Tomasz Żukowski nos ofrece todavía en su artículo un análisis de otro poema en el que Szlengel se sirve de la ironía para recalcar la trivialidad de la vida en el gueto bajo la subyacente y continua amenaza de la muerte. Se trata del poema “Romans współczesny” (“Romance contemporáneo”), en el que trata de una pareja circunstancial que vive del contrabando y cuya existencia gira únicamente en torno a éste:

El tema no es ya la gente en busca de un sucedáneo de normalidad. Esta vez Szlengel se centra en cómo sobrevivir. Resulta que los esfuerzos en torno a la supervivencia no dejan precisamente lugar a nada más. El día a día no tiene ni siquiera las apariencias de despreocupación que percibía antes en las bulliciosas calles del gueto. La única característica invariable es la trivialidad<sup>252</sup> (ibídem, 131-132).

Este poema se compone de una serie de ocho cuartetos cada uno de los cuales termina con el mismo verso que se repite siempre y hace referencia de forma trivial al medio de subsistencia de la pareja: la venta en los talleres de algunos productos de contrabando (mantequilla, huevos y queso). A modo de ejemplo, citamos dos cuartetos:

No sabían nada del mundo,  
solo *ausweis*<sup>253</sup>, *wacha*<sup>254</sup> LOPP<sup>255</sup>,  
y así vivían con un solo pensamiento:  
el de mantequilla, queso para el *szop*...

Nadie bendijo su matrimonio,  
ni rabino ni sacerdote ni pope,  
sólo les unía una cosa:  
la mantequilla, el queso y los huevos para el *szop*<sup>256</sup>.

Tal como señala Żukowski, el único elemento estable del mundo que se presenta en este retrato de un “romance contemporáneo” (título no exento de ironía) es la necesidad de entrega de esa mercancía (siempre la misma) en el *szop*. Como dice Żukowski, “la banalización resulta de manera directa de la subordinación de la necesidad, que absorbe todo lo que es humano<sup>257</sup>”.

---

<sup>251</sup> “mówi o życiu, które trwa mimo Zagłady i którego ambiwalencję stara się wydobyć”.

<sup>252</sup> “Tematem nie są już ludzie poszukujący namiastek normalności. Tym razem Szlengel skupia się na tym, jak przeżyć. Okazuje się, że zabiegi wokół przetrwania nie pozostawiają właściwie miejsca na nic innego. Codziennosc nie ma w sobie nawet tych pozorów beztroski, które dostrzegaliśmy wcześniej na rojniej ulicy getta”.

<sup>253</sup> Tarjeta de identidad en los territorios ocupados.

<sup>254</sup> Cada una de las puertas de entrada del gueto.

<sup>255</sup> Liga de Defensa Antiaérea.

<sup>256</sup> “Nie wiedzieli nic o świecie, / tylko *ausweis*, *wacha* LOPP, / i tak żyli jedną myślą — / masło, jaja, ser dla *szop*... / Ślubu nikt nie błogosławił, / ani rabin — ksiądz czy pope, / jedno tylko ich łączyło — masło, jaja, ser dla *szop*”.

<sup>257</sup> “Banalizacja wynika bezpośrednio z podporządkowania konieczności, która pochłania wszystko, co ludzkie”.

Incluso la muerte de ambos será de una trivialidad hasta grotesca, pues solo representará una pausa en la entrega de la mercancía y una molestia para el sepulturero, como dicen los dos últimos cuartetos:

Morirán mañana o pasado mañana,  
él caerá derrumbado sin blanca,  
a ella, un gendarme la disparará,  
por la mantequilla, el queso para el *szop*...

Es lo que tendrán de la vida,  
el sepulturero les maldecirá: otra vez cavar...  
y durante un día no habrá  
mantequilla, queso y huevos para el *szop*<sup>258</sup>.

Szlengel subraya además la trivialidad de este “romance contemporáneo”, como dice Żukowski, “tanto mediante el ritmo de organillo del poema, como mediante la elección de una lengua coloquial<sup>259</sup>” (ibídem, 133).

Gracias al análisis de algunos poemas de Szlengel llevados a cabo por Żukowski, hemos podido profundizar en el uso de la ironía por Szlengel y de esta forma –siguiendo la metodología ofrecida por Schaeffer– profundizar también en el sentido que tenía la postura de inmersión del “público uno” que hemos señalado más arriba, a saber, la identificación “allo-subjective” con dicha ironía. Los análisis de Żukowski revelan que esta ironía está constituida de una visión trivial mediante la que se lleva a cabo un distanciamiento de la experiencia del Holocausto: el que debían sentir los espectadores de Szlengel al adoptar esa postura de inmersión en los recitales. Precisamente, como ya hemos mencionado más arriba, tenemos la suerte de contar con el testimonio de Maryla, espectadora habitual de los recitales de Szlengel en las fábricas del gueto que en una entrada de su diario hace una reflexión sobre lo que representaban para el público los recitales de Szlengel. En el fragmento que reproducimos más abajo, la autora considera cómo en dichos recitales tanto el autor como el público conseguían “abstraerse” (*oderwać się*) de la realidad y reírse de su propio infortunio, en resumidas cuentas, distanciarse de la experiencia del Holocausto que estaban viviendo en aquel momento. Podemos entender además las palabras “[Szlengel] contaba ahora casi despreocupadamente algún acontecimiento sin importancia” como una referencia al recurso irónico de la trivialidad en sus poemas:

Miré a la boca, (...), que contaba ahora casi despreocupadamente algún acontecimiento sin importancia, esa boca por la cual fluían por lo general historias indescriptibles en su espanto y sus propios trágicos sufrimientos y eso me hizo pensar que el ser humano es, a pesar de todo, una criatura milagrosa que sin embargo es capaz de distanciarse y mirar ahora, cuando se encuentra casi completamente sumergido en este pantano que en cada momento amenaza con ahogarle. A cada una de estas personas le ha dado de

---

<sup>258</sup> Umrą jutro lub pojutrze, / on się zwali niby snop, / ją zastrzeli kiedyś żandarm / za to masło, ser dla szop... / Tyle będą mieli z życia, / grabarz zaklnie: znowu kop... / i przez jeden dzień nie będzie / masła, sera, jaj dla szop...

<sup>259</sup> “Szlengel podkreśla banał zarówno katarynkowym rytmem wiersza, jak i wyborem potocznego języka”.

llo un furioso vendaval (...), cada una de estas personas lleva en el corazón una herida sin cicatrizar y, a pesar de todas las veces que cae continuamente, todavía consigue sobreponerse, levantar cabeza y reírse incluso de su propia desgracia. Porque parecerá absurdo, pero los poemas recitados estaban a menudo aderezados de un sano, a veces sarcástico humor, que el autor conseguía todavía extraer de nuestra vida y que eran su fiel reflejo. (...). Me reí sinceramente quizás por primera vez desde el 22 de julio del 42<sup>260</sup>, que inauguró el ocaso de nuestras vidas, a menudo esta era una risa a través de las lágrimas, porque el autor, que tenía un sentido del humor bien desarrollado, extraía la comicidad de las situaciones más trágicas, de manera que se deseaba llorar y reír al mismo tiempo <sup>261</sup>(Anónimo, 2008: 3-7).

Podemos mencionar otra vez las siguientes palabras de la autora que ya reprodujimos antes en parte para relacionarlas ahora con la rebaja de tensión psicológica que, según Schaeffer, caracteriza la función trascendental de la ficción:

Esta velada me produjo mucha satisfacción y una fe silenciosa en que existe en nosotros todavía una fuerza, esta fuerza que emana de nuestro interior, grande, vivificadora (...) que no aniquilarán. Esa noche solo fue una corta escapada, durante una hora tuve la impresión de que las palabras que fluían hacia mí estaban ya más allá de los límites de nuestras existencias, que ya las escuchaba en el marco de otra vida, en el que ya no tenían razón de ser y eran solo el recuerdo de una pesadilla anticuada<sup>262</sup> (ídem).

Pero también hay un elemento más de la ironía en los poemas de Szlengel que Żukowski destaca en sus análisis: el sentimiento de marginación. Como señala este investigador:

La trivialidad y la banalidad como parte de la experiencia del Holocausto inclinaron a Szlengel a servirse de las formas del cabaré y transformarlas y, por consiguiente, a bajar el registro y descender al terreno reservado a los juegos simples y a los asuntos no esenciales. Que eligiera el cabaré y la ambigüedad indica eligió la marginación. Los poemas que guardan un tono de cabaré se sitúan en los márgenes de la literatura como arte elevado. La trivialidad unida al juego irónico es una reacción al sentimiento de marginación, sobre el que Szlengel habla sin rodeos<sup>263</sup> (ibídem, 131-132).

Żukowski analiza este sentimiento de marginación en poemas como “Karta z dziennika „akcji”” (“Una hoja del diario „operación”), “Pomnik” (“Monumento”), “Dwie śmierci” (“Dos muertes”), “Cyrk” (“Circo”), “Dajcie mi spokój” (“Dejadme en paz”), “Bardzo przepraszam” (“Lo siento mucho”). Uno de los aspectos de la marginación que destaca

---

<sup>260</sup> Fecha del comienzo de la primera gran operación de deportación.

<sup>261</sup> “Patrzyłam na usta, (...), opowiadające teraz prawie, że beztrósko jakieś nieważne wydarzenia, te usta, z których przeważnie płyną niesamowite w swojej grozie historie własnych, tragicznych doznań i pomyślałam sobie, że człowiek to mimo wszystko jakiś cudowny twór, że jednak się może oderwać, że jednak może zapomnieć teraz, kiedy tkwi po uszy w tym bagnie, które mu grozi każdej chwili zalaniem. Każdy z tych ludzi został dotknięty bezpośrednio wściekłą zawieruchą, (...), każdy z tych ludzi nosi niezabliźnioną ranę w sercu i mimo ciągle spadających razów jeszcze potrafi podnieść głowę, i śmiać się nawet z własnego nieszczęścia. Bo wyda się to może niedorzecznym, ale utwory recytowane były często zaprawione zdrowym, chwilami sarkastycznym humorem, który autorowi udało się jeszcze wykrzesać z naszego życia, jakiego były wiernym odbiciem. (...). Uśmiełam się serdecznie, chyba poraz 1szy od 22 lipca 42r., który zapoczątkował schyłkową erę naszego życia, często był to śmiech przez łzy, bo autor, wydobył komizm i z najtragiczniejszych sytuacji, tak, że jednocześnie i płakać i śmiać się chciało”.

<sup>262</sup> “Wieczór ten dał mi wiele zadowolenia i cichą wiarę, że jest w nas jeszcze moc, ta moc emanująca od wewnątrz, wielka, życiodajna, (...), której nie zabiją”.

<sup>263</sup> “Trywialność i banał jako część doświadczenia Zagłady skłaniały Szlengla do wykorzystywania i przekształcania kabaretowych form, a więc do obniżania rejestru i schodzenia w obszary zarezerwowane dla niewyszukanej zabawy oraz spraw nieistotnych. Wybór kabaretu i niejednoznaczności oznacza wybór marginesu. Wiersze utrzymane w kabaretowym tonie sytuują się na obrzeżach literatury jako sztuki wysokiej. Trywialność włączona w ironiczną grę jest reakcją na poczucie marginalizacji, o którym Szlengel mówi wprost”.

Żukowski es la desvalorización de la muerte de las víctimas judías. Según este investigador, “Szlengel subraya el contraste entre la perspectiva de los exterminados y la perspectiva de Europa y de los testigos polacos<sup>264</sup>” (ibídem, 134). En el poema “Una hoja del diario „operación”” –homenaje al pedagogo Janusz Korczak, deportado en agosto de 1942 a Treblinka junto con los niños de su orfanato– Szlengel hace mención a dicho contraste, del que Janusz Korczak es la única excepción, porque es el único capaz de entrar en la Historia:

Pensé en ese momento común y corriente,  
Para Europa nada importante,  
Que él para nosotros justo ahora,  
Escribe la página de Historia más brillante.

Que en esta guerra judía, vergonzosa,  
En esta inmensa ignominia, tumulto sin solución.  
En esta lucha por la vida a cambio de todo,  
En esta vorágine de soborno y traición.

En este frente en el que la muerte no cesa,  
En este baile de pesadilla que trasnocha,  
Había un único soldado orgulloso,  
El valedor de los niños, Janusz Korczak<sup>265</sup>.

La trivialidad de la muerte de los judíos en medio de la indiferencia de Europa (“en ese momento común y corriente, / “Para Europa nada importante”) contrasta con la excepción heroica de Korczak (“Había un único soldado orgulloso”). A nuestro parecer, este contraste no sólo se hace entre, por una parte, la perspectiva de Europa y de los testigos polacos (a los que también menciona en el poema: “¿Oís, vecinos del otro lado del muro / que nuestra muerte miráis por la reja<sup>266</sup>?”) y, por otra, la de los exterminados, sino también entre la muerte del único héroe y la falta de dignidad de las víctimas (“En esta lucha de la vida a cambio de todo / En esta vorágine de soborno y traición”). Para Żukowski este poema constituye una excepción, como lo fue para Szlengel la heroicidad de Korczak, pero según este investigador más excepciones no se pueden hacer, pues el “gueto vive y actúa según otras reglas que no dejan lugar al tono elevado<sup>267</sup>” (ídem) y añade:

---

<sup>264</sup> “Szlengel podkreśla kontrast między perspektywą eksterminowanych a perspektywą Europy i polskich świadków”.

<sup>265</sup> “Pomyślałem w tej chwili zwyczajnej, / Dla Europy nic przecież niewartej, / Że on dla nas w historię w tej chwili / Najpiękniejszą wpisuje tu kartę. / Że w tej wojnie żydowskiej, haniebnej, / W bezmiarze hańby, w tumultcie bez rady, / W tej walce o życie za wszystko, / W tym odmęcie przekupstwa i zdrady, / Na tym froncie, gdzie śmierć nie osławia, / W tym koszmarnym tańcu wśród nocy, / Był jedynym dumnym żołnierzem — / Janusz Korczak, opiekun sieroty”.

<sup>266</sup> “Czy słyszycie, sąsiedzi zza murka, / Co na śmierć naszą patrzycie przez kratę?”.

<sup>267</sup> “Getto żyje i działa na innych zasadach, nie pozostawiając miejsca na podniosły ton”.

La tarea de la crónica poética es dar cuenta de la muerte marginal, de ese “tumulto sin solución”. Para eso sin embargo es necesaria otra forma. El *patos* de “Una hoja del diario „operación”” no aprueba el examen (ídem).

Un tono muy diferente tiene el poema “Pomnik” (“Monumento”), del que ofrecemos algunos fragmentos en una traducción de tipo informativo. Este poema Żukowski lo toma como ejemplo de expresión de la muerte marginal, pero también podríamos decir por nuestra parte que de la heroicidad marginal, puesto que es un poema sobre la figura anónima de la madre de familia en el gueto. Según Żukowski, la perspectiva marginal se toma desde el comienzo del poema en el que hay un contraste entre las condecoraciones de los héroes de las guerras, que pasan a la Historia, y la ausencia de reconocimiento de la madre de familia:

A los héroes, ¡¡¡poemas, rapsodas!!!  
Los descendientes honrarán a los héroes,  
en los zócalos grabados los apellidos  
y un monumento de mármol.

A los soldados valientes, ¡una medalla!,  
a la muerte del soldado, ¡una cruz!  
Hechizar la gloria y el suplicio  
en acero, granito y bronce tallados.

Tras los Grandes quedarán Leyendas  
de que fueron tan Inmensos,  
el mito cuajará y habrá  
un Monumento.

Y quién de vosotros contará, Futuros,  
ni bronce ni mitos  
sino que se la llevaron, la mataron...  
y que ELLA ya no está<sup>268</sup>...

Pero para dar cuenta de la muerte de la madre Szlengel ha de cambiar de registro y –tal como señala Żukowski– dar paso a la trivialidad, como puede verse en el retrato que tras la mención a los grandes héroes le hace a la madre:

¿Era buena? –Ni siquiera,  
a menudo más bien reñía,  
daba portazos, refunfuñaba...  
pero estaba...

¿Era hermosa? Nunca fue hermosa,  
ni siquiera antes de que la cabeza se le plateara.

---

<sup>268</sup> “Bohaterom — poematy, rapsody!!!/Bohaterów uczczą potomni,/na cokołach nazwiska ryte/i marmurowy pomnik./Walecznym żołnierzom — medal!/śmierci żołnierskiej — krzyż!/Zakład chwałę i mękę/w stal, granit i spiż./ Zostaną po Wielkich Legendy,/że tacy byli Ogromni,/mit zakrzepnie i — będzie/Pomnik./A kto wam opowie, Przyszli,/nie spiż i nie mitu temat —/że JA zabrali — zabili.../i że JEJ nie ma...”.

¿Sabía? Bueno, habitualmente tonta no era...  
Ya, pero... estaba<sup>269</sup>

Además, el monumento al que hace referencia el título del poema es una olla enfriada en la cocina:

Comerá [el marido] el pan y la sopa del taller  
de la fábrica, extraña y miserable.  
Come y mira:  
en la estantería silenciosa  
fría y muerta, la olla de Ella.  
No irá ya al taller,  
el hijo volverá de la ciudad hambriento,  
en la cama sin hacer  
se tirará con los zapatos embarrados.  
No se dormirá  
Mirará y no olvidará ni un momento...  
Allí de la Madre la olla enfriada,  
DE ELLA EL MONUMENTO<sup>270</sup>...

Tal como señala Żukowski tanto en éste como en otros poemas de Szlengel como el “Poema de las diez copitas” (“Wiersz o dziesięciu kieliszkach”) o “Circo” (“Cyrk”),

Los condenados a la derrota no tienen la oportunidad de reconocer la trágica magnitud de la derrota, porque lo que sucede en los márgenes de la Historia está por definición desprovisto de significado. La trivialidad y la banalidad se convierte en la forma apropiada para ellos<sup>271</sup> (ibídem, 136).

En el poema “Circo”, de tono incluso grotesco, Szlengel presenta a una serie de artistas-atletas de diferentes nacionalidades y, entre ellos, se encuentra un judío que tiene el papel de payaso, como vemos en este pasaje del poema citado por Żukowski:

Entre las piernas de los atletas revolotea  
el de la nariz larga y jeta como un fauno,  
el bufón, el cómico, el que estandarte no lleva,  
el payaso tonto, el judío que canta<sup>272</sup> (ídem).

Y es que tal como señala también Żukowski, “la separación del sentido establecido de centro hace que los marginados no tengan la posibilidad de un contenido serio y, por lo tanto, satisfactorio de acción ni de expresión<sup>273</sup>” (ídem). Y dice también este autor a propósito del

---

<sup>269</sup> “Czy była dobra? — Nawet nie —/często się przecież kłóciła,/stuknęła drzwiami, burknęła.../ale — była./Ładna? Nie była nigdy ładna,/nawet nim głowa się posrebrzyła./Mądra? Ot, zwyczajnie, niegłupia.../No, ale... była”.

<sup>270</sup> “Zje chleba i zupy z warsztatu / fabrycznej — obcej i marnej. / Je i patrzy: na półce milczący, / zimny i martwy Jej garnek. / Nie pójdzie już do warsztatu, / syn wróci z miasta zgłodzony, / w łóżko nie zaścielane / rzuci się w butach zbłoconych. / Nie uśnie. / Będzie patrzył i nie zapomni... / Tam Matki wystygły garnek / JEJ POMNIK...”.

<sup>271</sup> “Skazani na klęskę nie mają szans na uznanie tragicznej wielkości przegranej, bo to, co dzieje się na marginesie historii, jest z definicji pozbawione znaczenia. Właściwą dla nich formą staje się trywialność i banał”.

<sup>272</sup> “Między nogami atletów się pęta / ten z długim nosem i mordą jak faun — / błazen, komediant — ten bez sztandaru — / Żyd śpiewający — głupi klaun”.

<sup>273</sup> “Oddzielenie od ustanawiającego sensy centrum sprawia, że zmarginalizowani nie mają możliwości

poema “Bardzo przepraszam” (“Lo siento mucho”): “[Szlengel] habla desde la marginación revelando su característica mezcla de pesadilla, trivialidad, vergüenza y conmiseración que no pueden encontrar para sí una forma adecuada entre las formas de expresión reconocidas en la cultura<sup>274</sup>” (ibídem, 143). Szlengel recurre entonces a la ironía como único medio de expresión en una cultura que le mantiene a él y a su público al margen:

Bajo la presión de la violencia que encuentra un apoyo en las jerarquías culturales, Szlengel se decide por usar la literatura de manera diferente a la acostumbrada por la tradición, en cierto modo contra su sentido convencional. De ahí la invasión de la ironía, es decir, de la técnica de hablar sobre algo que se mantiene en oposición al sentido literal de las palabras. Los condenados aprovechan la ironía porque tienen que expresarse en una lengua que no les pertenece y servirse de un habla en contra del fundamento arraigado en ella misma. La ironía resulta para Szlengel un medio preciso relacionado con la situación de marginación, a saber, de expresión desde el interior de la cultura, reforzando esas mismas jerarquías que empujan a los marginados a la inexistencia<sup>275</sup> (ibídem, 149).

Por otro lado, en su libro titulado *Pod presją. Co mówią o Zagładzie ci, którym odbieramy głos* (*Bajo presión, Qué dicen sobre el Holocausto aquellos a quienes retiramos la voz*) Żukowski enmarca también este sentimiento de marginación en la tradición de la forma de la balada. Este investigador dedica un capítulo a las baladas sobre la Shoá en la literatura polaca y analiza sucesivamente baladas de Władysław Broniewski, Wisława Szymborska, Tadeusz Różewicz y, por último, una de Władysław Szlengel. Żukowski se pregunta primero por la razón de esta continuidad de la balada (de origen romántico) en la literatura de la Shoá. Para este investigador, la atracción de la balada para los poetas que han escrito sobre el Holocausto no reside en la forma de esta composición sino que a estos poetas “les atrae más bien en relación con su historia y el papel que jugó en la formación de la conciencia nacional. Su carrera en la literatura moderna se relacionó con el surgimiento de una nueva identidad nacional<sup>276</sup>” (Żukowski, 2021: 128). En efecto, tal como explica Żukowski,

Cuando Jean-Jacques Rousseau preparaba los fundamentos filosóficos de la Revolución Francesa, en Inglaterra y en Alemania surgieron las primeras recopilaciones de baladas. El pueblo –tratado hasta ese momento como un fondo no esencial de la Historia– saltó a la política y la cultura. El concepto de nación moderna, que creó un nuevo punto de referencia y transformó completamente los lazos de lealtad hacia la monarquía y el estado, necesitaba un fundamento simbólico<sup>277</sup> (ibídem, 129).

---

poważnego, a więc nasyconego treścią działania ani mówienia”.

<sup>274</sup> “Mówi z marginesu ujawniając charakterystyczną dla niego mieszkankę koszmaru, trywialności, wstydu i współczucia, które nie mogą znaleźć dla siebie stosownej formy wśród uznanych w kulturze sposobów mówienia”.

<sup>275</sup> “Pod naporem przemocy znajdującej oparcie w kulturowych hierarchiach Szlengel decyduje się używać literatury inaczej, niż przyzwyczaiła do tego tradycja, niejako przeciw jej utartym sensom. Stąd inwazja ironii, czyli techniki mówienia czegoś, co stoi w sprzeczności z literalnym sensem słów. Skazani korzystają z niej, bo muszą wypowiadać się w języku, który do nich nie należy, i posługiwać się mową wbrew tkwiącym w niej założeniom. Ironia okazuje się dla Szlengla medium ściśle związanym z sytuacją marginalizacji, to znaczy mówienia z wnętrza kultury, umacniającej te same hierarchie, które spychają zmarginalizowanych w niebyt”.

<sup>276</sup> “pociąga ich raczej ze względu na swoją historię i rolę, jaką odegrała w kształtowaniu świadomości zbiorowej. Jej kariera w nowożytnej literaturze łączyła się z powstawaniem nowej – narodowej – tożsamości”.

<sup>277</sup> “Kiedy Jean-Jacques Rousseau przygotował filozoficzne fundamenty rewolucji francuskiej, w Anglii i w

Se buscó ese fundamento simbólico de unidad en los mitos y leyendas antiguas con las que podía producirse una identificación colectiva. La balada cumplía a la perfección estas condiciones, pues

Unía el mensaje emancipador con la fuerza de cimentación de una sociedad nueva, moderna. Era una propuesta para el establecimiento de una comunidad con nuevas reglas, llevaba a ella a aquellos que hasta entonces habían sido excluidos y al mismo tiempo desplazaba el centro simbólico de la identificación social a una zona recién descubierta y asimilada a la cultura elevada<sup>278</sup> (ídem).

De este modo, el mundo del pueblo, que hasta entonces había sido considerado plebeyo, marginal, chabacano e inadecuado por la alta cultura, se transformó en un elemento político-cultural del mayor interés en el que se buscaba la esencia de la nación:

El pueblo como el colectivo más próximo de la antigua esencia de la comunidad, que llevaba consigo el recuerdo de sus inicios míticos, personificaba el lazo irracional que no unía ya a los actores de la revolución sino a la nación que se encerraba en una comprensión nacionalista de la identidad<sup>279</sup> (ídem).

Żukowski señala que en Polonia la idea de nación siguió un proceso parecido –solo que algo más tardío– y la balada jugó el mismo papel importante que en la literatura romántica del oeste europeo. Si la balada fue una forma poética desarrollada por el movimiento romántico desde finales del siglo XVIII, en Polonia empezó a desarrollarse unos treinta años más tarde. Las *Ballade i romanse* de Adam Mickiewicz, que según Żukowski, “trazaron un horizonte completamente nuevo de la autoconciencia de grupo<sup>280</sup>” (ibídem, 131), fueron el anuncio de esta corriente, que adquirió forma definitiva en los dramas románticos del mismo autor (las tres partes del drama *Dziady*, principalmente en la tercera parte). En este último drama, explica Żukowski, “el descubrimiento [por el pueblo] de las verdades fundamentales es unívoco con la revelación de un destino común, un fundamento entendido de forma mítica, que crea la unidad del grupo. Es este fundamento la identificación de Polonia con Cristo<sup>281</sup>” (ibídem, 133).

Sin embargo, como a la vez señala Żukowski, en el pueblecito lituano donde tiene lugar este drama, debía también haber una parte de la población que fuera judía y precisamente por eso en la literatura del Holocausto escrita durante y después de la guerra la elección de la balada

---

Niemczech ukazywały się pierwsze zbiory ballad. Lud – traktowany dotąd jako nieistotne tło historii – wkraczał do polityki i kultury. Pojęcie nowoczesnego narodu, które stwarzało nowy punkt odniesienia i zasadniczo przekształciło dawne więzy lojalności wobec monarchy oraz stanu, potrzebowało symbolicznego uzasadnienia”.

<sup>278</sup> “Łączyła emancypacyjne przesłanie z mocą cementowania nowej, narodowej społeczności. Była propozycja ustanowienia wspólnoty na nowych zasadach, wprowadzała w nią tych, którzy podlegali dotąd wykluczeniu, a jednocześnie przesuwiała symboliczne centrum społecznej identyfikacji w rejony nowo odkryte i świeżo przyswojone wysokiej kulturze”.

<sup>279</sup> “Lud jako zbiorowość najbliższa prastarej istocie wspólnoty, niosąca w sobie wspomnienie jej mitycznych początków, uosabiał irracjonalną więź łączącą już nie aktorów rewolucji, ale naród zamykający się w nacjonalistycznie rozumianej tożsamości”.

<sup>280</sup> “*Ballady i romanse* Mickiewicza zarysowały zupełnie nowe horyzonty grupowej samoświadomości”.

<sup>281</sup> “Odkrycie istotnych prawd jest jednoznaczne z odsłonięciem wspólnego losu, mistycznie rozumianej podstawy, która tworzy jedność grupy. Jest nią utożsamienie Polski z Chrystusem”.

como forma de expresión plantea el problema de la pertenencia y exclusión de los judíos de la comunidad polaca, si bien también el problema del replanteamiento de la propia identidad polaca tras el Holocausto:

Muchos de ellos [de los poemas] abordan el tema del Holocausto de manera que se presenta a sus víctimas como excluidos que reivindican una voz en la cultura polaca. Al mismo tiempo, la elección de la forma de la balada hace que la cuestión de la exclusión se haga más amplia: la familiaridad y la extrañeza de los exterminados es planteada como un problema de identidad polaca (ibídem, 149).

No hay que olvidar que a excepción de Szlengel, los otros poetas que adoptaron la forma de la balada (Broniewski, Szymborska y Różewicz) eran polacos no judíos. La balada de Szlengel que analiza Żukowski y que compara con las de dichos autores es la que lleva por título “Dzwonki” (“Timbres”), alguno de cuyos fragmentos reproducimos aquí en una traducción de tipo informativo. En esta balada Szlengel evoca un código de timbres que se tenía establecido en los edificios en cuyos pisos se alojaban los trabajadores de la fábrica de bruceros. Cada inquilino tenía asignado un número de toques de timbre para que supiera que la persona que llamaba a la puerta era alguien de confianza y no un alemán. El comienzo del poema dice así:

En la puerta colgaba una hoja  
Legible sólo de cerca:  
“Timbre activo, llamen, por favor,”  
y tres apellidos:  
Para la señora L. (una vez),  
para el señor K. (dos veces),  
y para el doctor tres veces...  
Esta hoja estaba colgada,  
para que la gente supiera,  
después hubo una selección  
y agarraron...  
a esa señora L. (una vez),  
al señor K. (dos veces),  
y a ese doctor (tres veces...).  
La hoja “Llamen por favor”  
cuelga en la puerta,  
y la puerta abierta,  
y detrás de la puerta: miedo<sup>282</sup>...

A estos inquilinos les sustituyen luego otros nuevos (polacos) que al llegar hacen la limpieza de los pisos y ponen picaportes nuevos (los anteriores fueron arrancados violentamente cuando se llevaron a los anteriores inquilinos), pero por la noche los pisos siguen habitados por los inquilinos anteriores y el timbre continúa sonando siguiendo el código establecido y que se

---

<sup>282</sup> “Na drzwiach wisiała kartka / czytelna tylko z bliska — / „Dzwonek czynny — proszę dzwonić” / i trzy nazwiska: / Do pani L. jeden raz, / do pana K. razy dwa, / a do doktora trzy razy... / Kartka taka wisiała, / żeby ludzie wiedzieli, / potem była selekcja / i — wzięli... / tę panią L. (jeden raz) / i pana K. (razy dwa), / i tego doktora (trzy razy...) / Kartka „proszę dzwonić” / wisi na drzwiach, / a drzwi otwarte, / a za drzwiami — strach...”

repite a lo largo de todo el poema con la estrofa “Para la señora L. (una vez) (...)”. Según Żukowski, Szlengel juega de nuevo con el contraste entre la normalidad y la extrañeza: “la amenaza de la deportación, en la que murieron los inquilinos del piso, cede ante el día a día de los nuevos inquilinos: (...). Y sin embargo, las huellas de los muertos, aunque desapercibidas y olvidadas, apelan a la amenaza<sup>283</sup>” (ibídem, 154-155). El ritmo del poema, así como los breves y entrecortados versos recuerdan, según Żukowski, la balada “Lilije” [Las azucenas] de Adam Mickiewicz, en la que cuenta la historia de una mujer que mata a su marido y entierra su cadáver. Con el tiempo los propios hermanos del marido lo olvidan y terminan disputándose la mano de la mujer hasta que se aparece el marido en forma de espíritu para condenarles. El tema de “Lilije” –un crimen y su olvido– es el mismo que el de las baladas de Szymborska y de Szlengel. En el caso de Mickiewicz y de Szlengel, los títulos de sus poemas hacen referencia a dos señales externas que permanecen a pesar del intento de ocultación del crimen: las azucenas y los timbres. A propósito de las azucenas de Mickiewicz, Żukowski dice que “por fuera un jardín maravilloso, por debajo una tumba sin identificar. La asesina quiere olvidar, manteniendo los provechos del crimen y sin asumir las consecuencias<sup>284</sup>” (ibídem, 156). En el caso de Szlengel, “los inquilinos de los pisos dejados por los judíos, así como los que ocasionaron su muerte, no quieren cambiar nada y no se arrepienten de nada<sup>285</sup>” (ibídem, 157). En “Las azucenas” de Mickiewicz los hermanos del esposo de la asesina no saben del crimen, pero tampoco quieren saber, y la muerte del hermano les brinda la ocasión de quedarse con sus propiedades y también con su esposa. Cuando la esposa vuelve a consultar con un ermitaño (que previamente le había aconsejado volver a casa y olvidarlo todo), éste en esta ocasión le dice que tiene que confrontar su crimen y que si lo hace Dios la perdonará. Sin embargo, como señala Żukowski, la confrontación con el marido eliminado es lo que más teme la mujer. Quiere olvidar pero le persigue cada vez más sus acción pasada y como al final no se confronta con su crimen, recibe un castigo: “el fondo imborrable de los acontecimientos es sin embargo la convicción de que aquellos que faltaron a las reglas de solidaridad, deben recibir un castigo. Saltarse las normas de la comunidad exige una enmienda simbólica y una reparación<sup>286</sup>” (ibídem, 158). También en “Timbres”, señala Żukowski, todo empuja a la confrontación con el

<sup>283</sup> “Groza deportacji, w której giną lokatorzy mieszkania, ustępuje codzienności nowych mieszkańców: (...). A jednak ślady po umarłych, choć nieuważone i zapomniane, przywołują grozę”.

<sup>284</sup> “Na zewnątrz cudowny ogród, pod spodem nieoznaczony grób. Morderczynie chce zapomnieć, zachowując korzyści ze zbrodni i nie ponosząc jej konsekwencji”.

<sup>285</sup> “Lokatorzy pozostawionych przez Żydów mieszkań, a także ci, którzy przyczynili się do ich śmierci, nie chcą niczego zmieniać i niczego żałują”.

<sup>286</sup> “nieusuwalnym tłem zdarzeń jest przecież przekonanie, że ci, którzy sprzeniewierzyli się zasadom solidarności, powinni ponieść karę. Wykroczenie przeciw prawom wspólnoty domaga się symbolicznej korekty i zadośćuczynienia”.

crimen, la aparición de los espíritus de los inquilinos “testimonia del crimen, que acecha bajo la superficie de una vida cotidiana<sup>287</sup>” (ibídem, 158-159), pero a diferencia de “Las azucenas”, al final (tal como sucede en la balada de Szymborska), dicha confrontación con los hechos es imposible, por lo que “la comunidad en la que los judíos pueden sentirse asimilados es una ilusión<sup>288</sup>” (ibídem, 158). Szlengel se sirve, pues, de la forma de la balada para expresar una acusación y, como dice Żukowski, “llevar pues también la voz de los marginados al terreno de la cultura<sup>289</sup>” (ibídem, 159). Retrospectivamente y enmarcando la obra de Szlengel en la corriente de la literatura judeo-polaca que –como ya vimos– en su condición de literatura de expresión en lengua polaca pugnó por encontrar un lugar en el canon de la literatura polaca, podríamos por nuestra parte entender esta balada de Szlengel como la culminación fallida de ese proceso de aculturación. Podría decirse que dicho intento culmina en la guerra con la denuncia en esta balada de la privación de dicho lugar mediante incluso la desaparición física (de hecho, además, la mayoría de los autores de la literatura judeo-polaca de entreguerras desaparecieron durante el Holocausto), pero que al mismo tiempo el ocultamiento de tal crimen acecha –como señala Żukowski, hasta nuestros días<sup>290</sup>– la propia identidad polaca.

Esta visión se repite en otros poemas de Szlengel que Żukowski no incluye en sus análisis. Por ejemplo, en el poema “Cosas” (“Rzeczy”) –cuyo final reproducimos aquí en una traducción literaria– se menciona también cómo los polacos ocupan los pisos de judíos desaparecidos y lo cubren todo de normalidad cotidiana, pero también que esos objetos y enseres abandonados a toda prisa siguen habitados por los judíos y tras la guerra, “en una noche de espanto”, abandonarán también para siempre esos lugares por la ventana. Tan solo permanecerá como prueba del crimen una pastilla encontrada en un vagón (la pastilla de luminal que utilizaban algunas personas para suicidarse):

El viento por la ventana mueve  
la manga de una camisa fría,

---

<sup>287</sup> “Ich pojawianie się świadczy o zbrodni, która czai się pod powierzchnią codziennego życia”.

<sup>288</sup> “Wspólnota, do której może się poczuwać zasymilowany Żyd, jest iluzja”.

<sup>289</sup> “a więc także wprowadzeniu głosu wykluczonych w obręb kultury”.

<sup>290</sup> “Mientras la identidad colectiva se apoya en una imagen, la incapacidad de autosubjetivación va a crear un círculo vicioso con la incapacidad de reconocimiento subjetivo de otros entes. Y todo entre las siguientes olas inferiores o superiores de pánico imaginativo, cuyo contenido fue, es y probablemente va a seguir siendo el rechazo a la confrontación con la realidad del Holocausto y su lugar en ella del propio grupo concernido. Este ritual dura en Polonia casi sin pausa desde 1942, si no desde 1941. Y seguirá sin declararse contra él ninguna de las instituciones transmisoras de modelos de cultura, ya sea el hogar, la escuela o la Iglesia” (Janicka y Żukowski, 2016: 15). “Tak długo jak tożsamość zbiorowa opierać się będzie na wizerunku, niezdolność do samoupodmiotowienia będzie tworzyła błędne koło z niezdolnością do uznania podmiotowości innych bytów. A wszystko wśród kolejnych fal oddolnej paniki wizerunkowej, której treści była, jest i najprawdopodobniej nadal będzie odmowa konfrontacji z rzeczywistością Zagłady i miejscem w niej własnej grupy odniesienia. Ten rytuał trwa w Polsce niemal nieprzerwanie od 1942 – jeśli nie od 1941 – roku. I w dalszym ciągu nie opowiedziała się przeciw niemu żadna z instytucji transmitujących wzory kultura – czy będzie to dom, szkoła, czy Kościół”.

yace un edredón arrugado,  
 quizás alguien abrazado a él dormía,  
 yacen cosas sin dueño,  
 el piso intacto en un sudario,  
 hasta que las habitaciones se pueblan  
 de nueva gente: de Arios...  
 Cerrarán las ventanas abiertas,  
 una despreocupada vida empezarán  
 y harán esas camas,  
 esos edredones judíos doblarán  
 y lavarán las camisas,  
 los libros pondrán en la estantería,  
 vaciarán un vaso de café,  
 terminarán juntos la partida.  
 Solamente en algún vagón  
 quedará esto solamente:  
 una botella sin terminar  
 con alguna pastilla fuerte...  
 Y en la noche de espanto que vendrá  
 tras los días de balas y de espadas,  
 todas las cosas judías  
 saldrán de los cofres y de las casas.  
 Y saldrán corriendo por las ventanas,  
 irán por las calles vacías  
 hasta alcanzar las carreteras  
 sobre las negras vías...  
 Y todas las mesas y mesitas,  
 y farditos, maletas,  
 trajes, tarros,  
 y cubiertos plateados, teteras,  
 se irán para siempre y morirán  
 y nadie adivinará lo que quiere decir  
 que estas cosas se fueran,  
 tampoco nadie las volverá a advertir<sup>291</sup>.

El final del poema expresa la posibilidad de que gracias a la permanencia de esa pastilla se pueda hacer un día justicia:

Mas en la mesa del juez  
 (si VERITAS VICTI...)  
 quedará la pastilla  
 como CORPUS DELICTI<sup>292</sup>.

Podemos también añadir que en otros poemas el sentimiento de reivindicación de la justicia se expresa hacia los policías judíos del servicio de orden (que participaron en las

---

<sup>291</sup> “Wiatr przez okno porusza / rękaw zimnej koszuli, / leży kołdra wgnieciona, / jakby ktoś się w nią wtulił, / leżą rzeczy bezpieczeństwa, / stoi martwe mieszkanie, / aż pokoje zaludnią / nowi ludzie: Arianie... / Zamkną okna otwarte, / zaczną życie beztroskie / i zaścielą te łóżka / i te kołdry żydowskie, / i koszulę upiorą, / książki włożą do półki, / szklankę kawy wyleją, / robra skończą do spółki. / Tylko w jakimś wagonie / pozostanie to tylko: / Nie dopita butelka / z jakąś mocną pastylką... / A w noc grozy, co przyjdzie / po dniach kul oraz mieczy, / wyjdą z kufrów i domów / wszystkie żydowskie rzeczy. / I wybiegną oknami, / będą szły ulicami, / aż się zejdą na szosach / nad czarnymi szynami. / Wszystkie stoły i stołki, / i walizki, tobołki, / garnitury, słoiki, / i platory, czajniki, / i odejdą, i zginą, / nikt nie zgadnie, co znaczy, / że tak rzeczy odeszły, / i nikt ich nie zobaczy”.

<sup>292</sup> “Lecz na stole sędziowskim / (jeśli VERITAS VICTI... ) / pozostanie pastylka / jako CORPUS DELICTI”.

operaciones de deportación), como en el poema “Zahlen bitte<sup>293</sup>”, en el que se repiten las palabras “Trzeba będzie zapłacić” (“Habrá que pagar”). En otro poema titulado “Obrachunek z Bogiem (Getto Warszawskie, 1943)” (“Balance con Dios (Gueto de Varsovia, 1943)”), el poeta llega a pedir justicia contra Dios y en el poema “Już czas” (“Ya es hora”) no sólo reclama esa misma justicia sino que además condena a Dios a morir asfixiado en una cámara y convertido en cenizas, como los deportados a Treblinka:

Y ya cuando se acaben las agonías del tormento  
Te arrastrarán, a un espantoso hoyo Te tirarán  
Te arrancarán las estrellas, tus dientes de oro del firmamento,  
Y después te quemarán.  
Y ceniza serás<sup>294</sup>.

Podemos terminar este análisis de algunos poemas de Szlengel de la mano de Tomasz Żukowski refiriéndonos a un poema que podría considerarse la culminación de su obra y que recoge muchos de los elementos hasta aquí analizados y ejemplificados que dieron forma a la postura de inmersión del “público uno” de Szlengel. Constituye además un caso particular en lo referente a su recepción en el gueto. Se trata del poema “Contraataque” (“Kontratak”) –al que ya hemos hecho referencia más arriba–, en el que narra la primera resistencia armada ofrecida en el gueto durante la operación de deportación que tuvo lugar entre el 18 y el 21 de enero de 1943. Si en “Una hoja del diario „acción”” Szlengel destacaba la heroicidad de Janusz Korczak e incluso la comparaba con la heroicidad de los polacos en Westerplatte, en “Contraataque” domina la visión de una heroicidad grotesca. Tal como señala Żukowski, Szlengel presenta la insurrección armada como una rebelión de la marginación. Szlengel llama “bydło” (“ganado”) a las personas que entraban tranquilamente en los vagones de la Umschlagplatz que después se dirigirían a Treblinka, pero también los llama así cuando se rebelan:

Hasta el día  
En que en la ciudad por el *stimmung*<sup>295</sup> adormecida  
Como hienas de una mañana brumosa se echaron encima,  
Entonces se despertó el ganado  
Y  
Mostró los COLMILLOS con sed vengativa<sup>296</sup> ... (Szlengel, 2013: 299).

Además, al mencionar la rebelión la llama “rebelión de la carne”:

---

<sup>293</sup> En alemán, “la cuenta, por favor”. Este título, por otra parte, al tiempo que resulta banal, expresa también la reivindicación de una justicia.

<sup>294</sup> “Kiedy się skończą już konania męki, / Zawłoką, wrzuca, tam potwornym dołem / Wyrwą Ci gwiazdy — złote zęby z szczęki — / A potem spala. / I będziesz popiołem.

<sup>295</sup> En alemán, “humor”, “estado de ánimo”.

<sup>296</sup> “Aż w ten dzień, / gdy na uśpione sztimungiem miasto / wpadli o świcie, jak hieny z porannej mgły, / wtedy zbudziło się bydło / I — / obnażyło KŁY!!!

Las balas en coro alegre bailotean.  
¡REBELIÓN DE LA CARNE!  
¡REBELIÓN DE LA CARNE!  
¡REBELIÓN DE LA CARNE!  
La carne escupe por la ventana granadas.  
La carne en su estertor de llamas escarlatas <sup>297</sup>(ídem).

Como señala Żukowski, Szlengel busca una vez más imágenes que subrayan la marginación, como esta referencia grotesca a la “carne” que se rebela. Además, recurre de nuevo a la banalización cuando en diferentes partes del poema hace referencia a las cajetillas de tabaco alemanas portadoras de un eslogan publicitario (“Juno sind rund”, que insistentemente hace rimar con “bunt<sup>298</sup>”) que los gendarmes alemanes tiran con displicencia sobre los cadáveres de los judíos, pero que en ese día de resistencia armada una cajetilla yace ensangrentada junto al cadáver de un alemán. Además, por nuestra parte, podemos también resaltar cómo el poema culmina uniendo mediante la rima y visualmente (tipográficamente) mediante el uso de mayúsculas la heroicidad de la palabra “bunt” con la banalidad del eslogan publicitario que expresa la palabra “rund”:

Un grito de cuatro letras relampaguea rojo  
Como un ariete golpea la palabra: BUNT  
.....  
.....  
Y en la calle se cubre de sangre  
La cajetilla pisoteada:  
“JUNO SIND RUND”<sup>299</sup>! (ídem).

Por otra parte, podemos también reconocer cierta relación intertextualidad entre el final de este poema y el de “La pequeña estación de Treblinka”, que al final también evoca un anuncio publicitario. En el caso de “La pequeña estación de Treblinka” se evoca el eslogan de un anuncio destartalado y en el de “Contraataque” el de una cajetilla pisoteada. En ambos casos se relaciona la muerte con algo banal, aunque la diferencia es que en “Contraataque” la banalidad de la muerte es tanto la de los judíos (al comienzo del poema) como la de los gendarmes alemanes (al final). Por su parte, este final de “Kontratak” lo interpreta Żukowski como un acto de resistencia expresado a través de la banalidad de la cajetilla de cigarrillos:

El destino [la experiencia del destino del mito y la tragedia] según el enfoque de Szlengel se adentra por la ironía y lo grotesco para negar la jerarquía. Es irónico y arrebatado el poder a los que están acostumbrados a él como algo natural. La ironía apuntada al centro se une a un elemento afín a lo grotesco, porque lo

---

<sup>297</sup> “kule pływają w radosnym rozśpiewie, / BUNT MIĘSA! / BUNT MIĘSA! / BUNT MIĘSA! / Mięso pluje przez okna granatem, / Mięso charczy szkarłatnym płomieniem”.

<sup>298</sup> “Bunt” en polaco significa “rebelión”.

<sup>299</sup> “Krzyk czterech liter — błyska czerwienią / jak taran bije słowo: BUNT / ..... / A na ulicy krwią się oblepia / Zdeptana paczka: / „JUNO SIND RUND”...

que parece trivial y completamente sumiso al poder se transforma en un elemento que actúa independientemente y opone resistencia <sup>300</sup>(Żukowski, 2021: 88).

Y en efecto, este poema también se distingue de los demás en que fue recibido en el gueto como un canto a la rebelión armada, de tal manera que –como ya hemos señalado más arriba, siguiendo el testimonio de Halina Birenbaum– fue recitado en los grupos de jóvenes que en la víspera de la famosa insurrección de abril de 1943 se preparaban para una resistencia armada mucho más amplia y organizada que la ofrecida en enero de ese mismo año. Pero por otra parte, podemos suponer que también era leído por Szlengel en los recitales que siguió dando en el gueto hasta la insurrección de abril.

Gracias a los análisis de poemas de Żukowski, hemos podido ver hasta aquí cómo la ironía de Szlengel modulaba la postura de inmersión del que hemos denominado “público uno” a través principalmente de la banalización de la experiencia del Holocausto, pero también, a través de la expresión de un sentimiento no conformista y rebelde de marginación.

En relación con este sentimiento no conformista y rebelde de marginación, podemos por nuestra parte, aunque sólo durante un instante, pero de forma semejante a Żukowski, adoptar un enfoque sociológico constructivista basándonos en un concepto presentado por Pierre Bourdieu en su obra *Langage et pouvoir symbolique*. En un capítulo que trata de la representación política como proceso de legitimación de un nuevo discurso de autoridad, suerte de lucha “pour le pouvoir symbolique de faire voir et de faire croire, de prédire et de prescrire, de faire connaître et de faire reconnaître” (Bourdieu, 2001: 224), esto es, por la legitimación de una visión del mundo social<sup>301</sup>, Bourdieu hace mención al papel que juega el portavoz de un nuevo grupo en el proceso de legitimación del mismo. Según Bourdieu, en este proceso de legitimación,

la parole du *porte-parole* doit une partie de sa «force illocutoire» à la force (et notamment au nombre) du groupe qu'elle contribue à produire comme tel par l'acte de symbolisation, de représentation, de manifestation; cette force proprement symbolique trouve son principe dans le travail d'énonciation, d'explicitation, qui révèle le groupe à lui-même, investissant l'énoncé de toute la force qu'il contribue à produire en mobilisant actuellement ou potentiellement le groupe auquel il s'adresse (ibidem, 240).

---

<sup>300</sup> “Los w ujęciu Szlengla sięga po ironię i groteskę, żeby zanegować hierarchię. Jest ironiczny, odbierając władzę tym, którzy do niej przywykli jako do czegoś naturalnego. Ironia wymierzona w centrum łączy się z elementem pokrewnym grotesce, bo to, co wydawało się trywialne i całkowicie poddane władzy, zamienia się w żywiół, który samodzielnie działa i stawia opór”.

<sup>301</sup> “Le champ politique est un des lieux privilégiés de l'exercice *du pouvoir de représentation ou de manifestation* qui contribue à faire exister pleinement, c'est-à-dire à l'état objectif, directement visible de tous, public, publié, officiel, donc autorisé, ce qui existait à l'état pratique, tacite ou implicite. Ce pouvoir de manifestation peut s'exercer à propos de tout ce qui touche au monde social, à la vision de ce monde et il n'est jamais aussi efficace que lorsqu'il s'applique aux principes de vision, donc de division du monde social, renforçant ou transformant les principes de vision ou division en vigueur (...), faisant surgir de nouvelles oppositions, de nouvelles manières de hiérarchiser la forme et le fond, (...), imposant de nouveaux principes de classement et de regroupement des choses perçues et, par là, de nouveaux *groupes*” (ibidem, 224-225).

Teniendo en cuenta la relación que se fue generando entre Szlengel y su público del gueto, podríamos considerar que Szlengel adquirió ese papel de portavoz en ese grupo de judíos supervivientes de las deportaciones marginados y reclusos en el gueto a principios del año 43 a quienes sus poemas no sólo reconfortaban sino que también coadyuvaron a conferir una identidad y una fuerza para manifestarse como grupo, lo que pudo contribuir a la insurrección final del gueto de Varsovia.

Como señala también Bourdieu, a propósito del *porte-parole*,

la parole par laquelle le porte-parole prête une volonté, un projet, une espérance ou, tout simplement, un avenir à un groupe *fait ce qu'elle dit* pour autant que les destinataires se reconnaissent en elle, lui conférant la force symbolique et aussi matérielle (...) qui lui permet de se réaliser. Parce qu'il suffit que les idées soient professées par des *responsables* pour devenir des idées-forces capables de s'imposer à la croyance ou même des mots d'ordre capables de mobiliser ou de démobiliser la force que recèlent les groupes (ibídem, 240-241).

Desde esta perspectiva más sociológica, podemos entender entonces la actividad artística literaria de Szlengel en el gueto de Varsovia no como la de un cronista –como suele denominarse– sino más bien como la de un agente social que se convirtió en uno de los portavoces que contribuyeron a la formación de la identidad del grupo social que quedó recluso en los muros del gueto de Varsovia. Al poder simbólico de grupo social que Szlengel coadyuvó a construir podemos aplicar las siguientes palabras de Bourdieu:

La capacité de faire exister à l'état explicite, de publier, de rendre public, c'est-à-dire, objectif, visible, dicible, voire officiel, ce qui, faute d'avoir accédé à l'existence objective et collective, restait à l'état d'expérience individuelle ou sérielle, malaise, anxiété, attente, inquiétude, représente un formidable pouvoir social, celui de faire les groupes en faisant le *sens commun*, le consensus explicite, de tout le groupe (ibídem, 303).

Como ya hemos señalado más arriba, tras la operación de deportación de enero de 1943, Szlengel recopiló sus poemas en un volumen dirigido al público de la clandestinidad durante la guerra y, sobre todo, a un hipotético público de la posguerra. Hemos denominado a dicho público “público dos” y vamos también a continuación a intentar caracterizar el marco pragmático que estableció Szlengel para ese público apoyándonos en los prólogos que escribió para su recopilación de poemas del gueto titulada *Lo que leía a los muertos*.

Como también hemos señalado anteriormente, el primer texto de introducción de su recopilación es un largo texto en el que describe el ambiente de pánico en la víspera de la operación de deportación de enero del 43, así como durante la misma. Al mismo tiempo, tanto al comienzo del texto como al final del mismo, hace también un examen, una reflexión, sobre su papel como poeta en el gueto no sólo en relación con los acontecimientos, sino también con las personas a las que recitaba sus poemas, esto es, a su público “uno”. Ya hemos comentado más arriba que este texto comienza con una imagen –afirma que tomada de un cuadro “del arte

patriótico soviético” – en la que compara la situación del gueto en ese momento de la segunda operación de deportación con el hundimiento de un submarino, cuya tripulación va a perecer sin que su muerte cuente para la Historia y entre la que él se siente como “el cronista de los hundidos”:

Con todos mis nervios siento que me asfixio con el aire cada vez más escaso de este submarino que se hunde en las profundidades. La diferencia es mínima: estoy en este submarino, no llevado por ningún gesto heroico, sino precipitado en él sin desearlo, ni por ser culpable ni por una razón superior. Pero estoy en este submarino y no me siento el capitán, en todo caso el cronista de los hundidos<sup>302</sup> (Szlengel, 2012: 181).

Szlengel se declara “cronista de los hundidos” y con esta declaración establece ya un marco pragmático con el lector, anuncia de qué manera va éste a acceder a la inmersión. Todavía no sabemos a qué público se dirige, pero evoca al público “uno” y deja constancia de que está dando un legado a la Historia:

No quiero dejar solamente cifras para la estadística, quiero enriquecer (la palabra no es buena) la Historia futura con notas, documentos e ilustraciones. En la pared de mi submarino escribo los poemas-documentos, a mis compañeros de sepulcro leía los trabajos de un poeta, poeta del anno dómni 1943, que busca la inspiración en la lúgubre crónica de sus días<sup>303</sup> (ídem).

Seguidamente sigue desarrollando la evocación del público “uno” y la desaparición del mismo:

Estos poemas se los leía antes a la gente que creía en su supervivencia y con la que tendría que hojear un día este tomo como un recuerdo del paso por un periodo de pesadilla felizmente superado, recuerdos de las profundidades del infierno. Mis compañeros de ruta se fueron y los poemas se convirtieron en el espacio de una hora en los poemas que leía a los muertos<sup>304</sup> (ibídem, 182).

Este párrafo es clave para entender el planteamiento de Szlengel, que con esta declaración –que enfocamos siguiendo el marco teórico ofrecido por Schaeffer en su investigación *Pourquoi la fiction?*– da por concluido su contrato pragmático con el público “uno”, que como ya hemos señalado más arriba se encontraba enmarcado en la expresión de la ironía y en la identificación “allo-subjective” de dicho público con el autor-recitador. Esta postura de inmersión ya no puede darse, porque el público del gueto ha desaparecido y a partir de este momento a los poemas sólo se puede acceder en el marco de un documento de lo que el

---

<sup>302</sup> “Wszystkimi nerwami czuję się duszony coraz mniej dawkowanym powietrzem w łodzi, która nieodwołalnie idzie na dno. Różnica jest minimalna: jestem w tej łodzi nie niesiony gestem bohaterstwa, ale wtrącony bez woli, winy czy wyższej racji. Ale jestem w tej łodzi i czuję się jeśli nie kapitanem, to w każdym razie kronikarzem tonących”.

<sup>303</sup> “Nie chcę zostawiać tylko cyfr dla statystyki, chcę przyszlą historię wzbogacić (złe słowo) w przyczynki, dokumenty i ilustracje. Na ścianie mojej łodzi piszę wiersze-dokumenty, towarzyszą mi grobowca czytałem elaboraty poety, poety *anno domini* 1943, szukającego natchnienia w ponurej kronice swoich dni”.

<sup>304</sup> “Te wiersze miałem kiedyś czytać ludziom, którzy wierzyli w przetrwanie, miałem razem z nimi przeglądać ten tomik jako pamiętnik szczęśliwie przeżytego koszmarnego okresu, wspomnienia z dna piekła — towarzysze mojej wędrówki odeszli, a wiersze stały się w przeciągu jednej godziny wierszami, które czytałem umarłym”.

autor recitaba al público “uno” (“los poemas se convirtieron en el espacio de una hora en los poemas que leía a los muertos”). Los poemas –reunidos además bajo un título tan testimonial como el de *Lo que leía a los muertos*– han dejado de ser textos con los que un público se identificaba (hasta físicamente, por la presencia del autor-recitador<sup>305</sup>) y operaban en él bajando la tensión de ánimo para convertirse a partir de ahora en poemas-documentos para la Historia que se ofrecían a un público lector (el público “dos”) que se acercaría a ellos para saber lo que pasó en el gueto de Varsovia. Por eso, en este texto introductorio Szlengel termina dirigiéndose al nuevo público con estas palabras: “Leed. Esta es nuestra historia. Esto es lo que leía a los muertos...”<sup>306</sup> (Szlengel, 2012: 194). Así pues, podemos decir que en la conexión que Szlengel establece con el público “dos”, el vector de inmersión por el que el público “dos” accede al universo representado en sus poemas es el de la mimesis formal de la crónica (poética). La clave de acceso al universo ficcional de los poemas es la narración en forma de crónica poética de diversos sucesos relacionados con el gueto de Varsovia y –en tanto que crónica– la postura o perspectiva de inmersión bajo la que se manifiesta dicho universo es la relación subjetiva de los hechos por parte del autor. Podemos caracterizar esta postura de inmersión como lo hace Schaeffer con las ficciones narrativas cuando dice que “nous accédons à l’univers fictionnel à travers la voix et plus largement la perspective d’un narrateur qui prétend nous raconter des faits réels” (Schaeffer, 1999: 246). En algunos poemas en los que la narración se hace en primera persona se produce lo que también Schaeffer señala en relación con las narraciones autobiográficas, a saber, que en dichas narraciones “l’accent se déplace de l’acte narratif vers l’identité du narrateur” (ídem).

Por otro lado, Szlengel, además de señalar la desaparición de su público “uno”, subraya en este mismo texto de introducción a *Lo que leía a los muertos* su sentimiento de marginación:

Fue el 19 de abril de 1943<sup>307</sup>. ¿Estas fechas se van a anotar en los márgenes de la Historia? ¿Le interesará a alguien el día en el que de nuevo y no por última vez la sobrehumana tribu germana se burló de la Humanidad y puso de nuevo a prueba la resistencia de los corazones humanos, de los nervios, otra vez probó sus métodos para matar con una satánica, refinada fantasía?<sup>308</sup> (ibídem, 185-186).

---

<sup>305</sup> Recordemos las palabras “Me fijé en suboca, (...), esa boca por la cual fluían por lo general historias indescriptibles en su espanto” de la autora del diario anónimo, que en sí mismas evocan la presencia física del autor-recitador. Podemos decir que la autora establece un contacto con el autor mediante la mirada, así como una relación entre la parte del cuerpo del recitador por donde fluían las palabras y el contenido de las mismas que llegaba al espectador.

<sup>306</sup> “Czytajcie. To nasza historia. To czytałem umarłym...”.

<sup>307</sup> Fecha de inicio de la Insurrección del gueto de Varsovia.

<sup>308</sup> “Był to 19 stycznia 1943 roku. Czy te daty będą notowane na marginesie historii? Czy kogoś zainteresuje dzień, w który raz jeszcze i nieostatni nadludzki szczep niemiecki zakpił sobie z człowieczeństwa i wystawił na nową próbę wytrzymałość ludzkich serc, nerwów, raz jeszcze wypróbował swoich metod zabijania z szatańską, wyrafinowaną fantazją”.

Esto resulta asimismo relevante porque está ligado a la duda que expresa el propio autor de que la realidad que evoca sus poemas vaya a comprenderse fuera del gueto. Así, en el “prólogo para el lector polaco” hace varias menciones a esa incomprensión, como cuando dice:

Los poemas en los que entráis, amigos míos sin brazalete, es una jungla en la que no encontraréis fácilmente el camino. La temática y el atrezo son para vosotros extraños e incomprensibles y exige muchos comentarios. Hay palabras y culminaciones, cuya profunda y terrible tristeza puede conocerse después de una preparación que sólo puede dar la vida tras el muro y bajo el látigo de los SS<sup>309</sup> (ibídem, 198).

Puede decirse que al contrario que el marco pragmático tácito establecido para el público “uno”, con el marco para el público “dos” Szlengel se ve en la necesidad de hacerse muy explícito y de esta manera declara que los poemas en los que entran los lectores exigen muchos comentarios, pues la realidad a la que hacen referencia les es extraña si no han vivido la reclusión y la represión en el gueto. A diferencia del público “dos”, para el público “uno” la realidad del gueto era perfectamente conocida y la forma que encontró Szlengel para conectar con él se centró entonces en transformar dicha realidad mediante la ironía como una forma de rebajar la tensión psicológica y distanciarse de la experiencia del Holocausto de la que eran víctimas. En cambio, para conectar con el público “dos”, Szlengel, primero de todo, tuvo que hacer un planteamiento apropiado para un público lector (ya no “espectador”) y como consecuencia de ello tuvo que recorrer en sentido inverso el eje señalado por Schaeffer en su clasificación de los dispositivos ficcionales y que va desde la interioridad imaginativa (por ejemplo, la de los monólogos autónomos de obras como el *Ulises* de Joyce) hasta la encarnación física<sup>310</sup> (la de la representación teatral que en el caso de Szlengel fue la de los recitales con el público “uno” y que Maryla destaca en su diario con las palabras “Miré a la boca...”). De esta manera, Szlengel declara al final de la introducción, así como muy claramente en el propio título (“Lo que leía a los muertos”) que el público “dos” tiene en sus manos un documento histórico y que necesitarán la ayuda de comentarios para comprender la realidad factual evocada en ellos. Esto, sin embargo, no lo tuvieron del todo en cuenta las dos ediciones críticas (la de Irena Maciejewska de 1977 y posteriormente la de Magdalena Stańczuk de 2012) que hasta hoy se han publicado en Polonia de los poemas de Szlengel, que si bien cuentan con un detallado estudio introductorio, los poemas incluidos en ellas carecen de notas explicativas. Dichas notas explicativas sí las encontramos sin embargo en una edición electrónica de Paulina

---

<sup>309</sup> “Wiersze, w które wejdziecie, moi drodzy, bez opasek, to džungła, w której niełatwo znajdziecie drogę. Tematyka i rekwizyty są dla was obce i niezrozumiałe, wymagają wielu komentarzy. Są słowa i pointy, których głębie i przeraźliwy smutek poznać można po przygotowaniu, jakie dać może tylko życie za murem i pod pejszem esesmanów”.

<sup>310</sup> (Schaeffer, 1999: 244-245).

Choromańska, Aleksandra Kopeć, Paweł Koziół, Agnieszka Tulicka, editores habituales de los libros en dominio público publicados en la página de Wolne Lektury (Lecturas libres<sup>311</sup>). Sin duda, una edición que incluyera un estudio introductorio, así como notas explicativas en los poemas sería lo que correspondería hacer en una que se adecuara el marco pragmático que Szlengel deseaba instaurar con el público de la posteridad. Esta edición en realidad la encontramos en la edición bilingüe francés-polaco realizada por Jean-Yves Potel y publicada en Francia en 2017. Nuestro deseo sería que se llevara a cabo una edición parecida en castellano-polaco.

Pero, para concluir, señalemos también otro obstáculo, si cabe más importante, para la lectura de la recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos* como público “dos” que Szlengel no previó en su redacción de los textos introductorios. Como ya hemos comentado, Szlengel previó ciertas dificultades en el público “dos” lector para entender la realidad factual del gueto de Varsovia. Sin embargo, no llegó a ser consciente de un obstáculo incluso mayor, que no tiene tanto que ver con los hechos factuales con los que en realidad cualquier lector interesado en la historia del gueto puede familiarizarse mediante la lectura de libros de Historia o bien obras testimoniales, sino con el vector de inmersión adoptado por Szlengel para su público “uno” (a saber el uso de la ironía), que no deja de seguir presente en los poemas de la recopilación dirigida al público “dos”. En efecto, dicho vector de inmersión puede ser un obstáculo mayor por lo que tiene de saber implícito y, como tal, ya fuera del alcance de la mano de un lector que no haya formado parte del público “uno” inmerso en esa realidad y, sobre todo, familiarizado e identificado con los procedimientos de Szlengel, en comparación con el conocimiento mucho más explícito que cualquier lector interesado en la Historia puede adquirir sobre la realidad factual del gueto. Este obstáculo lo señala también Żukowski en su análisis de los poemas de Szlengel. Para este investigador, la elección de la ironía está estrechamente ligada a la situación de marginación en que se encontraba la población del gueto, pero esta marginación no solamente fue de tipo social (materializada durante la ocupación alemana en la creación de los guetos) sino también en relación con un espacio cultural –y un canon literario– del que –como ya hemos señalado más arriba– los judíos aculturados de Polonia se esforzaron por formar parte (de ahí el surgimiento del movimiento de la literatura polaco-judía de entreguerras, en el que Szlengel también participó) y que el Holocausto vino definitivamente a desbaratar.

---

<sup>311</sup> “Wolne Lektury” es un proyecto de la Fundacja Nowoczesna Polska (Fundación Polonia Moderna) que tiene por objetivo la creación de una biblioteca electrónica de obras de lectura escolar, así como obras clásicas de la literatura polaca y mundial en dominio público.

Pero como ya señalábamos algo más arriba y ahora lo hacemos citando al propio Żukowski, “el problema de esto es que para la gente de fuera del gueto –tanto judíos como gentiles– la ironía, y junto a ella la especificidad del comunicado, se hacen con el tiempo cada vez más difíciles de leer<sup>312</sup>” (ídem). También al analizar la transtextualidad que Żukowski encuentra entre el poema de Szlengel titulado “Nowe święto” (“Nueva festividad”) y la balada “Trzech Budrysów” (“Los tres [hermanos] Budrys”) del poeta nacional Adam Mickiewicz este investigador señala cómo la marginación cultural redundaba en la imposibilidad de comprensión del poema de Szlengel:

Szlengel se sirve del metro de Mickiewicz pero al mismo tiempo construye una distancia con respecto a la narración serena. Sella su propio aislamiento usando el metro de manera irónica, como un habla que no produce entendimiento. La imposibilidad de comunicación no es sin embargo equivalente a la radical imposibilidad de expresión de la experiencia del gueto. Es resultado más bien de la posición diferente con respecto a los modelos culturales<sup>313</sup>(ibídem, 151).

Esta diferencia en el posicionamiento cultural, según Żukowski, inevitablemente se agranda con el tiempo de tal manera que:

El contraste con la realidad del gueto, más que claro para los lectores de los años 42 y 43, es concebido para evidenciar su inevitable desaparición junto al paso del tiempo. Si vuelve la normalidad, y junto a ella, la literatura en su forma tradicional, la experiencia de los marginados caerá paulatinamente en el olvido<sup>314</sup> (ídem).

Por lo tanto, una nueva edición de los poemas de Szlengel debería a nuestro parecer no sólo aclarar la realidad factual evocada en dichos poemas, tal como le preocupaba a Szlengel, sino también dar cuenta del recurso a la ironía para que el lector sea consciente de cómo operaba el dispositivo ficcional para el público del gueto, hecho no menos importante para comprender otro aspecto implícito de la realidad del gueto: cómo operaba la ficción en aquellas circunstancias.

## 4. La traducción y edición de *Lo que leía a los muertos* al castellano

### 4.1. La traducción de poesía: marco metodológico

---

<sup>312</sup> “Problem w tym, że dla ludzi spoza getta –zarówno Żydów, jak i gojów– ironia, a wraz z nią specyfika komunikatu, stają się z czasem coraz trudniej czytelne”.

<sup>313</sup> “Szlengel sięga po Mickiewiczowskie metrum, ale jednocześnie buduje dystans do języka pogodnej gawędy. Przypieczętowuje własną izolację używając go ironicznie jako mowy, która nie przynosi porozumienia. Niemożność komunikacji nie jest jednak równoznaczna z radykalną niewyraźnością doświadczenia getta. Wynika raczej z różnego usytuowania wobec wzorów kultury”.

<sup>314</sup> “Kontrast z rzeczywistością getta aż nadto oczywisty dla czytelników z roku 1942 i 43 pomyślany został tak, żeby unaocznic jego nieuchronne zanikanie wraz z upływem czasu. Jeśli wróci normalność, a wraz z nią literatura w tradycyjnej postaci, doświadczenie zmarginalizowanych będzie stopniowo osuwać się w zapomnienie”.

Llegamos en el apartado anterior a la conclusión de la necesidad de llevar a cabo una edición de los poemas de *Lo que leía a los muertos* que diera cuenta no sólo –como le preocupaba a Szlengel– de las referencias a la realidad factual del gueto que se encontrasen en los textos y que fueran de difícil comprensión para los lectores ajenos a aquella realidad tan particular, sino que también indagase en el texto para dar cuenta de cómo –de forma más implícita– operaba la ironía como recurso ficcional en aquellas circunstancias del gueto en el público que acudía a los recitales de Szlengel. Dicho recurso ficcional fue, además, lo que originalmente impulsó la creación de esos poemas y lo que daba finalmente sentido a esos recitales, de ahí la importancia de consignarlo en la edición.

Si consideramos el concepto de reescritura de André Lefevere, según el cual editores, mecenas, críticos y traductores “son tan responsables o más que los propios escritores de la supervivencia y recepción de las obras literarias por parte de los lectores no profesionales, la gran mayoría de los lectores de nuestra cultura global” (Lefevere, 1997: 13), vamos a tomar la responsabilidad en el presente trabajo de hacer un esbozo de la traducción y edición de los poemas de Szlengel en castellano.

En lo que a la traducción se refiere y en nuestro caso, más específicamente, en lo que a la traducción de poesía se refiere, vamos a trazar primero un marco metodológico en el que apoyarnos para llevar a cabo la traducción de algunos de los poemas de Szlengel. Para ello, revisaremos primero la literatura sobre traducción de poesía, escrita por traductólogos de España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Holanda, a los que hemos podido acceder y que pueden indicarnos el camino a seguir. Para esta revisión de la literatura sobre traducción de poesía nos apoyaremos en buena medida en el Trabajo de Fin de Máster titulado *Traducción de Lo que leía a los muertos, de Władysław Szlengel. Antología comentada*, defendido en octubre de 2016.

Así, podemos comenzar esta revisión destacando entre los traductólogos españoles a Valentín García Yebra, que en su obra hace frecuentes referencias a la traducción de poesía desde el enfoque de la traducción lingüística. De este modo, para García Yebra la regla de oro del traductor debe ser “decir sólo y todo lo que ha dicho el traductor original” (García Yebra, 1989: 142), por lo que su labor debe basarse “en una ascética, en una abnegada renuncia del traductor a su propio estilo, a su propia personalidad literaria. Un buen traductor no debe, no puede, como traductor, tener estilo personal característico” (ibídem, 252). Por otra parte, en una alusión a los aspectos más formales de la traducción de poesía, para García Yebra “vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa” (ibídem, 142). Como ya hemos señalado

más arriba, la visión que este traductólogo nos ofrece sobre la teoría y la práctica de la traducción de poesía corresponde a la corriente metodológica en boga en el momento, a saber, la de la traducción lingüística. De hecho, en sus escritos nombra a uno de los teóricos más representativos de dicha corriente: George Mounin.

Mounin llevó a cabo en su principal obra *–Les problèmes théoriques de la traduction–* un intento de aplicar las teorías de la lingüística estructuralista y funcional *–preponderante en el momento de escribir dicha obra–* a la traductología. En efecto, para Mounin, “la linguistique *–et notamment la linguistique contemporaine, structuraliste et fonctionnelle–* éclaire pour les traducteurs eux-mêmes les problèmes de traduction” (Mounin, 1963: 7), gracias a lo cual se puede constituir una metodología de traducción “à la lumière des acquisitions les plus contestées de la linguistique la plus récente” (ídem). Mounin señala que la lingüística estructuralista y funcional trató de establecer una unidad con la que fundamentar científicamente sus investigaciones y que dicha unidad la constituía la forma, una vez separada del significado. Intentando trasponer esta aportación de la lingüística estructuralista y funcional al estudio de la traducción, Mounin constató la dificultad o incluso la imposibilidad de dar un fundamento científico a dicho estudio. Según Mounin, “en étudiant plus détaillément comment les hommes communiquent par les langues, la linguistique récente aide autant la traduction qu’elle la paralyse. Signalant les obstacles, elle empêche de les ignorer” (ibídem, 169-170). Pero George Mounin señala todavía una dificultad más para la constitución de una teoría de la traducción basada en las aportaciones de la lingüística estructuralista y funcional, a saber, la tesis según la cual la lengua de cada uno predispone y orienta nuestra mirada sobre el mundo. El problema que sobreviene entonces en el marco de la traducción es que esta visión del mundo que ofrece cada lengua hace que dicha visión resulte a veces intraducible a otra lengua. No obstante, y dado que Mounin desea ofrecer los fundamentos necesarios para una teoría de la traducción, Mounin finalmente establece que el traductor ha de intentar situarse en un punto medio entre la imposibilidad constatada de traducir y la tradición traductora que se remonta a San Jerónimo y que da prueba de la posibilidad de traducir traduciendo el sentido. Siguiendo a Edmond Cary *–reputado traductor de la época para quien para traducir poesía hay que saber mostrarse poeta–*, George Mounin afirma que la traducción es un arte, pero un arte que debe estar fundamentado en una ciencia (ibídem, 16-17).

Una referencia crítica al enfoque que ofrece Mounin sobre la traducción se encuentra en la obra *L’épreuve de l’étranger* (1984), de Antoine Berman. Este autor muestra su acuerdo con Mounin en lo relativo a la intraducibilidad de las lenguas, que “morphologiquement, syntactiquement, lexicalement, etc., tendent à rendre impossible toute traduction, sauf à un

niveau d'approximation où les «pertes» sont plus élevées que les «gains»” (Berman, 1984: 301). Sin embargo, lo que critica Berman es precisamente que esta visión de la lengua estructuralista por niveles (morfológico, sintáctico, etc.) determine que la traducción no sea posible o solo lo sea por aproximación. Por esta razón, para Berman, el punto de partida debe ser más bien el texto y el nivel a considerar ha de ser el de la obra:

Mais si l'on se place au niveau de la *traduction d'un texte*, le problème change complètement. Tout texte, certes, est écrit dans une langue; et de fait, la multiplicité des termes mentionnés, qu'elle apparaisse dans une séquence orale ou écrite, reste en soi «intraduisible», en ce sens qu'une autre langue ne possédera pas les termes correspondants. Mais au niveau d'une œuvre, le problème n'est pas de savoir si ces termes possèdent ou non des équivalents. *Car le plan de la traduisibilité est autre.* (...). La prétendue intraduisibilité se dissout en traduisibilité sans reste, par le simple recours à des modes de rapports existant naturellement et historiquement entre des langues, mais modulés ici selon les exigences de la traduction d'un *texte* (ibidem, 302).

Entre estos modos de relacionarse entre lenguas, Berman, menciona: el préstamo y el neologismo (“la non-traduction d'un terme valant comme un mode éminent de traduction”, ídem), la compensación, el desplazamiento, el remplazamiento homólogo. En cualquier caso, Berman insiste que estas modalidades no son un mal menor ante la constatación de la intraducibilidad entre lenguas sino que dichas modalidades “définissent le sens même de toute traduction littéraire, en tant qu'elle rencontre de l'intraduisible linguistique (et parfois culturel) et le dissout en réelle traduisibilité littéraire sans passer, bien sûr, par la périphrase ou une littéralité opaque” (ibidem, 303). Berman insiste también que frente a un concepto especulativo de la traducción como es el de equivalencia (concepto, según él, “étriqué et imaginaire”, ídem), “il convient au contraire de définir la traduction à partir de son opération réelle” (ibidem, 304).

Berman lleva a cabo en su estudio un examen de las teorías de los románticos alemanes sobre la traducción, previo análisis de la profunda huella de Lutero en la tradición alemana de la misma (de hecho, el capítulo dedicado a Lutero se titula “Luther ou la traduction comme fondation”): “Toutes ces traductions [de los románticos alemanes], faites à l'orée du XIXème siècle, renvoient historiquement à un événement qui a été décisif pour la culture, la langue et l'identité allemandes: la traduction, au XVIème siècle de la Bible par Luther” (ibidem, 25). Pero en último término lo que le interesa realmente a Berman es establecer las bases de la traducción moderna y es precisamente este estudio de la traducción en los románticos alemanes lo que le permitirá hacerlo:

La théorie romantique de la traduction, poétique et spéculative, constitue à bien des égards le sol d'une certaine conscience littéraire et traductrice moderne. La visée de notre étude est ici doublée: il s'agit d'une part de *révéler* le rôle méconnu de cette théorie dans l'économie de la pensée romantique. Mais d'autre part, il s'agit d'en *discuter* les postulats, et de contribuer ainsi à une critique de notre modernité (ibidem, 37).

Así pues, Berman pone en evidencia en su estudio algunos de los conceptos presentes en las teorías de los románticos alemanes y que se han hecho vigentes en la traducción moderna. Entre ellos, el más importante, y que evoca el propio título del estudio es el de “otredad”, “ce mouvement de constitution de soi par l’épreuve du non-soi dont nous verrons qu’il forme l’essence même de la *culture* pour le Classicisme et l’Idéalisme allemands” (ibídem, 68.). Esta búsqueda de la experiencia o *épreuve* del «no mismo», esto es, del «otro», lo va trazando Berman a lo largo de su estudio partiendo de la traducción de la Biblia por Lutero y llegando hasta las traducciones y poesía de Hölderlin. Precisamente este último poeta y traductor lo encuentra Berman muy vinculado a Lutero, por lo que Berman cierra su estudio trazando un círculo completo que comienza en Lutero y acaba enlazado también con dicho teólogo a través de Hölderlin: “[Hölderlin] très profondément, se rattache à Luther à la fois dans son œuvre de poète et dans son œuvre de traducteur. (...) c’est seulement Hölderlin qui a su, d’une certaine manière, reprendre le travail que Luther avait accompli comme traducteur sur l’allemand” (ibídem, 57). Así pues, para Berman ya la Biblia luterana “suggère en outre que la formation et le développement d’une culture propre et nationale peuvent et doivent passer par la traduction, c’est-à-dire par un rapport intensif et délibéré à l’étranger” (ibídem, 56-57). Por eso, en su traducción de la Biblia Lutero “ne procède pas à une simple germanisation (...) dans le cas (...) d’un mouvement de retour aux «sources» comme le protestantisme, l’original hébreu ne peut purement et simplement être laissé de côté” (ibídem, 54), sino que en su determinación de hacer llegar el texto de la Biblia a la comunidad alemana de creyentes tuvo que “transmettre le parler propre de la Bible, c’est-à-dire le parler hébreu, qui exige que soient bousculés les cadres de l’allemand” (ídem). En esta *épreuve de l’étranger* queda ya en evidencia desde Lutero y posteriormente en los románticos el sentido que tiene para ellos la fidelidad en traducción: “La fidélité à l’individualité de l’œuvre est immédiatement productrice d’élargissement linguistique et culturel” (ibídem, 70) o también: “l’essence du traduire est cette fidélité à l’esprit des œuvres qui ouvre une culture à l’étranger et, ainsi, lui permet de s’élargir” (ibídem, 71). Más adelante Berman también dice: “ce double mouvement qui caractérise le texte romantique, rendre le proche lointain et le lointain proche, est effectivement la visée de la traduction: dans le texte traduit, l’étranger est certes rendu proche, mais, aussi bien, le proche (la langue maternelle du traducteur) est comme distancé et rendu étranger” (ibídem, 160). La tarea del traductor consiste precisamente en encontrar el punto de equilibrio entre los dos movimientos:

(...) la traduction se situe justement dans cette région obscure et dangereuse où l’étrangeté démesurée de l’œuvre étrangère et de sa langue risque de s’abattre de toute sa force sur le texte du traducteur et sa

langue, ruinant ainsi son entreprise et ne laissant au lecteur qu'une *Fremdheit* [extrañeza, exotismo] inauthentique. Mais si ce danger n'est pas couru, on risque de tomber immédiatement dans un autre danger: celui de tuer la dimension de l'étranger. La tâche du traducteur consiste à affronter ce double danger et, d'une certaine façon, à tracer lui-même, sans aucune considération du lecteur, la ligne de partage (ibidem, 247-248).

Y más abajo, en la nota explicativa, añade Berman:

La traduction n'est pas un pis-aller, mais le mode d'existence par lequel une œuvre étrangère parvient à nous en tant qu'étrangère. La bonne traduction maintient une étrangeté en nous rendant l'œuvre accessible. (...) l'écriture d'une traduction est un mode d'écriture irréductible: une écriture qui accueille dans sa langue propre l'écriture d'une autre langue, et qui ne peut, sous peine d'imposture, faire oublier qu'elle est cette opération. Il faut même aller plus loin, et dire que dans toute écriture littéraire, il y a toujours trace d'un tel rapport. Tout comme dans notre parole, dit Bakhtine, il y a toujours la parole d'autrui, et que cet entrelacement de deux paroles constitue la structure dialogique du langage humain (ibidem, 249).

En la línea que desde Lutero traza en su estudio, Hölderlin representa para Berman el clasicismo y el romanticismo alemán, la culminación de la búsqueda de la experiencia o *épreuve* del «no mismo», lo que enlaza a su vez a Hölderlin con la traducción en la época moderna :

(...) les traductions de Hölderlin nous apparaissent à la fois enracinées dans une tradition, ancrées dans une origine (Luther) et constitutrices de l'espace de jeu de la traduction occidentale moderne. De fait, elles témoignent d'un choix qui, de tout temps, est inhérent à l'acte de traduire. Ou bien cet acte se plie aux injonctions culturelles qui, dès le début de la tradition occidentale (de saint Jérôme à Nietzsche) visent à l'appropriation et à la réduction de l'étranger, ou bien, (...), il conteste ces injonctions et devient par là même un acte culturel créateur; et cette contestation, élevée à la hauteur d'une conscience, (...), est l'essence de la traduction moderne (ibidem, 274).

Con ello Berman llega a su propósito, que es establecer una concepción de la traducción moderna que el autor considera que ha de asentarse en el diálogo con el Otro:

Car la traduction n'est pas une simple médiation: c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre. Cette conscience, que l'Allemagne romantique et classique avait déjà possédée, voici qu'elle resurgit avec une force d'autant plus grande que toutes les certitudes de notre tradition intellectuelle et même de notre modernité sont ébranlées. Qu'il faille beaucoup retraduire; qu'il faille faire, et sans cesse, l'épreuve de la traduction; que dans cette épreuve, nous devions lutter sans trêve contre notre réductionnisme foncier, mais aussi rester ouverts à ce qui, dans notre traduction, reste mystérieux et immaîtrisable, (...); que de cette entreprise de traduction « excentrique » nous devions beaucoup attendre, peut-être un enrichissement de notre langue, peut-être même un infléchissement de notre créativité littéraire; que nous devions interroger l'acte de traduire dans tous ses registres, l'ouvrir aux autres interrogations contemporaines (ibidem, 287).

Dichas interrogaciones contemporáneas las resume en aquellas que “cherchent à énoncer les conditions d'un dialogue avec les autres cultures – avec les cultures *autres*. (...). La traduction moderne doit être *dialogique*” (idem).

Otro autor que se cuestiona la posibilidad o imposibilidad de construir una teoría de la traducción es George Steiner, en su obra *Después de Babel*. Steiner declara al comienzo de su obra su propósito al escribirla, a saber:

*Después de Babel* intenta mostrar que no puede haber, en ningún sentido estricto o responsable tal “teoría” [de la traducción]. Los procedimientos cerebrales que tendrían que explicarla o presuponerla son simplemente inaccesibles. En el mejor de los casos, contamos con narraciones de la *praxis* traductora (Steiner, 2001: 8)

Según va intentando demostrar Steiner a lo largo de *Después de Babel*, la historia de la traducción se ha desarrollado en el marco de tres modelos de traducción: la literal llevada a cabo palabra por palabra, la que se realiza por el sentido y, por último, la traducción mediante recreación, a la que se adscribe Steiner siguiendo un enfoque hermenéutico de la traducción. Para Steiner una teoría de la traducción sólo puede ser un modelo histórico-psicológico de la práctica de la misma, como ejemplifica con innumerables fragmentos de traducciones literarias, muchos ellos de poesía.

Otro autor a considerar en este panorama de la teorización de la traducción literaria es Walter Benjamin, mencionado precisamente en numerosas ocasiones por Steiner en *Después de Babel*. En *La tarea del traductor*, prólogo que Benjamin escribió a su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, el autor reflexiona sobre la relación entre obra literaria y traducción preguntándose por la finalidad y el punto hacia el que ambas se dirigen y finalmente confluyen. De esta manera, en lo que respecta a la finalidad, Benjamin señala que “cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística, nunca advertimos que se haya tenido en cuenta el destinatario para facilitarle la interpretación” (en Vega, 2004: 307). Esto hace pensar a Benjamin que, puesto que las obras literarias no le facilitan al destinatario la interpretación, entonces las traducciones tampoco deben hacerlo, debido a que “la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir, algo que carece de importancia” (ídem). Ahora bien, si bien el destinatario (esto es, el lector) no es el punto de confluencia entre la obra literaria y la traducción, dicho punto sí que lo constituye la traducibilidad de la obra literaria. En efecto, partiendo de que toda obra literaria puede traducirse y que dicha traducción “manifiesta cierta significación inherente al original” (ibídem, 308), podemos considerar que gracias a ello la traducción mantiene una relación íntima con la obra original. Y Benjamin añade: “Más aún, esta relación es tanto más estrecha en la medida en que para el original mismo ya carece de significación” (ibídem: 308-309). Por otro lado, según Benjamin, esta relación íntima entre obra literaria y traducción es además el punto de partida para que la obra literaria alcance una supervivencia duradera. A este respecto, el autor dice:

La historia de las grandes obras de arte (...) se ha formado durante la vida del artista, y las generaciones ulteriores son esencialmente las que le confieren una supervivencia duradera. Cuando se manifiesta esta supervivencia, toma el nombre de fama. Las traducciones que son algo más que comunicaciones surgen cuando una obra sobrevive y alcanza la época de su fama. Por consiguiente, las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión más vasta y siempre renovada (ibídem, 309).

Y es que, según Benjamin, si la aspiración de la traducción fuera alcanzar el mayor grado posible de semejanza con el original, ambos no sobrevivirían, porque el original, gracias a la traducción, evoluciona, se modifica, madura, se renueva.

Encontramos en Antoine Berman una visión semejante sobre el papel de la traducción que no podemos dejar de señalar. En efecto, según este autor, “le sens de la traduction ne consiste pas à médiatiser des œuvres étrangères pour les seuls lecteurs qui ignorent la langue de celles-ci, Non: la traduction est une expérience qui concerne aussi bien les traduits que les traduisants” (Berman, 1984: 108). Entonces para Berman la traducción representa una regeneración de la obra original y, además, “sans cette «participation» de l'étranger qu'est la traduction, l'œuvre «s'ennuierait en elle-même»” (ídem). Y es que la obra original “elle a besoin d'être traduite, de resurgir, toute juvénile, dans le miroir d'une langue étrangère” (ídem) en una suerte de potencialización (ibídem, 172) de la misma. “La traduction, seconde version de l'œuvre, la rapproche de sa vérité” (ídem), añade más adelante.

En lo que concierne a los estudios de traductología que de manera más específica han tratado la traducción de poesía, destacamos a cuatro autores: Efim Etkind (1982), Henri Meschonnic (1973, 1982, 1999), James S. Holmes (1988) y André Lefevere (1992).

Efim Etkind dedica su obra *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique* (1982) a estudiar la práctica de la traducción de poesía en el caso concreto de la traducción de poesía extranjera en Francia. Para este investigador, existe en Francia una desafección entre los traductores por la práctica de la traducción poética. En las traducciones de poesía que se hacen la poesía deja de ser poesía, ya que por mucho que se dispongan tipográficamente como poesías con versos alineados, en dichas traducciones la poesía deja de ser lo que es. Es lo que Etkind denomina la desfuncionalización de la traducción, que tiene lugar cuando la traducción “prive un poème de la fonction qui lui est propre dans sa forme d'origine” (Etkind, 1982: 1). Así sucede, dice Etkind, por ejemplo, con el epigrama, forma poética caracterizada por su brevedad, su sátira y por su culminación ingeniosa en el último verso. Dicha culminación tiene pues la función de hacer reír al lector, pero si la traducción no tiene esa culminación humorística no habrá cumplido entonces la función del epigrama. El objetivo que un traductor ha de alcanzar es, por lo tanto, según Etkind, conseguir un equivalente, conforme en su conjunto al poema original (ibídem, XV). Para Etkind un poema es la unión del sentido y los sonidos, de las imágenes y de la composición (ibídem, XI). Etkind compara el poema con un organismo en el que cada elemento tiene una importancia vital, de tal manera que si desaparece uno de ellos se pierde todo: “si en faisant passer le poème dans une autre langue, on ne conserve que les sens de mots et les images, si on laisse de côté les sons et la composition, il ne restera rien de ce

poème” (ídem). Para este investigador los elementos de este organismo son, además del sentido, el ritmo, las rimas, las estrofas, la composición sintáctica y la organización fonética y musical. Todos estos elementos “coexistent et entrent en système” (ídem). Sobre la labor del traductor en relación con este conjunto de elementos añade Etkind que “il appartient à la traduction de reproduire non pas un élément séparé, mais la fonction propre à cet élément: en d’autres termes, l’unité globale dans laquelle tel ou tel élément entre comme composante” (ibídem, 168). Por consiguiente, la función del poema se encuentra, pues, asociada a una unidad global, que constituye el sistema o cosmos del poema. Así pues, el papel del traductor consiste en producir un equivalente auténtico de ese cosmos: “en face d’un tout organisé, il en présente un autre” (ibídem, 50). Además, añade Etkind: “son texte contient *son* cosmos à lui, dans lequel tout a sa raison d’être, même si c’est d’une manière différente de l’original” (ídem).

La unidad global del poema plantea al traductor una diversidad de exigencias que debe atender de manera simultánea en cada traducción (ibídem, 12) y tiene su origen en la diversidad de elementos del sistema o, como dice Etkind, “organismo” del poema. Ahora bien, Etkind se pregunta cómo puede atender el traductor dichas exigencias. La respuesta que da el autor es que, si entendemos el texto poético como un sistema de conflictos, constatamos que todo poema se caracteriza por una pluralidad de conflictos en interacción y, asimismo, por tener un conflicto dominante (ibídem, 13). Etkind enumera dichos conflictos: entre la sintaxis y la métrica, el metro y el ritmo, el sonido y el sentido, la tradición poética y la innovación del autor, el contenido del texto y su equivalente en prosa, etc. Al tratarse de conflictos en interacción en el poema, el traductor no ha de descuidar ninguno de ellos y al mismo tiempo debe establecer cuál es el dominante.

Etkind distingue en su investigación diferentes formas de plantearse la traducción de un poema, en concreto seis tipos de traducción, según el objetivo que se persiga, a saber: la traducción-información, que tiene como objetivo dar al lector una idea general del contenido del poema; la traducción-interpretación, que combina la traducción con la paráfrasis y el análisis del poema, por lo que su objetivo también es ofrecer explicaciones al lector; la traducción-alusión, que se propone únicamente poner en movimiento la imaginación del lector, darle una idea de cómo es el poema traduciendo solamente por ejemplo la primera estrofa como poesía y el resto de manera literal; la traducción-aproximación, que, ante la imposibilidad reconocida por el traductor de traducir el poema como una unidad de sentido y de sonoridad, busca ante todo transmitir con fidelidad el sentido u secundariamente la sonoridad, ésta sólo en los casos en que se considera posible hacerlo sin sacrificar el sentido; la traducción-recreación, que se propone transmitir la unidad global, pero para hacerlo el traductor considera inevitable llevar a

cabo algunas transformaciones –siempre que se mantengan “dans le cadre précis et restreint du système artistique en question” (ibídem, 22)– y algunas adiciones, siempre que “ne franchissent pas les bornes du monde esthétique du poète” (ibídem, 23); la traducción-imitación, en la que se sobrepasan los límites señalados anteriormente para la traducción-recreación con la intención, no de recrear el poema sino de tomarlo como punto de partida para expresarse a sí mismo como poeta.

Según Etkind, el tipo de traducción que domina en Francia es el de la traducción-información, así como el de la traducción-alusión, mientras que el de la traducción-recreación ocupa un lugar ínfimo, lo que significa que –como dice el título de su investigación– la traducción se encuentra en una crisis profunda en dicho país (Etkind, 1982: 27).

Para acabar, cabe señalar un último concepto de Etkind para entender sus planteamientos acerca de la traducción poética: el macrocontexto. El macrocontexto es la inserción de un poema en un contexto más amplio en relación, primero, con otros poemas de la misma obra y, segundo, con la forma estrófica en que se expresa, en su tradición como forma poética (ibídem, 213). Así pues, teniendo en cuenta el concepto de sistema del poema mencionado más arriba, constatamos en Etkind una doble concepción del poema, primero como sistema en sí mismo y, segundo, en relación también con un sistema más amplio, el macrocontexto. Esta doble concepción tiene implicaciones a la hora de abordar y de llevar a cabo una traducción poética.

En la obra de Henri Meschonnic podemos en cierta manera encontrar una proximidad con Etkind en dos aspectos: en la doble concepción interna-externa del poema y, por otra parte, en lo relativo a la concepción del sistema del mismo. En ambos casos, sin embargo, Meschonnic parte de un planteamiento diferente: la idea de movimiento del poema.

En lo relativo a la concepción del poema en sí como sistema, Meschonnic considera que el ritmo es el elemento clave, visto como un elemento que va moviendo el poema y conformándolo de esta manera como un discurso. “le rythme dans le langage peut apparaître comme l’organisation du mouvement dans la parole, l’organisation d’un discours par un sujet et d’un sujet par son discours” (Meschonnic, 1999: 116). Además, “organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet dans l’énnonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours” (Meschonnic, 1982: 217). Según Meschonnic, dicho discurso es, por otra parte, en un sentido más amplio, “l’activité du langage d’un sujet dans une société et dans une histoire” (ibídem, 61). Esto último es lo que Meschonnic denomina la historicidad de un poema, elemento también clave de su sistema, tanto como el de sujeto, que

podemos identificar con el poeta pero también con el traductor. Pero para especificar más los elementos del ritmo que organizan –sistematizan– el significado en el discurso Meschonnic dice lo siguiente en este fragmento de *Critique du rythme*:

Dans le discours, le discours est rythme, et le rythme est discours: non un discours parallèle, intérieur, caché sous les mots, mais le discours même. Le rythme est l'ensemble synthétique de tous les éléments qui y contribuent, organisation de toutes les unités petites et grandes, depuis celles de la phrase jusqu'à celles du récit, avec toutes leurs figures. (...) Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (...) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante (...) Ces marques peuvent se situer à tous les «niveaux» du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques (...). Contre la réduction courante du «sens» au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le «sens» n'est plus dans les mots, lexicalement (ibidem, 216-217).

Para Meschonnic cabe diferenciar entre tres tipos de ritmo: el lingüístico, identificado tradicionalmente con el acento de intensidad de la palabra o del grupo fónico, ante lo que Meschonnic reivindica una identificación asimismo con la prosodia<sup>315</sup>; el métrico, que varía según las tradiciones culturales, las épocas estilísticas, y que tradicionalmente tiene en cuenta el acento y el número de sílabas, la medida, lo que representa la discontinuidad, frente a la continuidad del discurso<sup>316</sup>; el poético, que es la organización de la escritura y que está constituido por la síntesis de “tous les éléments du discours, y compris la situation, l'émetteur, le recepneur” (ibidem, 223)

Así pues, en conclusión, según Meschonnic, “la notion de rythme n'est peut être uniquement phonétique, encore moins métrique. Elle est du discours. Le rythme n'est pas uniquement accentual” (Meschonnic, 1982: 217).

Otro aspecto clave de la concepción de la traducción poética de Meschonnic que trata en otra de sus obras (la titulada *Poétique du traduire*), es el acercamiento que lleva a cabo entre la actividad del traductor y la del escritor. Para este investigador, “la traduction aussi est production, non reproduction (...). Traduire est donc dans la pratique et la théorie de l'écrire” (Meschonnic, 1999: 352). Este acercamiento en realidad resulta de la concepción del poema como un sistema, como un todo, lo que hace que el traductor se encuentre implicado en algo más que un trabajo lingüístico con las lenguas de origen y de llegada. Por este motivo, Meschonnic también dice que “si la traduction d'un texte est texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure personnelle et non transparence, constitution d'un langage-système

---

<sup>315</sup> “Il s'agit de ne plus identifier le rythme avec le seul rythme de l'accent d'intensité, pour y inclure, au lieu d'y seulement juxtaposer, les timbres, c'est-à-dire la prosodie” (ibidem, 217-218).

<sup>316</sup> “La métrique est en elle-même la prédiction absolue. Le rythme est imprévisible. Il est le nouveau dans l'écrit (...). Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiante, du faire sens (ibidem, 225).

dans la langue-système tout comme ce qu'on appelle œuvre originelle" (ibídem, 354). Esto último guarda asimismo estrecha relación con su concepción del traductor como sujeto inscrito en la historicidad de su labor literaria y traductora:

Ce qui demande l'engagement maximal d'un sujet spécifique, pour que le sujet du traduire soit sujet du poème, pour qu'il y ait l'invention réciproque d'un texte et du traducteur comme sujet par cette activité. (...). La condition double de la grande traduction est claire. Ses deux composantes y sont inseparables: une subjectivation généralisée du langage qui en fait l'invention d'un sujet, l'invention d'une historicité; une intuition du langage comme un continu de rythme, de prosodie, une sémantique sérielle (Meschonnic, 2012: 68-69).

Como hemos dicho, para Meschonnic la actividad del traductor (lo que llama la "poética del traducir") reside en la búsqueda del texto como sistema, esto es, de la manera en que se organiza el discurso en él. Ahora bien, Meschonnic ofrece algunas claves para conseguir dar con el sistema de un poema determinado. Una de ellas es mediante el reconocimiento de las palabras que el texto como discurso convierte en valores (los "mots-valeurs") "à l'intérieur d'un champ lexical et sémantique organisé en système" (Meschonnic, 1999: 364). El texto, la rítmica del discurso, convierte estas palabras en valores siguiendo diversos procedimientos que Meschonnic explicita al analizar diversas traducciones. De dichos análisis podemos extraer los siguientes procedimientos: la semántica de la posición "qui privilegie les incipit et les clausules" (ibídem, 369), esto es, palabras que se repiten al principio y al final del texto y que concuerdan entre sí en su sonoridad<sup>317</sup>; el *couplage*, esto es, dos palabras que concuerdan en su sonoridad en un mismo verso (lo que en la retórica tradicional se denominaría aliteración); el sistema de ecos que se produce al desplegar una red semántica a partir de una o dos palabras (éstas a veces situadas en un lugar clave del poema, como por ejemplo, el título).

Para Meschonnic, en todos estos procedimientos "le rythme n'est pas seulement des répétitions, mais des distributions, des positions, de coupes, incipit et clausules, comme l'ordre relatif de tous les groupes, la syntaxe et la prosodie n'étant que des aspects d'une même sémantique" (Meschonnic, 1999: 336). Añade además que "puisque la signifiante inclut le lexique dans la prosodie, prend la syntagmatique como rythme du sens, elle impose de ne pas modifier les rapports non plus que la concordance. Elle impose de viser une correspondance" (ibídem, 341). Más adelante hace con otras palabras una mención a ese despliegue de la *signifiante* cuando dice que "les signifiants font ce qu'ils signifient. Ils dégagent une parenté interne, par la motivation du discours qu'ils mettent en rapport, prosodiquement" (ibídem,

---

<sup>317</sup> "C'est pourquoi le sens est partout dans l'air des paroles, et pourquoi la position, l'espace, comptent autant dans la valeur que le jeu lexical" (Meschonnic, 1982: 260).

3912). Hemos de entender dicha “parenté interne” como la concordancia entre los *mots-valeur* del poema.

Si intentamos hacer una correspondencia con los tipos de traducción establecidos por Etkind, al igual que este investigador, la traducción que defendería entonces Meschonnic al trazar su poética es la de la traducción-recreación. Esto se desprende del acercamiento que – como ya mencionamos más arriba– hace Meschonnic entre la actividad del traductor y la del escritor, en lo que denomina un “continuo” que va del poema al poeta y al traductor, un continuo de su actividad. “L’activité du poème demeure dans un continu d’une langue dans une autre” (ibídem, 311), afirma este investigador. Para Meschonnic existe además un movimiento de descentralización hacia la alteridad. A este continuo, descentralización y alteridad Meschonnic opone una y otra vez en sus escritos lo discontinuo, la fijación y la identidad impuestas por la teoría y práctica lingüística de la traducción, que se centra en la traducción de la palabra (por supuesto, en su contexto) pero no del texto entendido como sistema, como discurso rítmico.

Relacionado con la idea de lo continuo, otro concepto del que se sirve Meschonnic en sus investigaciones es del concepto de historicidad, entendida como el movimiento continuo en la historia de una traducción, ya que “traduire est une ré-énonciation” (Meschonnic, 1973: 358). Meschonnic va más lejos cuando dice que “une époque, une société, une classe produisent le traducteur pour un public. On a les traducteurs qu’on mérite” (Meschonnic, 1973: 358). Además, “tout comme, à l’intérieur d’une même littérature, le passé est remodelé par et pour chaque époque (...), d’une littérature à une autre se produit à travers le temps telle traduction comme un rapport nouveau et une œuvre nouvelle” (ibídem, 360). Y en esta historicidad de la traducción, el traductor, lejos de retirarse tras la traducción, lejos de *s’effacer* –como es propio de la traducción lingüística, “du signe”– tiene un papel activo en la continuidad del texto: “l’écoute et la production d’un langage nouveau, par la rencontre historique entre la poétique d’une langue et celle d’une autre, sont le travail d’un traducteur” (ibídem, 361).

Otro traductólogo del que nos parece pertinente ocupamos es André Lefevere, en el que encontramos coincidencias con los conceptos de continuidad, descentralización, alteridad e historicidad de Meschonnic, así como con el de macrocontexto de Etkind. Al igual que Meschonnic y Etkind, Lefevere trasciende el estudio enfocado únicamente tanto en el texto como en los procesos de traducción. Si bien en la primera parte de *Translating Literature* Lefevere se dedica a revisar los problemas con los que suele encontrarse el traductor durante el proceso de traducción de textos literarios (sobre todo de textos de poesía), a medida que avanza en su investigación va ofreciendo una perspectiva más amplia, de tal forma que sitúa todo texto literario traducido en un todo más amplio que va más allá del propio texto.

Texts are not written in a vacuum. Like language, literature preexists its practitioners. Writers are born into a certain culture at a certain time. They inherit that culture's language, its literary traditions (its poetics), its material and conceptual characteristics (...) –in a word, its “universe of discourse”- and its standards (Lefevere, 1992:86).

Lo expresado en esta cita guarda estrecha relación con el concepto de historicidad de Meschonnic que hemos tratado un poco más arriba. Al igual que Meschonnic, Lefevere, considera la importancia de la época, de la sociedad y cómo en función de ello el traductor trabaja para un público determinado. A modo de ejemplo, Lefevere traza un panorama histórico de la evolución de la relación entre público y traducción en Europa. Así, según Lefevere, entre los años 500 y 1600, el público europeo que leía literatura era bilingüe y multilingüe y leía las traducciones para comparar original y traducción. Al mismo tiempo, la traducción se tomaba como un ejercicio con el que perfeccionar su propio estilo en la lengua materna. A partir de 1600 se produjo un cambio, ya que el público lector fue pasando a conocer menos lenguas y empezó a leer las traducciones para informarse del contenido. Añade Lefevere que “once readers began to read translation for information, it followed that different translations had to be made for different groups or with different goals in mind” (Lefevere, 1992: 115-116). De esta manera, desde ese momento “it became plainly impossible to formulate any but the most trivial rules for the production of translation without taking into account the potential audience” (idem).

En este marco de acción, Lefevere diferencia entre cuatro niveles de traducción: el de la ideología, el de la poética, el del universo del discurso y el de la lengua. Tanto el universo del discurso como el de la lengua se inscriben, según Lefevere, en el texto, lo que hace que su traducción se estudie como un proceso en el que el traductor encuentra una serie de dificultades que Lefevere enumera en la primera parte de su obra ofreciendo a la vez una serie de soluciones. Otros niveles como el de la ideología y la poética operan en la pertenencia de los escritores y traductores a una cultura determinada y a un tiempo, lo que sin embargo no significa, señala Lefevere, que se encuentren cautivos en ellos. Y es que si bien una traducción es un reflejo de la ideología y poética dominantes en una época y cultura determinadas (lo que en algunas ocasiones puede resultar en una búsqueda de la preservación de la propia imagen de la cultura meta en las traducciones<sup>318</sup>), en otras ocasiones sucede lo contrario y la traducción se convierte en una expresión de desafío a la poética e ideología vigentes.,

Translations play an important part in the struggle between rival poetics. (...). In the struggle for the allegiance of the reading public, the established poetics can point to prestigious finished products whereas the adherents of the new poetics cannot yet do so. Consequently, the challengers begin to import their

---

<sup>318</sup> “Cultures may resist translation because it is felt to threaten their self-image. Poetics may resist translation for the same reason” (Lefevere, 1992:128).

own “finished products”: translations of writers who are as prestigious in their own literature as the adherents of the established poetics in the target literature (Lefevere, 1992:129).

Si hacemos un paralelismo con las ideas de Meschonnic, puede afirmarse que cuando este investigador trata el concepto de historicidad tiene ideas parecidas a las de Lefevere al señalar la tensión que existe entre el continuo, la descentralización y la alteridad y lo discontinuo, la fijación y la identidad impuestas por la poética dominante de la traducción.

Para Lefevere es fundamental que los traductores entiendan “the position of the source text in the source literature and in the source culture” (ibídem, 92). Además, esta perspectiva marcará los futuros estudios sobre traducción, porque tal como dice Lefevere en la parte final de su estudio:

The product, the finished translation, the strategies behind the making of this product, the objectives with which it is made, and, eventually, the role the product plays in a culture and a literature –all these aspects of translation will pave the way for translation studies in the institutions of academy, simply because the study of the product fits in so well with literary theory and historiography as they are practiced already. It is impossible to analyze the product without a fair knowledge of the process, but if the historical eclipse of translation studies is to be reversed, it will have to be through analyses of the product in its total cultural context (Lefevere, 1992:134).

Otro traductólogo que investigó en el campo de la traducción de poesía, fue James S. Holmes, poeta y traductor norteamericano de poesía del neerlandés al inglés. Su marco teórico nos ofrece algunos conceptos relevantes sobre la cuestión, por lo que lo trataremos también en la presente tesis doctoral.

James S. Holmes fue autor de *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies* (1988). Como dice el propio título, esta obra recopila una colección de “papeles”, esto es, de escritos sobre traductología preparados para ser presentados en congresos de Lingüística Aplicada o bien para ser publicados en revistas especializadas en un periodo que abarcó desde finales de los años 60 hasta el año 84 del pasado siglo.

Si examinamos las aportaciones de Holmes a la teoría sobre la traducción de poesía, una de ellas –quizá la más importante– es el concepto de metapoema. Holmes intenta situarse entre el ideal de equivalencia promulgado por Nida –en boga en aquellos momentos y que Holmes consideraba inoperante en el caso de la traducción de poesía, dada la complejidad de ésta–, y la corriente contraria, que defiende la imposibilidad de la traducción literaria: “It would seem to be worth our while to consider a third approach to the problem of verse translation, one which steers midway between the unattainable ideal of equivalence and the desperate counsel of impossibility” (Holmes, 1988:10). Holmes concreta su propuesta de explorar un “tercer enfoque” del problema de la traducción de poesía formulando el concepto de metapoema. Para ello, Holmes distingue primero entre literatura (la expresión de temas, situaciones y emociones

que hacen generalmente referencia a una realidad extralingüística) y metaliteratura (el uso de la literatura para expresar algo sobre si misma). Entre los modos de expresión metaliteraria se encuentran, según Holmes, la crítica literaria, pero también la propia traducción literaria. Pero, ¿qué diferencia podemos encontrar entre el comentario crítico de un poema y la traducción del mismo? Según Holmes, en ambos casos se interpreta un poema, pero mientras la crítica literaria lo analiza, la traducción literaria lo representa: “The metapoem, on the other hand, interprets, as William Frost has pointed out, not by analysis but by enactment” (ibídem, 11). En efecto, según Holmes, a diferencia de otras formas interpretativas de un poema como el ensayo crítico, la traducción en prosa o la imitación, la traducción en verso tiene también el objetivo de ser un acto poético (ibídem, 24). Por otro lado, según Holmes, cabe preguntarse qué les acerca al crítico y al traductor de poesía (al que Holmes llama metapoeta). Los puntos en común se encuentran en el nivel de la comprensión del poema y de todo aquello que se halla entorno a dicha comprensión:

Like de critic, the metapoet will strive to comprehend as thoroughly as possible the many features of the original poem, against the setting of the poet’s other writings, the literary traditions of the target culture, and the expressive means of the source language” (ídem).

Reflexionando asimismo sobre lo que une al poeta con el metapoeta, Holmes establece que lo que les une es todo aquello relacionado con la producción del texto:

Like the poet, he will strive to exploit his own creative powers, the literary traditions of the target culture, and the expressive means of the target language in order to produce a verbal object that to all appearances is nothing more nor less than a poem (ídem).

En relación con ese esfuerzo por “explotar sus propios poderes creativos”, al poeta y al metapoeta les une asimismo el trabajo con el lenguaje: “like the original poem, it [el metapoema], too, strives to be a verbal object whose value is inseparable from the particular words used” (ídem). Este lenguaje, por otra parte, está vinculado en una doble dirección a una tradición:

the metapoem is a nexus of a complex bundle of relationships converging from two directions: from the original poem, in its language, and linked in a very specific way to the poetic tradition of that language; and from the poetic tradition of the target language (ibídem, 24-25).

Por último, continuando su reflexión, pero ahora en relación con aquello que separa al metapoeta del crítico y del poeta, Holmes señala que el metapoeta “differs, (...), from the critic in what he does with the results of his critical analysis, and from the poet in where he derives the materials for his verse” (ídem). En efecto, en referencia a la pregunta sobre de dónde deriva el metapoema, Holmes destaca una diferencia fundamental: “the relation of the metapoem to the original poem is as that of the original poem to “reality”” (ibídem, 10). En cualquier caso,

como ya hemos señalado, en el papel productivo que asume el metapoeta, éste deberá tomar una serie de decisiones “that determinate the degree to which the metapoet is capable of creating a new verbal object which, for all its differences from the original poem at very specific point, is nevertheless basically similar to it as an overall structure” (ibídem, 11-12).

En conclusión, tal como Holmes resume en otro de sus “papeles”, en el que también aborda el concepto de metapoema:

all translation is an act of critical interpretation, but there are some translations of poetry which differ from all other interpretative forms in that they also have the aim of being acts of poetry – though it should immediately be pointed out that this poetry is of a very special kind, referring not to Barthes “objects and phenomena... external and anterior to language”, but to another linguistic object: the original poem. (...) it might be helpful if for this specific literary form, with its double purpose as metaliterature and as primary literature, we introduced the designation “metapoem” (ibídem, 24).

En otro de sus papeles, Holmes señala asimismo “the verse translator’s goal as a dual one: producing a text which is a translation of the original poem and is at the same time a poem in its own right within the target language” (ibídem, 50).

Cabe señalar que –al igual que Etkind y que Meschonnic, para quienes el poema se engloba en un sistema (Etkind) o un discurso (Meschonnic) que ha de tenerse siempre en cuenta durante el proceso de traducción– Holmes también señala que el proceso de traducción ha de tener constantemente en consideración planos más globales que trascienden la traducción “serial”:

the translation process is a multi-level process: while we are translating sentences, we have a map of the original text in our minds and at the same time a map of the kind of text we want to produce in the target language. Even as we translate serially, we have this structural concept so that each sentence in our translation is determined not only by the sentence in the original but by the two maps of the original text and of the translated text which we are carrying along as we translate (ibídem, 96).

Volviendo a la toma de decisiones del metapoeta a la hora de producir su metapoema, Holmes lleva a cabo una descripción de los tipos de decisiones a los que se ve enfrentado durante ese proceso. Así, uno de los aspectos sobre los que tiene que tomar una decisión es la propia forma del poema, su versificación. Según Holmes, existen cuatro opciones. Las dos primeras las denomina Holmes “form-derivative forms” (ibídem, 26): la mimética, que en la medida de lo posible mantiene la forma del original<sup>319</sup>; la analógica, en la que el traductor, tras analizar la función de la forma original en la tradición poética de la lengua traducida, busca una forma que cumpla una función similar en la tradición poética de la lengua de llegada. Una tercera opción, según Holmes, es la derivada ya no de la forma sino del contenido: la “content-derivative form” (ibídem, 27) o “organic form” (ídem). En este caso, el punto de partida no es

---

<sup>319</sup> “It is also preferable to avoid the term “identical form”: no verse in any one language can be entirely identical with a verse form in any another, however similar their nomenclatures” (ibídem 25-26)

ya la forma original, sino el material semántico “allowing it to take on its own unique poetic shape as the translation develops” (ídem). Además,

Since form and content are inseparable (are, in fact, one and the same thing within the reality of the poem), it is impossible to find any predetermined extrinsic form into which a poem can be poured in translation, and the only solution is to allow a new intrinsic form to develop from the inward workings of the text itself (ibídem, 28).

La cuarta opción la denomina Holmes “extraneous form” (ibídem, 27). En este caso, el metapoema deriva una forma que no se encuentra implícita ni en la forma del original ni en su contenido.

En cualquier caso, para Holmes, el análisis y la toma de decisiones acerca de la forma de un metapoema no debe tener un enfoque normativo, sino que más bien debe contribuir a un abanico de interpretaciones: “study, not in order to arrive at normative dicta: (...) but to come to understand the nature of various kinds of metapoem, each of which can never be more than a single interpretation” (ibídem, 30).

En otro de sus “papeles” Holmes lleva a cabo una descripción más amplia de la toma de decisiones del traductor de poesía. Tomando como punto de partida lo que llama el “cross-temporal factor in the process [of translation<sup>320</sup>]” (ibídem, 35) establece un triple eje por el que discurren dicho proceso y la consiguiente toma de decisiones. Por un lado, existe un eje en el que cabe considerar tres planos: el del contexto lingüístico<sup>321</sup>, el de la tradición literaria (en el que podemos incluir el problema de la versificación, arriba mencionado<sup>322</sup>) y la situación sociocultural<sup>323</sup>.

Como señala Holmes refiriéndose a estos tres planos por los que discurre la traducción:

The basic problem facing the translator of a poem, or at any rate the translator who takes it as his goal to create a text that is not only closely enough related to the original text to be called a translation but also meets the basic requirements for being called a poem in the new language he has taken as his “target”, is that he must somehow “shift” the original poem not only to another linguistic context but almost without exception also to another literary intertext and socio-cultural situation” (ibídem, 47).

Por otra parte, por cada uno de estos tres planos discurre un segundo eje en el que tiene lugar una tensión entre lo que Holmes denomina *naturalizing* y *exoticizing*. Se trata de la tensión

---

<sup>320</sup> “There is, (...), a set of problems specific to translating a text that not only was written in another language but derives from another time” (ibídem, 34).

<sup>321</sup> “the poet, like any other formulator of a linguistic message, draws upon a part of the expressive means of the specific language he is using in order to communicate something, and the words of the poem take on significance for the reader only when interpreted within that context” (ibídem, 47).

<sup>322</sup> “a poem is written in interaction with a whole body of poetry existing within a given literary tradition, and the rhythm, metre, rhyme, and assonances of the poem, but also its imagery, themes, and *topoi*, are intimately linked with those in that whole array of other texts” (ídem).

<sup>323</sup> “the poem exists within a socio-cultural situation, in which objects, symbols and abstract concepts function in a way that is never exactly the same in any other society and culture” (ídem).

entre retener “the specific element of the original linguistic context (e. g. source-language syntax), the literary intertext (e.g. source-literature verse form) or the socio-cultural situation (e.g. source-culture symbols and images)” (ibídem, 47-48) o bien reemplazarlo por un elemento equivalente del contexto lingüístico, intertexto literario o situación sociocultural metas. Al mismo tiempo, relacionado con este eje de naturalización-exotización se encuentra también un tercer eje de tipo temporal, que va de la historización a la modernización, en el que el traductor ha de decidir también hasta qué punto va a reflejar la época del poema original. En este sentido, se pregunta Holmes: “Should the translator reflect the time of the original poem in his translation, selecting comparable historical solutions on the linguistic, literary, and socio-cultural planes, for instance resorting to equally archaic temporal dialect, poetic forms, and socio-cultural symbols?” (ibídem, 48). En conclusión, como señala Holmes,

Each translator of poetry, [...], consciously or unconsciously works continually in various dimensions, making choices on each of three planes, the linguistic, the literary, and the socio-cultural, and on the *x* axis of exoticizing *versus* naturalizing and the *y* axis of historicizing *versus* modernizing (ídem).

Sin embargo, dichas decisiones, según Holmes, no se hacen en bloque, es decir, los traductores de poesía no eligen en general entre exotización o naturalización o bien entre modernización o historización y aplican dicha elección de manera uniforme en todo momento a todos los planos<sup>324</sup>, sino que dichos traductores llevan a cabo “a series of pragmatic choices, here retentive, there re-creative, at this point historicizing or exoticizing, at that point modernizing or naturalizing, and emphasizing now this plane now that, at the cost of the other two” (ídem).

Aun así, basándose en análisis de traducciones, Holmes afirma que pueden hacerse algunas generalizaciones en las elecciones de los traductores. De esta forma, los traductores contemporáneos tienen una marcada tendencia a la modernización y naturalización del contexto lingüístico y de la intertextualidad literaria y a la historización y exotización de las situaciones socioculturales, mientras que los traductores decimonónicos estaban más inclinados a la exotización e historización en todos los planos y los traductores del siglo XVIII tendían a la modernización y naturalización incluso en el plano sociocultural (ibídem, 49).

En cualquier caso, para Holmes, como ya hemos señalado antes, ante este abanico de opciones no cabe adoptar un enfoque normativo, sino que se ha de estar abierto a diferentes traducciones que son complementarias entre sí:

Rather than coming to a definition of the limits of translatability (...), we have arrived at a polyvalent situation: the verse translator, by virtue of the choices he is required to make in his pursuit of the illusion of unity, presents one possible interpretation (out of many) of the original poem, re-emphasizing certain aspects at the cost of others. It is for this reason that there will always be need of more than one translation

---

<sup>324</sup> “Theorists have often argued that choices should be all as a piece: all exoticizing and historicizing, with an emphasis on *retention*, or all naturalizing and modernizing, with an emphasis on *re-creation*” (ibídem, 48).

of any poem of importance, since several translations present more facets of the original than anyone can do (ibídem, 50-51).

Más adelante, en otro de sus papeles, Holmes afirma también:

all translations are maps, the territories are the originals. And just as no single map of a territory is suitable for every purpose, so is there no “definitive” translation of a poem. What we need is a variety of inevitably less-than-definitive versions for a variety of purposes (ibídem, 58).

Por último, y dado que el caso que nos ocupa en esta tesis doctoral es la traducción de los poemas de Władysław Szlengel al castellano –algo que hasta la fecha todavía no ha sido llevado a cabo–, una cita de Holmes puede dar un marco adecuado a dicha tarea:

the translator (...), despite his ever present awareness that no matter how hard he may try, not even the optimum translation can ever fully and entirely match its original, even more than a map of it. The territory remains, though it must not remain *terra incognita* (ibídem, 64).

Pueden considerarse, no obstante, las traducciones de un mismo poema en otras lenguas también como mapas complementarios, por lo que en el caso que nos ocupa nos parece pertinente ahora hacer una serie de consideraciones sobre el enfoque adoptado en las traducciones de poemas de Szlengel en otras lenguas.

## 4.2. Ediciones y traducciones de *Lo que leía a los muertos* en otros idiomas que el castellano

Antes de analizar las traducciones de *Lo que leía a los muertos* en otros idiomas que el castellano, conviene referirse primero a las dos ediciones que hasta ahora se han hecho en Polonia de la obra de Szlengel, porque en gran medida han dado un marco a lo realizado en otros idiomas.

Tal como señalamos en nuestro TFM, hasta la fecha de hoy se han publicado dos ediciones críticas de los poemas de Szlengel. La primera edición –bastante tardía teniendo en cuenta la fecha de la muerte de Szlengel (1943)– fue publicada en 1979 y llevada a cabo por Irena Maciejewska. Esta investigadora publicó una recopilación de los poemas escritos por Szlengel en el gueto de Varsovia precedida de un estudio sobre la vida y la obra del poeta. Por otra parte, la segunda edición, bajo el cuidado de Magdalena Stańczuk y publicada más recientemente, en 2013, es una recopilación más amplia que además de los poemas del gueto, reúne también poemas escritos durante el periodo de entreguerras.

El criterio de edición es muy importante en el caso de Szlengel debido a que su obra sólo fragmentariamente ha llegado hasta nosotros y una parte se perdió para siempre. Como ya hemos señalado más arriba, en vida del autor –en la época del taller de bruceros– algunos de sus poemas se pasaban de mano en mano en copias sueltas en el gueto (principalmente en la

época del taller de bruceros). Por otra parte, en esta misma época el poeta distribuía asimismo entre el público cuadernos con copias de sus poemas, por los que recibía algún dinero. Ya acabada la guerra, sus poemas se fueron reuniendo, de forma fragmentaria, en diferentes momentos y desde muy diversas fuentes. Después de la guerra se constituyó en Polonia la *Centralna Żydowska Komisja Historyczna* (Comisión Central Judía de Historia), que funcionó hasta 1950 y se dedicó a recopilar documentación sobre el Holocausto, así como a publicaciones relacionadas con el mismo. En lo que concierne a Varsovia, en junio de 1946 fue localizada una parte del archivo clandestino del grupo Óneg Shabat, conocido como Archivo Ringelblum, gracias a que Hersz Wasser –una de las personas más cercanas a Ringelblum– sabía dónde se encontraba. En este lote se hallaba una serie de poemas satíricos (en bastante mal estado de conservación) atribuidos a Szlengel, que nunca han sido incluidos en ninguna antología debido a su estado muy fragmentado. Una segunda parte del archivo fue encontrada casualmente en diciembre de 1950 en los sótanos del mismo inmueble en los que fue encontrada la primera parte, pero los documentos –cerrados en dos cántaros de aluminio– estaban en perfecto estado de conservación. En esta segunda parte se encontraban varios poemas de Szlengel, como “Mała stacja Treblinka” (“La pequeña estación de Treblinka”), “Paszporty” (“Pasaportes”), “Za pięć dwunasta” (“Las doce y cinco”), “Telefon” (“El teléfono”) y “Rzeczy” (“Cosas”). Sin embargo, en lo que respecta a los poemas de Szlengel recopilados bajo el título *Co czytaliśmy umarłym*, la aportación más valiosa que recibió la *Żydowska Komisja Historyczna*, según escribe Michał M. Borwicz en la antología de poesía publicada por dicha comisión en 1947 (Borwicz, 2012: 152), fue un ejemplar mecanografiado de dicha obra que había guardado Julian Kudasiewicz, antiguo director del taller de bruceros, y que el propio Kudasiewicz –que sobrevivió a la guerra– entregó a la comisión. Sobre el descubrimiento casual de otra recopilación escribe Irena Maciejewska en su edición de los poemas de Szlengel:

Una parte de los textos mecanografiados (en general una copia de los poemas ya antes encontrados) la descubrió muchos años después de la guerra Ryszard Baranowski en Józefów, en las afueras de Varsovia, cuando partía para leña una vieja mesa en cuyo doble tablero se encontraban escondidos algunos textos mecanografiados, entre ellos una recopilación de poemas de Szlengel titulada *Contraataque. Poemas de los días postreros*. Dicha recopilación estaba provista de una dedicatoria del poeta escrita a mano con fecha de 11.2.43<sup>325</sup> (Szlengel, 1979: 165).

Otra aportación a la *Centralna Żydowska Komisja Historyczna* de copias mecanografiadas de poemas de Szlengel la hizo en el año 45 un tal Henryk Krzyczkowski en

---

<sup>325</sup> “Część maszynopisów (na ogół kopie odnalezionych już wcześniej utworów) odkrył wiele lat po wojnie Ryszard Baranowski w Józefowie pod Warszawą, rąbiąc stary stół, w którego podwójnym blacie ukryte były maszynopisy, wśród nich zbiór wierszy Szlengla zatytułowany *Kontratak. Wiersze z dni ostatnich*. Zbiór ten opatrzony był odręczną dedykacją poety i datą: 11.2.43”.

un enigmático episodio que explica en un artículo Marian Skwara, investigador dedicado a la historia de Pruszków, localidad en las afueras de Varsovia de donde era también originario Henryk Krzyczkowski. Durante la ocupación Krzyczkowski trabajaba en una empresa alemana y entre finales de la primavera y comienzos del verano de 1943 fue enviado a la calle Stawki para desmontar maquinaria y transportarla a otro barrio de Varsovia. Estos días que pasó en el gueto entró en contacto con un judío que le confió una carpeta de cartón diciéndole: “¿Puede usted guardar mis poemas<sup>326</sup>?” (Skwara, 2003: 194). Lo enigmático del caso es que la fecha en que supuestamente Krzyczkowski habló con Szlengel es posterior a la fecha de la muerte de Szlengel (el 8 de mayo del 43) que historiadores y editores de su obra han venido dando por buena, si bien Krzyczkowski podría haber hablado con otra persona, ya que ambos no se presentaron entre sí, tan sólo le fue entregada esa carpeta.

Por último, otra aportación, esta vez de un poema que se creía desaparecido (en concreto, el poema “Obrachunek z Bogiem (Getto Warszawskie, 1943)” (“Balance con Dios (Gueto de Varsovia, 1943)”) fue la que le hizo a Halina Birenbaum –traductora de los poemas de Szlengel al hebreo y divulgadora de su obra tanto en Israel como en Polonia– uno de sus lectores en Israel. Tal como relata en su diario *Każdy odzyskany dzień (Cada día recobrado)* (Birenbaum, 1998:139-140), un año después de la publicación en 1983 de un artículo suyo en el periódico israelí en lengua polaca “Nowiny-Kurier” en el que evocaba las circunstancias en que conoció los poemas y se refería a la pérdida del poema “Obrachunek z Bogiem”, uno de los lectores se puso en contacto con ella ofreciéndole una copia manuscrita del mismo. Esta persona, un judío de Varsovia que había pasado la guerra en Rusia, volvió a Varsovia justo al acabar la guerra y allí recibió dicha copia manuscrita de una persona que a su vez lo había recibido de otra.

En cualquier caso, todos los originales y copias mecanografiadas o manuscritas de los poemas de Szlengel que sobrevivieron a la guerra se conservan hoy en día en un único lugar: el archivo del Instituto Histórico Judío de Varsovia.

Como señala Irena Maciejewska en el estudio introductorio de su edición, esta fragmentación de la obra de Szlengel tiene como consecuencia que emprender una recopilación definitiva de sus poemas para que pueda ser leída hoy en día tenga que ser obra del editor (Szlengel, 1979: 162). Para ello se hace necesario un criterio crítico con el que ordenar los poemas que nos han ido llegando y para Maciejewska dicho criterio es el orden cronológico en que fueron escritos. De esta forma, basándose en la cronología del gueto de Varsovia,

---

<sup>326</sup> “Czy może Pan przechować moje wiersze?”

Maciejewska fue deduciendo el orden cronológico que siguen los poemas gracias principalmente a referencias a personas o a acontecimientos de la historia del gueto. Dicha labor, según reconoce Maciejewska, no fue siempre sencilla, pues también hay poemas sin una referencia concreta a un acontecimiento determinado. En esos casos, la editora los ordenó de acuerdo con el tipo de problemática a la que hacen referencia (cabe distinguir entre los poemas que tratan de la problemática de la vida en el gueto –anteriores– y aquellos que tratan de la liquidación del gueto, posteriores) o incluso por el tipo de fraseología utilizada (ibídem, 163).

No obstante, Maciejewska se saltó el criterio del orden cronológico al colocar los prólogos en prosa escritos por Szlengel en enero y febrero de 1943 –esto es, en la fase final de liquidación del gueto– al principio del volumen. En este caso resulta justificado hacerlo, dado que la intención de Szlengel al escribir dichos prólogos era la de dar forma a una recopilación final de sus poemas que sobreviviera a la guerra, por lo que tiene sentido colocarlos al principio del volumen. Sobre todo, las últimas palabras del primer prólogo resultan muy adecuadas para incitar a la lectura de los poemas si en la edición se sitúan al comienzo de la recopilación:

Leed.  
Esta es nuestra historia.  
Esto es lo que leía a los muertos<sup>327</sup>...

La edición de Stańczuk de 2013 parece haber seguido el mismo criterio que la de Maciejewska, aunque en el prólogo no haga ninguna mención a los criterios seguidos en la misma. Salvo alguna excepción, ambas editoras coinciden en el orden establecido para los poemas recopilados. En el caso de Stańczuk la recopilación, por otro lado, es más completa, pues incluye un poema que fue censurado en la edición de 1979 (“Klucz u stróza”) (“La llave, donde el guarda”) porque criticaba abiertamente la actitud de los polacos hacia los judíos durante la guerra, así como el poema descubierto en Israel en 1985 (“Obrachunek z Bogiem”) (“Balance con Dios”).

Una diferencia muy importante entre las dos ediciones es que, si bien ambas investigadoras comentan en el prólogo algunos de los poemas de la recopilación, sólo la edición de Maciejewska incluye notas en cada uno de los poemas. En dichas notas la editora aclara algunas referencias históricas (personas, lugares o acontecimientos) que se mencionan en el poema en concreto, así como el uso de algunos términos creados en el gueto (como es el caso de *szop*, por ejemplo).

---

<sup>327</sup> “Czytajcie. / To nasza historia. / To czytałem umarłym...” (ibídem, 50).

En una edición crítica en castellano de los poemas del gueto de Varsovia de Szlengel, además de un estudio introductorio, se podrían seguir los criterios de Maciejewska y Stańczuk en cuanto al establecimiento de un orden de los poemas y hacer, como en dichas ediciones, una excepción en el criterio cronológico para incluir al principio de la edición los prólogos escritos casi al final de la vida de Szlengel. Por otra parte, sería muy útil para el lector que hubiera notas que aclararan las referencias en los poemas a la realidad del gueto (personas, lugares, instituciones, acontecimientos, palabras acuñadas en el gueto, alusiones intertextuales), pero también –como ya señalábamos en otra parte de nuestro trabajo– otras notas que explicitaran el uso por parte del autor de ciertos procedimientos estilísticos como la ironía que podrían pasar desapercibidos a un lector contemporáneo pero que son muy importantes para comprender la relación que estableció Szlengel con la realidad que les rodeaba a él y a su público.

Si examinamos ahora las ediciones en otros idiomas con sus correspondientes traducciones, podemos decir que hasta la fecha existen ediciones y traducciones de los poemas de Szlengel en inglés, francés, italiano, portugués, alemán y hebreo. Podemos afirmar que precisamente el hecho de que existan ediciones y traducciones en todos estos idiomas es un motivo más para que se emprenda también dicho trabajo en castellano.

Si nos referimos primero a las ediciones en francés, podemos decir que las primeras versiones en francés de algunos de los poemas de Szlengel fueron publicadas en la revista *Poe&sie* en 2012 en traducciones de Jean-Yves Potel, Yvette Métral, Alex Dayet y Agnieszka Grudzińska. Los ocho poemas publicados en esta revista van precedidos de una breve introducción sobre la vida y la obra de Szlengel escrita por Jean-Yves Potel. Algunos años más tarde –en 2017–, Jean-Yves Potel publicó una edición bilingüe de la obra completa de Szlengel en el gueto con traducciones llevadas a cabo por él y Monika Prochniewicz, aunque incluyen también las traducciones ya publicadas anteriormente en *Poe&sie*. La edición cuenta con un breve estudio introductorio, así como con algunas notas aclaratorias sobre la realidad del gueto de Varsovia, festividades judías y alusiones literarias. Con respecto a estas notas, podría criticarse que a pesar de ser abundantes no se hacen de manera exhaustiva (hay alusiones que no se explican, quizás para no abrumar al lector) y que en algún caso se encuentra alguna imprecisión histórica, como en el caso del Hotel Polski, cuyas víctimas sitúa erróneamente en un campo de concentración al que no fueron a parar. En lo referente a las traducciones al francés y siguiendo los criterios de Etkind para distinguir entre varios tipos de traducción de poesía, podemos decir que en ambos casos –quizás por seguir la tradición francesa, objeto de crítica en la obra *Un Art en crise* de Efim Etkind– se realizan unas traducciones de tipo informativo, que tienen como objetivo transmitir el contenido del poema. Este deseo de transmisión del

contenido les lleva incluso hasta la traducción de los nombres de las calles, cuya necesidad podría ponerse en cuestión. Un error grave que posteriormente fue corregido en la edición de 2017 lo encontramos en la traducción del propio título de la recopilación. En la versión de la revista *Poe&sie* el título *Co czytalem umarłym* se tradujo como *Ce que j'ai lu aux morts*, lo que además de ser un error de tipo gramatical al traducir la forma imperfectiva *czytalem* como una forma perfecta (*j'ai lu*), denotaba una falta de comprensión del contexto en que fueron escritos, puesto que no tuvo en cuenta la relación que se estableció entre Szlengel y su público del gueto.

Otra edición que hemos de considerar es la italiana. Publicada en 2010, es una pequeña edición monolingüe que incluye la traducción de los prólogos de Szlengel, así como la de siete poemas. Esta edición cuenta con una breve introducción biográfica, además de un breve glosario y un postfacio escrito por Jarosław Mikołajewski, director del Instituto Polaco de Roma en el momento de la publicación. Esta antología de poemas de *Lo que leía a los muertos* da la impresión de ser un proyecto inacabado, porque incluye el inicio del libro de Szlengel (los prólogos y el primer poema), pero la recopilación de los poemas más significativos del libro de Szlengel parece incompleta (falta un poema tan importante como “Kontratak” (“Contrataque”). Por otra parte, la traducción que ofrece –según la categorización de Etkind– es de tipo informativo y hemos observado que en algún caso aislado la traductora –Laura Quercoli Mincer, profesora de literatura y cultura polacas en la Universidad de Génova– se permite la licencia de añadir alguna información más que no se encuentra en el original. Es por ejemplo el caso del último verso del poema “Mała stacja Treblinka”, en el que al “Cucinate con el gas!” (“Gotujcie na gazie”) le añade “Costa meno!” (“¡Cuesta menos!”). La razón de incluir este añadido es otra que la rima (puesto que en la versión italiana de este poema casi ningún verso rima), pero puede que haya sido la extensión del verso y que este añadido se haya hecho para uniformizar la extensión de los versos de la estrofa.

Otra edición es la hebrea, aparecida en 1986, a cargo por entero de Halina Birenbaum, poetisa israelí que ya hemos mencionado más arriba. Si bien no hemos podido consultar esta edición, sí hay referencias a su edición y traducción en el diario de Halina Birenbaum *Każdy odzyskany dzień*. En dicho diario, en una entrada en la que comenta la inminente publicación de la edición, Birenbaum explica que ésta incluye un prólogo de su autoría en el que narra las circunstancias en que ella misma –superviviente del gueto de Varsovia– conoció la obra de Szlengel durante el último periodo de la existencia del gueto. En lo referente a la traducción, en otra entrada del diario Birenbaum afirma que desde su punto de vista de superviviente que junto a otras personas del gueto se sirvió por aquel entonces de los versos de Szlengel como “una

última expresión de nuestra humanidad y recordatorio de que alguna vez, antes de aquel diluvio de maldad habíamos sido personas<sup>328</sup>” (Birenbaum, 1998: 173), ahora como traductora considera que poner cuidado en la rima y en no menoscabar los valores literarios de dichos versos resultaría en perjuicio de la expresión del “espanto de aquellos días, de la inmensidad de su tragedia. Por eso elegí la fidelidad a esto segundo en detrimento de la belleza de las rimas<sup>329</sup>” (ibídem, 174). Esta forma de traducir está de hecho en consonancia con sus escritos poéticos o de memorias, pues

no quiero camuflar la realidad, darle una forma artificial. A lo mejor resultaría más bonito, interesante: tendría un valor literario más elevado. Yo simplemente anoto mis percepciones, sentimientos. No me esfuerzo a utilizar ninguna forma artística. La sola verdad del apunte basta. No le son necesarios adornos. No tengo tiempo para ello<sup>330</sup> (ibídem, 132-133).

Si pasamos ahora a considerar traducciones de corte más literario, esto es, siguiendo la terminología de Etkind, aquellas de tipo de traducción-recreación, las primeras traducciones de los poemas de Szlengel se publicaron en realidad en Alemania en el año 1960. Previamente incluso a la primera edición de la obra poética de Szlengel en Polonia (nos referimos a la de Irena Maciejewska de 1979), en 1960 se publicó un cuadernillo con el título *Rufe aus dem Ghetto: die Stimme der Toten aus dem Ghetto zu Warschau. Gedichte von Wladyslaw Szlengel und anderen*<sup>331</sup>. Este cuadernillo incluía siete poemas de Szlengel, así como un poema anónimo de un habitante del gueto de Varsovia, un poema de Stanisław Wygodzki y otro de Wanda Ewa Brzeska. El cuadernillo incluye una breve referencia a la edición clandestina de poemas del gueto (*Z otchłani*<sup>332</sup>), a la que ya hemos mencionado más arriba y en la que se basó esta edición alemana. En lo que concierne a la persona de Szlengel en esta edición hay únicamente una brevísima introducción biográfica de algunas líneas. La traducción en alemán cuida la forma de los versos, su sonoridad, de tal manera que podrían ser versos para recitar. El autor de las traducciones es C. A. von Pentz.

Existe una segunda edición en alemán, también de corte literario, que fue publicada en 1990, pero esta vez es una edición monolingüe, de la traducción de todos los poemas de *Co czytałem umarłym* al alemán que toma como punto de referencia la edición polaca de Irena Maciejewska. Los traductores son varios: los prólogos fueron traducidos por Ulrike Herbst-

---

<sup>328</sup> “ostatnim wyrazem naszego człowieczeństwa, przypomnieniem, że kiedyś, przed tym potopem zła byliśmy ludźmi”.

<sup>329</sup> “grozy z owych dni, ogromu ich tragedii. Dlatego wybrałam wierność temu drugiemu – kosztem piękna rymów”.

<sup>330</sup> “Nie chce mi się maskować rzeczywistości, nadawać jej sztucznej formy. Może byłoby to ładniejsze, ciekawsze – miałyby wyższą wartość literacką. Ja po prostu notuję swe spostrzeżenia, odczucia. Nie wysiliłam się na żadną formę artystyczną. Sama prawda zapisu wystarczy. Niepotrzebne mi ozdoby. Nie mam czasu na nie”.

<sup>331</sup> *Llamadas desde el gueto: la voz de los muertos del gueto de Varsovia. Poemas de Władysław Szlengel y otros.*

<sup>332</sup> *Desde el abismo.*

Rosocha y los poemas por Donald Erb, Marga Erb, Kurt Drawert y Uwe Grüning. La edición cuenta con notas aclarativas sobre referencias a la realidad del gueto, así como un postfacio escrito por Irena Maciejewska sobre la vida y la obra de Szlengel traducido por Ulrike Herbst-Rosocha. Al igual que en la edición de 1960, las traducciones son del tipo traducción-recreación y siguiendo también la terminología de Holmes pueden leerse como metapoemas, a saber – como ya citamos más arriba–, “a verbal object whose value is inseparable from the particular words used” (Holmes, 1988: 24).

En inglés se han realizado dos versiones de *Co czytałem umarłym*, así como de poemas de Szlengel del periodo de entreguerras. Anteriormente podía accederse por internet a una traducción al inglés de *Co czytałem umarłym* llevada a cabo por Andrew Kobos en 2004, pero actualmente únicamente se encuentra accesible su traducción de los prólogos del libro de Szlengel en una página web creada por Halina Birenbaum y Ada Holtzman. En esta página, bajo el título *We remember What He Read to the Dead!*, se incluye –además de los prólogos de *Co czytałem umarłym* traducidos por Kobos– una selección de poemas de dicho libro en el idioma original, pero también en las traducciones de Birenbaum al hebreo, del equipo de Jean Yves Potel al francés y de varios traductores (entre ellos la propia Birenbaum) al inglés. La selección de poemas incluye también algunos poemas del periodo de entreguerras. Las traducciones al inglés incluidas en *We remember What He Read to the Dead!* se caracterizan por ser de tipo informativo, a saber, traducciones cuyo objetivo –como ya explicamos más arriba– es dar al lector una idea general del contenido del poema.

La segunda versión en lengua inglesa es la realizada por Marcel Weyland (2012b) y publicada en Australia. Weyland, que ha traducido a muy diversos poetas de la literatura polaca (desde Mickiewicz hasta Szymborska) llevó a cabo una traducción de tipo traducción-recreación de *Co czytałem umarłym*. Sus traducciones, a nuestro parecer, son muy logradas, ya que el lector tiene acceso no sólo al contenido informativo del original sino también en forma de poemas en inglés. La edición está acompañada de un estudio previo escrito por Weyland, así como de un anexo con notas aclaratorias a referencias a la realidad del gueto de Varsovia.

Por último, cabe destacar entre las traducciones –siguiendo la terminología establecida por Etkind– del tipo traducción-recreación la traducción al portugués de Piotr Kilanowski, profesor de la Universidad Federal de Paraná. Esta edición y traducción de *Co czytałem umarłym* –la más reciente de cuantas a fecha de hoy existen– fue publicada en Brasil en el año 2018. En nuestra opinión tanto las traducciones como la edición son muy logradas. Las traducciones, de corte literario, cuentan con notas aclaratorias sobre las referencias contextuales de los poemas. La edición cuenta con cuatro textos complementarios: “Władysław Szlengel –

o poeta do Gueto”, escrito en su momento por Emanuel Ringelblum e incluido por el editor para “conhecer a recepção em primeira mão (...) as reflexões mais contemporâneas a respeito de Szlengel” (Szlengel, 2018: 8); otro texto de Carlos Reiss, coordinador del Museo del Holocausto de Curitiba, titulado “Szlengel e o paradigma da resistência”; otro de Marcelo Paiva de Souza, profesor de literatura polaca en la Universidad Federal de Paraná con el título de “Uma descarada janela judia: Władysław, cronista do Gueto de Varsóvia”, con la traducción literaria del poema “Rzeczy” (“Cosas”); por último, un texto de Kalinowski titulado “Olhando pela janela para o outro lado”, que es una semblanza de Szlengel con comentarios sobre algunos de sus poemas. Esta edición brasileña nos podría servir de modelo para una en castellano, no sólo por el enfoque dado a las traducciones, sino también por la riqueza de las notas aclaratorias y la inclusión del texto testimonial de Ringelblum que recoge la recepción de los poemas en la época del gueto.

#### 4.3. Ejemplos de traducción y edición de poemas de *Lo que leía a los muertos* al castellano

En esta tesis doctoral presentamos revisados algunos ejemplos de traducción y edición de *Co czytalem umarłym* que ya expusimos en nuestro trabajo de fin de máster. Además, para la presente tesis doctoral decidimos ampliar la antología y ofrecer más ejemplos (en concreto, seis poemas más). En cualquier caso, para esta nueva antología hemos tenido en cuenta principalmente dos aspectos: en primer lugar, en relación con las notas explicativas para una hipotética edición en castellano de *Co czytalem umarłym*, si en el TFM sólo tuvimos en consideración las referencias de los poemas al contexto sociopolítico y cultural, en esta tesis doctoral también hemos tenido en cuenta –como ya hemos señalado más arriba– los guiños estilísticos subyacentes dirigidos al público del gueto que acudía a los recitales del poeta y que en una edición dirigida a un público ajeno tanto a la realidad del gueto como a la relación que se estableció entre el poeta y su público del gueto se haría necesario explicitar. Para analizar esos guiños estilísticos nos han sido muy útiles los análisis de algunos poemas de Szlengel realizados por Tomasz Żukowski desde un enfoque sociológico constructivista. En segundo lugar, en lo que respecta al enfoque teórico con el que llevamos a cabo estas traducciones de poemas de *Lo que leía a los muertos*, en nuestro TFM pretendíamos seguir principalmente el enfoque de Meschonnic. Este enfoque nos sigue pareciendo adecuado porque va más allá de la traducción entendida como una operación lingüística del texto de origen al texto de llegada. En efecto, en cada uno de los ejemplos llevamos a cabo una búsqueda del texto como sistema,

intentando discernir cómo se articulaba el ritmo, entendido éste –como ya señalamos– como la organización del movimiento en la palabra y la organización de un discurso por un sujeto en un todo (Meschonnic, 1999: 116). Para ello analizamos aspectos como la semántica de la posición en el poema, los *couplages*, las sonoridades de redes semánticas, los *mots-valeur*. Pero, por otro lado, las teorías sobre traducción de poesía de James S. Holmes, que todavía no conocíamos en el momento de elaborar nuestro TFM, han resultado muy útiles en la labor de revisión de las traducciones de dicho trabajo y en la realización de seis nuevas, ya que tanto en el proceso como en el resultado final hemos tenido en cuenta su concepto de metapoema. En este sentido, en un esfuerzo por “explotar nuestros propios poderes creativos” (Holmes, 1988: 24) hemos intentado que cada uno de los poemas traducidos resulte en un “nuevo objeto verbal” (ídem), lo que Holmes entendía como el “metapoema”, fruto de la labor crítica y a la vez creativa del traductor. Por otra parte, hemos seguido considerando las aportaciones teóricas de Etkind y de Lefevere en nuestra labor de traducción. De Etkind nos quedamos con su concepto de poema como sistema y con el concepto de macrocontexto, pues es de suma importancia considerar cada poema como un todo inserto a su vez en otro todo más amplio y trascender así lo puramente lingüístico. Pero también resulta muy útil su clasificación de los tipos de traducción. De esta forma pretendemos que nuestras traducciones sean del tipo traducción-recreación. Por último, la lectura de Lefevere nos hizo plenamente conscientes de la importancia del contexto cultural que trasciende el texto. Dado que la poesía de Szlengel está muy ligada a las circunstancias personales y colectivas del momento en que fueron escritas, nos sigue pareciendo muy importante el conocimiento del contexto cultural y sociohistórico.

No existen apenas trabajos académicos de investigación dedicados a la traducción de poesía polaca al castellano. Aleksandra Jackiewicz, de la Universidad de Varsovia, escribió una tesis sobre los problemas de traducción al castellano de algunos poemas del más notable poeta polaco de los años 30: Julian Tuwim<sup>333</sup>. En un posterior artículo basado en su tesis doctoral analiza las traducciones de dos poemas de Tuwim y critica dos aspectos que están ausentes en dichas traducciones y que nosotros hemos tenido precisamente muy en cuenta. Aunque Jackiewicz no menciona a Meschonnic ni utiliza su terminología, critica la omisión del *couplage* (utiliza para ello el término tradicional aliteración), así como del sistema de ecos que se produce al desplegar una red semántica a partir de varias palabras. Para la investigadora, “los autores (...) prestan más atención al contenido de la obra, sin tratar de verter también su aspecto

---

<sup>333</sup> Jackiewicz, Aleksandra: “El problema de la traducibilidad de la realidad: análisis comparativo de las traducciones de la poesía de Julian Tuwim al español”. Directora: Grażyna Grudzińska. Tesis doctoral inédita. Universidad de Varsovia, Facultad de Neofilología, 2015.

rítmico” (Jackiewicz, 2014:173) y concluye que “no reproducen en el lector meta igual efecto expresivo y estético que los poemas originales en el lector polaco” (ibídem, 175).

Si nos referimos ahora a los criterios de edición para el establecimiento de las notas explicativas, para la realización de las mismas me he basado en el modelo de las ediciones Garnier Frères de poetas clásicos de la literatura francesa. En dichas ediciones se presentan los textos anotados de manera exhaustiva, pero no se incluyen dichas notas a pie de página sino como anexo después de la obra y agrupadas poema por poema. Consideramos que esta es la mejor forma de presentarlas pensando en una hipotética edición de esta antología de Szlengel. La razón es porque dicha edición sería bilingüe y añadir tantas notas a la parte en castellano nos causaría bastantes problemas de maquetación para ajustar la versión polaca con la castellana. Otros modelos de ediciones han sido también las ediciones críticas de la colección “Letras Universales” de la editorial Cátedra y las de la colección “Bibliothèque de la Pléiade”, de la editorial Gallimard, que destacan por su rigor en el tratamiento de las obras en su contexto cultural e histórico, en relación con el autor, pero también con el resto de su obra. Por otro lado, al final de la antología hemos incluido una serie de anotaciones para cada poema traducido con el fin de comentar –siguiendo el concepto de Meschonnic– los aspectos relacionados con el discurso del poema y que atañen a la traducción, así como para comparar en algunos casos concretos las decisiones tomadas al traducir al castellano con las de otros traductores en otras lenguas. Esta serie de anotaciones sólo las hemos elaborado para esta tesis doctoral, no sería necesario incluirlas en una hipotética edición de *Co czytałem umarłym*.

Para acabar, en el apartado de conclusiones llevamos a cabo un análisis de las técnicas de traducción utilizadas en los poemas de la antología y para ello nos hemos servido del manual *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*, de Amparo Hurtado Albir. Esta obra ofrece una visión general y panorámica “de los conceptos básicos que explican la traducción y que configuran la Traductología” (Hurtado Albir, 2007: 19). La investigadora analiza el hecho de traducir desde diferentes perspectivas y –lo que quizás sea lo más destacado– ofrece asimismo un enfoque integrador sobre el desarrollo alcanzado por la Traductología en sus tres vertientes principales: la cognitiva, la textual y la comunicativa. Para nuestra investigación el manual de Hurtado Albir nos ha resultado muy útil en el apartado de conclusiones, ya que nos hemos servido de las técnicas de traducción recopiladas y explicadas por la autora para analizar a su vez nuestro propio proceso de traducción comparando la traducción literal con la finalmente adoptada y explicitando qué técnicas hemos utilizado en los diferentes casos.

Cabe también comentar los criterios de traducción seguidos en relación con la forma poética de los poemas. Lo más característico de los poemas de Szlengel es que están compuestos de versos tónicos, esto es, sus sílabas se agrupan en torno a una serie de acentos principales. Los versos poseen una cantidad idéntica de acentos principales, no así de sílabas, pues la de éstas es variable. Así pues, en Szlengel, como en otros muchos poetas polacos del siglo XX, lo relevante es el cómputo tónico y no el silábico. Por otro lado, aunque es idéntica la cantidad de acentos principales por verso, dichos acentos no son estables, ya que pueden caer en sílabas diferentes. Por último, en los poemas hay rima y suelen rimar únicamente los versos pares (–A–A; –B–B...). En nuestras traducciones hemos intentado reproducir la tonicidad, así como la rima de los versos pares. En ocasiones no ha sido posible mantener el mismo esquema acentual durante todo el poema y en estos casos lo hemos mantenido al menos en una misma estrofa. Por otra parte, en algunas ocasiones hemos tenido que elegir entre mantener o bien la tonicidad o bien la rima cuando ambas cosas no se podían conservar. En estos últimos casos hemos tendido a optar por la rima, que tradicionalmente resulta un elemento más significativo que la tonicidad en la versificación en castellano.

Se hace, por último, también necesario explicar las razones por las que hemos seleccionado los doce poemas que componen la presente antología. Hemos querido reflejar en esta antología las tres etapas –ya mencionadas más arriba– de la historia del gueto de Varsovia por las que pasó Szlengel y sobre las que escribió el poeta a su público del gueto: la del confinamiento en el gueto antes de la primera gran deportación o después de la misma en poemas en los que Szlengel habla del aislamiento en que se encuentra y hace a la vez una evocación nostálgica de la Varsovia de entreguerras (los poemas “Una ventana hacia aquel otro lado<sup>334</sup>”, “El teléfono”, “Pasaportes”); la de la gran deportación a Treblinka (“Alrededores de Varsovia”, “Una hoja del diario «Acción»”, “La pequeña estación de Treblinka”, “Dos muertes”, “Ya es hora”) y posterior transformación del gueto en barrio-campo de concentración (“Un hermoso domingo” y “Una conversación con un niño”); y finalmente, la del levantamiento armado del gueto (“Contrataque”).

#### 4.3.1. Antología bilingüe

---

<sup>334</sup> Siendo estrictos, este poema fue compuesto en el periodo posterior a la gran deportación a Treblinka. Lo sabemos por la referencia a la ventana desde la que ve el parque el parque Krasinski y que se corresponde con la localización del taller de bruceros. Este poema, sin embargo, lo colocó el propio Szlengel al principio de su recopilación de poemas y dicho lugar se ha mantenido tradicionalmente en cada una de las antologías publicadas en polaco, así como en las publicadas en otros idiomas.

## OKNO NA TAMTĄ STRONĘ

Mam okno na tamtą stronę,  
bezczelne żydowskie okno  
na piękny park Krasieńskiego,  
gdzie liście jesienne mokną...  
Pod wieczór szaroliliowy  
składają gałęzie pokłon  
i patrzą się drzewa aryjskie  
w to moje żydowskie okno...  
A mnie w oknie stanąć nie wolno  
(bardzo to słuszny przepis),  
żydowskie robaki... krety...  
powinni i muszą być ślepi.  
Niech siedzą w barłogach, norach  
w robotę z utkwionym okiem  
i wara im od patrzenia  
i od żydowskich okien...  
A ja... kiedy noc zapada...  
by wszystko wyrównać i zatrzeć,  
dopadam do okna w ciemności  
i patrzę... żarłocznie patrzę...  
i kradnę zgaszoną Warszawę,  
szумы i gwizdy dalekie  
zarysy domów i ulic,  
kikuty wieżyc kalekie...  
Kradnę sylwetkę Ratusza,  
u stóp mam plac Teatralny,  
pozwala księżyc Wachmeister  
na szmugiel sentymentalny...  
Wbijają się oczy żarłocznie,  
jak ostrza w pierś nocy utkwione,  
w warszawski wieczór milczący,  
w miasto me zaciemnione...

## UNA VENTANA HACIA AQUEL OTRO LADO<sup>1</sup>

Tengo una ventana hacia aquel otro lado,  
una ventana judía descarada  
con panorama al bello parque Krasinski<sup>2</sup>,  
cubierto de hojas de otoño mojadas...  
Bajo la noche gris lila  
las ramas en reverencia inclinadas  
se miran los árboles arios  
en esta mi ventana judía cerrada...  
Y la permanencia de pie (regla muy sensata)  
en mi ventana tengo vedada,  
los bichos judíos... topos...  
no deben ni tienen que mirar nada.  
Que se sienten en camastros y antros  
en el trabajo clavada la mirada  
y ni se les ocurra acercarse  
a las ventanas judías la cara<sup>4</sup> ...  
Y yo... cuando la noche cae...  
para todo igualar y borrar,  
a la ventana a oscuras me abalanzo  
y miro... miro voraz...  
y robo la Varsovia apagada,  
con sus murmullos y pitidos lejana,  
los contornos de las casas y las calles,  
los muñones de las torres lisiadas...  
A mis pies tengo la plaza del Teatro,  
robo la silueta del Ayuntamiento,  
me permite la luna *Wachmeister*  
hacer contrabando del sentimiento<sup>4</sup>...  
Como filos en el pecho de la noche,  
se clavan los ojos ansiosos  
en mi ciudad oscurecida,  
en el atardecer varsoviano silencioso...

A kiedy mam dosyć zapasu  
na jutro, a może i więcej...  
żegnam milczące miasto,  
magicznie podnoszę ręce...  
zamykam oczy i szepcę:  
– Warszawo... odezwij się... czekam...  
Wnet fortepiany w mieście  
podnoszą milczące wieka...  
podnoszą się same na rozkaz  
ciężkie, smutne, zmęczone...  
i płynię ze stu fortepianów  
w noc... Szopenowski polonez...  
Wzywają mnie klawikordy,  
w męką nabrzmiałej ciszy  
płyną nad miastem akordy  
spod trupio białych klawiszy...  
Koniec... opuszczam ręce...  
wraca do pudeł polonez...  
Wracam i myślę, że źle jest  
mieć okno na tamtą stronę...

Y cuando tengo suficientes provisiones  
para mañana o para más tiempo...  
me despido de la ciudad callada,  
mágicamente las manos asciendo...  
cierro los ojos y murmuro:  
-Varsovia... di algo... espero<sup>5</sup>...  
De pronto los pianos de la ciudad  
levantan las tapas, que están en silencio...  
se levantan solos al oír la orden  
con pesadumbre, cansancio, tristeza...  
y fluye de cien pianos  
en la noche... de Chopin la polonesa...  
Me llaman clavicordios,  
en el suplicio del más resonante silencio  
fluyen sobre la ciudad acordes  
bajo el teclado de blanco cadavérico...  
Fin... desciendo las manos...  
vuelve a la caja la polonesa, todo ordenado...  
vuelvo y pienso lo malo que es  
tener una ventana hacia aquel otro lado...

## TELEFON

Z sercem rozbitym i chorem,  
z myślami o tamtej stronie  
siedziałem sobie wieczorem  
przy telefonie

I myślę sobie: zadzwonię  
do kogoś po tamtej stronie,  
gdy dyżur mam przy telefonie  
wieczorem –

I nagle myślę: na Boga –  
nie mam właściwie do kogo,  
w roku trzydziestym dziewiątym  
poszedłem inną drogą –

Rozeszły się nasze drogi,  
przyjaźni ugrzęzły w toni  
i teraz, no proszę – nie mam  
nawet do kogo zadzwonić

A wieczór jesienny za szybą,  
a wicher jesienny gna drogą  
i myślę – chciałbym zadzwonić,  
ale nie mam do kogo –

Biorę słuchawkę do ręki,  
żałośnie chybocze się linka,  
nakręcam numer znajomy,  
odzywa się... zegarynka...

Przepraszam, czy mnie poznajesz?  
pytam ściszone głosem,  
siódmego września przed laty,  
zanim poszedłem na szosę,

## EL TELÉFONO<sup>1</sup>

Con el corazón destrozado y enfermo,  
con los pensamientos en aquel otro lado  
estoy sentado por la noche  
ante el teléfono colgado.

Y pienso: voy a hacer una llamada  
a alguien de aquel otro lado,  
mientras hago guardia ante el teléfono  
por la noche desvelado.

Y de pronto pienso: por Dios,  
si no tengo a nadie, justamente  
en el año treinta y nueve  
tomé un camino diferente.

Se separaron nuestros caminos,  
las amistades se enlodaron en la profundidad  
y ahora –ya veis– no tengo  
ni siquiera a nadie a quien llamar.

Y la noche de otoño tras el cristal,  
y el vendaval de otoño corriendo por el camino,  
y pienso: me gustaría llamar  
pero no tengo a quién, ningún amigo.

Tomo el auricular en la mano,  
tristemente se balancea el cable,  
marco el número de un conocido,  
habla... la mujer del reloj parlante<sup>2</sup>...

Disculpa, ¿me reconoces?  
bajando la voz pregunto,  
antes de irme por la carretera,  
un siete de septiembre<sup>3</sup>, hace ya mucho,

Żegnając mój pokój o świetle,  
wiedziałem, co się zaczyna –  
i rzekłaś mi po raz ostatni,  
że już jest szósta godzina...

A teraz, czy chcesz ze mną mówić,  
bo mnie w gardle stoją łzy,  
powiedz mi coś, zegarynko...  
...dziesiąta pięćdziesiąt trzy –

Jak często musiałem życie  
z tym głosem spokojnym spleść  
– pamiętasz mnie, zegarynko,  
– dziesiąta pięćdziesiąt sześć –

Dziesiąta pięćdziesiąt sześć,  
chcesz – to będziemy wspominać,  
w trzydziestym dziewiątym roku  
wyszędłem teraz z kina –

– Dziesiąta pięćdziesiąt siedem,  
wracałem do domu „Zerem”  
z Chmielnej, z kina Atlantic  
z filmu z Gary Cooperem –

Na rogu Złotej gazeciarz  
sprzedawał „Kurier Czerwony”,  
na asfalt się kładły jak zorze  
kolorowe neony –

„Zero” skręcało kuliście  
w serce miłego miasta  
...czy mówisz coś, zegarynko?  
– jedenasta...

Al despedirme de la habitación al amanecer  
sabía lo que estaba empezando  
y me dijiste por última vez  
que ya las seis estaban dando...

Y ahora, ¿quieres hablar conmigo?,  
en la garganta las lágrimas se me agolpan,  
dime algo, mujer del reloj...  
...las diez cincuenta y tres ya tocan.

Cuántas veces mi vida tuve yo que  
a esta voz tranquila entrelazar,  
¿te acuerdas de mí, mujer del reloj?,  
las diez cincuenta y seis ya das.

Las diez cincuenta y seis  
si quieres contigo recordaría,  
que en el año treinta y nueve  
justo ahora del cine salía.

Las diez cincuenta y siete,  
volvía a casa en el “cero<sup>4</sup>”  
de Chmielna, del cine Atlantic,  
de ver a Gary Cooper en una de vaqueros.

En la esquina con Złota un voceador  
el “Kurier Czerwony” vendía,  
en el asfalto igual que auroras  
neones de colores se veían.

El “cero” giraba  
en el corazón de la querida ciudad,  
... ¿dices algo, mujer del reloj?,  
las once en punto ya das...

Jeszcze się iskrzył Nowy Świat,  
jeszcze na spacer parki szły,  
jeszcze zapraszał Café Club  
– jedenasta trzy...

W Quicku świeże parówki  
i kolacyjny tłok,  
gnały z Adrii taksówki,  
z głośnika śpiewał Fogg.

Wracały do remizy tramwaje,  
a nocne zaczęły wieźć,  
która była mniej więcej?  
– jedenasta czterdzieści sześć –

Jak dobrze się z tobą rozmawia  
bez sporu, bez różnych zdań,  
jesteś najmiłsza, zegarynko -  
ze wszystkich znajomych pań –

Już łżej teraz sercu będzie,  
gdy wiem, że kiedy zadzwonię  
ktoś mnie spokojnie wysłucha,  
choć jest po tamtej stronie.

Że ktoś to wszystko pamięta,  
że wspólnie łączył nas los,  
i mówić się ze mną nie boi,  
i tak spokojny ma głos.

Już noc się jeszcze pluszcze  
i wiatr nad murkami gna,  
gwarzymy sobie, marzymy  
zegarynka i ja...

Bądź zdrowa, moja daleka,

Todavía iban de paseo las parejitas  
todavía centelleaba Nowy Świat,  
todavía invitaban a pasar al Café Club  
y tú ya las once y tres das...

En Quick salchichas frescas  
la gente para cenar se agolpaba,  
del Adria<sup>5</sup> salían los taxis corriendo,  
en el altavoz Fogg<sup>6</sup> cantaba.

Volvían los tranvías a las cocheras,  
y los nocturnos empezaban a circular,  
¿qué hora podía ser?,  
ya las once cuarenta y seis das.

Qué bien se conversa contigo  
sin disputa, sin desacuerdo,  
eres la más amable, mujer del reloj,  
de todas las damas que recuerdo.

Ya más ligero está ahora el corazón,  
al saber que si llamo,  
alguien me escuchará tranquilamente,  
aunque esté en aquel otro lado,

Que alguien todo esto recuerda,  
que nos ha unido el destino,  
y una voz tan tranquila tiene,  
y no tiene miedo de hablar conmigo.

Ya en la noche de otoño chispea  
y el viento por los muritos<sup>6</sup> corre,  
charlamos entre nosotros, soñamos  
la mujer del reloj y yo de noche...

Que estés bien, mi lejana,

są serca, gdzie nic się nie zmienia,  
za pięć dwunasta – powiadasz –  
masz rację..... więc do widzenia.

en algunos nada cambia el corazón,  
las doce menos cinco –dices–,  
tienes razón..... así que adiós.

## PASZPORTY

Chciałbym mieć paszport Urugwaju,  
ach, jaki to jest piękny kraj...  
ach, jak przyjemnie być poddanym  
kraju, co zwie się: Urugwaj...

Chciałbym mieć paszport Paragwaju,  
złoty i wolny to jest kraj,  
ach, jak przyjemnie być poddanym  
kraju, co zwie się: Paragwaj.

Chciałbym mieć paszport Costa Rici,  
nieba seledyn... wieczny maj...  
ach, jak przyjemnie móc powiedzieć,  
że Costa Rica to mój kraj...

Chciałbym mieć paszport boliwijski,  
jak przyjaciele moi dwaj...  
Boliwia żywicą wonna kraina...  
ach, jaki to jest piękny kraj...

Chciałbym mieć paszport Hondurasu,  
(Honduras brzmi jak wschodni raj...),  
Przyjemnie rzucić od czasu do czasu  
Honduras właśnie — to mój kraj...

Chciałbym mieć paszport Urugwaju,  
mieć Costa Rica, Paragwaj,  
po to, by mieszkać spokojnie w Warszawie,  
to jednak najpiękniejszy kraj.

## PASAPORTES<sup>1</sup>

Me gustaría tener el pasaporte uruguayo<sup>2</sup>,  
ay, qué país más bonito y cuidado...  
ay, de un país llamado Uruguay  
Qué agradable es ser ciudadano...

Me gustaría tener el pasaporte paraguayo,  
es este un país libre y dorado,  
ay, de un país llamado Paraguay  
qué agradable es ser ciudadano.

Me gustaría tener el pasaporte costarricense,  
cielos verde claro... mayo perenne...  
ay, qué agradable poder envanecerse  
de ser ciudadano costarricense...

Me gustaría tener el pasaporte boliviano,  
dos amigos míos son de allí ciudadanos...  
Bolivia, un país perfumado de resina...  
ay, qué país más bonito y grato...

Me gustaría tener el pasaporte hondureño,  
(Honduras suena como un paraíso lejano...),  
agradablemente dejarme caer por allí cada cierto tiempo,  
justo de Honduras quiero ser ciudadano...

Me gustaría tener el pasaporte uruguayo,  
ser ciudadano costarricense, serlo paraguayo,  
para en Varsovia poder vivir en sosiego,  
pues con todo es el país más bonito y amado.

## DWAJ PANOWIE NA ŚNIEGU

Pada śnieg, gęsty, zły, przenikliwy,  
białą wełną obszywa mi kołnierz,  
stoimy razem na pustej ulicy  
Żyd przy robocie i — żołnierz...

Ty nie masz domu — ja nie mam domu,  
czas głazem na życiach nam legł,  
tyle nas dzieli, że strach pomyśleć,  
a teraz łączy nas śnieg...

Ja się przez ciebie nie ruszę kroku,  
lecz ty także nie masz sposobu,  
kto z nas właściwie kogo tu trzyma?...  
— chyba ktoś trzeci nas obu...

Masz piękny mundur — piękny, przyznaję,  
skąd bym śmiał z tobą się zmierzyć,  
cóż z tego, kiedy śnieg nie odróżnia  
Żydów od pięknych żołnierzy...

Śnieg pada równo, na mnie, na ciebie...  
taki w nim biały spokój,  
patrzemy razem przez białą zasłonę  
na światło dalekie w mroku.

Spójrz, co ja robię? Spójrz, co ty robisz?  
na co potrzebne to komu?  
Słuchaj, człowieku... śnieg pada tak długo,  
rozejdźmy się... chodźmy do domu

## DOS SEÑORES EN LA NIEVE<sup>1</sup>

Cae nieve densa y mala, penetrante dejando  
el cuello del abrigo como de lana decorado,  
en la calle desierta de pie juntos estamos  
un judío al trabajo<sup>2</sup> y – también un soldado...

Tú no tienes casa – yo casa tampoco tengo,  
en la vida el tiempo cual roca se nos tumbó,  
tantas cosas nos separan, pensar en ello da miedo,  
pero ahora nos une la nieve, a ti y a mí, a los dos...

Yo por causa tuya no pienso dar un paso,  
pero es que tampoco tienes tú forma de hacerlo,  
¿quién de los dos retiene entonces al otro?  
– quizás a los dos nos retiene un tercero...

Tienes un bonito uniforme, bonito lo admito,  
nunca en la vida osaría medirme contigo,  
y qué más nos da, si la nieve no distingue  
a los hermosos soldados de los judíos...

La nieve cae igual, sobre mí, sobre ti...  
hay en ella como un blanco sosiego  
por la cortina blanca miramos juntos  
la lejana y crepuscular luz del cielo

Mira, ¿qué estoy haciendo? Mira, ¿qué estás haciendo?  
¿Para qué y para quién es necesario todo esto?  
Escucha, hombre... separémonos... vayámonos a casa,  
nieva ya desde hace tanto, tanto tiempo...

## KARTKA Z DZIENNIKA «AKCJI»

Dziś widziałem Janusza Korczaka  
Jak szedł z dziećmi w ostatnim pochodzie,  
A dzieci były czyściutko ubrane,  
Jak na spacerze w ogrodzie.

Nosiły czyste fartuszki świąteczne,  
Które dzisiaj już można dobrudzić,  
Piątkami Dom Sierot szedł miastem,  
Knieja tropionych ludzi.

Miasto miało twarz przerażoną,  
Masyw dziwnie odarty i goły,  
Patrzyły w ulice puste okna,  
Jak martwe oczodoły.

Czasem krzyk jak ptak zabłąkany  
Był dzwonem śmierci bez racji,  
Apatyczni jeździli rikszami  
Panowie sytuacji.

Czasem tupot i szurgot i cisza,  
Ktoś w przelocie rozmowę miał spieszną,  
Przerażony i niemy w modlitwie  
Stał kościół ulicy Leszno.

A tu dzieci piątkami – spokojnie,  
Nikt nikogo nie ciągnął z szeregu,  
To sieroty – nikt stawek nie wtykał  
W dłonie granatowych kolegów.

Interwencji na placu nie było,  
Nikt Szterlingowi w ucho nie dyszał,  
Nikt zegarków w rodzinie nie zbierał  
Dla spijaczonego Łotysza.

UNA HOJA DEL DIARIO «ACCIÓN»<sup>1</sup>

Hoy he visto a Janusz Korczak<sup>2</sup>,  
En su última marcha con los niños,  
Como yendo de paseo al parque  
Iban todos pulcramente vestidos.

Llevaban limpios uniformes de fiesta,  
Que hoy ya se pueden manchar sin medida;  
En orden iba la Casa de Huérfanos<sup>3</sup> por la ciudad  
entre la espesura de la gente perseguida.

La ciudad tenía la cara asustada,  
Una masa extrañamente despojada y desnuda,  
Miraban a la calle las ventanas vacías,  
Como órbitas muertas de expresión muda.

A veces un grito como de pájaro extraviado,  
Un tañido fúnebre sonaba sin razón,  
Mientras en *rickshaw*<sup>4</sup> iban apáticos  
Quienes eran dueños de la situación.

A veces un pataleo, un arrastrar de pies, y silencio,  
Alguien apresurado sostenía una conversación,  
La iglesia de la calle Leszno se alzaba  
asustada y silente en una oración.

Mientras, los niños tranquilamente marchaban,  
Nadie sacaba a nadie de la fila,  
En la mano de los amigos de azul marino<sup>5</sup>  
Nadie puso la cuota convenida.

No hubo intervención en la plaza,  
Nadie jadeante a Szmerling<sup>6</sup> susurró,  
Nadie en la familia los relojes recogió  
Para dárselos a un borracho letón<sup>7</sup>.

Janusz Korczak szedł prosto na przedzie  
Z gołą głową – z oczami bez lęku,  
Za kieszeń trzymało go dziecko,  
Dwoje małych sam trzymał na ręku.

Ktoś doleciał – papier miał w dłoni,  
Cos tłumaczył i wrzeszczał nerwowo,  
– Pan może wrócić... jest kartka od Brandta,  
Korczak niemo potrząsnął głową.

Nawet wcale im nie tłumaczył,  
Tym, co przyszli z laską niemiecką,  
Jakże włożyć w te głowy bezduszne,  
Co znaczy samo zostawić dziecko...

Tyle lat... w tej wędrówce upartej,  
By w dłoń dziecka kule dać słońca,  
Jakże teraz zostawić strwożone,  
Pójdzie z nimi... dalej... do końca...

Potem myślał o królu Maciusiu,  
że mu los tej przygody poskąpił.  
Król Maciuś na wyspie wśród dzikich  
Też inaczej by nie postąpił.

Dzieci właśnie szły do wagonów  
Jak na wycieczkę podmiejską w Lagbomer,  
A ten mały z tą miną zuchwałą,  
Czuł się dzisiaj zupełnie jak Szomer.

Pomyślałem w tej chwili zwyczajnej,  
Dla Europy nic przecież niewartej,  
że on dla nas w historię w tej chwili  
Najpiękniejszą wpisuje kartę.

Janusz Korczak iba adelante el primero  
Descubierta la cabeza, valiente la mirada,  
Del bolsillo iba agarrado un niño,  
a dos pequeños de la mano sujetaba.

Alguien llegó rápido, traía un papel,  
Explicó algo y gritó nerviosamente,  
-Es de Brandt<sup>8</sup>, puede usted volver...  
Korczak sacudió la cabeza silenciosamente.

Mucho ni siquiera les llegó a explicar  
A esos que vinieron con la gracia en la mano,  
Cómo meter en esas insensibles cabezas  
Lo que es dejar a un niño desamparado...

Tantos años... en este camino obstinado,  
Para en la mano ponerles una esfera solar,  
Cómo dejar a los niños ahora asustados,  
Irá con ellos... adelante... hasta acabar.

Después pensó en Matías<sup>9</sup> coronado,  
A quien la muerte escatimó esta aventura,  
El coronado Matías en una isla entre salvajes,  
Adoptaría también la misma postura.

Los niños justamente iban a los vagones  
Como en una excursión en Lag ba-ómer<sup>10</sup>,  
Ese pequeño de cara osada,  
Se sentía hoy por entero como un *shómer*<sup>11</sup>.

Pensé en ese momento común y corriente,  
Que para Europa no es nada importante,  
Que él para nosotros precisamente ahora,  
Escribe la página de Historia más brillante.

Że w tej wojnie żydowskiej, haniebnej,  
W bezmiarze hańby, w tumultcie bez rady,  
W tej walce o życie za wszystko,  
W tym odmęcie przekupstwa i zdrady,

Na tym froncie, gdzie śmierć nie osławia,  
W tym koszmarnym tańcu wśród nocy,  
Był jedynym dumnym żołnierzem –  
Janusz Korczak opiekun sieroty.

Czy słyszycie sąsiedzi zza murka,  
Co na śmierć naszą patrzycie przez kratę?  
Janusz Korczak umarł, abyśmy  
Mieli także swe Westerplatte.

Que en esta guerra judía, vergonzosa,  
En esta inmensa ignominia, tumulto sin solución,  
En esta lucha por la vida a cambio de todo,  
En esta vorágine de soborno y traición,

En este frente en el que la muerte no cesa,  
En este baile de pesadilla que trasnocha,  
Había un único soldado orgulloso,  
El valedor de los niños, Janusz Korczak.

¿Oís, vecinos del otro lado del murito,  
Que nuestra muerte miráis con la reja delante<sup>12</sup>?  
Janusz Korczak murió para que nosotros  
Podamos tener nuestro Westerplatte<sup>12</sup>.

## OKOLICE WARSZAWY

Stał człowiek na skrzyżowaniu  
o świcie, drżąc jak liść...  
i patrzył... patrzył w niebo —  
i nie wiedział, dokąd iść...

Tak dłużej być nie może,  
nie będę dłużej mógł...  
Dziś trzeba zdecydować  
i wybrać jedną z dróg...

Czy dać im prezent z życia,  
swe życie-ersatz,  
iść dobrowolnie do nich  
na Stawki na plac?

Czy murem... i do miasta  
na Chłodną... i dalej...  
na rojną Marszałkowską...  
i do pachnących Alej?...

A potem pod Belweder...  
zasłuchać się w piosenki  
jesiennych suchych liści  
złocących dziś Łazienki?...

Stał na skrzyżowaniu  
behradny mężczyzna:  
— na Mokotów? Czy na Pragę?...  
A może Pelcowizna?...

I wreszcie machnął ręką...  
Postanowił bez słowa...

## ALREDEDORES DE VARSOVIA

Estaba un hombre parado en un cruce  
temblando como una hoja, al amanecer...  
y miraba... miraba al cielo  
sin saber adónde ir ni qué hacer...

Esto no puede continuar así,  
no puedo seguir así, sin destino...  
Hoy hay que tomar una decisión  
y elegir uno de los caminos...

¿A la plaza en Stawki<sup>1</sup>  
debo ir de buen grado  
y regalarles la vida,  
esta mi vida-sucedáneo?

¿O pasar el muro... e ir a la ciudad<sup>2</sup>,  
a la Marszałkowska hormigueante...  
desde Chłodna... y más allá...  
a las avenidas fragantes?...

¿Y después pasar Belweder...  
y prestar oídos a la canción  
de las hojas secas de otoño  
que en Łazienki se doran hoy?...

Estaba un hombre parado en un cruce,  
era un hombre desamparado:  
¿A Mokotów o a Praga?...  
¿Pelcowizna o quizás otro lado?...

Y al final de un gesto de la mano...  
Sin palabras decidió...

I wybrał drogę...

.....Czerniakowa.....

Y eligió el camino...

.....Que Czerniaków tomó...

## DWIE ŚMIERCI

Wasza śmierć i nasza śmierć  
to dwie inne śmierci.

Wasza śmierć - to mocna śmierć,  
szarpiąca na ćwierci.

Wasza śmierć wśród szarych pól  
od krwi i potu żyznych.

Wasza śmierć - to śmierć od kul  
dla czegoś - ...dla Ojczyzny.

Nasza śmierć - to głupia śmierć,  
na strychu lub w piwnicy,  
nasza śmierć przychodzi psia  
zza węgła ulicy.

Waszą śmierć odznaczy krzyż,  
komunikat ją wymienia,  
naszą śmierć - hurtowy skład,  
zakopią - do widzenia.

Wasza śmierć - wy twarzą w twarz  
witacie się w pół drogi,  
nasza śmierć - to skryta śmierć  
kopana w masce trwogi.

Wasza śmierć - zwyczajna śmierć,  
człowiecza i nietrudna,  
nasza śmierć - śmietnicza śmierć,  
żydowska i - paskudna.

Nasza śmierć jest waszej śmierci  
daleką biedną krewną.

Gdy spotka wasza - naszą śmierć,  
nie wita jej na pewno.

I w czarną noc przez smugi mgieł  
nad miastem - w mroków piekle,  
dwie śmierci przeklinają się,  
złorzeczając sobie wściekle.

## DOS MUERTES

Vuestra muerte y nuestra muerte<sup>1</sup>  
son dos muertes distintas.  
La vuestra es una muerte fuerte  
que desgarrar y descuartiza.  
Vuestra muerte es entre grises campos  
fértiles de sangre y sudor.  
Vuestra muerte es de disparos  
por algo... la Patria, el Honor.  
Nuestra muerte es una muerte tonta  
en la bodega o la buhardilla  
nuestra muerte de perro nos aborda  
a la vuelta de la esquina.  
Vuestra muerte es una condecoración  
mencionada en un comunicado,  
nuestra muerte es al por mayor,  
adiós, todos sepultados.  
Vuestra muerte: vosotros cara a cara  
os saludáis en medio del camino,  
nuestra muerte: oculta, cavada  
en la máscara del ánimo abatido.  
Vuestra muerte: una muerte habitual,  
humana y sencilla,  
nuestra muerte: una muerte residual,  
judía y repulsiva.  
Nuestra muerte es de la vuestra  
una pariente pobre, remota.  
Si la vuestra con ella se encuentra  
seguramente la ignora.  
Y en la negra noche por estelas de nieblas  
las dos muertes se imprecán,  
sobre la ciudad, en el infierno de tinieblas  
furiosamente se denuestran.

Na murku - patrząc w strony dwie,  
podgląda kłótnię skrycie  
to samo chciwe, sprytne, złe  
i jednakowe Życie.

En el murito a ambos lados  
mira a hurtadillas la riña  
con la misma avidez, sagacidad, malicia,  
idéntica la Vida.

## JUŻ CZAS

Już czas! Czas!

Długo nas dniem obrachunku straszyl!  
Mamy już dosyć modlitw i pokut.  
Dzisiaj Ty staniesz przed sądem naszym  
I będziesz czekał pokornie wyroku.  
Rzucam Ci w serce potężnym kamieniem  
BłudniERCze, straszne, krwawe oskarżenie.  
— Ostrzem toporu, brzeszczotem szabel  
Wedrze się w niebo jak wieża Babel  
I Ty, tam w górze, wielki skazaniec,  
Tam w międzygwiazdnej straszliwej ciszy,  
Ty każde słowo nasze usłyszysz,  
Jak Cię oskarża naród wybraniec,  
— Nie ma zapłaty, nie ma zapłaty!!!  
To, żeś nas kiedyś, dawnymi laty,  
Wywiódł z Egiptu do naszej ziemi,  
To nic nie zmieni! To nic nie zmieni!  
Teraz Ci tego już nie przebaczymy,  
Że Tyś nas wydał w ręce siepaczy —  
Za to, że w czasie tysiącleci  
Byliśmy Tobie jak wierne dzieci.  
Z Twoim imieniem każdy z nas konał  
W cyrkach cesarów, w cyrku Nerona.  
Na krzyżach Rzymian, stosach Hiszpanii  
Bici i lżeni, poniewierani.  
A Tyś nas wydał w ręce Kozakom,  
Co rwali w strzępy święty Twój zakon.  
Za męki getta, widma szubienic  
My, upodleni, my — umęczeni —  
Za śmierć w Treblince, zgięci pod batem,  
Damy zapłatę!! Damy zapłatę!!

## YA ES HORA

¡Ya es hora! ¡Hora!  
¡Muchos años nos asustó el rendimiento de cuentas!  
Ya estamos hartos de oraciones y penitencia  
Hoy Tú ante nuestro tribunal por fin te presentas  
Y humildemente vas a esperar nuestra sentencia.  
Te lanzaré a Ti una poderosa piedra al corazón  
Una blasfematoria, sangrienta, horrible acusación.  
Con el filo del hacha, la hoja de la espada  
Irrumpiré en el cielo como la Babel elevada  
Y Tú, gran condenado, allí arriba,  
Allí en el terrible silencio interestelar  
Tú cada una de nuestras palabras oirás,  
Cómo te acusa la nación elegida,  
-No hay recompensa, ¡¡no hay recompensa!!  
Tú que un día lejano, en una época adversa,  
Nos sacaste de Egipto, nos enviaste el maná,  
¡Eso nada cambiará! ¡Eso nada cambiará!  
Ahora para Ti ya no habrá perdón ni olvido  
Por habernos Tú entregado en manos del esbirro  
A cambio de que desde tiempos inmemoriales  
Fuéramos para Ti como niños leales.  
Con Tu nombre cada uno de nosotros agonizó  
En los circos de los césares, en el circo de Nerón  
Por Roma crucificados, por España quemados  
Nos pegaron y ultrajaron, nos maltrataron.  
Y Tú nos entregaste en manos de los cosacos,  
Que Tu sagrada orden desgarraron en harapos.  
Por el martirio del gueto, de la horca el espectro  
Nosotros, humillados, nosotros –de agotamiento muertos-  
Por la muerte en Treblinka, bajo el látigo encorvados  
¡¡Una recompensa damos!! ¡¡Una recompensa damos!!

— Teraz nie ujdiesz już swego końca!  
Gdy Cię sprowadzimy na miejsce kaźni,  
100-dolarowym złotym krążkiem słońca  
Ty nie przekupisz wartownika łaźni.  
I kiedy kat Cię popędzi i zmusi,  
Zagna i wepchnie w komorę parową,  
Zamknie za Tobą hermetyczne wieka,  
Gorąca para zacznie dusić, dusić,  
I będziesz krzyczał, będziesz chciał uciekać —  
Kiedy się skończą już konania męki,  
Zawloką, wrzucą, tam potwornym dołem  
Wyrwą Ci gwiazdy — złote zęby z szczęki —  
A potem spalą.  
I będziesz popiołem.

Warszawa, getto, grudzień 1942

¡A tu final ahora no escaparás!  
Cuando Te llevemos al lugar de ejecución  
Al guardia de los baños sobornar no podrás  
ni con 100 dólares, dorado disco solar.  
Y cuando el verdugo te meta prisa y te fuerce  
A la cámara de vapor<sup>2</sup> empujándote te haga entrar  
La tapa hermética tras de Ti cierre,  
Y el vapor comience a ahogar, a ahogar  
Vas a querer escapar, vas a gritar.  
Y ya cuando se acaben las agonías del tormento  
Te arrastrarán, a un espantoso hoyo Te tirarán  
Te arrancarán las estrellas, tus dientes de oro del firmamento  
Y después te quemarán.  
Y ceniza serás.

Varsovia, gueto, diciembre de 1942

## MAŁA STACJA TREBLINKI

Na szlaku Tłuszcz-Warszawa,  
z dworca Warschau-Ost  
wyjeżdża się szynami  
i jedzie się na wprost...

I podróż trwa czasami  
pięć godzin i trzy ćwierci,  
a czasami trwa ta jazda  
całe życie aż do śmierci...

A stacja jest maleńka  
i rosną trzy choinki,  
i napis jest zwyczajny:  
tu stacja Treblinka.

I nie ma nawet kasy  
ani bagażowego,  
za milion nie dostaniesz  
biletu powrotnego...

Nie czeka nikt na stacji  
i nikt nie macha chustką,  
i cisza tylko wisi,  
i wita głuchą pustką.

I milczy słup stacyjny,  
i milczą trzy choinki,  
i milczy czarny napis,  
że... stacja Treblinka.

I tylko wisi z dawna  
(reklama w każdym razie)  
zniszczony stary napis:  
"Gotujcie na gazie."

## LA PEQUEÑA ESTACIÓN DE TREBLINKA<sup>1</sup>

De la estación de Warschau-Ost se hace  
de Varsovia a Tuszcz el trayecto  
por las vías de tren se parte  
y sólo hay que ir todo recto...

Y a veces el viaje llega a durar  
casi seis horas con un poco de suerte  
o dura más y entonces hay que viajar  
toda la vida hasta la muerte...

Y allí crecen tres abetos  
y la estación es pequeñita  
y el letrero corriente y escueto:  
esto es la estación de Treblinka.

Y taquilla no hay ni siquiera  
ni tampoco mozo de cuerdas,  
y aunque un millón ofrecieras  
no te darían el billete de vuelta<sup>2</sup>...

Nadie en la estación espera  
y nadie agita el pañuelo,  
y sólo el silencio del campo impera  
y saluda un sordo desierto.

Y callan los tres abetos  
y calla la señal de la vía,  
y calla el letrero negro  
que es... la estación de Treblinka

Y desde hace mucho tiempo colgado  
(en todo caso un anuncio nada más)  
un antiguo letrero destrozado  
dice: "Cocinad con gas".

## PIĘKNA NIEDZIELA

I znowu rojna jest ulica,  
znów na spacerek idzie snob,  
kiedy w niedzielę po południu  
praca zakończy się dla szop —

Znów się malują siusiumajtki  
z placówek, gminy itd.,  
ulicą idą znów parami,  
z panami w czapkach de pache —

Gwoździe werkszucom na ulicach  
rzucają nonszalanckie: Cześć,  
nowe wcielenie subiekcików,  
bo miesiąc mają już co jeść —

Już miesiąc cicho, bez blokady,  
już znowu życie ma więc sens,  
już kwitnie karmin w twarzy bladej  
i rzuca cienie tusz do rzęs —

Ach, jaka piękna jest niedziela,  
jak się do srajki śmieje szatz,  
idą ulicą, którą niedawno  
piątkami szli na Umschlagplatz...

Już to, co było, jest Historią,  
— a mamy nie ma... no, to pech,  
jak kwiaty blade na cmentarzu,  
wykwita w bramach młody śmiech

I młode piersi dyszą: żyję,  
i znów o jutrze serce śni —  
Rzymianie mówią: *Carpe diem...*  
Francuzi mówią: *C'est la vie...*

## UN HERMOSO DOMINGO<sup>1</sup>

Y de nuevo bulliciosa está la calle<sup>2</sup>,  
de nuevo de paseo va el snob,  
cuando el domingo por la tarde,  
se termina el trabajo para el *szop*.

De nuevo se maquillan las mocosas  
que en el Consejo o las *placówki*<sup>3</sup> tienen trabajo,  
van por la calle de nuevo en parejas  
con señores con gorras bajo el brazo.

Los mandos a los *Werkschutze*<sup>4</sup> en las calles  
les lanzan con *nonchalance* un hola,  
nueva personificación de los tenderos,  
pues ya tienen qué llevarse a la boca.

Ya un mes de silencio sin acordonamientos,  
ya de nuevo la vida tiene entonces sentido<sup>5</sup>,  
ya florece el carmín en las pálidas caras  
y lanza una sombra el rímel ofrecido –

Ay, qué hermoso es el domingo,  
cómo a una mierdosa le sonrío el *schatz*<sup>6</sup>,  
van por la calle, por donde no hace mucho  
en filas de a cinco iban a la *Umschlagplatz*.

Ya lo que pasó es Historia  
y mamá no está..., mala suerte, pues nada,  
como flores pálidas en el cementerio brota  
una joven risa en las puertas de entrada<sup>7</sup>.

Y los jóvenes pechos resuellan: estoy vivo,  
y de nuevo el corazón con el mañana sueña y así–  
los romanos dicen: *Carpe diem*...  
los franceses dicen: *C'est la vie*...

## ROZMOWA Z DZIECKIEM

Dziewięćset czterdziesty drugi rok.  
Matka i dziecko. Warsztat – blok...  
Dziecko twarz ma liliową,  
matka włosy jak mleko,  
powiedz mi matko – pyta malec –  
co to znaczy: DALEKO...

Daleko to znaczy za górami,  
za lasami i za rzekami...  
Daleko to znaczy szyny...  
Daleko to morskie podróże,  
okręty i przestwór siny  
i góry w słońca purpurze...  
Daleko to wyspy złote  
i wonne wiartu podmuchy  
to jakaś soczysta zieloność  
i piasek miękki i suchy.

Lecz jak wytłumaczyć dziecku,  
co znaczy słowo: DALEKO...  
Gdy nie wie, co jest góra,  
i nie wie, co się zwie się rzeką...  
i nie ma jak matka... i nie ma jak ja  
obrazów tych pod powieką,  
więc jak wytłumaczyć dziecku  
co to znaczy: DALEKO...  
Daleko – kochane dziecko  
(a łza się chybcze na rzęsach)  
daleko to z bloku naszego  
aż do bloku Többensa...

A powiedz mi mamó kochana,  
co to znaczy: DAWNO...

## CONVERSACIÓN CON UN NIÑO<sup>1</sup>

Año mil novecientos cuarenta y dos.

Madre e hijo. Taller, *blok*<sup>2</sup>...

El niño, de color violáceo el rostro,

la madre, como leche el cabello,

dime, mamá, pregunta el pequeño,

lo que significa la palabra: LEJOS...

Lejos significa tras los montes,

los ríos y los bosques...

Lejos, raíles sin fin extendidos...

Lejos son viajes por mar,

grandes espacios azules, navíos,

montañas en el púrpura solar...

Lejos son islas doradas

y ráfagas de viento perfumadas,

es cierto jugoso verdor,

la suavidad de la arena y su ardor.

Mas cómo explicar al pequeño

lo que significa la palabra: LEJOS...

Mientras no sepa lo que es una montaña,

y tampoco sepa lo que a río se llama...

y ni como yo... ni como la madre tenga

esas imágenes bajo los párpados, las vea,

entonces, cómo explicar al pequeño

lo que significa la palabra: LEJOS...

Lejos, mi querido niño,

(y los ojos se me humedecen),

lejos es de nuestro *blok*

hasta el *blok* de Toebbens<sup>3</sup>...

Y dime, querida mamá,

lo que significa: ANTAÑO...

Dawno to wieczór miejski,  
płonące lampy, neony...  
to cichy spokój w mieszkaniu  
i dobrze piec napalony...  
Dawno – to ciastko z Ziemiańskiej,  
dawniej – to obiad przy radiu  
dawno – to rano "Nasz Przegląd",  
i wieczór w kino Paladium.  
Dawno – to miesiąc nad morzem,  
dawno – to zdjęcia z wycieczki  
i ślubne zdjęcie z welonem  
i biały chlebek bez szezki...

Lecz jak wytłumaczyć dziecku  
tę przeszłość jasną i sławną,  
gdy nic... nic przecież nie wie...  
jak wytłumaczyć: DAWNO...

Widzisz, kochane dziecko,  
stare i smutne za młodu,  
dawno – to znaczy gdy dawno...  
nie przydzielano nam miodu...

A powiedz mi mamo, powiedz,  
co to, co słyszę nocą...  
świst taki długi... daleki...  
co to tak świszcze i po co...  
Jak wytłumaczyć dziecku  
jaki wziąć przykład i motyw,  
by wytłumaczyć nocny,  
daleki świst lokomotyw...  
Jak wytłumaczyć szyny  
i długą drogę w bezkresy,  
radość mknięcia w sleepingu

Antaño es la noche de la ciudad  
las farolas, los neones brillando...  
en casa, esa silenciosa tranquilidad  
y el horno bien alumbrado...  
Antaño es un pastelito de Ziemniańska<sup>4</sup>,  
antaño, la comida con la radio,  
el “Nasz Przegląd”<sup>5</sup> temprano,  
y por la noche el cine Palladium.  
Antaño es un mes en el mar,  
antaño, las fotos con el velo de boda,  
las tomadas al viajar,  
y pan blanco puro en la boca...

Mas cómo explicar al pequeño  
ese pasado claro y pleno,  
mientras nada... pero nada sabe de lo que hablo...  
cómo explicar: ANTAÑO...

Ves, querido niño,  
triste y ya envejecido,  
antaño significa cuando antaño...  
no nos racionaban la miel que tomábamos...

Pero dime, mamá, a mí,  
qué es eso que a lo lejos se oye...  
qué es y para qué silba así...  
ese pitido tan largo... por la noche...  
Cómo explicar al niño,  
qué ejemplos dar y motivos,  
para explicar el nocturno  
y lejano silbido...  
cómo explicar las vías  
y el largo camino hacia la lejanía,  
la alegría de pasar volando en coche cama,

i oszałałe ekspresy.  
Dworce, sygnały, zwrotnice,  
nowe miasta, ulice,  
bilety, przesiadki, bagaż,  
kurier, bufet i tragarz.  
Migot światełek nocą,  
i dymów liliowy ślad.  
Jak wytłumaczyć... i po co,  
że gdzieś jeszcze w dali jest świat?...

Ten świat znaczy – chłopcze maleńki  
coś rączki żałośnie tak splótł,  
że może być dalej niż Toebbens...  
i jeszcze dawniej niż miód...

la locura de los expresos a toda marcha.  
Estaciones, agujas, señales,  
nuevas ciudades, calles,  
billetes, transbordos, equipajes,  
trenes correo, mozos, bares.  
De noche el centelleo de lucecitas,  
y los rastros de humo lilas.  
¿Cómo... y para qué explicar  
que el mundo está a lo lejos en algún lugar?

Esto significa, mi niño pequeño,  
—quien tristemente entrelazó las manos—  
que el mundo puede estar de Toebbens más lejos...  
y puede ser que la miel más de antaño...

## KONTRATAK [wersja II]

Spokojnie szli do wagonów,  
Jakby im wszystko zbrzydło,  
Piesko patrzyli szaulisom w oczy -  
Bydło !  
Cieszyli się śliczni oficerkowie,  
Że nic im nie działa na nerwy,  
Że idą tępym marszem hordy,  
– I tylko dla werwy  
Trzaskały pejeże:  
W mordy!  
Tłum milcząc padał na placu,  
Nim się w wagonie rozefkał,  
Sączyli krew i łzy w piaszczysty grunt,  
A "panowie"  
na trupy  
od niechcenia  
[rzucali]  
pudełka –

“Warum sind Juno rund”.

Aż w ten dzień,  
Gdy na uśpione sztimungiem miasto  
Wpadli o świcie, jak hieny z porannej mgły,  
Wtedy zbudziło się bydło  
I  
Obnażyło kły...  
Na ulicy Miłej padł pierwszy strzał.  
Żandarm się zachwiał w bramie,  
Spojrzał zdziwiony –chwile stał,  
Pomacał roztrzaskane ramię–  
Nie wierzył.  
Coś tu nie w porządku,

CONTRATAQUE [versión II]<sup>1</sup>

Tranquilamente iban a los vagones,  
Como si de todo estuvieran hastiados,  
Sumisos a los *saulisi*<sup>2</sup> miraban a los ojos:  
¡Ganado!  
Se alegraban los bellos oficialitos  
De que nada a ellos nerviosos les pusiera,  
De que en una marcha apática las hordas fueran,  
–Y para entretenerse tan sólo  
Chasqueaban los látigos:  
¡En los morros<sup>3</sup>!  
Antes de que se pusiera a llorar en los vagones  
La multitud callada en la plaza cayendo iba  
Sangre y lágrimas se infiltraban en la tierra arenosa y aún  
Los “señores”  
a los cadáveres  
indolentemente  
[tiraban]  
las cajetillas:  
    “Warum sind Juno rund<sup>4</sup>”.  
Hasta el día  
En que en la ciudad por el *stimmung*<sup>5</sup> adormecida  
Como hienas de una mañana brumosa se echaron encima,  
Entonces se despertó el ganado  
Y  
Mostró los colmillos con sed vengativa<sup>6</sup>...  
En la calle Miña cayó el primer disparo.  
Vaciló en la puerta un gendarme,  
Manteniéndose de pie por un momento, miró extrañado  
–Se palpó el hombro destrozado por el ataque–  
No se lo creía.  
Algo allí bien no iba,

Tak wszystko szło gładko i wprost,  
Z łaski i protekcji  
Cofnięto go z drogi na Ost  
(Miał kilka dni satysfakcji),  
Aby odpoczął w Warszawie,  
Gnając to bydło w akcji,  
I aby oczyścić ten chlew,  
A tu  
Na Miłej ulicy KREW...  
Żandarm się cofnął z bramy  
I zaklął: Naprawdę krwawię,  
A tu już szczękały brauningi  
Na Niskiej  
    Na Dzikiej,  
        Na Pawiej.  
Na krętych schodach, gdzie matkę starą  
Ciągnięto za włosy na dół,  
Leży esesman Handtke.  
Bardzo dziwnie się nadał,  
Jakby nie strawił śmierci,  
Jakby go zdławił ten bunt.  
Zacharkał się krwawą śliną  
W pudełko – "*Juno sind rund,*"  
Rund, rund.  
Pył wdeptać złoconym szlifem,  
Okrągło wszystko się toczy,  
Leży błękitny żandarmi uniform  
Na zapluty schodach  
Żydowskiej Pawiej ulicy  
I nie wie  
Że u Schultza i Toebbensa  
Kule pływają w radosnym rozśpiewie,  
BUNT MIĘSA,

Todo había transcurrido sin obstáculos, directamente,  
Por un enchufe y un favor  
Le habían retirado del camino hacia el Este  
(Había tenido algunos días de satisfacción),  
Para que descansara en *Warschau*  
Arreando este ganado en la acción,  
Y para que limpiara esta pocilga,  
Pero aquí  
SANGRE en la calle Miła  
Se retiró de la puerta el gendarme  
Y soltó: pero si es sangre,  
Y aquí las *browning* ya crepitaban,  
En Niska,  
    En Dzika,  
        En Pawia<sup>7</sup>.

En las sinuosas escaleras donde a la vieja madre  
Hacia abajo por los cabellos habían arrastrado  
El SS Handtke yace,  
Extrañamente hinchado,  
Como si no hubiera digerido la muerte  
Como si la revuelta lo hubiera ahogado  
Con saliva sangrienta, en la cajetilla  
–“Juno sind rund”– había carraspeado,  
Rund, rund  
Pisar el polvo con la dorada charretera,  
Todo da vueltas alrededor,  
En la calle Pawia judía, en las escaleras  
De salivazos cubiertas  
Del gendarme yace el uniforme azul  
Y no sabe  
Que en Toebbens y Schultz  
Las balas en coro alegre bailotean.  
¡BUNT<sup>8</sup>, LA CARNE SE REBELA!

BUNT MIĘSA,

BUNT MIĘSA!

Mięso pluje przez okna granatem,

Mięso charczy szkarłatnym płomieniem

I zrębów życia się czepia!

Hej! Jak radośnie strzela się w ślepie!

TU JEST FRONT PANICZYKI!

FRONT - PANOWIE DEKOWNIKI!

HIER

TRINK MAN MEHR KEIN BIER,

HIER

HIER HAT MAN MEHR KEIN MUT

BLUT,

BLUT,

BLUT.

Zdejmovać rękawiczki z jasnej gładkiej skóry,

Położyć pejczy - dać hełmy na głowy -

Jutro komunikat prasowy:

"Wbiliśmy się klinem w blok Toebbensa."

Bunt mięsa,

BUNT MIĘSA,

ŚPIEW MIĘSA!

Słysz niemiecki Boże,

Jak modlą się Żydzi w "dzikich" domach

Trzymając w ręku łom czy żerdź.

Prosimy Cię Boże o walkę krwawą,

Błagamy o gwałtowną śmierć.

Niech nasze oczy przed skonaniem

Nie widzą jak się wloką szyny.

Ale daj dłoniom celność, Panie

Aby się skrwawił mundur siny.

Daj nam zobaczyć zanim gardła

Zawrze ostatni, głuchy jęk

¡BUNT, LA CARNE SE REBELA!

¡BUNT, LA CARNE SE REBELA!

La carne escupe por la ventana granadas.

La carne en su estertor de llamas escarlatas,

¡Y a los filos de la vida se agarra!

¡Oye! ¡Con qué alegría a los ojos se dispara!

¡AQUÍ ESTAMOS EN EL FRENTE, SEÑORITOS!

¡EL FRENTE DEL QUE PRETENDÉIS ESCABULLIROS!

HIER

TRINK MAN MEHR KEIN BIER,

HIER

HIER HAT MAN MEHR KEIN MUT,

BLUT,

BLUT,

BLUT<sup>9</sup>

Quitaos los guantes de piel clara y sin asperezas,

Dejad los látigos –colocad un casco en la cabeza–

Mañana temprano dad un comunicado de prensa:

“En el *blok* de Toebbens penetramos en cuña con fuerza”

*Bunt*, la carne se rebela

BUNT, LA CARNE SE REBELA

¡CANTO DE LA CARNE!

Escucha, Dios alemán,

Cómo rezan los judíos en las casas “salvajes<sup>10</sup>”

Te rogamos, Dios, una lucha sangrienta

Sujetando en la mano una alzaprima o una vara,

Te imploramos una muerte violenta,

Que nuestros ojos antes de expirar

No vean cómo se extienden los raíles en la lejanía,

Para manchar de sangre el uniforme gris azul

Da a la mano, Señor, buena puntería

Déjanos verlo antes de que las gargantas

Contengan el último, sordo gemido

W tych butnych dłoniach, w łapach z pejczem  
Zwyczajny nasz człowieczy lęk.  
Jak purpurowe krwiste kwiaty,  
Z Niskiej i z Milej, z Muranowa  
Wykwita płomień z naszych luf.  
To wiosna nasza! To kontratak !  
To wino walki uderza do głów !  
To nasze lasy partyzanckie,  
Zaułki Dzikiej i Ostrowskiej.  
Drżą nam na piersiach numerki "blokowe",  
Nasze medale z wojny żydowskiej.  
Krzyk czterech liter błyska czerwienią,  
Jak taran bije słowo: BUNT  
.....  
.....  
A na ulicy krwią się oblepia  
Zdeptana paczka:  
"JUNO SIND RUND !"

En esas manos altivas, en las garras con látigo  
Nuestro miedo humano asiduo.  
Como flores púrpuras de sangre  
De Niska y de Miła, de Muranów,  
Brotan la llama de nuestros cañones  
¡Es nuestra primavera! ¡Es el contrataque!  
¡El vino de la lucha golpea nuestros corazones!  
Son nuestros bosques partisanos  
Los callejones de Dzika y Ostrowska  
Tiemblan en los pechos los números de “bloque”  
Nuestras medallas de la guerra judía portentosa<sup>11</sup>  
Un grito de cuatro letras relampaguea en rojo,  
Como un ariete golpea la palabra: *BUNT*

.....  
.....

Y en la calle se cubre de sangre  
La cajetilla pisoteada:  
“JUNO SIND RUND!”<sup>12</sup>”

### 4.3.2. Anotaciones a la edición

#### “UNA VENTANA HACIA AQUEL OTRO LADO”

<sup>1</sup> El llamado lado “ario” de Varsovia, al otro lado de los muros del gueto.

<sup>2</sup> En los años de existencia del gueto, el parque Krasieński marcaba una pequeña parte de sus límites orientales. En uno de sus vértices se encontraba además una de las puertas de acceso (o *wachy*) principales del gueto. Tras la primera gran operación de deportación de julio-septiembre 1942, este parque colindaba con la fábrica de bruceros a la que fue asignado Szlengel.

<sup>3</sup> De manera recurrente en sus poemas, Szlengel expresa un sentimiento de marginación y exclusión compartido con su público de las veladas literarias y recitales de los talleres del gueto.

<sup>4</sup> El contrabando en el gueto se hacía en buena parte por las *wachy*, ya fuera camuflando las mercancías, ya sobornando a los guardias de la *wacha* en cuestión. Tal como señala Piotr Kalinowski en la antología brasileña de poemas de Szlengel, el *Wachmeister* era el jefe del puesto de guardia de una *wacha* (Szlengel, 2018: 55), de ahí el nombre *Wachmeister*.

<sup>5</sup> Tanto en este poema, como en “El teléfono”, “Pasaportes” y “Una conversación con un niño”, Szlengel expresa de forma lírica su estrecha relación con Varsovia, ciudad donde nació, se crió, estudió y participó en el ambiente artístico de entreguerras. Tal como escribió en uno de sus prólogos de *Lo que leía a los muertos*: “Pero una cosa es clara y domina sin excepción todas mis composiciones de aquel periodo. Es la profunda y desesperante nostalgia de Varsovia, no de la capital del año 1939 sino más bien de la ciudad de mi primer poema y de la primera primavera adulta<sup>335</sup>” (Szlengel, 2013: 199).

#### “EL TELEFONO”

<sup>1</sup> Emanuel Ringelblum, principal organizador del archivo clandestino del gueto de Varsovia, escribió en 1944 en su libro titulado *Relaciones polaco-judías durante la II Guerra Mundial* que desde la creación del gueto de Varsovia el teléfono constituía el único enlace entre el mundo judío y el mundo “ario”. En el siguiente fragmento explicaba así su uso:

Los alemanes sabían de sobra que los judíos se comunicaban con el lado ario por teléfono. Sabían que se mantenían contactos económicos, sociales, etc. Por esta vía se comunicaban contrabandistas, comerciantes, industriales, etc. El teléfono se convirtió más adelante en un importante elemento para el paso de judíos al lado ario. Cuando la esposa y los hijos estaban por la zona aria y el esposo en el gueto, el teléfono unía a la familia separada. Los alemanes intentaban en relación a esto limitar cada vez más el número de teléfonos en el gueto, hasta que se llegó a la situación de que con el tiempo desaparecieron todos los teléfonos privados y quedaron solo en algunos despachos municipales y de instituciones sociales. Todos los bloques, todas las calles estaban sin teléfono, no había ni siquiera en las farmacias. La

---

<sup>335</sup> “Ale jedno jest wyraźne i dominujące we wszystkich bez wyjątku utworach moich z tego okresu. To głęboka i beznadziejna tęsknota za Warszawą, jeśli nie za stolicą z 1939 roku, to za miastem mojego pierwszego wiersza i pierwszej dojrzałej wiosny”.

población judía se las apañaba como podía. Surgieron los conocidos como teléfonos falsos, instalados por ingenieros profesionales, no registrados en la central telefónica, y que sin embargo funcionaban de forma impecable. Se telefoneaba al lado ario desde los teléfonos oficiales del Consejo y de instituciones sociales después de las horas de oficina. El pago por una conversación telefónica era de 5-10 zlotys, mientras que en el lado ario una conversación costaba 40-50 groszy. Por temor a una escucha telefónica se exigía cierto disimulo. En las conversaciones se usaban apellidos y nombres polacos, lo que resultaba en diversos *qui pro quo*. No se sabía de quién se trataba cuando en lugar de Szyja se pedía que acudiera al teléfono Stanisław y que en lugar de Kirszenbaum acudiera Wiśniewski<sup>336</sup>. Los judíos o arios que hablaban con el gueto usaban todo su arte para insertar en la conversación cuestiones importantes como la acomodación de un hijo en el lado ario, la fecha para pasar allí, el traslado de objetos personales, etc. y llevar de tal modo la conversación que los que esperaban en la cola del teléfono no pensarán que se trataba del gueto y de unos judíos<sup>337</sup> (Ringelblum, 1988: 71-72)

<sup>2</sup> El servicio telefónico del reloj parlante, que todavía hoy día sigue dando la fecha, el día de la semana y la hora actuales, se puso en marcha en Polonia en el año 36.

<sup>3</sup> Llamamiento del coronel Roman Umiastowski efectuado por la radio la noche del 6 al 7 de septiembre de 1939 a los polacos con facultades de tomar un arma para crear una nueva línea de defensa en la orilla este del río Vístula.

<sup>4</sup> El tranvía número cero.

<sup>5</sup> En la Varsovia de los años 30, Quick era un bar restaurante y Adria un restaurante de lujo y *dancing*.

<sup>6</sup> Mieczysław Fogg (1901-1990), cantante que empezó su carrera en el periodo de entreguerras y para el que Szlengel escribió o adaptó algunas letras de tangos (*Tango notturno, Noc argentyńska...*).

<sup>7</sup> En otro guiño del poeta a su público utiliza de manera irónica “muros” para referirse al muro del gueto.

## “PASAPORTES”

<sup>1</sup> Tal como señala Agnieszka Haska (Haska, 2006: 30), los habitantes del gueto con pasaportes

---

<sup>336</sup> *Kirshnboim* en yidis (*Kirschbaum* en alemán), así como *wisnia* en polaco significan *cerezo*.

<sup>337</sup> “Niemcy wiedzieli dobrze, że Żydzi porozumiewają się ze stroną aryjską przez telefon. Wiedzieli, że przez telefon utrzymywane są kontakty o charakterze gospodarczym, towarzyskim itp. Telefon stał się później ważnym czynnikiem przy przechodzeniu Żydów na aryjską stronę. Gdy żona i dzieci były po aryjskiej stronie, a mąż w getcie, telefon łączył rozdzieloną rodzinę. Niemcy starali się w związku z powyższym ograniczyć coraz bardziej aż doszło e czasem umilkły wszystkie prywatne telefony w getcie, a pozostały tylko w niektórych biurach gminnych i instytucjach społecznych. Były całe bloki, całe ulice bez telefonów, nie było ich nawet w aptekach. Ludność żydowska radziła sobie, jak mogła. Powstały tzw. telefony lipne, zainstalowane przez fachowców-inżynierów, nie zarejestrowane w centrali telefonicznej, a jednak działające bez zarzutu. Telefonowano na aryjską stronę z telefonów urzędowych Gminy i instytucji społecznych po godzinach urzędowych. Opłata za rozmowę telefoniczną wynosiła 5-10 zł, gdy po stronie aryjskiej rozmowa kosztowała tylko 40-50 groszy. W obawie podsłuchu rozmowa telefoniczna z aryjską stroną wymagała pewnego maskowania się. W rozmowach posługiwano się nazwiskami i imionami polskimi, co doprowadzało do rozmaitych *qui pro quo*. Nie wiadomo, o kogo się rozchodzi, gdy zamiast Szyi – wyzwano do telefonu Stanisława, a zamiast Kirszenbauma – Wiśniewskiego. Żydzi lub aryjczycy, prowadząc rozmowę z gettem, używali cały kunszt, by wpleść do banalnej rozmowy tak ważną kwestię, jak urządzenie dziecka po aryjskiej stronie, termin przejścia tam, ekspedycja rzeczy itd., i poprowadzić rozmowę tak, by czekający w kolejce do telefonu nie domyślili się, że chodzi o getto i o Żydów”.

de otros países gozaban de privilegios como no tener que llevar brazaletes o estar exentos de los trabajos forzados. Conseguir un pasaporte extranjero fue una de las vías de huida que con mayor o menor éxito intentaron tomar tanto algunos habitantes del gueto como algunos escondidos en la zona “aria” de Varsovia. Esta cuestión fue, según Haska, “intensamente discutida” (ídem), tal como lo reflejan algunos artículos publicados en la “Gazeta Żydowska” en 1941. Así también, ya en otro periodo posterior del gueto de Varsovia –en abril de 1943– y en un gueto muy diferente, transformado ya en un campo de trabajo, el asunto de los pasaportes no fue menos candente, tal como refleja una de las entradas del diario anónimo conocido como *Diario de Maryla*, escrito por una mujer del gueto que estaba en la fábrica de bruceros y asistía a los recitales del Szlengel. En esta entrada se encuentra una referencia indirecta al efecto que producían poemas como “Pasaportes” en dichos recitales: “Locos arrebatos de fantasía, en los que desconectamos durante algunos momentos de este nido de miseria y desatado miedo para irnos a Vittel<sup>338</sup>, símbolo cuyo significado es lugar de abrigo, oasis, paz. Justamente son sólo momentos, cuando sueño con Vittel, cuando me abstraigo de la realidad y doy rienda suelta a la imaginación, porque por lo general permanezco en una especie de trance, en el trance de la espera, sin saber de qué, probablemente sin querer percatarme tan patentemente de la espera del final, más bien triste<sup>339</sup>”.

<sup>2</sup> Pese a la gravedad del asunto que trata el poema, el tono del mismo es muy ligero, tiene un aire de cabaré. Tal como señala Tomasz Żukowski, Szlengel “se sirve y transforma las formas del cabaré, rebaja el registro y sitúa la narración en un espacio reservado a asuntos de poca importancia y de juego sin artificio. (...). La trivialidad unida al juego irónico es una reacción al sentimiento de marginación, sobre el que Szlengel habla directamente” (Żukowski, 2021: 50).

#### “DOS SEÑORES EN LA NIEVE”

<sup>1</sup> Gracias a la autora del *Diario de Maryla* sabemos que en los recitales del taller de bruceros – con la sala llena a rebosar– había primero un repertorio serio – al que pertenecería este poema

---

<sup>338</sup> Vittel era un campo de prisioneros de guerra británicos y estadounidenses situado en el noreste de Francia, en el departamento de los Vosgos, adonde –como señala la investigadora Agnieszka Haska– en enero y mayo de 1943 fueron deportados dos grupos de judíos procedentes del gueto de Varsovia que poseían pasaportes británicos, estadounidenses o de algún país sudamericano. También señala Agnieszka Haska que a estos grupos de deportados del gueto de Varsovia se les permitía mantener correspondencia y que describían este campo como un paraíso en comparación con el infierno del gueto (ídem, 101-105).

<sup>339</sup> “Obłądne porwywy fantazji, odskocznia na kilka chwil z tego siedliska nędzy i opętańczego strachu do Vitell – symbolu, który oznacza przystań, oazę, życie. Właściwie to są tylko chwile, kiedy marzę o Vitell, liedy odrywam się od mej rzeczywistości i pozwala, poigrać rozbujanej wyobraźni, bo przeważnie trwam w jakimś transie, w transie wyczekiwania, nie wiedząc na co, prawdopodobnie nie chcąc sobie tego tak jawnie uzmysłwić na zakończenie, raczej na smutne”.

“Dos señores en la nieve”, así como “Una ventana hacia aquel otro lado”, “Una hoja del diario «Acción»”, etc.– y seguidamente otro repertorio más ligero y humorístico (como “Pasaportes”) en el que, según la autora de dicho diario, Szlengel era capaz de extraer lo cómico de las situaciones más trágicas “de tal manera que se quería llorar y reír al mismo tiempo<sup>340</sup>” (Anónimo, 2008: 6-7).

<sup>2</sup> Tal como señalan Barbara Engelking y Jacek Leociak en *El gueto de Varsovia. Guía por un lugar inexistente*, el trabajo forzado ya fue declarado oficialmente obligatorio para todos los varones judíos mayores de 14 años el 26 de octubre de 1939, es decir, antes de la creación del gueto, pero también después de que ya se llevara un tiempo haciéndose. Al principio los alemanes hacían redadas en la calle para capturar hombres aptos para el trabajo, pero ante el caos y el temor que producían dichas redadas entre la población el Consejo Judío creó un batallón de trabajo encargado del reclutamiento. El Consejo pagaba a dichos trabajadores, si bien los problemas financieros hacían que hubiera muchos retrasos en los pagos. Esto unido a las fatales condiciones de trabajo y a la creciente demanda de mano de obra provocaba que siempre faltaran trabajadores. Por otro lado, como muchas personas querían librarse del trabajo forzado, el Consejo llegó incluso a instaurar un sistema mediante el cual quien quisiera quedar exonerado pagara a un sustituto. El trabajo forzado se hacía en las llamadas *placówki*, diferentes lugares fuera del gueto de Varsovia en los que se realizaban trabajos muy diversos de baja calificación, generalmente físicos, siempre bajo la escolta de soldados alemanes (Engelking y Leociak, 2013: 161-162).

#### “UNA HOJA DEL DIARIO «ACCIÓN»”

<sup>1</sup> «Acción» hace referencia a la primera gran operación de deportación que tuvo lugar en el gueto de Varsovia entre el 22 de julio y el 24 de septiembre de 1942. Según Barbara Engelking, la población del gueto se redujo en más de trescientas mil personas, la mayoría de las cuales perecieron en el campo de exterminio de Treblinka (ibídem, 748). Esta “hoja del diario” de la deportación corresponde al 5 de agosto de 1942, día en que fueron deportados los huérfanos y el personal de la Casa de Huérfanos del pedagogo Janusz Korczak.

<sup>2</sup> Janusz Korczak (1878-1942): médico, pedagogo y escritor de literatura infantil, durante años dirigió un orfanato para niños judíos.

<sup>3</sup> *Dom Sierot* (Casa de Huérfanos) fue el nombre que le dieron los pedagogos Janusz Korczak y Stefania Wilczyńska al orfanato que fundaron en 1912 y dirigieron hasta 1942. Stefania

---

<sup>340</sup> “wydobył komizm i z najtragiczniejszych sytuacji, tak, że jednocześnie i płakać i śmiać się chciało”.

Wilczyńska acompañó, al igual que Janusz Korczak, a los huérfanos de *Dom Sierot* hasta Treblinka.

<sup>4</sup> Especie de carro arrastrado por una persona en bicicleta y que sirve para llevar pasajeros.

<sup>5</sup> La policía polaca del Gobierno General era conocida literalmente como la *Policja Granatowa* (“Policía Azul”).

<sup>6</sup> Oficial de la policía judía, encargado del orden en la *Umschlagplatz*. Según refiere Barbara Engelking, Szmerling se hizo famoso por su brutalidad, crueldad y por recibir sobornos (ibídem, 238). Szlengel le menciona en otros poemas.

<sup>7</sup> Guardianes letones, lituanos y ucranianos custodiaban la *Umschlagplatz*.

<sup>8</sup> Karl Georg Brandt, oficial alemán de las SS que junto al oficial de las SS Gerhard Mende, dirigió la “acción” de deportación.

<sup>9</sup> Matías es el protagonista de la novela infantil de Korczak *Król Maciuś I (El rey Matías I)*, publicada en 1922, muy popular antes y después de la guerra, hoy en día lectura obligatoria en la escuela primaria en Polonia.

<sup>10</sup> Festividad judía, también conocida como la “fiesta de los escolares”, en la que se acostumbra a salir con los alumnos al campo y al bosque, practicar juegos y pasar el día en contacto con la naturaleza.

<sup>11</sup> Miembro de Hashomer, organización de defensa que funcionó en Palestina durante el dominio otomano para proteger los asentamientos judíos.

<sup>12</sup> En el diario de Maryla encontramos la siguiente reflexión sobre el muro del gueto: “Tras el muro rojo, que constituye una línea de demarcación que nos separa a nosotros –los condenados– de aquellos a quienes les es permitido vivir, es como si por la gente discurriera otro muro mucho más difícil de atravesar: el grueso muro de indiferencia y falta de comprensión con el que se rodean los polacos, por lo general completamente insensibles a la aterradora tragedia vivida por nosotros<sup>341</sup>” (Anónimo, 2008: 62-63). En efecto, tal como afirma Jacek Leociak –que en varias de sus obras reflexiona sobre la actitud de los polacos ante el Holocausto basándose en testimonios escritos y orales, así como en conversaciones con supervivientes– lo que domina en dichos testimonios y se resalta como más dramático de su experiencia es la indiferencia, el hecho de que sus vecinos polacos apartaran la vista ante su suerte<sup>342</sup>.

<sup>13</sup> Al comienzo de la invasión de Polonia por Alemania, la guarnición polaca de Westerplatte

---

<sup>341</sup> “Za czerwonym murem, który stanowi linię demarkacyjną, oddzielającą nas –skazanych od nich, którym wolno żyć, jak ludziom biegnie inny mur który jest znacznie trudniejszy do przebycia – to gruby mur obojętności i braku zrozumienia jakim się otoczyli Polacy, przeważnie zupełnie nieczuli na wstrząsającą tragedję przeżywaną przez nas”.

<sup>342</sup> Entrevista concedida a Telewizja Literacka TVL en 2016.

resistió un cerco que duró dos semanas. Tal como señala Tomasz Żukowski, el tono elevado y heroico del final constituye una excepción en la recopilación de poemas *Lo que leía a los muertos*, que da cuenta principalmente de la muerte marginal –totalmente opuesta a la heroica– de los judíos, “de la experiencia del Holocausto como forma extrema de la exclusión y la marginación” (Żukowski, 2021: 49).

#### “ALREDEDORES DE VARSOVIA”

<sup>1</sup> Referencia a la *Umschlagplatz*, en la calle Stawki, lugar de donde partían los trenes que se dirigían al campo de exterminio de Treblinka.

<sup>2</sup> Tal como explica Barbara Engelking, la búsqueda de lugares donde esconderse fuera del gueto empezó antes del comienzo de la gran operación de deportación del verano de 1942 y se intensificó durante la misma. Sin embargo, para que esas personas que deseaban esconderse en la zona “aria” tuvieran un mínimo de posibilidades de sobrevivir fuera del gueto debían cumplirse inicialmente cada una de las siguientes condiciones, en realidad inalcanzables para la mayoría de la población del gueto: tener un aspecto “ario”, poseer dinero y documentación falsa, saber hablar bien polaco y –lo más importante– tener conocidos y contactos entre los polacos. Por otra parte, dicha decisión suponía en muchos casos separarse de la familia, la negación de su propia identidad, vivir en la inseguridad del mañana y en una tensión por estar continuamente expuesto a sospechas, chantajes y denuncias. Todos estos factores hacían muy difícil la vida de aquella minoría que había conseguido esconderse en la zona “aria” de Varsovia (Engelking y Leociak, 2013: 756-757).

<sup>2</sup> Presidente del Judenrat, encargado de la administración del gueto. Se suicidó al empezar la primera deportación de los habitantes del gueto de Varsovia a Treblinka.

#### “DOS MUERTES”

<sup>1</sup> En este poema Szlengel ahonda en el sentimiento de exclusión y marginación expresado en otros poemas, ahora mediante el contraste entre lo que denomina “nuestra” muerte (la muerte oculta y residual de los judíos de Europa) y “vuestra” muerte (la muerte en los campos de batalla europeos, humana y heroica, reconocida con honores y decoraciones). Desde un enfoque sociológico constructivista, el investigador Tomasz Żukowski afirma que Szlengel contrasta de esta forma la perspectiva de los exterminados, situados al margen, frente a la perspectiva de Europa y de los testigos polacos, que constituyen el centro dominante con capacidad de veredicto entre lo que es una muerte relevante y una irrelevante. En el prólogo a su recopilación de poemas, Szlengel escribió:

Los nombres de Ziuta... Asia... Eli... Fania... Sioma... ¿os dicen algo? Nada. Gente. Innecesaria. Así había miles. Por miles fueron a la plaza, por miles fueron golpeados con látigos, separados de sus familias, metidos en los vagones. Gaseados. No eran importantes. La estadística no los menciona, no son distinguidos con ninguna condecoración. Nombres. Sonidos huecos<sup>343</sup>. (Szlengel, 2013: 189-190).

Y Maryla escribió en su diario en abril de 1943:

Los programas de la radio inglesa alientan con fe, soberbia, esperanza la victoria. Ya de antemano por precaución se ha establecido el tipo de gobierno que habrá en la ensangrentada Europa, ya de antemano se prepara ropa para las naciones oprimidas, en ruinas. ¿Por qué se piensa en todo, pero únicamente no en las personas que parecen inocentemente de manera tan bestial<sup>344</sup>? (Anónimo, 2008: 73).

“YA ES HORA”

<sup>1</sup> En *El texto ante el Holocausto*, Jacek Leociak se pregunta qué se escribía y por qué se escribía durante el Holocausto y dedica un capítulo al análisis del discurso religioso en el gueto de Varsovia. Este investigador señala que dicho discurso —expresado en un sentido amplio, en lo que Leociak llama la literatura del documento personal, que incluye diarios, testimonios, pero también textos literarios— se movía entre dos polos: el que reafirmaba la fe, la voluntad de Dios y entendía lo que estaba sucediendo como un rendimiento de cuentas por los pecados cometidos y el que no entendía ni aceptaba el silencio de Dios y renegaba entonces de él, lo blasfemaba. Entre los que renegaban de él se encontraban Władysław Szlengel y Itsjok Katzenelson, este último también destacado poeta del gueto de Varsovia que escribía en hebreo y en yidis y que en este idioma escribió el largo poema titulado *Dos lid funem oysgehargetn yidishn folk* (*Canto del pueblo judío asesinado*) (Leociak, 200).

<sup>2</sup> En el momento en el que fue escrito este poema, en el gueto se creía que las personas que morían en las cámaras de Treblinka eran asfixiadas en vapor.

“LA PEQUEÑA ESTACIÓN DE TREBLINKA”

<sup>1</sup> Desde el título de este poema, Szlengel presenta de manera trivial e inofensiva un lugar de una terrible significación para los habitantes del gueto de Varsovia, teniendo en cuenta además que seguía existiendo y funcionando en el momento en que lo escribió. En este sentido, Tomasz Żukowski señala que

La marginación de la voz de los judíos, la exclusión de las narraciones reservadas a las experiencias importantes —en la escala del mundo civilizado, pero también en la escala de la cultura polaca mayoritaria— hace que Szlengel formule el destino de los judíos en las categorías de lo banal lindando y atravesando lo aterrador. “La pequeña estación de Treblinka” y “Un hermoso domingo” son poemas que chocan por su

---

<sup>343</sup> “Imiona — Ziuta... Asia... Eli... Fania... Sioma... czy to wam coś mówi? Nic. Ludzie. Niepotrzebni. Było takich tysiące. Tysiącami szli na plac, tysiącami byli bici pejcami, odrywani od rodzin, ładowani do wagonów. Gazowani. Nieważni. Statystyka ich nie wymieni, żaden krzyż nie odznaczy. Imiona. Puste dźwięki”.

<sup>344</sup> “Audycje angielskie tchną wiarą, tupetem, nadzieją zwycięstwa. Już zawczasu przeróżnie ustala się rodzaj rządu w skrwawionej Europie, już za wczasu szykuje się odzież dla uciśnionych, zrujnowanych narodów. Dlaczego się myśli o wszystkim, tylko nie o ludziach, którzy giną niewinnie w tak bestialski sposób?”.

tono ligero<sup>345</sup> (Żukowski, 2021: 56).

<sup>2</sup> Señala también Żukowski que en estos pasajes del poema “el lugar en el que nada sucede, ideal para alguien que quiera sentir un día de verano en completa inactividad emana terror” (ibídem, 57). Ese terror emana de forma irónica cuando el poeta se refiere al viaje que puede durar “toda la vida hasta la muerte” o al inalcanzable billete de vuelta que no se puede comprar ni aunque se ofreciera muchísimo dinero.

<sup>3</sup> El poema culmina en un contrapunto irónico y grotesco que liga algo muy corriente y trivial como ver un letrero destartalado o cocinar con gas con algo aterrador como la muerte en masa por gaseamiento.

#### “UN HERMOSO DOMINGO”

<sup>1</sup> Tal como señala Żukowski, la irónica trivialidad de lo corriente vuelve en este poema ya desde el título, con un calificativo (“hermoso”) nada adecuado para la realidad que se vivía en el gueto. A diferencia del poema “La pequeña estación de Treblinka”, que trata sobre el viaje en tren de los deportados, en el poema “Un hermoso domingo” nos presenta ahora esta trivialidad desde otro lado, desde aquel de los que se libraron de la gran operación de deportación del verano de 1942 y permanecieron en un gueto convertido desde ese momento en campo de trabajo. La ligereza satírica de este poema recuerda además a una pieza de cabaré. Żukowski interpreta la inclinación del poeta por este estilo diciendo que “Szlengel discurre también por el estilo cabaretero (...). Siente que las formas tradicionales reservadas para la descripción de las catástrofes históricas no funcionan bien en el caso del gueto, porque omiten los hechos más importantes, a saber, la exclusión y la marginación” (Żukowski, 2021: 13)

<sup>2</sup> Este poema se sitúa en el gueto del periodo en el que tras la primera gran operación de deportación del verano de 1942 y con la consiguiente reducción de la población a unos cincuenta mil habitantes, el gueto fue convertido en un campo de trabajo en el que operaban diversos talleres y fábricas de empresas alemanas, conocidos en el gueto como *szopy* (en singular, *szop*).

<sup>3</sup> Las *placówki* (en singular, *placówka*) eran los lugares de trabajo (muy diverso, pero generalmente físico) situados fuera del gueto. Podían ser, por ejemplo, la carga y descarga de vagones de mercancía, obras en las vías de tren, trabajos en empresas alemanas privadas, en la

---

<sup>345</sup> “Marginalizacja żydowskiego głosu, wykluczenie z narracji zarezerwowanych dla istotnych doświadczeń – w skali cywilizowanego świata, ale także w skali polskiej kultury większościowej – sprawia, że Szlengel ujmuje los żydowski w kategoriach banału sasiadującego i przenikającego się z grozą. *Mała stacja Treblinka* oraz *Piękna niedziela* to wiersze, które uderzają w lekki ton”.

reforma o construcción de edificios, en empresas de las SS y del ejército o también en la administración municipal (Engelking y Leociak, 2013: 859).

<sup>4</sup> Un *werkschutz* (en plural, *werkschutz*) era el vigilante de un *szop*. Integrado en un destacamento alemán, ucraniano o judío, ejercía la función de policía (ibídem, 861).

<sup>5</sup> Tal como señala Żukowski, bajo la normalidad del gueto se encuentra soterrada una ausencia de normalidad. En la calle bulliciosa por la que un hermoso domingo pasean diversos personajes –a los que de manera muy mordaz se refiere Szlengel– no hace mucho pasaron cosas que no pueden olvidarse. De ello resulta un poema que discurre en un tono de despreocupación bajo el cual en cada momento van apareciendo reminiscencias de un pasado terrible.

<sup>6</sup> *Schatz*, del yidis, germanismo a su vez, que significa “tesoro”, “querido”.

<sup>7</sup> En los dos últimos versos de esta estrofa el poema cambia de tono, que de repente se vuelve lírico. Según Tomasz Żukowski, “querer salvarse es permanecer del lado de la vida, pero ésta siempre será una vida en el cementerio. La banalidad de la cotidianeidad se convierte en esta situación en algo insoportable e inaceptable. Precisamente porque es la quintaesencia de la salvación<sup>346</sup>” (Żukowski, 2021; 61-62). Pero este instante de lirismo se desvanece y vuelve la ironía y el tono de cabaré con el que termina el poema.

#### “CONVERSACIÓN CON UN NIÑO”

<sup>1</sup> Según da cuenta Jacek Leociak en *El gueto de Varsovia. Guía por un lugar inexistente*, durante la operación de deportación de verano de 1942 fueron deportadas sobre todo personas mayores y niños, que eran los menos aptos para el trabajo. Tras la deportación, las proporciones demográficas se invirtieron: si antes de la misma, la proporción era de 134 mujeres cada 100 hombres, después fue de 78 mujeres. Además, en otoño de 1942, la población infantil (niños hasta los nueve años) era tan sólo de un 1,4% y un 1,5% de ancianos.

<sup>2</sup> La referencia al *blok* sitúa al poema en el periodo en el que quedó convertido en un campo de trabajo. Los habitantes que no fueron deportados en el verano de 1942 fueron designados a un puesto de trabajo en uno de los *szopy* –talleres o fábricas de una empresa alemana en el gueto–, así como a un *blok* –en la acepción concentracionaria del término– en el que alojarse y que normalmente era uno de los edificios de pisos adyacentes al *szop* y abandonados por sus habitantes durante la deportación.

<sup>3</sup> Una de las empresas alemanas que tenía un *szop*.

<sup>4</sup> Famoso café de Varsovia del periodo de entreguerras muy frecuentado por artistas y políticos.

---

<sup>346</sup> “Chcieć ocaleć to pozostawać po stronie życia, ale ono zawsze już będzie życiem na cmentarzu. Banal codziennosci staje się w takiej sytuacji czymś nie do znieszenia i nie do zaakceptowania. Tyle że właśnie on jest kwintaesencją ocalenia”.

<sup>5</sup> Periódico editado por judíos polacos en el que el autor publicó algunos de sus versos antes de la guerra.

#### “CONTRAATAQUE”

<sup>1</sup> Este poema fue escrito con ocasión de las primeras acciones de resistencia armada en el gueto de Varsovia durante la segunda operación de deportación que tuvo lugar en enero de 1943. Según la historiadora Barbara Engelking, esta segunda operación tenía por objetivo deportar a 8000 personas del gueto, el número estimado de personas que vivían en él de forma ilegal<sup>347</sup> por no estar asignadas a un *szop*. Sin embargo, las muestras de resistencia armada ante la deportación –que produjeron algunas bajas entre las fuerzas ocupantes– hicieron que la operación se diera por concluida antes de alcanzar el objetivo. Según Engelking, estos episodios puntuales de resistencia supusieron un cambio psicológico en los habitantes del gueto, pues desde entonces se consideró la resistencia armada como una respuesta efectiva. En este contexto, Szymon Rogoziński, que –entre otras personas– compartía vivienda con Szlengel en el *blok* de bruceros y con el que inició una relación de amistad y una colaboración en sus proyectos de escritura de una enciclopedia del gueto, escribió después de la guerra refiriéndose al poema “Contrataque”:

Los poemas con doble sentido dejaron ya de ser una necesidad del momento. El canto tenía ahora que cumplir otra tarea diferente. Tenía que concienciar y despertar a la lucha. Y entonces surgió el último poema de Szlengel: „Contraataque”. Entonces surgió el canto-oración sobre la „lucha sangrienta” y la „muerte violenta”<sup>348</sup> (Rogoziński, 1947: 4).

En los meses posteriores a su composición este poema circuló ampliamente por el gueto, de tal manera que en la víspera y durante la insurrección del gueto de Varsovia unos meses después –en abril de aquel mismo año–, este poema se convirtió en el himno de los jóvenes combatientes que se alzaron en armas al iniciarse lo que los ocupantes habían planeado como la tercera y definitiva operación de deportación, que dejaría el gueto vacío, “libre” de judíos. Según Halina Birenbaum, superviviente del gueto de Varsovia y principal divulgadora de la obra de Szlengel en Polonia e Israel,

Escuché por última vez un poema de Szlengel con mi madre, mi hermano y mi cuñada (...), leído con pasión y extraña satisfacción por el más pequeño de mis hermanos. Chilek tenía entonces 20 años, como su mujer. (...) Era el poema "Contrataque". La víspera de la insurrección en el gueto, algunas horas antes de bajarnos al búnker subterráneo de Miła 3, estábamos de pie en un piso desierto junto con algunos de los amigos de Chilek. Los chicos escuchaban el poema, levantando los fusiles en alto, como si fueran juguetes. Reinaba otro ambiente y tono aquel día de abril. Una extraña madurez, una repentina fe en esa desesperanza, una desgraciada alegría de gente que no tenía nada más que una miserable vida, que en

---

<sup>347</sup> Conocidas en la jerga del gueto como “salvajes” (*dzicy*).

<sup>348</sup> “Dwuznaczne wiersze przestają już być potrzeba chwili. Pieśń miała teraz do spełnienia inne jeszcze zadanie. Miała uświadomić i pobudzić do walki. I wtedy powstaje ostatni utwór Szlengla: „Kontratak”. Wtedy powstaje pieśń-modlitwa o „walkę krwawą” i o „gwałtowną śmierć””.

cualquier momento les sería arrebatada. ¡Todavía podían llevar a cabo algo! Estaban tomados por la tensión de la espera y de la preparación de esta crucial y definitiva tarea<sup>349</sup> (Birenbaum, 1983).

<sup>2</sup> Soldados lituanos voluntarios pertenecientes a una organización paramilitar lituana nacionalista que colaboró con los ocupantes alemanes. Del lituano *šaulys*, “tirador”, “fusilero”, palabra tomada como préstamo en polaco, a partir de la cual se ha formado el plural *szaulisi*, aunque propiamente en lituano el plural es *šauliai*.

<sup>3</sup> A pesar de su título triunfalista, este poema que canta el heroísmo de las primeras manifestaciones de resistencia armada de la población del gueto, no lo hace –tal como señala Tomasz Żukowski – de una manera convencional. Ya desde los primeros versos el tono es completamente diferente del poema dedicado a la muerte heroica de Janusz Korczak, cuya ejemplaridad hace que se pueda escribir “la página de Historia más brillante”, comparable a la de la resistencia polaca en Westerplatte. En “Contrataque”, por el contrario, se presenta a una población marcada por la humillación y la sumisión a la que el poeta califica de “ganado”. Junto al “ganado” se presenta con ironía a los “bellos oficialitos”, quienes por mero entretenimiento chasquean su látigo en los morros de ese “ganado”.

<sup>4</sup> “Juno” era una marca alemana de cigarrillos que se fumaban en la época. “Juno sind rund” ([los cigarrillos] Juno son redondos) era su lema publicitario. Tal como señala Żukowski, Szlengel hace aparecer aquí un elemento trivial, el de una cajetilla de tabaco, que los oficiales alemanes tiran con menosprecio junto a los cadáveres de los fallecidos –generalmente asesinados de manera brutal– en la *Umschlagplatz* durante la deportación.

<sup>5</sup> Del yidis, “estado de ánimo” “humor”.

<sup>6</sup> Aquí el “ganado” muestra sus colmillos y se rebela. Más adelante el poeta califica reiteradamente esta rebelión como una “rebelión de la carne” (*bunt mięsa*). Y es que, como señala Żukowski, aunque en el poema se presenta a la población judía que sufre la deportación tomando la iniciativa y rebelándose, no por ello Szlengel renuncia a subrayar una vez más su exclusión, su marginación, esta vez del discurso heroico convencional:

[Szlengel] no aprovecha tampoco la ocasión para redefinir la relación de las víctimas con los modelos culturales e inscribir a los combatientes en un nuevo lugar en la jerarquía cultural. El gueto en lucha sigue

---

<sup>349</sup> “Po raz ostatni w getcie słyszałam wiersz Szlengła wraz z matką, bratem i bratową (...), czytany z pasją i przedziwną satysfakcją przez młodszego z moich braci. Chilek miał wtedy dwadzieścia lat, jak jego żona. (...). Był to wiersz *Kontratak*. Dzień przed wybuchem powstania w getcie, kilka godzin przed zejściem pod ziemię do bunkra na Miłej 3, staliśmy przed jakimś opustoszałym mieszkaniem razem z kilkoma kolegami Chilka. Chłopcy słuchali wiersza, podrzucając karabiny w górę, jakby to były zabawki. Panowała jakaś inna atmosfera i ton owego kwietniowego dnia. Przedziwna dojrzałość, nagła wiara w tej beznadziejności, nieszczęsną radość ludzi nie mających niczego więcej, prócz nędznego życia, które lada moment również zostanie im wydarte. Mogą czegoś jeszcze dokonać! Byli Przejęci napięciem oczekiwania i szykowania się do tego przełomowego, ostatecznego zadania”.

siendo un paria, tal como el gueto del periodo de la primera gran operación de deportación<sup>350</sup> (Żukowski, 2021: 87-87).

<sup>7</sup> Calles situadas en el norte del gueto, epicentro de los levantamientos armados.

<sup>8</sup> En polaco, “rebelión”, “revuelta”.

<sup>9</sup> Al mismo tiempo que se intensifica la perspectiva de la exclusión con la repetición de “la carne se rebela”, se intensifica también la ironía hacia los “oficialitos”, a quienes parecen enfrentarse estos versos sarcásticos escritos en alemán y en mayúscula. Por otra parte, las nuevas referencias a las cajetillas “Juno” cambian también de perspectiva y ya no son un signo de menosprecio y de humillación hacia los deportados sino hacia los que llevan a cabo la deportación.

<sup>10</sup> A los habitantes que seguían viviendo escondidos en el gueto y no formaban parte de los grupos de trabajo forzado se les llamaban “salvajes”.

<sup>11</sup> Cabe señalar que aunque la parte final del poema toma un tono más convencional cuando invoca a Dios y a la rebelión heroica, Szlengel no deja de reivindicar con orgullo que esta rebelión es la de los judíos marginados –numerados como ganado– del gueto de Varsovia cuando dice: “tiemblan en los pechos los números de bloque / nuestras medallas de la guerra judía”.

<sup>12</sup> Como observa Żukowski, a propósito de este final del poema en el que por última vez se hace referencia a la cajetilla de cigarrillos de la marca “Juno”, “la ironía que apunta al centro se une a un elemento afín con lo grotesco, pues lo que parecía trivial y totalmente sometido al poder, se convierte en un elemento que actúa de forma autónoma y ofrece resistencia<sup>351</sup>” (ibídem, 88).

### 4.3.3. Anotaciones a las traducciones

#### “UNA VENTANA HACIA AQUEL OTRO LADO”

Título: el título resulta significativo en el sistema del poema porque constituye también el primer y el último verso. *Okno* (“ventana”) es la palabra-valor<sup>352</sup> del poema, junto con *oko* (“ojo”), puesto que también puede entenderse la presencia de la ventana como la de un ojo que le permite al poeta lanzar una mirada furtiva hacia el lado “ario” de Varsovia. Estas palabras se

---

<sup>350</sup> “Nie korzysta też z okazji żeby na nowo zdefiniować relację ofiar do wzorów kultury i przypisać walczącym nowe miejsce w kulturowej hierarchii. Getto walczące pozostaje pariasem tak samo jak getto z okresu Wielkiej Akcji”.

<sup>351</sup> “Ironia wymierzona w centrum łączy się z elementem pokrewnym grotesce, bo to, co wydawało się trywialne i całkowicie poddane władzy, zamienia się w żywioł, który samodzielnie działa i stawia opiór”.

<sup>352</sup> Con el concepto de *mots-valeur* o palabras-valor –recurrente en la obra de Meschonnic– nos referimos a “des mots (...) dont le texte fait des valeurs, à l’intérieur d’un champ lexical et sémantique organisé en système” (Meschonnic, 1999: 264).

repiten continuamente durante el poema (sobre todo en la primera parte) y van formando una red, una concordancia sonora con *piękny* (“bello”), *mokną* (“se mojan”), *pokłon* (“reverencia”), *nie wolno* (“está prohibido”), *wieka* (plural de *wieko*, “tapa del piano”). Tanto para esta interpretación del poema como para su traducción hemos tenido en cuenta la concepción del ritmo por Meschonnic, para quien había que incluir en la misma “l’organisation de ce qu’on appelle les sonorités, qui sont la matière du sens (...) le rythme et le sens sont pris comme une seule matière” (Meschonnic, 1989: 22-23). De este modo, en la traducción hemos intentado crear una red de concordancias sonoras entre la palabra-valor “ventana” y la serie de palabras “panorama”, “mojadas”, “inclinadas”, “cerrada” “vedada”, “mirada” que concuerdan en su asonancia, si bien quizás el carácter propio de la asonancia haga que la red resulte más débil en la traducción al castellano que en el original. En lo que respecta a la propia concordancia sonora original entre las dos palabras-valor *–okno* y *oko*– no la hemos podido mantener en la traducción al castellano. En la traducción de Weyland, se relaciona *window* con *below*, pero el traductor no desarrolla más esta red y se centra en lograr la sonoridad de la rima: “*My window faces the other / side, shameless and brash Jewish window, / below, Krasinski Park’s beauty, / where autumn’s dead leaves still linger...*” (Szlengel, 2012b: 59). En la versión en portugués, Piotr Kilanowski también se centra en la rima de los versos y no intenta hacer una red de sonoridades de *janela* (“ventana”) con otras palabras.

Verso 3: teníamos la opción de hacer una traducción más ceñida al original, aunque también literaria (“que da al bello parque Krasieński”), pero hemos optado por seguir construyendo la red de concordancias sonoras insertando la palabra “panorama”. Para ello podíamos elegir entre sustituir “bello” por “panorama” (“con panorama al parque Krasieński”) o bien amplificar el verso y mantener “bello” (“con panorama al bello parque Krasieński”). Hemos elegido esta última opción porque el verso así traducido se inserta igualmente bien en el conjunto del poema.

Verso 8: hemos tomado de Kilanowski la idea de amplificar este verso con el fin de que rime con el verso 6. Hemos tomado incluso la misma solución que en la traducción al portugués, en la que se habla de una ventana *fechada*, esto es, “cerrada”.

Verso 20 en adelante: continuas referencias a los sentidos de la vista y el oído. Se lleva a cabo una intensificación de los mismos, que hemos intentado preservar en la traducción: “y miro... miro voraz...”, “me despido de la ciudad callada (...) en el suplicio del más resonante silencio”.

Verso 22: hemos cambiado la concordancia gramatical original de *dalekie* (“lejanos”) con *szumy i gwizdy* (“murmullos y pitidos”) y la hemos concordado con “Varsovia” (“Varsovia (...) lejana”) para que este verso rime con el verso 24.

Versos 27-28: Weyland ha optado por traducir la palabra alemana *Wachmeister* (*camp guard*) y alterar la puntuación poniendo los dos versos entre paréntesis: (“*the lunar camp guard permittinng / some sentimental night barter...*”). Tanto en nuestra traducción como en la de Weyland se ha utilizado la misma técnica de traducción (la amplificación), en mi caso en forma de nota a pie de página, mientras que en la versión en inglés (2012b: 59) se traduce *Wachmeister* mediante una paráfrasis explicativa (*camp guard*). Además, en la traducción de Weyland la explicación de la paráfrasis se refuerza con un paréntesis que no está presente en el texto original. En nuestro caso hemos mantenido la palabra original en alemán, ya que en nuestras traducciones de estos poemas hemos optado por mantener los préstamos de esa lengua por estar tan presentes en la realidad (la ocupación alemana) que vivió el poeta. Al igual que nosotros, Kilanowski incluye también una nota explicativa. Dicha nota explicativa la hemos aprovechado (nos referimos a ella en nuestra versión), porque da mayor sentido a la alusión en el poema al contrabando en el gueto.

#### “EL TELEFONO”

Versos 24, 35, 39, 55, 71 y 84: se repite la palabra *zegarynka* (literalmente “relojita”, ya que la voz grabada en el reloj automático del servicio telefónico era la de una mujer). En la traducción hemos mantenido cada una de estas repeticiones, pues el discurso del poema se articula a partir del diálogo con la mujer del reloj parlante, a la que se dirige utilizando el vocativo *zegarynko* (“Dime algo, mujer del reloj”; “¿Me recuerdas, mujer del reloj?”; “¿Dices algo, mujer del reloj?”...). La traducción de *zegarynka*, sin embargo, plantea problemas, pues no hay una sola palabra en español para designar a esa mujer del reloj automático. Weyland ha encontrado el término equivalente en inglés (*Time-Lady*), mientras que Kilanowski parece haber encontrado también un servicio telefónico equivalente en portugués (*Hora Certa*, “hora exacta”) y que al estar en femenino se dirige a él como a una mujer (por ejemplo, “diz algo para mim, Hora Certa...”) (Szlenkel, 2018: 58). Lo mismo sucede en la versión en francés, en la que el poeta se dirige a un reloj que en francés es femenino: *horloge parlante* (Szlenkel, 2017: 64-71). En castellano hemos encontrado equivalentes en masculino “reloj de voz”, “reloj parlante” y finalmente hemos decidido recurrir a una amplificación para la traducción: “mujer del reloj parlante”.

Versos 32, 36, 40, 41, 45, 68, 87: en el diálogo con la *zegarynka* resultan relevantes los momentos en que se va marcando la hora del reloj. Son repeticiones que van conformando el movimiento del poema en una semántica de la posición que he mantenido tal cual en la traducción. Si lo comparamos con Weyland y Kilanowski, en ambas versiones se mantienen también estas repeticiones así como su posición. Weyland, en algunos casos, recurre a cambiar la hora con respecto al original para favorecer la rima, pero en cambio Kilanowski deja algunas estrofas sin rima, lo que sucede muy pocas veces en las traducciones de su antología. En nuestro caso, hemos recurrido una vez más a la amplificación: hemos añadido varias formas de los verbos “tocar” y “dar” según convenía con el mismo fin de favorecer la rima.

Verso 48: se hace referencia al actor Gary Cooper. Weyland lo resuelve utilizando una modulación (Hurtado Albir, 2007: 270). Weyland cambia a Gary Cooper por otra estrella de cine de los años treinta, Norma Shearer: “-It is now fifty-eight- / returning home on the “Zero” / from Chmielowa Street, from the pictures / a feature from Norma Shearer”. Weyland ha recurrido a esta técnica en favor de la rima con *Zero*. En nuestro caso, motivados también por la rima con “Cero”, hemos hecho una amplificación y hemos añadido “de una de vaqueros”. En las dos versiones, la traducción es coherente con el texto original, en cuanto que Norma Shearer era una estrella de los años 30 y Gary Cooper ya había hecho en esa época varias películas de vaqueros. Kilanowski, por su parte, elimina la referencia al tranvía cero en esta estrofa y añade el adjetivo *terna* (“tierna”) a *casa* para que rime con *Chmielna*.

#### “PASAPORTES”

Verso 2 y siguientes: en el verso 2 aparece la palabra-valor *kraj* (“país”), en torno a la cual se va formando una red sonora a lo largo del texto original en el tono banal y ligero elegido por Szlengel para tratar una cuestión tan dramática. Así otras palabras que tienen la misma sonoridad y que al mismo tiempo refuerzan semántica-sonoramente dicha palabra valor son: *Urugwaj*, *Paragwaj*, *maj* (“mayo”), *raj* (“paraíso”). Como a partir de la palabra “país” resulta difícil crear una red de palabras con la misma sonoridad, hemos aplicado una técnica de compensación y elegido la palabra “ciudadano” como palabra-valor de la versión en español, que ya aparece en el verso 3 (en realidad en este verso hemos traducido la palabra *poddany* – “súbdito”– por “ciudadano”). Como en el poema original, la palabra-valor se repite en cada estrofa y entorno a ella va surgiendo la siguiente red de palabras, algunas asociadas con “país”: “uruguayo”, “(país) cuidado”, “paraguayo”, “estado”, “(país) dorado”, “claro”, “mayo”, “boliviano”, “(país) perfumado”, “(país) grato”, “(país) lejano”, “(país) amado”.

Versos 2, 16 y 24: en cada uno de estos versos hemos aplicado una técnica de amplificación para crear la red sonora en torno a “ciudadano”. En el verso 6 del original el propio Szlengel hace lo mismo cuando asigna también dos adjetivos (*złoty i wolny*, “dorado y libre”) a la palabra-valor *kraj*, quizás con la idea de alargar un poco más el verso.

#### “DOS SEÑORES EN LA NIEVE”

Título: la palabra-valor del poema del poema desde el título es “nieve”. Esta palabra valor recorre el poema y representa el punto de unión entre los dos universos opuestos –el del soldado alemán y el del trabajador forzado judío–, el elemento que los iguala a ambos ya desde el título (“Dos señores en la nieve”).

Verso 8: hemos amplificado el verso y añadido “a los dos” para que pueda rimar con el verso 6 (“tumbó”).

Verso 20: hemos amplificado el verso y añadido “del cielo” al sintagma “luz crepuscular” para que la medida del verso sea homogénea con respecto a los anteriores y también por la rima. (volver al poema)

Verso 23-24: hemos invertido los versos para favorecer la rima y asimismo hemos alargado el verso repitiendo la palabra “tanto” porque nos parecía más bello de esta manera.

#### “UNA HOJA DEL DIARIO «ACCIÓN»”

Versos 1, 29, 36, 64 y 67: nos encontramos ante lo que Meschonnic denomina una semántica de la posición “qui privilegie les incipit et le clausules” (Meschonnic, 1999: 369), ya que para este poeta y traductólogo el espacio y la posición de las palabras en el poema cuenta tanto en el valor del poema como el propio juego léxico (Meschonnic, 1982: 260). En este sentido la posición de las palabras *Janusz Korczak* –nombre y apellido de la persona a quien va dedicada el poema– conforma el ritmo del poema: estas palabras abren el poema (“Hoy he visto a Janusz Korczak”), se repiten en mitad del mismo (“Janusz Korczak iba adelante el primero”), encontramos asimismo un eco de *Korczak* en la palabra *Król* (krul], “rey”) que se repite dos veces, pero sobre todo las palabras *Janusz Korczak* repetidas en las dos últimas estrofas cierran el poema como para marcar con más fuerza la ejemplaridad del protagonista (“Janusz Korczak, el valedor de los niños”, “Janusz Korczak murió para que nosotros / Podamos tener nuestro Westerplatte”). Por otra parte, la mención al protagonista del poema se lleva a cabo en toda su amplitud, con nombre y apellido, lo que amplía también su sonoridad (“*Janusz Korczak*”, [ˈjãnuʃ ˈkɔɾʧãk]).

Verso 7: Literalmente, “En filas de a cinco *Dom Sierot* iba por la ciudad”. *Dom Sierot* era el nombre del orfanato fundado por Janusz Korczak. Dicho nombre también podría

traducirse literalmente porque significa “Casa de Huérfanos”, sin embargo no es una denominación sino el nombre que le dio Korczak al orfanato, por lo que creemos que debería mantenerse en la traducción al castellano (“*Dom Sierot* iba por la ciudad”) y no como se hace en la versión francesa, donde *Dom Sierot* se traduce de forma genérica por “l’Orphelinat” (Szlengel, 2017: 95). Al margen de esto último, la traducción literal resulta en un verso demasiado largo. Este problema lo resolvimos en el TFM haciendo lo que Amparo Hurtado Albir denomina una elisión<sup>353</sup> y omitiendo de esta manera la referencia a *Dom Sierot* (“En filas de a cinco iban por la ciudad”). Considerábamos además que el verbo “iban” ya hace que no se pierda la referencia a los niños del orfanato. En la versión de Weyland, por su parte, vemos que opta por hacer una referencia general: “*five-by-five marched the orphanage in order*” (Szlengel, 2012b:109). En la versión en portugués Kilanowski elimina la referencia a las filas de a cinco: “*Ia a Casa de Órfãos pela cidade*” (“Iba la Casa de Huérfanos por la ciudad”) (Szlengel, 2018: 74), posiblemente también con el fin de acortar el verso. Por nuestra parte, finalmente en esta versión para la tesis doctoral hemos decidido mantener la referencia a *Dom Sierot* por lo significativa que resultó en la trayectoria del pedagogo Janusz Korczak y entonces este verso lo hemos traducido por “En orden iba la Casa de Huérfanos por la ciudad” pensando que “en orden” transmite en cierta manera la idea expresada por el poeta en la frase “En filas de a cinco”. Así pues, este problema de longitud del verso por la traducción de *piątkami* (“en filas de a cinco”), lo hemos intentado resolver elidiendo su traducción.

Versos 45 y 47: La similitud sonora entre *Korczak* y *król* constituye un eco significativo en el poema original. Dicho eco lo perderíamos en español al traducir *król* por “rey”, como correspondería literalmente traducir. Por esta razón hemos decidido mantener el eco entre *Korczak* y *król* traduciéndolo entonces por “Matías coronado” y “El coronado Matías...”.

#### “ALREDEDORES DE VARSOVIA”

Verso 4: amplificación con “ni qué hacer” para propiciar la rima con “al amanecer” (verso 2).

Verso 6: una nueva amplificación (“sin destino”) por el mismo motivo: la rima con el verso 8 (“uno de los caminos”).

Verso 12 y siguientes: en el original se utiliza un préstamo del alemán (*ersatz*, “sucedáneo”), de uso literario en polaco y aceptado en el diccionario, por lo que cabe preguntarse si debería mantenerse este préstamo en la traducción (como de hecho se hace en la versión francesa), ya que al ser del alemán puede entenderse que tiene ciertas connotaciones en

---

<sup>353</sup> “No se formulan elementos de información presentes en el texto original” (Hurtado Albir, 2007: 270).

el poema. Pero por otra parte esta palabra rima con la última palabra del verso 10 y quizás fuera también ésta la razón por la que Szlengel eligiera esta palabra, así que al final hemos tomado la decisión de imitar en esto al original y hacer que “sucedáneo” (verso 12) rime con “de buen grado” (verso 10). Por otro lado, en esta estrofa (versos 9-12) hemos invertido el orden de los versos (el 9 y 10 han pasado a ser 11 y 12 e viceversa) porque la composición resultante en castellano nos daba un resultado más equilibrado en lo que respecta a la longitud de los versos y lo mismo nos ha sucedido en la estrofa siguiente.

Verso 24: hemos llevado a cabo una amplificación del verso con “o quizás otro lado” para propiciar la rima con “desamparado” (verso 22).

#### “DOS MUERTES”

Título y versos 1-3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 31: El ritmo del poema se construye mediante la repetición continua de la palabra “muerte” (*śmierć*) y la oposición entre “vuestra muerte” (*wasza śmierć*) y “nuestra muerte”, (*nasza śmierć*). Hemos decidido no omitir ni una sola de las repeticiones para no borrar este efecto de eco rítmico que hay en el poema. Resulta interesante la versión en francés, porque intensifica más esta repetición que en el original, quizás por motivos de claridad en la lectura del texto meta.

Verso 23: En el original las palabras del sintagma *śmietnicza śmierć* están emparejadas en una sonoridad que se ha perdido al traducirlo por “una muerte residual”, porque *śmietnicza* es un adjetivo que significa “de la basura”. Hemos optado por “residual” porque rima con el “habitual” del verso anterior. También pierde dicha sonoridad la versión de Weyland (“*our death is a rubbished death*”) (Szlengel, 2012b: 175). La de Kilanowski, por otra parte, conserva la referencia a la basura o algo residual al calificar la muerte de *lixeira* (adjetivo de *lixo*, que significa “basura”) (Szlengel, 2018: 103).

Versos 33-36: la última palabra del poema es *Życie* (“Vida”), lo que tiene su significación especial, pues crea un contraste final con la repetición anterior de la palabra *śmierć* (“muerte”). Pero la posición final de *Życie* hace que la sintaxis sea complicada, por el hipérbaton. Ante esto, en la versión en francés se lleva a cabo un *effacement* del efecto significativo de la posición final de *Życie* en aras de la claridad sintáctica: “*Sur un petit mur, regardant de deux côtés, / la vie observe furtivement cette querelle, / toujours la même vie / - cupide, maline, méchante*” (Szlengel, 2017: 155). El traductor ordena de forma más clara y comprensible la frase y repite dos veces la palabra *vie* en aras de la claridad pero borrando el efecto que produce la posición final de *życie* en el poema original. También elimina la redundancia que se da en el original entre *samo* (“igual”) y *jednakowe* (“idéntico”), que es

quizás la principal dificultad de estos últimos versos, pues dicha redundancia resulta extraña tanto en francés como en castellano. Además escribe *vie* con minúscula, con lo que se borra aún más el efecto de contraste. En la versión inglesa, en cambio, se mantiene la posición final y la mayúscula y no se borra el efecto de redundancia: “*Upon a wall, a look both ways, / observes this angry strife / one just as greedy, smart and base / and very similar Life*” (Szlenkel, 2012b:175). En mi versión he mantenido la redundancia de “igual” e “idéntico”, también la posición final de “Vida”, así como esta palabra esté escrita con mayúscula. Pero a la vez, ante la complicación sintáctica, intentamos que quede claro que el sujeto de “mira” es “Vida”. Igualmente ha seguido Kilanowski en su versión en portugués, que traduce esta última estrofa de esta manera: “*Sobre a mureta, vendo os dois lados, / espia as brigas esondida / a mesma esperta, má, gananciosa / e igualzinha Vida*” (Szlenkel, 2018: 104). Una diferencia con respecto a nuestra propuesta de traducción en castellano es que la versión en portugués no mantiene la rima ABAB del original mientras que la versión en castellano sí lo hace. Otra diferencia es que la versión portuguesa resulta más literal, porque en castellano hemos llevado a cabo una modulación de los adjetivos *chciwe* (“ávido”), *sprytne* (“listo”, que hemos traducido por “sagaz”), *zle* (“malo”) en los sustantivos “avidez”, “sagacidad”, “malicia”, pero en cambio hemos dejado sin modular el adjetivo *jednakowo* “idéntico” para de esta manera atenuar la redundancia entre *samo* (“mismo”) y *jednakowo* (“idéntico”) que en castellano nos resulta algo disonante. Así, “mira a hurtadillas la riña / la misma ávida, sagaz, mala / e idéntica Vida” lo hemos cambiado por “mira a hurtadillas la riña / con la misma avidez, sagacidad, malicia / idéntica la Vida”.

#### “YA ES HORA”

Verso 15: hemos amplificado el verso para favorecer la rima entre “adversa” y “recompensa” del verso anterior.

Verso 16: hemos cambiado una parte del verso mediante lo que Hurtado Albir denomina una creación discursiva: hemos transformado el original “Nos llevaste de Egipto a nuestra tierra” en “Nos sacaste de Egipto, nos enviaste el maná” para favorecer la rima con el siguiente verso (“¡Nada cambiará! ¡Nada cambiará!”).

Verso 18: hemos amplificado el verso añadiendo “ni olvido” para propiciar la rima con el final del siguiente verso, a saber, con la palabra “esbirro”.

Verso 35: en polaco hay un adjetivo derivado de “dólar”, a saber, “dolarowy”, que plantea el problema de que no existe tal adjetivo en castellano, por lo que el sintagma “100-

dolarowym złotym krążkiem słońca” hemos decidido dividirlo en dos de la siguiente forma: “100 dólares, dorado disco solar”.

#### “LA PEQUEÑA ESTACIÓN DE TREBLINKA”

Título: hay una semántica de la posición con el sintagma “la estación de Treblinka”, que da el título al poema y que se repite otras dos veces a lo largo del mismo. Se esperaría que además lo cerrase como lo hace el título del poema “Ventana hacia aquel otro lado”. Sin embargo, el poema se cierra con una referencia satírica a la estación de Treblinka (“Cocinado con gas”). Se trata en realidad de una referencia intensificada porque es como decir: esto es Treblinka, donde se usa el gas. Así pues, en el discurso del poema es muy significativa la posición y repetición del sintagma “la estación de Treblinka”. Por otro lado, hay también una serie de palabras que se repiten (“y...”, “calla...”), que también conforman el ritmo del poema, por lo que se han respetado dichas repeticiones en la traducción.

Verso 6: por un lado, hemos hecho lo que Hurtado Albir denomina una compresión lingüística (la síntesis de elementos lingüísticos) (Hurtado Albir, 2007: 270) al cambiar el literal “cinco horas y tres cuartos” por “casi seis horas”, que resultaba más breve y encajaba mejor con la segunda parte de este verso en la que, por otro lado, hemos hecho una creación discursiva (“con un poco de suerte”) con el fin de favorecer la rima con el último verso de la estrofa.

Verso 11: en otra versión de la traducción que habíamos preparado para el TFM, no tradujimos literalmente *zwyyczajny* (“ordinario”, “corriente”), sino que hicimos otra creación discursiva y lo sustituimos por “escueto” para propiciar la rima con el verso 9 (“abetos”). Sin embargo, consideramos ahora que con esta sustitución se perdía la idea de banalidad –tan importante en este y otros poemas, como señala Żukowski– que transmite “corriente”, así que finalmente hemos mantenido “corriente” y hemos ampliado el verso con la palabra “escueto” para favorecer la rima.

Verso 19: nueva amplificación (“imperar”) para propiciar la rima.

Verso 25: transposición (esto es, cambio de categoría gramatical) del verbo *wisi* (“cuelga”) al participio “colgado” para propiciar la rima con el verso 27 (“destrozado”).

#### “UN HERMOSO DOMINGO”

Verso 1: una palabra-valor que se repite a lo largo del poema es *znovu* (“de nuevo”), a veces también con la forma *znów*. Esta palabra se repite hasta cinco veces a lo largo del poema, sobre todo en las dos primeras estrofas y se retoma en la última como para marcar esa vuelta a la banalidad de la vida entre las sucesivas operaciones de deportación.

Verso 4: hemos decidido mantener la palabra *szop*, además de porque propicia la rima, debido a que es una palabra muy específica del gueto, utilizada en él como préstamo para designar las empresas de producción alemanas que se instalaron en el gueto.

Verso 7: otra palabra muy específica del gueto es *placówki*, que designaba a los trabajos que se hacían fuera del gueto. En una primera versión traducimos *placówki* por algo como “trabajos fuera del gueto” (lo que según Hurtado Albir sería una descripción) (ídem), lo que daba como resultado el verso “que en el Consejo o fuera del gueto tienen trabajo”, pero al final hemos decidido mantener la palabra como préstamo. Por otro lado, hemos omitido la traducción de *itd* (“etc.”) –lo que Hurtado Albir denomina “elisión” (ídem)– para que el verso no resulte demasiado extenso, sobre todo cuando se piensa en su recitación.

Verso 12: la traducción literal del verso sería “porque durante un mes ya tienen lo que comer”, pero hemos elidido la referencia temporal porque hemos alargado otra parte del ver a fin de propiciar la rima con el “hola” del verso 10. Hemos hecho lo que Hurtado Albir denomina “modulación”, a saber, “un cambio de punto de vista, de enfoque o categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural” (ídem). Hemos pues modulado la palabra “comer” del original a “llevarse algo a la boca”.

Verso 16: con el propósito de propiciar la rima con la palabra “sentido” del verso 14, hemos amplificado la referencia a “rímel” del original (Hurtado Albir denomina amplificación a la introducción de precisiones no formuladas en el texto original), que hemos traducido por “rímel ofrecido”.

Verso 25: hemos hecho una transposición al cambiar la categoría gramatical del verbo conjugado *żyje* (“vivo”) por un adjetivo precedido por el verbo “estar”: “estoy vivo”. Nos ha parecido que suena mejor de esta manera en castellano.

Verso 26: al final de este verso hemos llevado a cabo una amplificación añadiendo el sintagma “y así” para propiciar la rima con el final del último verso, que dice *c'est la vie*.

#### “CONVERSACIÓN CON UN NIÑO”

Título del poema: este título presenta la dificultad de que la palabra *dziecko* (“niño”) –al igual que el francés *enfant*– puede traducirse por “hijo” cuando hablamos del niño de alguien. En la versión presentada en el TFM traducimos el título como “Conversación con el niño” con ese artículo determinado delante de “niño” porque considerábamos que la conversación del poema tenía lugar entre una madre y su hijo (“el niño” para la madre, no cualquier otro niño). Sin embargo, también puede entenderse el niño del poema como un niño del gueto, ya que el poema da a entender que lo que le pasa a ese niño le pasaba a todos los niños que se habían

criado en el gueto y no conocían otra realidad. Por esta razón y al igual que en todas las versiones en otros idiomas que hemos consultado, nos hemos decantado finalmente por traducir *z dzieckiem* como “con un niño”. Por otra parte, ninguna de estas versiones introduce el artículo indeterminado delante de “conversación” y respecto a ello pensamos que podría tanto incluirse como omitirse, no hay diferencia significativa, pero puede sonar un poco redundante usar dos veces el artículo indeterminado en el título, así que para evitar esa impresión de redundancia hemos decidido usar dicho artículo sólo una vez.

Verso 2: En la primera versión francesa *blok* se traduce como *immeuble* (Szlenkel, 2012a: 110) lo cual – como ya señalamos en el TFM– nos parece un error, pues por el contexto histórico, no puede referirse a un edificio de viviendas. En polaco, la palabra *blok* referida a edificio de viviendas es bastante moderna. En la época en que fue escrito el poema había sólo edificios de viviendas de unos pocos pisos llamados *kamienice* (en singular, *kamienica*). El diccionario monolingüe de polaco<sup>354</sup>, por otra parte, define *blok* en la segunda entrada de la tercera acepción como “barak dla więźniów w obozach koncentracyjnych w czasie II wojny światowej<sup>355</sup>”. Debe entenderse *blok* según esta acepción, pues el poema hace referencia a los lugares donde se alojaba a los trabajadores forzados de los talleres del gueto tras la primera gran deportación de 1942. Si traducimos *blok* como “bloque” se puede inducir al lector a un error de comprensión, como le sucedió al traductor de la versión francesa. Este error en realidad persiste en la segunda versión francesa, en la que se ha sustituido *immeuble* por *bloc* (Szlenkel, 2017: 116), que sería como traducirlo al castellano por “bloque”. Por todo ello hemos optado por mantener *blok* tal cual, como préstamo en el texto meta. Por otro lado, otro cambio introducido con respecto a la versión del TFM es la traducción de “*matka i dziecko*” por “madre e hijo” en vez de “madre y niño”. Nos parece ahora que la nueva versión da la impresión de sintagma muy cohesionado, como si se tratara de una sola palabra.

Versos 6, 7, 9, 10, 13, 18, 24, 25, 30, 31, 35-37, 39, 40, 46, 49, 83 y 84: Dos palabras-valor marcan el ritmo del poema: *daleko* [da'leko] (“lejos”) y *dawno* ['davno] (“antiguamente”, “antaño”). Ambas se complementan tanto en el plano prosódico como en el semántico. En el prosódico el *da-* inicial une ambas palabras y reenvía una a la otra; en el semántico, marcando el doble eje espacial y temporal con el que se retrata la exigua existencia del niño. Forman los *mots valeur* del poema. Por otro lado, existe un recurso muy marcado a la repetición de ambas palabras a lo largo del poema. *Daleko* se repite diez veces en la primera parte y *dawno* otras diez veces en la segunda parte antes de encontrarse de nuevo en los dos últimos versos del

---

<sup>354</sup> *Słownik języka polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2015.

<sup>355</sup> “Barracón para prisioneros de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial”.

poema en otra forma declinada (*dalej* ['dalej], “más lejos” y *dawniej* ['davɲɛj], “más antiguamente”). En la traducción he respetado este recurso a la repetición para –utilizando la terminología de Meschonnic– no incurrir en un *effacement* de la oralidad del texto y de su significación en el poema. Como he señalado, *daleko* y *dawno* se complementan también en su sonoridad, lo que posiblemente hemos perdido en español al traducirlos por “lejos” y “antaoño”. “Lejano” y “antaoño” se complementarían mejor, pero “lejano” es un adjetivo y “antaoño” un sustantivo y como en el poema se establece una oposición entre *daleko* y *dawno*, ésta en principio debería expresarse en la misma categoría gramatical, tal como hace en polaco. Así que hemos decidido mantener el adverbio “lejos”, cuya funcionalidad en la sintaxis del poema se corresponde con el otro adverbio “antiguamente” o “antaoño”. Por otra parte, *dawno* significa “antiguamente”, que es más de uso que “antaoño”, pero ésta es una palabra más corta y como tal se complementa mejor con “lejos”, que también lo es.

Versos 9 y 16: a fin de preservar la rima y sin alejarnos del tono del poema hemos hecho en esta estrofa primero (en el verso 9) una amplificación (hemos añadido a “raíles”, el calificativo “sin fin extendidos”) y posteriormente (en el verso 16) una creación discursiva<sup>356</sup>, sustituyendo el literal “la arena ligera y seca” por “la suavidad de la arena y su ardor”.

Versos 71-74: La sintaxis de los últimos cuatro versos en el original es complicada, ya que se trata de una oración con dos oraciones subordinadas (la segunda subordinada es un inciso en medio de la otra oración, por lo que podemos pensar que el lector puede perder el hilo). Ante este problema no he querido transformar el estilo para facilitar la lectura (lo que precisamente critica Meschonnic y atribuye a una primacía de lo académico en las traducciones de poesía). Sí he cambiado la puntuación (he incluido unos guiones para acotar la segunda subordinada) y también desplazado algunas palabras, en concreto, las palabras clave “lejano” y “de antaoño” para que rimen los versos. Este desplazamiento no altera el ritmo del poema porque esas palabras clave, que en el original se relacionan también rítmicamente porque aparecen en el mismo lugar (en el medio) de los dos últimos versos, en la traducción los he puesto también en el mismo lugar (en este caso al final de los versos).

#### “CONTRATAQUE”

Verso 3: La palabra lituana *šaulys* (que en lituano significa “tirador”, “fusilero”) se ha tomado en polaco y en otros idiomas como préstamo para denominar a los militares voluntarios lituanos que auxiliaban a las SS. En la traducción hemos decidido dejar el préstamo, tal como

---

<sup>356</sup> Esta técnica de traducción la define Hurtado Albir como aquella en la que “se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original” (Hurtado Albir, 2007: 270).

se ha hecho también en la traducción al francés (“*en adressant des regards soumis aux Saulys*”) (Szlenkel, 2017: 213). En la traducción al inglés, en cambio, Weyland ha optado por no mantener el préstamo y traducirlo por *guards* (“*looked the guards dog-like in the eye*”) (Szlenkel, 2012b: 202). En la versión portuguesa Kilanowski también ha eliminado el préstamo y lo ha traducido por “*lituanos*” (Szlenkel, 2018: 110), pero ha hecho una ampliación mediante nota a pie de página en la que explica el papel de dichos voluntarios en las deportaciones del gueto.

Verso 5: hemos traducido “*śliczni oficerowie*” como “bellos oficialitos”, pues *oficerowie* es un diminutivo de *oficerowie*. Ni Weyland ni Kilanowski ni tampoco en la traducción de la versión en francés se traduce el diminutivo y el sintagma *śliczni oficerowie* aparece traducido en dichas versiones como “The handsome officers” (Szlenkel, 2012b: 202), “les beaux officiers” (Szlenkel, 2017: 213) y “os magníficos oficiais” (Szlenkel, 2018: 110). Como hemos visto en otros poemas, Szlenkel usa de forma irónica diminutivos para palabras que tenían un significado de connotaciones terribles para los habitantes del gueto. Tal es el caso también de la palabra *mur* (referida al muro del gueto), de la que Szlenkel hace un diminutivo (*murek*, “murito”) de forma recurrente en varios poemas (en nuestra antología aparece en el verso 82 de “El teléfono”, en el 65 de “Una hoja del diario «Acción»” y en el 33 de “Dos muertes”). Es una manera inusual y llamativa de aplicar un diminutivo a un referente simbólico muy importante para los habitantes del gueto. Como ya comentamos más arriba, este recurso – señala Żukowski– es una estrategia de banalización del horror mediante la ironía y –desde la perspectiva de la relación que se estableció entre Szlenkel y su público del gueto– un guiño irónico al mismo. En el caso concreto de “oficialitos” es también el uso de la ironía como parte de expresión de la revuelta del poema “Contrataque”. Por todas estas razones, en nuestra versión en castellano hemos decidido mantener sistemáticamente todos estos diminutivos. En las versiones de los poemas en otros idiomas vemos en cambio que Weyland los omite todos y que Kilanowski y los traductores de la versión en francés los mantienen en la mitad de los casos y los omiten en la otra mitad.

Versos 13, 19, 52, 54, 55, 64-66, 77-79, 85, 111, 114: Hay una palabra-valor que recorre el poema: *bunt* (“revuelta”). Esta palabra va creando una red de sonoridades de palabras tanto en polaco como en alemán: *grunt*, *rund*, *blut*. Hemos decidido mantener la palabra *bunt* en la versión en castellano como préstamo del polaco para preservar esa red de sonoridades. En realidad, otras palabras de la red, tales como *rund* y *blut* son palabras alemanas que ya se mantenían en la lengua original, por lo que utilizar *bunt* también como préstamo en cierto modo está acorde con el tono del poema. La palabra *grunt* (“tierra”) la hemos traducido al español,

pero para mantener la sonoridad de la red hemos añadido “y aún” al final del verso. Tanto en la versión de Weyland como en la de Kilanowski –nuestras versiones de referencia en otros idiomas– han traducido *bunt* a sus lenguas respectivas.

Versos 34-36: en el verso 34 del texto original se utiliza también la palabra alemana *Ost*: “*Cofnięto go z drogi na Ost*”. Weyland, a fin de favorecer la rima, no mantiene el préstamo y traduce *Ost* al inglés, pero unos versos antes compensa esta pérdida usando otra palabra alemana: en el verso 28 (ídem), utiliza la expresión *in Ordnung*, que no está en el texto original (“*something here isn't in Ordnung*”) (Szlenkel, 2012b: 201). En nuestra traducción al castellano también hemos aplicado esta misma técnica de compensación: hemos traducido también *Ost* por “Este”, pero luego hemos incluido una palabra en alemán que no había en el texto original: la palabra *Warschau* (“Varsovia”). Por su parte, Kilanowski ha mantenido la palabra *Ost* y ha hecho una amplificación mediante nota a pie de página.

#### 4.3.4. Técnicas de traducción utilizadas

Al proponernos hacer esta antología hemos tenido en cuenta la importancia del conocimiento del contexto cultural existente en torno al texto original a traducir. En la justificación metodológica, además, hemos mencionado a Lefevere, un autor que insiste en esta misma idea. Por eso hemos dedicado una parte del trabajo a investigar acerca del contexto sociohistórico y cultural en el que se escribieron y fueron recibidos por el público los poemas de Szlenkel.

En cuanto al trabajo de traducción poema a poema, el marco metodológico de Meschonnic nos ha resultado muy útil para considerar cada poema como un discurso y al mismo tiempo detectar las correspondencias dentro de un poema y cómo éstas tejen una red que va conformando su discurso. También el concepto de metapoema de James S. Holmes nos ha hecho conscientes de la importancia del trabajo con el lenguaje del poema a traducir, de modo que resulte en un poema con valor en sí mismo. Al mismo tiempo, dado que no existen otras traducciones de la obra de Szlenkel en castellano con las que poder guiarse, nos ha sido también de gran utilidad consultar algunas traducciones a otros idiomas, comparar las soluciones en ellas dadas con nuestras propuestas. Todo ello ha quedado reflejado en las anotaciones que hemos incorporado a la traducción de cada poema.

Por otra parte, se puede constatar que en estas traducciones se encuentran reflejadas muchas de las técnicas de traducción que explicita Hurtado Albir en su manual de traductología (Hurtado Albir, 2007:269-271). Si bien no nos hemos basado en dichas técnicas para llevar a cabo las traducciones, resultan ahora útiles para analizar los resultados de nuestro trabajo, a

saber, las traducciones que hemos realizado siguiendo la metodología de Meschonnic y de James S. Holmes. Basándonos, pues, en dicho manual, se pueden citar las siguientes técnicas de traducción:

**Amplificación:** se añaden precisiones no formuladas en el texto de origen. Es una técnica que hemos usado muy a menudo en nuestras traducciones para facilitar la rima o para que los versos mantengan la uniformidad en el número de acentos principales (como es propio de la versificación tónica). Así, por ejemplo, para facilitar la rima, en el poema “Una ventana hacia aquel otro lado”, la traducción del verso 8 (“en esta mi ventana judía”) la hemos ampliado traduciéndolo por “en esta mi ventana judía cerrada”; por la misma razón, “para mañana, puede que para más...” (verso 34) se ha amplificado con “para mañana, puede que para más tiempo...” y “vuelve a la caja la polonesa...” (verso 50) ha pasado a “vuelve a la caja la polonesa, todo ordenado...”. También para favorecer la rima, en el poema “Teléfono”, el verso “ante el teléfono” (verso 4) lo hemos transformado en “ante el teléfono colgado”; lo mismo en el verso 8: “por la noche desvelado” en vez de “por la noche”; hemos equilibrado el número de acentos principales del verso 16 (“ni siquiera a quien llamar”) con respecto a otros versos añadiendo un pronombre: “ni siquiera a nadie a quien llamar”; en la siguiente estrofa hemos ampliado el verso 20 (“pero no tengo a quién”) para favorecer la rima y reajustar el número de acentos: “pero no tengo a quién, ningún amigo”; en varios momentos del poema en el que se hace referencia a la mujer del reloj parlante dando la hora, se ha añadido alguna forma verbal para favorecer la rima: “que las seis están dando...” (verso 32), “...las diez cincuenta y tres ya tocan” (verso 36), “las diez cincuenta y seis ya das” (verso 40), “ya las once cuarenta y seis das” (verso 68), o bien, a fin de equilibrar el número de acentos principales, en el verso 56 se ha añadido “en punto” (“las once en punto ya das...”) o en el verso 60 el sintagma “y tú” (“...y tú ya las once y tres das...”); también en el verso 44 (“salía ahora del cine”) se ha añadido una palabra al final del verso (“justo ahora del cine salía”) para favorecer la rima, al igual que en el verso 52, “neones de colores”, que ha sido amplificado a “neones de colores se veían”; en el verso 84, para favorecer la rima hemos amplificado el verso 84: de “la mujer del reloj y yo...” a “la mujer del reloj y yo de noche...”. En el poema “Pasaportes”, a fin de favorecer la rima del verso 2, hemos cambiado “Ay, qué país más bonito” por “Ay, qué país más bonito y cuidado”; además, por la misma razón, pero también por una cuestión de equilibrio acentual con respecto a otros versos, en el verso 14 hemos amplificado “Como dos amigos míos...” con “dos amigos míos son de allí ciudadanos...”; además, en el último verso, en consonancia con los versos finales de varias de las estrofas del poema, hemos cambiado “con todo es el país más bonito” por “pues con todo es el país más bonito y amado”. En el poema “Dos señores en la nieve” hemos amplificado el

“nieva desde hace tanto tiempo” del verso final para equilibrar su longitud, lo que ha resultado en “nieva ya desde hace tanto, tanto tiempo...”, que nos parece ir muy bien con el final del poema. En el poema “Una hoja del diario «Acción»”, para amplificar los versos 15 y 16 y mantener su esquema acentual, los versos “en *rickshaw* iban apáticos / los dueños de la situación” se han transformado en “mientras en *rickshaw* iban apáticos / quienes eran dueños de la situación”; para favorecer la rima, en el verso 23 hemos cambiado “nadie le puso la cuota” por “nadie le puso la cuota convenida”; para igualar el número de acentos principales con respecto a otros versos, en el verso 28 hemos cambiado “para un borracho letón” por “para dárselos a un borracho letón” y en el verso 54 hemos amplificado “Para Europa nada importante” en “Que para Europa no es nada importante”; en el verso 66 se ha cambiado “que nuestra muerte miráis por la verja” por “que nuestra muerte miráis con la verja delante” para facilitar la rima. En el poema “Alrededores de Varsovia”, tanto para favorecer la rima como para equilibrar el número de acentos del verso con respecto al verso 2, en el verso 4 hemos cambiado “y no sabía adónde ir” por “sin saber adónde ir ni qué hacer”; por las mismas razones, en el verso 24 (“¿Y quizás Pelcowizna?”) lo hemos amplificado en “¿Pelcowizna o quizás otro lado?”; también por razones de rima hemos amplificado el último verso del poema (“...Czerniaków...”) con (“...Que Czerniaków tomó...”). En el poema “Dos muertes”, (verso 8), hemos cambiado en favor de la rima “algo..., la Patria” por “por algo..., la Patria, el Honor”. En el poema “Ya es hora”, tanto por la rima como por una cuestión de equilibrio acentual, en el verso hemos ampliado “Hoy Tú comparecerás ante nuestro tribunal” en “Hoy Tú ante nuestro tribunal por fin te presentas”; por los mismos motivos, en el verso 18 hemos cambiado “Ahora esto no te lo perdonamos” por “Ahora para ti ya no habrá ni perdón ni olvido”, llevando a cabo al mismo tiempo una transposición o cambio de categoría gramatical. En el poema “La pequeña estación de Treblinka”, el verso 7 (“y a veces este viaje dura”) lo hemos amplificado diciendo “o dura más y entonces hay que viajar”, en el que también hemos hecho una transposición del sustantivo “viaje” al verbo “viajar”; por otra parte, por razones de equilibrio acentual, los versos 14 y 15 (“ni mozo de cuerdas / por un millón no recibirás”) los hemos cambiado por “ni tampoco mozo de cuerdas / y aunque un millón ofrecieras”, en el que el “no recibirás” del verso original lo hemos pasado al verso siguiente y hemos amplificado el verso mediante creación discursiva al incluir el verbo “ofrecieras” en el verso. En el poema “Un hermoso domingo”, en el verso 6 hemos combinado la técnica de la amplificación con la de la elisión para propiciar la rima con el verso 8, ya que para ello hemos tenido que eliminar un elemento del verso y añadir uno nuevo que lo ha amplificado. Esta amplificación la hemos hecho, además, mediante la técnica que Hurtado Albir denomina descripción (la sustitución “de un término o expresión por la

descripción de su forma y/o función”) (Hurtado Albir, 2007: 270), de manera que el verso “de las *placówki*, del Consejo, etc.” se ha transformado en “que en el Consejo o las *placówki* tienen trabajo”; también hemos amplificado el verso 16 con el fin de favorecer la rima con el verso 14 y entonces hemos cambiado “y lanza una sombra el rímel” por “y lanza una sombra el rímel ofrecido”; asimismo, como en el verso 24 hemos traducido “w bramach” haciendo una descripción (“en las puertas de entrada”), este verso se nos ha alargado y para equilibrar su longitud con la del verso 22, hemos amplificado este último verso “y mamá no está..., pues mañana suerte” en “y mamá no está, mala suerte, pues nada”; por último, para propiciar la rima entre los versos 26 y 28, hemos amplificado el verso 26, que originalmente se podía traducir por “y de nuevo el corazón con el mañana sueña” y le hemos añadido un “y así” final para que rime con el final “c’est la vie”. En el poema “Conversación con un niño”, con el fin de mantener el equilibrio acentual con el verso anterior, hemos amplificado el verso 6 (así como los versos en los que se repite la misma idea) de “lo que significa: LEJOS” a “lo que significa la palabra: LEJOS; por razones de equilibrio acentual y de rima, mediante elisión y amplificación, el verso 9 ha pasado de “Lejos significa raíles...” a “Lejos, raíles sin fin extendidos...”; por las mismas razones al verso 22 (“esas imágenes bajo los párpados”) se le ha añadido el sintagma “las vea” precedido de una coma; por las mismas causas, otras amplificaciones se han llevado en el verso 43, que ha pasado de “mientras nada... pero nada sabe” a “mientras nada... pero nada sabe de lo que hablo”, en el verso 48, al que al original “no nos racionaban la miel” se le ha añadido “que tomábamos”, en el verso 49, en el que además se ha modulado la repetición y se ha pasado de “Pero dime, mamá, dime” a “Pero dime, mamá, a mí” y, por último, en el verso 66, “y los expresos locos” se ha amplificado a “la locura de los expresos a toda marcha”. Por último, en el poema “Contrataque”, en el verso 13 se ha añadido “aún” para mantener la red de sonoridades con “rund”, “blut”, “bunt”; asimismo, en el verso 25, a fin de favorecer la rima con otros versos, a “Mostró los colmillos...” se le ha añadido “con sed vengativa”; también por motivos de rima, el verso 28 ha pasado de “Se palpó el hombro destrozado” a “Se palpó el hombro destrozado por el ataque” y se ha añadido el adjetivo “portentosa” al final del verso 111, que originalmente decía “Nuestras medallas de la guerra judía”.

Elisión: se omite algún elemento de la información. Así, en el poema “Una ventana hacia aquel otro lado”, en los versos 29-30, “Se clavan los ojos vorazmente / como filos en el pecho de la noche hincados”, a fin de reajustar el número de acentos principales del segundo verso se ha cambiado por “Como filos en el pecho de la noche / se clavan los ojos ansiosos”. Por la misma razón, en “El teléfono” se ha omitido la conjunción “porque” del verso “porque en la garganta las lágrimas se me agolpan” (verso 34). Asimismo en el poema “Una hoja del

diario «Acción», por razones de longitud del verso hemos omitido “en filas de a cinco” del verso 21 (“Mientras los niños tranquilamente marchaban en filas de a cinco”), así como “suburbana” del verso 50. En el poema “Alrededores de Varsovia”, en el verso 6, para favorecer la rima con el verso 8, hemos omitido “más tiempo” y lo hemos sustituido por “sin destino” (“no puedo seguir así sin destino”), por lo que esta técnica de elisión puede venir en el caso de la poesía acompañada de otra no mencionada por Hurtado Albir que podríamos denominar de sustitución y que podría emparentarse con la de creación discursiva, que veremos más adelante. La misma técnica puede observarse en el verso 20 del poema “Dos muertes”, en el que hemos sustituido “máscara de miedo” por “máscara de ánimo abatido”, así como en el verso 9 de “Ya es hora”, en el que hemos sustituido “como la torre de Babel” por “como la Babel elevada”, así como en el verso 43 de este mismo poema “dientes de oro de la mandíbula” por “dientes de oro del firmamento”, procedimiento que –como puede verse muy claramente en este ejemplo– estaría muy relacionado con la técnica de creación discursiva. Lo mismo se puede observar en el verso 6 de “La pequeña estación de Treblinka”, en el que hemos sustituido “cinco horas y tres cuartos” por “casi seis horas con un poco de suerte”. Como ya señalamos más arriba al tratar la técnica de amplificación, en el poema “Un hermoso domingo” hemos eliminado el “etc.” del verso 6 porque la amplificación del verso lo alargaba ya bastante y se hizo necesaria la elisión de algún elemento del verso original. Esto mismo ha sucedido en el verso 9 de “Conversación con un niño”, en el que, como ya hemos comentado, eliminamos el verso “significa” para acortar la longitud del verso, así como en el verso 59, en el que se ha omitido “de las locomotoras” de “el lejano silbido de las locomotoras”.

Creación discursiva: podemos decir que es la técnica de traducción más destacada de estas traducciones por lo que tiene de aportación personal creativa, esto es, por así decirlo, de “explotación de los propios poderes creativos”, tal como señaló James S. Holmes. Como veremos en los ejemplos que siguen, las creaciones discursivas se hallan motivadas ya sea por el mantenimiento de la red de sonoridades o de los *mots valeur* de Meschonnic o simplemente por el facilitamiento de la rima entre versos, aunque veremos que las creaciones van más allá de la simple búsqueda de rima y refuerzan las ideas expresadas en los poemas. Hurtado Albir define esta técnica como aquella en la que “se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto”. Si bien nuestras creaciones discursivas no están fuera de contexto debido a esa relación estrecha señalada por James S. Holmes que se establece entre el metapoema y el poema original, del que el metapoema extrae toda su creación discursiva tal como el poema original lo extrajo en su momento de la realidad, sí que mantienen ese carácter de imprevisibilidad propio de la creación. Podríamos asimismo considerar estas creaciones

discursivas como efímeras en la medida que otro traductor sin duda se imaginaría otras diferentes en otras versiones distintas de los poemas de Szlengel en castellano. Como ya hemos señalado más arriba, del análisis de las traducciones se puede colegir que esta técnica se ha combinado principalmente tanto con la técnica de amplificación como con la de elisión. Podemos encontrar algún ejemplo de creación discursiva prácticamente en cada poema. Así, en el poema “El teléfono” necesitábamos facilitar la rima entre versos y transformamos el verso “de una película con Gary Cooper” (verso 48) en “de Gary Cooper en una de vaqueros”; el mismo motivo nos llevó a amplificar el verso 84 cambiando “la mujer del reloj y yo...” por “la mujer del reloj y yo de noche...”. En el poema “Pasaportes” hay también varios ejemplos de creación discursiva para amplificar los versos y propiciar la rima, formando asimismo una red entre los versos 2, 16 y 24, puesto que en cada uno de ellos se repite la idea de que el lugar mencionado (ya sea Uruguay, Bolivia o bien finalmente Varsovia) es el “país más bonito”. Así pues, en cada uno de estos tres ejemplos hemos amplificado el verso mediante una creación discursiva: sobre Uruguay hemos dicho que es el país “más bonito y cuidado”, sobre Bolivia que es el “más bonito y grato” y, por último, en la culminación del poema hemos dicho que Varsovia “es el país más bonito y amado”, queriendo destacar de alguna forma el amor por Varsovia que expresó Szlengel en su prólogo de la recopilación de poemas, así como en poemas como “Una ventana hacia el otro lado”. En “Pasaportes” encontramos además otro ejemplo de creación discursiva pero realizado en este caso por elisión de la palabra “decir” y sustitución de la misma por la creación discursiva “envanecerse” (“ay, qué agradable poder envanecerse”). En el poema “Una hoja del diario «Acción»”, para propiciar la rima entre los versos 10 y 12, encontramos una creación discursiva en la que se ha llevado a cabo una amplificación: de “Como órbitas muertas” se ha pasado a “Como órbitas muertas de expresión muda” para referirse a las ventanas vacías de los edificios evacuados durante la operación de deportación a Treblinka. La amplificación no sólo se limita a buscar la rima sino que además nos parece acertada en su creatividad, pues refuerza la idea de inexpresividad de esos lugares que quedaron deshabitados. En el poema “Alrededores de Varsovia” hemos amplificado el verso 4 para favorecer la rima mediante una creación discursiva: “y no sabía adónde ir...” lo hemos cambiado por “sin saber adónde ir ni qué hacer...”; más adelante hemos llevado a cabo el mismo procedimiento en el verso 24: “¿Y quizás Pelcowizna?” del verso original lo hemos transformado en “¿Pelcowizna o quizás otro lado?”. En el poema “Dos muertes” hemos aplicado la misma técnica de amplificación mediante creación discursiva que refuerza el sentido del verso 8: “por algo... la Patria” lo hemos cambiado por “por algo...la Patria, el Honor”; más adelante, en el verso 20 hemos llevado a cabo una elisión mediante sustitución del sintagma

“máscara de miedo” por el sintagma creado “máscara del ánimo abatido”. Como ya comentamos más arriba, en el poema “Ya es hora”, hemos combinado la sustitución con la creación discursiva en el verso 9 (“irrupirá en el cielo como la Babel elevada”) y en el 43 (“Te arrancarán las estrellas, tus dientes de oro del firmamento”). Por otra parte, en el 18, como también ya señalamos más arriba, hemos realizado una amplificación mediante creación discursiva (“Ahora para ti no habrá perdón ni olvido”). Más ejemplos de creación discursiva motivada por una elisión-sustitución o por una amplificación los encontramos en el poema “Pequeña estación de Treblinka”: en el verso 6 hemos realizado una sustitución mediante creación discursiva al traducir “cinco horas y tres cuartos” por “casi seis horas con un poco de suerte” al referirnos al viaje de deportación a Treblinka. En el poema “Un hermoso domingo” hemos amplificado el verso 16 mediante creación discursiva (de “y lanza una sombra el rímel” a “y lanza una sombra el rímel ofrecido”) que redundante en la perspectiva paródica que ofrece Szlengel de la gente que vuelve a los paseos dominicales después de haberse librado de las sucesivas deportaciones. También la creación discursiva del verso 22 (el “pues nada” que hemos añadido al final del verso “y mamá no está..., mala suerte”) redundante en la banalidad de la muerte que transmite Szlengel en sus poemas. Otras creaciones discursivas las encontramos en el poema “Conversación con un niño”, como en el verso 9, que ha pasado de “Lejos significa raíles...” a “Lejos, raíles sin fin extendidos...”, cuya extensión quizás venía ya sugerida en los puntos suspensivos, pero que hemos reforzado mediante esta creación discursiva que sustituye a “significa”. El mismo procedimiento de sustitución mediante creación discursiva lo hemos aplicado en el verso 16, en el que al hablar de la arena de una isla Szlengel la califica de “suave y seca”, mientras que nosotros –con el fin de propiciar la rima con el verso anterior– en vez de hablar de su suavidad hemos hablado de su ardor. Esta creación discursiva quizás refleje bien la idea de arbitrariedad que da Hurtado Albir en la definición de esta técnica de traducción. Otra creación que puede encontrarse en este poema es la amplificación de “y pan blanco sin tamo” (verso 40) mediante creación discursiva “y pan blanco puro en la boca” motivada por la rima. Por último, encontramos también algunos ejemplos en el poema “Contrataque”: por motivos de rima, el verso 25 se ha amplificado mediante una creación discursiva que a nuestro parecer concuerda con el tono del poema, en parte heroico, en parte irónico, ya que al hablar del ganado (palabra con la que califica a los deportados a Treblinka) Szlengel dice que llegada la rebelión dicho ganado “mostró los colmillos”, lo que resulta paródico, pues amenazar no es propio de dichos animales. Por nuestra parte, no sólo hemos encontrado una rima sino que también hemos amplificado dicha ironía añadiendo “con sed vengativa” a “mostró los colmillos”. Por otra parte, también hemos amplificado el tono heroico de un fragmento de este poema en el que

habla de “nuestras medallas de la guerra judía”. Dicho tono heroico lo hemos amplificado añadiendo el adjetivo “portentosa” a “la guerra judía”.

Calco: se traduce literalmente una palabra o un sintagma de la lengua original. Así, en “Teléfono” (verso 85) hemos traducido literalmente *moja daleka* por “mi lejana”. Puede considerarse también como calco el mantenimiento de la palabra “murito” (*murek*) utilizada por Szlengel para referirse a los muros del gueto de Varsovia, en ese proceso de trivialización del horror de la realidad del gueto mediante la ironía que ya hemos señalado en otras partes de nuestro trabajo. Así, la referencia al “murito” la encontramos en tres poemas: en el verso 82 de “El teléfono”, en el 65 de “Una hoja del diario «Acción»” y en el verso 35 de “Dos muertes”.

Compensación: un efecto que aparece en el texto original pero que no se puede traducir, se lleva a cabo luego en otra parte del texto. En “Contrataque”, hemos traducido la palabra *Ost* (“Este”) del verso 34 –en alemán en el original– al castellano con el fin de favorecer la rima, pero hemos compensado la pérdida de este efecto unos versos más adelante incluyendo otra palabra en alemán (“en *Warschau*”) que en el texto original estaba en polaco (*w Warszawie*).

Compresión lingüística: se sintetizan elementos lingüísticos. Así, en “Una hoja del diario «Acción»”, “cuando iba con los niños en la última marcha” (verso 2) se ha sintetizado en “en su última marcha con los niños” para no desequilibrar el número de acentos de los versos; en el verso 7 del mismo poema, a fin de que el verso no sea tan largo se ha cambiado “En filas de a cinco la Casa de Huérfanos iba por la ciudad” por “En orden iba la Casa de Huérfanos por la ciudad”; asimismo, los versos 33 y 35 se han sintetizado para equilibrar el número de acentos de la estrofa y de esta manera los versos “alguien llegó rápido, traía un papel en la mano / (...) / -Puede usted volver, es un papel de Brandt” se han transformado en “alguien llegó, traía un papel / (...) / -Es de Brandt, puede usted volver”.

Descripción: se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función. Generalmente lo hemos hecho para favorecer la rima. Así, en “Una ventana hacia aquel otro lado”, se ha reemplazado “deben y tienen que ser ciegos” (verso 12) por “no tienen que ni deben ver nada”; en “El teléfono” (verso 24 y otros), hemos traducido *zegarynka* por “mujer del reloj parlante” porque no había equivalente en español. En “Un hermoso domingo” (verso 6) hemos amplificado el verso describiendo las *placówki* como lugares de trabajo (“que en el Consejo o las *placówki* tienen trabajo”) y además hemos dado una descripción más amplia en una nota a pie de página.

Generalización: se utiliza un término más general o neutro. Así, en “Una hoja del diario «Acción»”, en el verso 64 se ha cambiado “el valedor de los huérfanos” por “el valedor de los niños” para acortar el verso y reajustar así el número de acentos principales.

Modulación: se lleva a cabo “un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original” (Hurtado Albir, 2007:270). Puede observarse que esta técnica –bastante utilizada en estas traducciones– ha venido a servir como recurso para trabajar con el lenguaje del poema original, para su reelaboración que resulte en un poema en castellano. Así, en “Una ventana hacia aquel otro lado”, en los versos 15 y 16, la traducción literal “y que no se les permita ni la mirada / ni [acercarse a] las ventanas judías” la hemos modulado en “y ni se les ocurra acercar / a las ventanas judías la cara”. En “El teléfono” para favorecer la rima hemos cambiado “hay corazones en los que nada cambia” (verso 86) por “en algunos nada cambia el corazón”; en el verso 66, en vez de la traducción literal “y los nocturnos empezaban a transportar” (verso 66) nos ha parecido que en español se diría más bien “y los nocturnos empezaban a circular”. En “Una hoja del diario «Acción»”, en el verso 18, también por la rima, hemos transformado “alguien de paso tenía una conversación apresurada” en “alguien apresurado sostenía una conversación”; en el verso 30, por la misma razón, “La cabeza descubierta, con ojos sin miedo” lo hemos modulado en “Descubierta la cabeza, valiente la mirada”; en el 66, “Que miráis nuestra muerte a través de la reja” se ha modulado en “Que nuestra muerte miráis con la reja delante”. En el poema “Ya es hora” el verso “En las cruces romanas, las hogueras de España” (verso 24) se ha modulado en “Por Roma crucificados, por España quemados”. En “Conversación con un niño”, el verso 38 (“las fotos de las excursiones”) lo hemos modulado a “las tomadas al viajar”; en el 49 hemos modulado la repetición “Pero dime, mamá, dime” en “Pero dime, mamá, a mí”.

Particularización: se utiliza un término más preciso o concreto. Se opone a la generalización. Así, en “Una ventana hacia aquel otro lado” (verso 24) hemos cambiado “los muñones de las torres minusválidas” por “los muñones de las torres lisiadas” en favor de la rima. El término “minusválido” es más general y sobre todo más neutro que “lisiado”, que puede tener un matiz despectivo.

Préstamo: se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. En “Conversación con un niño” (versos 2, 27 y 28) y en “Contrataque” (verso 83) la palabra *blok* se ha dejado tal cual, como en el original, porque el equivalente “bloque” no daría cuenta de la especificidad del vocablo en el contexto del mundo concentracionario de la Europa en guerra. Sin embargo, en el verso 107 de este mismo poema, hemos traducido esta palabra como un sintagma (“número de bloque”) para facilitar la rima. También en “Contrataque”, en los versos 13, 19, 52, 54, 55, 64-66, 77-79, 85, 111 y 114 se ha mantenido la palabra polaca *bunt* (“revuelta”) para mantener la red de sonoridades con “aún”, *rund*, *blut*. En este caso, además, el uso del préstamo se compensa con la técnica de la descripción al añadir al verso el sintagma “la carne se rebela”.

Así pues, la traducción literal del verso sería “Revuelta de la carne” y la nuestra es “*Bunt*, la carne se rebela”.

Transposición: se cambia la categoría gramatical. Esta técnica también nos ha permitido trabajar con el lenguaje original para reelaborarlo en un poema en castellano. Muchas veces nos ha permitido asimismo propiciar la rima entre versos. Así, en el poema “Una ventana hacia aquel otro lado”, hemos cambiado “donde las hojas de otoño se mojan” (verso 4) por “de hojas de otoño mojadas”; “las ramas hacen una reverencia” (verso 6) por “las ramas en reverencia inclinadas”; “Y para mí está prohibido permanecer de pie en la ventana” (verso 9) se ha cambiado por “Y en mi ventana tengo vedada / la permanencia de pie (regla muy sensata)”; “y miro, vorazmente miro...” (verso 20) por “y miro..., miro voraz...”; “pesados, tristes, cansados...” (verso 42) se ha sustituido por “con pesadumbre, cansancio, tristeza...”; “por debajo de teclas cadavéricamente blancas” (verso 48) se ha cambiado por “por debajo del teclado de blanco cadavérico”. En “El teléfono”, en el verso 30 hemos cambiado “vi lo que empieza” por “sabía lo que estaba empezando”; en el verso 42 hemos cambiado el tiempo verbal: de “si quieres – entonces vamos a recordar” a “si quieres entonces contigo recordaría”, al igual que el verso 58 (“y el tropel de la cena”) lo hemos transformado en “la gente para cenar se agolpaba”; hemos cambiado también el tiempo verbal en el verso 74: de “al saber que cuando llame” a “al saber que si llamo”. En el poema “Dos señores en la nieve”, en el segundo verso hemos cambiado “una lana blanca me decora el cuello [del abrigo]” por “el cuello de el abrigo como de lana decorado” y el verso “en la luz leja del crepúsculo” (verso 19) por “la lejana y crepuscular luz del cielo”. En “Una hoja del diario «Acción»”, en el verso 44 hemos cambiado “iré con ellos... adelante... hasta el final...” por “iré con ellos... adelante... hasta acabar” en favor de la rima; en los versos 45 y 47 “el rey Matías” lo hemos transformado en “el coronado Matías” para mantener la red de sonoridades con *Kor-* (Korczak); en el verso 62, a fin de facilitar la rima, se ha cambiado “en este baile de pesadilla en medio de la noche” por “en este baile de pesadilla que trasnocha”. En “Alrededores de Varsovia” se ha cambiado “decidir” por “tomar una decisión” en el verso 7. En el poema “Dos muertes” hemos llevado a cabo un cambio de perspectiva en los últimos versos: de “la misma ávida, lista, mala / e idéntica Vida” a “con la misma avidez, sagacidad, malicia / idéntica la Vida”. En “Conversación con un niño” se ha transformado “y montañas en el sol púrpura” (verso 13) en “y montañas en el púrpura solar”. Por último, en “Contrataque” (verso 50), hemos cambiado “extrañamente se hinchó” por “extrañamente hinchado”.

Cabe destacar, sin embargo, que este repertorio de técnicas de traducción no da cuenta de todas las empleadas para la traducción de poesía en el caso que nos ocupa. De esta forma,

una técnica a la que hemos recurrido con cierta frecuencia para traducir los poemas de Szlengel es el desplazamiento de palabras en el interior del verso o incluso entre palabras de dos versos, así como el desplazamiento de versos dentro del poema, todo ello para recrear los poemas en una versión en castellano sin que persiguiéramos en ello –como critica Meschonnic– un afán de claridad o de respeto de “les habitudes d’une autre langue (...) sans aucune idée d’une sémantique de position” (Meschonnic, 2012: 32). Muy al contrario, hemos tratado siempre de respetar más bien dicha semántica de posición, pues somos conscientes de la importancia de guardar la posición de ciertas palabras-valor en el poema.

Sería necesario, pues, establecer una terminología más específica para técnicas de traducción de poesía como las de los ejemplos. En este sentido, hemos observado, en lo que a la traducción de estos poemas se refiere, que siendo la creación discursiva la técnica más destacada, esta se encuentra estrechamente vinculada a las técnicas de amplificación, elisión (seguida de una no mencionada por Hurtado Albir que hemos dado en llamar sustitución) y modulación. Examinando a posteriori nuestras traducciones, advertimos que, vinculada a cada una de dichas técnicas, la creación discursiva nos ha permitido elaborar una versión recreativa de los poemas de Szlengel. Así pues, en lo que se refiere al presente trabajo de doctorado, personalmente nos ha resultado muy útil llevarlo a cabo porque hemos descubierto una metodología válida para traducir poesía que ha dado como resultado una antología comentada de poemas de un autor concreto que una vez vertidos al castellano siguen conservando el carácter de poemas a la vez que siguen siendo los poemas de dicho autor. Estos dos puntos han constituido los fundamentos de nuestras traducciones, pues en todo momento hemos intentado mantener en relación con el original tanto el contenido de los poemas como el ritmo de los mismos, lo que en su conjunto constituye –como lo denomina Meschonnic– el discurso del poema.

Władysław Szlengel ya ha sido traducido de forma parcial o completa al inglés (dos veces), francés, italiano, alemán y hebreo, por lo que a nuestro parecer se hacía pertinente realizar una investigación que pusiera algunas bases para una futura edición crítica de su obra más destacada –*Lo que leía a los muertos*– al castellano, trabajo que un día deseáramos emprender.

## 5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos ido comprobando las tres hipótesis que planteamos en la introducción del mismo. Según la primera de ellas, la poesía producida durante el Holocausto en el caso de Władysław Szlengel trasciende los hechos de los que da cuenta, va más allá de la

factualidad. Efectivamente, tomando como punto de partida una idea expresada por Frieda W. Aaron en su investigación sobre la poesía en polaco y en yidis en guetos y campos de concentración, a saber, que el valor de dicha poesía se ha de ver no tanto en los poemas en sí mismos o en lo que tienen de portadores de un testimonio sino en lo que la investigadora denomina proceso, esto es, el círculo de empatía y unión que se establecía a través de la creación de poesía entre las personas recluidas en los campos o los guetos y que les ayudaba a mantener “the spirit from dying” (Aaron, 1995: 204-205), hemos centrado una parte de nuestro trabajo en investigar cuál fue la relación del poeta Władysław Szlengel con su público del gueto y cómo tuvo lugar ese “proceso”. Hemos analizado dicha relación acudiendo a fuentes primarias como las crónicas de la prensa judeo-polaca tolerada por los ocupantes alemanes así como a diarios de la época y también a libros de memorias posteriores a la guerra. Hemos diferenciado dos etapas de la misma: una primera etapa –anterior a la primera gran operación de deportación del gueto de Varsovia en el verano de 1942– en la que Szlengel representaba junto a otros artistas del gueto (actores y músicos) un espectáculo de cabaré titulado “Diario vivo”. Szlengel era el presentador del espectáculo, en el que también participaba declamando sus composiciones satíricas. Una segunda etapa en la que Szlengel daba recitales clandestinos en varios de los talleres en los que quedó reestructurado el gueto de Varsovia, que tras la gran deportación del verano de 1942 se convirtió en un campo de trabajo en el que los habitantes que evitaron la deportación fueron asignados a uno de los talleres de empresas alemanas que se habían instalado en el gueto. Nos hemos interesado especialmente en esta segunda etapa, ya que los poemas de dichos recitales derivaron poco después en la publicación clandestina de parte de sus poemas, la recopilación de poemas titulada *Lo que leía a los muertos*. Hemos encontrado un testimonio muy valioso para entender el valor que tenían estos recitales clandestinos en el llamado *Diario de Maryla*, escrito por una mujer de la que sólo se sabe el nombre y del que se ha conservado únicamente una parte. El valor de este testimonio para entender la relación de Szlengel con su público reside en que la autora explica que los recitales tenían una parte humorística que les hacía reír hasta las lágrimas y otra más seria que les emocionaba y que en su conjunto dichos recitales les permitían abstraerse durante unos momentos de la cruda realidad y hacer acopio de fuerzas para seguir adelante e intentar sobrevivir, lo que nos remite al concepto de proceso de Frieda W. Aaron. Hemos acudido a la investigación de Jean-Marie Schaeffer sobre la ficción literaria desde un enfoque pragmático para otorgarle un marco metodológico a la idea de proceso. Según este enfoque, todos poseemos una competencia ficcional que cabe desarrollar desde la infancia y cuya función es rebajar la tensión psicológica. Aplicado al contexto histórico que nos ocupa hemos podido constatar que dichas competencia ficcional y función trascendente

de la ficción –tal como Schaeffer la denomina– operaron también en el contexto de las actuaciones de cabaré, primero, y en los recitales, posteriormente, de poesía de Szlengel. El público del gueto encontraba en estos recitales una forma de rebajar la extrema tensión psicológica a la que se encontraba sometido. Este marco metodológico, además, nos ha permitido comprender el paso que dio posteriormente Szlengel al publicar sus poemas pensando en la posteridad y dirigiéndose además en los prólogos de dicha obra no ya a su público del gueto sino a un público diferente: el polaco, tanto clandestino como de la posguerra. Hemos interpretado dicho paso como la instauración de un nuevo contrato pragmático con un público que no se identifica con unos poemas que operen en él con una rebaja de la tensión psicológica, sino que se acerca a sus poemas como poemas-documentos mediante los cuales intenta comprender lo que sucedió en aquellas circunstancias. Sin duda, esta es la lectura que prevalece hasta hoy de los poemas de Szlengel. Sin embargo, nos parece que una lectura actual debería ofrecer también un conocimiento más profundo de la obra de Szlengel que tuviera también en consideración la función trascendente que tuvieron dichos poemas cuando fueron escritos y recitados en el gueto de Varsovia.

Por otra parte, Tomasz Żukowski, quien también ha investigado sobre la poesía de Szlengel, nos ha aportado un enfoque más sociológico y, de este modo, en su análisis del uso de la ironía en los poemas de Szlengel, nos ha mostrado que el autor expresaba muchas veces la voz de los marginados y de la rebeldía de los judíos de Polonia frente a un centro dominante constituido por Europa y los polacos testigos del Holocausto. Además, recurriendo a la obra de Pierre Bourdieu para entender mejor esta perspectiva sociológica constructivista hemos constatado que su concepto de portavoz de un nuevo grupo social en proceso de legitimación se puede aplicar al poeta Szlengel en tanto que construyó un discurso que no sólo reconfortaba a su público sino que además contribuyó a conferirle una identidad y una fuerza para manifestarse como grupo, lo que culminó en el levantamiento del gueto de Varsovia (no hay que olvidar que la víspera del estallido de la insurrección el grupo de jóvenes que se alzaría en armas recitaba en alto el poema “Contrataque” de Szlengel). En conclusión, tanto la perspectiva de la pragmática de la ficción de Jean-Marie Schaeffer como determinados conceptos de la sociología constructivista de Pierre Bourdieu aplicados también por Tomasz Żukowski en el análisis de los poemas de Szlengel nos han ayudado a confirmar la primera hipótesis de nuestro trabajo, a saber, que la poesía escrita durante el Holocausto trascendió los hechos que la llevaron a producirse.

La segunda hipótesis que hemos planteado en este trabajo es que los poemas de Szlengel escritos durante su confinamiento en el gueto de Varsovia han tenido una lectura meramente

como poemas-documento también por otra razón: enmarcada desde sus orígenes en un movimiento sociocultural y literario (el de la literatura judeo-polaca de entreguerras) que no consiguió entrar en el canon de la Literatura polaca, la obra de Szlengel se ha visto abocada a esa misma suerte hasta hoy en día. Efectivamente, gracias principalmente a las investigaciones del historiador Antony Polonsky hemos trazado la trayectoria de la presencia e identidad judías en Polonia y remontándonos a sus inicios premodernos, hemos visto cómo la gestión autónoma –auspiciada por los reyes y la nobleza polaca– de la comunidad judía en la época premoderna derivó ya en los siglos XVIII y XIX en un proceso de asimilación que dio a comenzar de forma balbuciente durante el reinado del ilustrado Stanisław August Poniatowski y seguido luego de manera irregular en las diferentes reparticiones de Polonia, pero cuyo fracaso abocó desde el último tercio del siglo XIX hasta el periodo de entreguerras a una crisis de identidad de la que surgieron movimientos políticos pero también manifestaciones artístico-culturales partidarias de un proceso de aculturación. En este sentido, las investigaciones de Eugenia Prokop-Janiec sobre el movimiento de la literatura judeo-polaca de entreguerras nos han permitido remontarnos a los orígenes de la obra de Szlengel, puesto que este autor desde un principio quedó integrado en este movimiento literario de entreguerras que utilizaba el polaco como lengua de expresión para escribir sobre temas judíos como forma de reivindicar la identidad judía en el contexto polaco, así como un lugar en la literatura polaca. Hemos podido ver que dicho movimiento, tras unos años combativos en la década de los treinta del siglo XX en los que tuvo que lidiar contra un antisemitismo creciente en la sociedad polaca –con su reflejo también en los círculos literarios–, fracasó definitivamente en su intento de hacerse con un lugar propio en la cultura polaca cuando se produjo la invasión alemana de Polonia, lo que incluso dio lugar a la desaparición y olvido de la mayoría de sus autores. Szlengel, al escribir en polaco y sobre temas judíos durante su reclusión en el gueto de Varsovia, fue un continuador de dicho movimiento, pero al mismo tiempo –como hemos visto gracias a los análisis de los poemas de Szlengel por parte del investigador Tomasz Żukowski–, movido por las circunstancias, se convirtió también en un iniciador (y portavoz) de la expresión de la identidad marginada así como rebelde de los judíos polacos confinados en los guetos que ironizó no sólo sobre su marginación social sino también cultural en relación con su imposibilidad de entrar en el canon de la Literatura polaca. Por otra parte, Tomasz Żukowski, junto a la investigadora Elżbieta Janicka, en su obra *¿Violencia filosemítica? Nuevas narraciones polacas sobre los judíos a partir del año 2000*<sup>357</sup>, han investigado otro aspecto importante que atañe a la evolución de la

---

<sup>357</sup> *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000.*

identidad judía en Polonia desde la guerra hasta nuestros días, a saber, la trascendencia que el Holocausto ha tenido a su vez en la autopercepción de la identidad polaca. Puede resultar relevante detenernos en ello brevemente en este apartado de conclusiones para ver de qué forma ha pervivido la identidad de los judíos de Polonia en la sociedad polaca, pero al mismo tiempo –según ambos investigadores– cómo lo sucedido durante la II Guerra Mundial sigue condicionando la propia identidad polaca. Como explican Żukowski y Janicka, desde la publicación en el año 2000 de *Sąsiedzi (Vecinos)* –investigación del historiador Jan Tomasz Gross sobre la masacre de la comunidad judía de Jedwabne en julio de 1941 perpetrada por sus vecinos polacos– la cuestión de la participación de la población polaca en el Holocausto se ha convertido en objeto de debate público, pero dicho debate se ha resuelto en una narración que exonera a la población polaca de aquellos años de cualquier responsabilidad. Elżbieta Janicka y Tomasz Żukowski investigan dicha narración en un corpus de productos culturales (películas, documentales, conmemoraciones, iniciativas culturales) que toman como reflejo de la formación y expresión de la conciencia colectiva de la sociedad polaca. Siguiendo un marco de análisis sociológico constructivista llegan a la conclusión de que la narración sobre el pasado de convivencia entre judíos y polacos en esas mismas tierras durante siglos, así como sobre lo sucedido durante el Holocausto se halla sometida a una violencia simbólica de un nuevo tipo, diametralmente opuesta al antisemitismo en las emociones, pero estructuralmente semejante a él: el filosemitismo o, según la denominación de ambos investigadores, la violencia filosemítica. Janicka y Żukowski consideran dicha violencia como una suerte de relato fantasmagórico impuesto pero asumido como natural en el que se idealizan tanto los siglos de convivencia entre polacos y judíos, hacia los que se expresa una nostalgia, como las acciones de ayuda y solidaridad de la población polaca durante el genocidio de la población judía, que se presentan como norma de conducta de la población y no como excepciones. Según estos investigadores, esta narración dominante rechaza cualquier confrontación con la realidad del Holocausto. Además, “este ritual dura en Polonia casi ininterrumpidamente desde 1942, si no desde 1941. Todavía no se ha pronunciado contra él ninguna de las instituciones transmisoras de los modelos culturales, ya sea el hogar, la escuela o la Iglesia<sup>358</sup>” (Janicka y Żukowski, 2016: 15). A propósito de esta idealización de las relaciones judeo-polacas, así como de las actitudes de ayuda y solidaridad hemos encontrado un documental en el que se musicó un poema de Szlengel (“Pasaportes”) y se utilizó como *leitmotiv* del mismo. Se trata del documental

---

<sup>358</sup> “Ten rytuał trwa w Polsce niemal nieprzerwanie od 1942 –jeśli nie od 1941– roku. I w dalszym ciągu nie opowiedziała się przeciw niemu żadna z instytucji transmitujących wzory kultury – czy będzie to dom, szkoła, czy Kościół”.

“Paszporty Paragwaju” (“Pasaportes de Paraguay”) del año 2018, producido por el *Instytut Pamięci Narodowej* (Instituto de Memoria Nacional). En dicho documental –que trata sobre la expedición de pasaportes sudamericanos para salvar a judíos de los guetos de Polonia auspiciada por el consulado de Polonia en Berna– se muestra la actitud de la población polaca ante el Holocausto legitimada por la conducta de la representación del estado polaco clandestino, presentada como heroica y ejemplar. El poema “Pasaportes” musicado se utiliza de apoyo narrativo a tal perspectiva, sobre todo cuando se cantan los dos últimos versos del poema, en los que Szlengel expresa su nostalgia por Varsovia y en el documental vienen acompañados de algunas imágenes de la Varsovia de entreguerras que pueden entenderse como la nostalgia de una suerte de nueva *belle époque* compartida por polacos y judíos. Cabe destacar una técnica que comentan Elżbieta Janicka y Tomasz Żukowski en su análisis del documental “Pol-in” (Jolanta Dylewska, 2008), a saber, la del *qui pro quo* en una situación comunicativa, que en el caso del documental que nos ocupa –“Pasaportes de Paraguay”– resulta del canto del poema “Pasaportes” mientras se van sucediendo imágenes de personas del gueto en la calle en estado de inanición o en otras situaciones desesperadas. Se cambia una cosa por otra, una suerte de *qui pro quo* porque ni este poema iba dirigido a esas personas –que se encontraban totalmente al margen de la vida cultural y de ocio del gueto de Varsovia– ni tampoco el tono ligero del mismo se corresponde con el mensaje que emitirían esas personas retratadas en las fotos que parecen en algunos casos querer decirnos algo cuando miran el objetivo de la cámara. Este tono ligero del poema debería en principio corresponderse con la situación de comunicación para la que fue compuesto: para ser declamado en un espectáculo de cabaré. Existe una segunda versión musicada de este poema que sí se adecúa a dicha situación comunicativa: la versión del espectáculo “Okno na tamtą stronę” (“Una ventana hacia aquel otro lado”) de *Teatr Telewizji* (Teatro de la Televisión), producido en 2018, que se escenifica como si se cantara en un cabaré del periodo de entreguerras. Incluso la música de esta versión –en la línea de un cabaré más clásico– nos parece más adecuada que la de “Pasaportes de Paraguay”, de un estilo propio de un cabaré más intelectualizado, a lo Kurt Weill. Así pues, mediante el análisis de este ejemplo, no sólo hemos confirmado la segunda hipótesis de nuestro trabajo en la que nos preguntábamos las razones por las que la poesía de Szlengel no tiene un lugar en el canon de la literatura polaca sino que también hemos precisado el lugar que ocupa actualmente la poesía de Szlengel en lo que un sociólogo constructivista llamaría la cultura dominante. Ocuparía, pues, un lugar en esa cultura, pero podríamos decir que desposeído tras haber asumido una narración ajena.

La tercera hipótesis que nos propusimos verificar en este trabajo es que dado que los poemas que Szlengel escribió en el gueto de Varsovia trascienden la mera factualidad de la

realidad a la que hacen referencia, el tipo de traducción más adecuada para una hipotética antología de los poemas de Szlengel en castellano es la literario-recreativa. En primer lugar, con el fin de conocer los distintos tipos de traducción de poesía hemos acudido a la clasificación ofrecida por Efim Etkind. Este investigador distingue varios tipos de traducción para los textos de poesía, entre los cuales cabe destacar dos que contrastan entre sí: la traducción-información, en la que se intenta transmitir al lector una idea general del contenido del poema, y la traducción-recreación, por la que aboga y en la que el traductor se propone transmitir la unidad global de sentido y sonoridad llevando a cabo las transformaciones necesarias pero sin traspasar los límites estéticos del poeta del texto original. Hemos comprobado que la traducción-recreación se adecúa mejor al valor que –como hemos destacado en otra parte de nuestro trabajo– tuvo la poesía de Szlengel como proceso, puesto que, si bien la referencia de los poemas de Szlengel son los hechos relacionados con la historia del gueto de Varsovia, la traducción-recreación permite crear un marco pragmático de ficción que trasciende la mera relación de dichos hechos, algo a lo que quedaría limitado si se realizara una traducción-información. Para crear dicho marco, nos hemos apoyado en las concepciones de la traducción de poesía de Henri Meschonnic y de James S. Holmes, esencialmente en lo relacionado con su visión del traductor como sujeto o “metapoeta” inscrito en la historicidad de su labor literaria y traductora. Asimismo, la concepción de Meschonnic del poema como sistema y de ciertos rasgos que mantienen cohesionado dicho sistema nos ha hecho más conscientes y coherentes en el intento de elaboración de traducciones con una unidad de sentido y sonoridad. Por último, la elaboración de las notas de edición nos han permitido también trascender la factualidad, ya que además de aclarar distintas referencias a la historia del gueto que un lector actual tendría dificultades de entender, nos ha parecido aún más importante incluir anotaciones acerca de los guiños irónico-estilísticos de Szlengel a su público del gueto para que quede en evidencia el tipo de relación que se estableció entre el poeta y su público en lo que constituyó una suerte de última reivindicación identitaria antes de su desaparición, lo que puede pasar desapercibido incluso a los lectores versados en la historia del gueto de Varsovia.

Con todo ello, esperamos haber ofrecido una edición y traducción de doce poemas de *Lo que leía a los muertos* del poeta Władysław Szlengel coherente con los principios que hemos expuesto en la parte teórica de nuestro trabajo.

## 6. Bibliografía

Aaron, F. W. (1990). *Bearing the Unbearable. Yiddish and Polish Poetry in the Ghettos and Concentration Camps*. Nueva York: State University of New York Press

- Anónimo (2008). *Patrzyłam na usta... Dziennik z warszawskiego getta*. Kraków-Lublin: Homini / Państwowe Muzeum na Majdanku
- Antelme, R. (1996). "Témoignage du camp et poésie" en *Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*. Paris: Gallimard
- Benjamin, W. "La tarea del traductor". En Vega, M. A. (1994). *Textos clásicos de la traducción*. Madrid: Cátedra. 307-318
- Bauman, Z. (2006). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur
- Berg, M. (1945). *El gueto de Varsovia. Diario 1939-1944*. Madrid: Sefarad Editores
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard
- Birenbaum H. (1983). Słowo które nie ginie nigdy. *Nowiny Kurier*. Retrieved from <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje35/text09.htm>
- Birenbaum (H.) (1998). *Każdy odzyskany dzień*. Cracovia: Wydawnictwo ZNAK
- Bogusław Kopka (2007). *Konzentrationslager Warschau. Historia i następstwa*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej
- Borwicz, M. (ed.) (2012). *Pieśń ujdzie cało...*. Lublin: Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN
- Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Éditions du Seuil
- Buryła, S., Krawczyńska, D., & Leociak, J. (2013). *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna & Instytut Badań Literackich PAN
- Cohn-Sherbok, D. (2003). *Breve enciclopedia del judaísmo*. Madrid: Istmo
- Davies, N. (2005). *God's Playground. A History of Poland. Volume II: 1795 to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Engelking, B. y Leociak, J. (2013). *Getto warszawskie. Przewodnik po niestniejącym mieście*. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów
- Etkind, E. (1982). *Un Art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Lausana: L'Âge d'Homme
- Frąckiewicz, S. (2016). 80 lat temu powstało czasopismo literackie "Szpilki". *Polityka*. Retrieved from <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/ludzieistyle/1645178,1,80-lat-temu-powstalo-czasopismo-satyryczne-szpilki.read>
- Fuks M., *Prasa żydowska w Warszawie 1823-1939*. Warszawa: PWN, 1979
- García Yebra, V. (1989). *Entorno a la traducción*. Madrid: Gredos
- Haska, A. (2006). „Jestem Żydem, chcę wejść”. Hotel Polski w Warszawie, 1943. Warszawa:

Wydawnictwo IFiS PAN

- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi
- Hurtado Albir, A. (2007). *Traducción y Traductología: introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra Janicka, E. y Żukowski, T. (2016). *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo
- Groński, R. M. (2007). *Proca Dawida. Kabaret w przedśionku piekła*. Warszawa: Muza
- Gross, N. (1993). *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*. Sosnowiec: OFFMAX
- Grudzińska A. (2015). *Victimes, témoins. Les écrivains polonaise face à la Shoah (1940-1960)*. Paris: Classiques Garnier
- Jackiewicz, A. (2014). La traducción de emociones: los poemas *Trudy majowe* y *Lekcja* traducidos al español. *Romanica Cracoviensa*, 14, 168-176. Recuperado de <http://www.eujournals.eu/Romanica-Cracoviensa>.
- Jurandot, J. (2014). *Miasto skazanych. 2 lata w warszawskim getcie*. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil
- Kałżyński, W. (2013): *Kino, teatr, kabaret w przedwojennej Polsce*, Warszawa: PWN
- Kassow, S. D. (2011). *Qui écrira notre histoire? Les archives secrètes du ghetto de Varsovie*. Paris: Bernard Grasset
- Kopka, B. (2007). *Konzentrationslager Warschau. Historia i następstwa*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej
- Koper, S. (2013). *Gwiazdy Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa: Bellona
- Kraus, A. (s.f.) Szmonces. *Polin. Wirtualny sztetl*. <https://sztetl.org.pl/pl/tradycja-i-kultura-zydowska/zwyczaj/szmonces>
- Kropka nad i. Dalszy ciąg Żywego dziennika w Sztuce*. (12 de abril de 1942). *Gazeta Żydowska*.
- Lefevre, A. (1992). *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America
- Lefevre, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España
- Leociak, J. (2016). *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
- Maciejewska, I. (1979: 5-34). [Sn título] in Szlengel (1979). *Co czytałem umarłym*. Warszawa: Państwowy Wydawnictwo Wydawniczy
- Majchrowska, A. (2019, 8 de mayo). *Wiersze, które czytałem umarłym*. Władysław Szlengel.

Żydowski Instytut Historyczny. <https://www.jhi.pl/artykuly/wiersze-ktore-czytalem-umarlym-wladyslaw-szlengel,484>

- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II. Epistemologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Éditions Verdier
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier
- Meschonnic, H. (2012). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier
- Moczarski, K. (2008). *Conversaciones con un verdugo. En la celda del teniente general de la SS Jürgen Stroop*. Barcelona: AlbaLe Rider, J. (2016). *Los judíos vieneses en la Belle Époque*. Barcelona: Ediciones del Subsuelo
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard
- Najberg, L. (1993). *Ostatni powstańcy getta*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny w Polsce
- Perec, G. (1996). "Robert Antelme ou la vérité de la Littérature" en *Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*. Paris: Gallimard
- Polonsky, A. (2018). *Histoire des juifs en Pologne et en Russie*. Paris: Honoré Champion Éditeur
- Prokop-Janiec (1992). *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków: Universitas
- Prokop-Janiec (2013). *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Ringelblum, E. (1983). *Kronika getta warszawskiego*. Warszawa: Czytelnik.
- Ringelblum, E. (1988). *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej*. Warszawa: Czytelnik
- Rogoziński, Sz. (1947). Pieśń ujdzie cało... *Opinia. Pismo syjonistyczno-demokratyczne*, 16 (29), 4
- Rogoziński, Sz. (1994). *Moje szczęśliwe życie*. Łódź: Futura Press
- Rosenman, A. D. *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*. Paris: CNRS Éditions
- Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction*. Paris: Éditions du Seuil
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets editores
- Sielicki, R. (1994). Władysław Szlengel, jakim go pamiętam. *Słowo żydowskie*, 10 (62), 19.
- Skwara, M. (2003). Słowo wyniesione z getta. Wiersze Władysława Szlengla. *Pamiętnik Literacki*, 3, 193-197
- Stańczuk, M. (2013, abril). Władysław Szlengel. *Culture.pl*. Retrieved from <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-szlengel>

- Stańczuk, M. (2013: 7-36). "Wstęp". En Szlengel (2013). *Poeta nieznany. Wybór tekstów*. Warszawa: Bellona
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica
- Szlengel, W. (1979). *Co czytałem umaryłym*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szlengel W. (1990). *Was ich den Toten las*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag
- Szlengel, W. (2004). *Poems From Warsaw Ghetto*. Recuperado de <http://www.zwoje-scrolls.com/shoah/szlengel.html>"
- Szlengel, W. (2010). *Cosa leggevo ai morti*. Casoria: Sipintegrazioni Editore
- Szlengel, W. (2012a). Ce que j'ai lu aux morts... *Po&sie*, 142, 109–126
- Szlengel, W. (2012b). *What I Read to the Dead*. (M. Weyland, Ed.). Blackheath: Blandl & Schlesinger
- Szlengel, W. (2013). *Poeta nieznany. Wybór tekstów*. Warszawa: Bellona
- Szlengel, w. (2017). *Ce que je lisais aux morts*. (J.-Y. Potel, Ed.). Belval: les éditions Circé.
- Szlengel, W. (2018). *A janela para o outro lado: poemas do Gueto de Varsóvia* (P. Kilanowski, Ed.). Fortaleza: Dybuk
- Śmiegielska, I. (2001). *Skradzione lata*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny
- Tadié, A. (1998). La fiction et ses usages: analyse pragmatique du concept de fiction, en *Poétique* (n° 113, 19/03/1998). Paris: Éditions du Seuil
- Urzykowski, T. (2015, 17 de mayo). Kronikarz tonących, autor hymnu powstańców z getta. *Gazeta Wyborcza*. Retrived from <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,17920357,kronikarz-tonacych-autor-hymnu-powstancow-z-getta.html>
- Stańczuk, M. (2013: 7-36). *Wstęp* in Szlengel (2013). *Poeta nieznany. Wybór tekstów*. Warszawa: Bellona
- VVAA. (1960). *Rufe aus dem Ghetto: die Stimme der Toten aus dem Ghetto zu Warschau. Gedichte von Wladyslaw Szlengel und anderen*. Wilhelmshaven: Paul Hug & Co
- VVAA (2012). *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*. Warszawa: Fundacja Akademia.
- Ze sceny żydowskiej. Żywy dziennik Nr 1*. (11 de marzo de 1942). *Gazeta Żydowska*
- Zimek, K (2015). Tanga. Władysław Szlengel. *Gazeta Wyborcza*
- Żukowski, T. (2010). Władysław Szlengel – ironia a strategia świadectwa, en *Ślady obecności* (2010), ed. Sławomir Buryła y Alina Molisak. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
- Żukowski, T. (2021). *Pod presją. Co mówią o Zagładzie ci, którym odbieramy głos*. Warszawa: Wielka Litera