

ADAM ZAGAJEWSKI

POESÍA PARA  
PRINCIPIANTES

TRADUCCIÓN DEL POLACO  
DE ANNA RUBIÓ Y JERZY SŁAWOMIRSKI

BARCELONA 2026



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Poezja dla początkujących*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 2017 by Adam Zagajewski

Publicado con permiso de Farrar, Straus and Giroux, Nueva York  
© de la traducción, 2026 by Jerzy Sławomirski y Anna Rubió Rodón  
© de esta edición, 2026 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S.A.

ISBN: 979-13-87964-15-3  
DEPÓSITO LEGAL: B. 3818-2026

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2026*



Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## CONTENIDO

Granito y arcoíris	7
Si alguien me preguntara	20
Los hermanos	33
Sabiduría, forma y perseverancia	45
<i>Mi siglo</i> releído al cabo de los años	54
Melancólico y concreto	71
Miłosz joven y viejo	83
El pozo de la historia	94
Viaje de invierno	111
Café a la turca	123
Los poemas de Herbert que más me gustan	134
Julian	145
La memoria de lo desconocido	154
El equilibrio	157
C. K. Williams	164
Glosas sobre el puño de la camisa del mundo	168
¡Lo que no hará una pequeña luna!	174
Sobre las tentativas de cerrar una sociedad abierta	183
Los poemas de Utz Rachowski	194
Antonio Machado	196
<i>Epílogo</i>	211



## GRANITO Y ARCOÍRIS

Józef Czapski nos incomoda: nuestro mundo poblado de especialistas, donde el adjetivo *interdisciplinario* (una palabra no demasiado bonita) sólo puede tener un matiz irónico o utópico, no parece apañárselas del todo bien con la figura de aquel artista eminente, que fue al mismo tiempo pintor y conocedor del arte, partícipe y testigo de acontecimientos trágicos, soldado, cronista, editor, viajero a su pesar, patriota y cosmopolita. Y también un excelente escritor, autor de una prosa que no tiene nada que envidiar a las mejores páginas de Białoszewski<sup>1</sup> o Iwaszkiewicz.<sup>2</sup>

Virginia Woolf dijo que un buen libro sobre un escritor o un artista debería dar cuenta de las dos dimensiones de su biografía: la vida, empírica y despiadada, y los sueños que planean por encima de ella, la imaginación; es decir: «el granito y el arcoíris». Los historiadores objetivos a menudo descuidan los sueños y la imaginación—porque ¿acaso pueden verse?—. Yo me siento incapaz de escribir una biografía de Czapski (ni ninguna otra), pero incluso un esbozo breve no debería pasar por alto estas dos facetas de su destino y de su talento. Pocos como Józef Czapski encajan tan

<sup>1</sup> Miron Białoszewski (1922-1983), poeta, novelista, dramaturgo y actor polaco, célebre por su originalidad en el dominio de la lengua. (*Todas las notas son de los traductores*).

<sup>2</sup> Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), escritor, poeta, dramaturgo, ensayista, crítico y traductor. Después de la Segunda Guerra Mundial, fue redactor jefe de la revista literaria *Twórczość* ('Creación'), presidente de la Unión de Escritores, diplomático y diputado del Parlamento polaco.

bien en las categorías que propuso la autora de *La señora Dalloway*. No en vano, fue él quien, en el lúgubre campo de prisioneros de Griazovets, hizo volar su pensamiento hasta la obra de Marcel Proust, el faubourg Saint-Germain, la insufrible señora Verdurin, la magia y el esnobismo de los Guermantes, y Barbote—todas aquellas cosas inexistentes, hijas de la imaginación de un genio neurótico que se parapetaba detrás de una pared forrada de corcho contra el bullicio de la cotidianidad parisina—. He aquí el granito y el arcoíris: la roca de la crueldad soviética y, en el lado opuesto, aquel soñador alto y enjuto dotado de un gran talento que, para colmo, no se limitó a guardar para sí aquellas hermosas fantasías como hubiera podido hacer cualquier introvertido erudito ante el horror de la situación, sino que las compartió sistemáticamente con sus compañeros de infortunio. ¡Y aquellas lecciones magistrales, ordenadas y redactadas, despiertan la admiración del lector francés todavía a principios del siglo XXI!<sup>1</sup>

Sin embargo, la singularidad de Czapski radica también en el hecho de que no le hiciera ascos al «granito», de que no buscara refugiarse en las páginas de Proust: sentía que su deber era pagar la deuda contraída con la gente con la que se había tropezado, la deuda contraída con la pesadilla de Katyń (un crimen todavía rodeado del más estricto secreto por aquel entonces) y con sus camaradas, los oficiales del ejército polaco. Por eso escribió *En tierra inhumana*, un tratado sobre la impotencia de un hombre de buena voluntad

<sup>1</sup> Alusión a las charlas sobre literatura francesa que Czapski dio a sus compañeros del campo de prisioneros soviético de Griazovets durante su cautiverio y que serían publicadas en 1948 en *Kultura*, la célebre revista de la diáspora polaca en el exilio, recopiladas en 1987, y reeditadas en 2012 por Les Éditions Noir sur Blanc. En español, han sido publicadas por Siruela.

ante la gigantesca maquinaria de un Estado criminal.<sup>1</sup> Esta obra narra una historia colosal, estamos ante un libro que retrata el mal, pero que, al mismo tiempo, busca huellas de humanismo—no tan escasas como pudiera parecer—en el desierto soviético. Así debemos interpretar a Józef Czapski: en la duplicidad de su enfoque, en la escisión entre, por un lado, las interminables crónicas de las tertulias en el salón de la señora Verdurin, los lienzos de Cézanne, los poemas de Norwid<sup>2</sup> o de Hofmannsthal<sup>3</sup> y los encuentros con gente de bien y, por el otro, el horror del genocidio que se produjo a mediados del siglo xx.

Más tarde, ya en las cercanías de París, al abrigo de Maisons-Laffitte,<sup>4</sup> el granito serían también sus artículos siempre valientes y honestos que no rehuían los temas de actualidad y que a menudo fueron escritos por encargo de Jerzy Giedroyc o por iniciativa suya.<sup>5</sup> Por lo demás, Józef Czapski es uno de los pocos autores polacos que no tiene que avergonzarse de una sola palabra de las que escribió en la encrucijada de los años cuarenta y cincuenta, en aquellos momentos tan difíciles. Y, justo al lado del grani-

<sup>1</sup> Czapski, Józef, *En tierra inhumana*, trad. Anna Rubió y Jerzy Sławomirski, Barcelona, Acantilado, 2008.

<sup>2</sup> Cyprian Kamil Norwid (1821-1883), poeta, dramaturgo, pintor y escultor, uno de los representantes del Romanticismo polaco.

<sup>3</sup> Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), poeta, narrador, dramaturgo y ensayista austríaco, libretista de algunas de las óperas de Richard Strauss.

<sup>4</sup> Localidad situada en la Île-de-France donde se encontraba la sede del Instytut Literacki, importante editorial de la emigración polaca fundada, entre otros, por Józef Czapski, su hermana Maria, Gustaw Herling-Grudziński y Jerzy Giedroyc, que se convertiría en el hogar de Czapski desde 1947 hasta su muerte.

<sup>5</sup> Jerzy Giedroyc (1906-2000), periodista, editor, activista político y cofundador y director del Instytut Literacki de París y de su revista, *Kultura*.

to, tenemos el arcoíris de sus ensayos sobre arte, poesía y literatura y, muy especialmente, el arcoíris de los arcoíris: un diario profundamente íntimo que se centra en los personajes más queridos por el autor—Simone Weil, Cézanne, Bonnard, Norwid—, cuyas obras y opiniones comenta y con quienes polemiza. En este diario, se nos revela otro Czapski, diríase que el auténtico. No obstante, el Czapski de *En tierra inhumana* también lo es.

Quien nos habla en el diario (mientras permanecemos a la espera de una publicación completa, sólo disponemos de unas pocas *Páginas arrancadas*)<sup>1</sup> ya no es un soldado o un publicista, sino un artista, un esteta y un erudito, un ser humano que vive con plenitud las penas y las alegrías, y al mismo tiempo un infatigable obrero de la pintura. Sí, un obrero, porque, incluso en los días malos, Czapski se afanaba por dejar constancia de su visión sobre el lienzo y se resignaba a trabajar sin tregua a machamartillo esperando el chispazo—así lo llamaba—. Y así transcurrían horas y días enteros de brega, a cambio de una revelación deslumbrante que no iba a durar más de unos pocos minutos. El Czapski del diario es también el juez de su vida, un juez severo consigo mismo, pero nunca con los demás, alguien que se reprocha múltiples negligencias y pecados—por ejemplo, lo que califica de «pecado de pereza»—, y que se muestra preocupado por la mengua de sus fuerzas vitales, puesto que no sabe—no puede saberlo—durante cuánto tiempo todavía le va a ser deparado pensar y trabajar, y es incapaz de adivinar que le ha sido concedido el don de la longevidad. ¿Perezoso? Eso no nos debe extrañar en absoluto, si

<sup>1</sup> Alusión a la edición en polaco de *Wyrwane strony* ('Páginas arrancadas'), publicada en 2010 por *Zeszyty Literackie* ('Cuadernos literarios'), una de las revistas literarias de más prestigio de Polonia.

tenemos en cuenta que incluso Piero della Francesca tenía fama entre sus contemporáneos de ser un pintor holgazán y que Kenneth Clark decía exactamente lo mismo de otro gigante, Leonardo da Vinci.

Tanto en el diario como en los ensayos que lo acompañaron, sobre todo en *Oko* ('El ojo')—un libro que contiene hermosos capítulos titulados de forma elocuente: «Sobre la visión y la contemplación», «Sobre las pausas en el trabajo», «Sobre los saltos y los vuelos» o «La pereza fértil»—, aunque también en muchos otros escritos, encontramos una especie de tratado místico disperso. Porque Czapski concebía el diario como una forma heterogénea, impura, donde la descripción detallada de la conversación mantenida el día anterior con un conocido convive con un ensayo breve sobre el arte, con aforismos propios o tomados en préstamo de sus autores predilectos, y, ¡cómo no!, con dibujos, esbozos de cuadros y retratos a lápiz de los amigos. Cabe recordar que estamos ante un diario primorosamente ilustrado.

Sin embargo—y siguiendo en ello los pasos de Maine de Biran o de Amiel, a quienes leyó y releyó apasionadamente durante decenios—, también concebía el diario (*journal intime*, lo llaman los franceses) como una especie de cuaderno de bitácora místico donde dar cuenta de la búsqueda de una realidad distinta, de un estado espiritual superior, de una actitud tan atenta que se convierte en plegaria (como decía a su vez Simone Weil, citando a Malebranche). Esta realidad superior, extremadamente frágil y difícil de alcanzar y de retener, desaparece por completo en los innumerables momentos de incertidumbre o en el ajetreo febril de la vida práctica, de la vida pragmática (sin duda alguna también imprescindible), aunque es precisamente ella la que le da sentido a una existencia que tiende a descomponerse

en centenares de fragmentos inconexos como una bandeja de porcelana rota.

El diario de Czapski da fe de una interminable lucha por el recogimiento, de la lucha por un espacio donde éste pueda hacerse realidad entre las tribulaciones y las inquietudes provocadas por la situación económica, por la vida familiar o por la salud, entre los centenares de obligaciones y quehaceres propios de un intelectual exiliado que se mantiene leal a sus colegas de la redacción de *Kultura*; aunque esto fue así sobre todo en el primer período, puesto que, más tarde, Czapski vivió cada vez más aislado en la espaciosa villa de Maisons-Laffitte.

El cuaderno fue concebido como un registro de los altibajos emocionales, pero de hecho tenía que ser y acabó siendo mucho más que eso: se convirtió en un instrumento de la concentración, en su lente de aumento, en su herramienta y al mismo tiempo en su propia crónica. Tenía la misión de captar la concentración y consolidarla. Y también de llorar su desaparición cuando ésta se ocultaba quién sabe dónde durante días, semanas o meses, dejando tras de sí un recuerdo vago, nostalgia, y la imperiosa necesidad de recuperarla. Éste es el guion repetitivo que tan bien conocen algunos artistas: el nacimiento de una visión, el bendito momento de inspiración y, a continuación, la inevitable evanescencia de aquel instante tan dulce, a la que siguen memorables y a menudo infructuosas tentativas de atraparlo otra vez. Pero, en la hacienda espiritual de Czapski, había también largas semanas de melancolía, en las que el luto por el entusiasmo extinto se mezclaba con la tímida aunque siempre viva esperanza de que la creatividad, aquel «estado de vigilancia» ante el mundo, volvería a nacer.

En este sentido, el diario de Czapski sigue en gran medida el modelo del diario clásico del escritor o artista que, a

menudo al anochecer después de toda una jornada de trabajo más o menos exitosa, registra las victorias y las derrotas obtenidas en la incesante persecución de un instante de lucidez, en el constante vaivén de alegrías y desesperaciones.

El modelo es clásico, pero no debemos olvidar que la obra de Czapski nos brinda algo muy distinto, algo del todo extraordinario. En la tradición europea, nos hemos acostumbrado a una división bastante obvia entre, por una parte, mentes como las del gran e incorruptible Orwell, cuyos dominios son la verdad de la vida colectiva política e histórica y, por la otra, talentos puramente artísticos que permanecen impasibles ante la brutalidad de la historia o la crueldad de las guerras y de las persecuciones políticas: Paul Valéry conquistó la fama con el poema «La jeune Parque» («La joven Parca») publicado en 1917 y desprovisto de cualquier referencia a los espeluznantes acontecimientos de la época, Rilke apartó la mirada de Verdún y de los otros campos de batalla, y el viejo Matisse hizo caso omiso de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial (no tenía tiempo)... Y todos ellos eran artistas que interesaban enormemente a Czapski, aunque, eso sí, se preguntaba cómo Matisse había podido permanecer indiferente ante la catástrofe de la guerra y del Holocausto.

Porque Czapski no solamente intentó comprender la naturaleza del infierno del siglo xx, sino que él mismo había estado en lo más profundo de aquel infierno y, más tarde, a su regreso a una vida apacible y hacendosa, se había negado a olvidar aquella experiencia. El recuerdo de lo que había vivido y de lo que había visto dejó impronta en casi todos sus textos y en algunos de sus cuadros, la encontramos en su diario y traslucía en sus conversaciones, y también en la simpatía creciente del viejo pintor por el expresionismo, en su incesante pregunta de si «es posible pintar el sufrimiento...».

Sin embargo, podemos extendernos más en este tema y plantearlo desde un punto de vista distinto. Cuando, en 1988, el crítico literario británico Al Alvarez dijo en una reseña de los *Collected Poems* de Czesław Miłosz—una reseña, por cierto, muy halagüeña—que el autor de aquellos versos había sido un «testigo del siglo xx», el poeta se enojó y mandó una carta a la redacción en la que protestaba contra aquel calificativo. Miłosz se veía a sí mismo como poeta *tout court*, un poeta para quien la historia, una historia aterradora, sólo representaba uno de tantos estorbos en el camino y no se había convertido en su único tema, ni era lo único que daba sentido a su peregrinaje poético. Y sin duda estaba en lo cierto, aunque seguramente debió de darse cuenta del riesgo que el mero acto de protestar suponía para el autor del libro reseñado: debió de ser consciente de que estaba violando una regla tácita, de que estaba haciendo algo que no hay que hacer nunca.

No sabemos, no podemos saber, cómo habría reaccionado Czapski en una situación semejante. Dado que era de talante mucho más pacífico, probablemente habría permanecido en silencio, pero en él, en el complicado tejido de su oficio y de su obra, encontramos un paradigma parecido, las mismas tensiones. Él también fue testigo del siglo xx y, en su obra, también supo ir más allá del mero acto de «testificar». Sus lienzos se abren a la belleza y al horror del universo, al gran universo que puede contemplarse al rayar el alba y es anterior a la construcción de los barracones de los campos de exterminio, y sus escritos surgen de la contemplación de todas las vidas, no solamente de vidas truncadas.

Parece que lo más valioso de la reciente tradición literaria polaca es lo que une a Czapski con Miłosz: el hecho de que los acontecimientos históricos vividos y registrados no delimitan su horizonte, aunque estén muy presen-

tes y sean esenciales. Su horizonte es más grande, porque se centra en el asombro mayúsculo que les causa la realidad, en el deleite en lo ordinario y en lo extraordinario, y en la pregunta por el sentido de la totalidad; diríase, pues, que estamos ante algo sumamente clásico y ahistórico. Estamos ante la fascinación por lo cotidiano y también por lo insólito, por un rostro de mujer vislumbrado en un vagón de metro, por el interior de un teatro parisino, o por la nube que se ha detenido por un instante sobre la autopista como si la quisiese mirar de cerca. Y, en medio de todo eso, la historia es un intruso que a veces comparece como un huésped inoportuno al que hay que atender, puesto que ha hecho acto de presencia. ¡Y no necesariamente en todas las páginas tiene que aparecer un personaje procedente de la pesadilla de la historia («desencadenada»), de aquel sueño espantoso del que anteriormente intentó despertar James Joyce!<sup>1</sup> Y, cosa extraña, estas dos perspectivas—una puramente histórica, la otra contemplativa—no tienen por qué excluirse mutuamente ni anularse.

En Czapski, la tensión entre las dos perspectivas parece incluso más fuerte que en Miłosz. No hemos olvidado que, como artista y teórico de la pintura, se mostró enérgicamente contrario a la tradición de Matejko, la corriente más importante de las bellas artes polacas en la que predominan los temas históricos.<sup>2</sup> Y vale la pena recordar la alergia que

<sup>1</sup> «Historia desencadenada», expresión acuñada por el ensayista polaco Jerzy Stempowski (1893-1969) para referirse a los horrores del siglo XX, y que más tarde popularizaría en sus diarios el escritor Gustaw Herling-Grudziński (1919-2000).

<sup>2</sup> Jan Matejko (1838-1893), pintor cracoviano, célebre por sus cuadros que representan personajes y grandes acontecimientos de la historia polaca y que contribuyeron en gran manera a la construcción del imaginario histórico de los polacos.

le provocó la exposición *Romanticismo y romanticidad*, cuyos comisarios fueron Marek Rostworowski y Jacek Waltoś y que pudo ser visitada también en París. Ambicionaba liberar al arte polaco de la tesis que pregona que el tema es más importante que la forma y rechazó de plano la tradición según la cual retratar la historia nacional es el principal objetivo artístico. Józef Czapski se sentía más cerca de la visión occidental del arte, sobre todo del arte contemporáneo, que se rebelaba contra el historicismo y según la que un bodegón significa más que la batalla de Grunwald, y un jarrón con un asa rota puede resultar mucho más interesante que un mandoble y una armadura.<sup>1</sup>

¡Y, sin embargo, el Czapski escritor no puede prescindir de la conciencia histórica, no logra desembarazarse de sus vivencias, no es capaz de escribir sobre un jarrón! Semejante en ello a Miłosz, se convirtió muy a su pesar en un testigo de la historia, en el testigo de uno de sus episodios más monstruosos, pero, aun así, se negó a que toda su creación—especialmente la creación artística, la pictórica—se desvaneciera en la historicidad.

Sabemos que el Czapski escritor debutó mucho antes de la guerra: no es que inicialmente fuera un «simple» pintor y sólo en una edad avanzada se estrenara como autor de libros y artículos, ¡qué va! Por lo visto—él diría «sencillamente»—, su pasión por pensar, observar, leer y pintar, y su fuerte necesidad de expresarse, eran tan incuestionables y abrumadoras que tuvieron que manifestarse desde una edad temprana. En su más tierna juventud, ya era un filó-

<sup>1</sup> Uno de los cuadros más conocidos de Matejko representa la batalla de Grunwald (15 de julio de 1410), en la que la alianza entre el Reino de Polonia y el Gran Ducado de Lituania derrotó a los caballeros teutónicos y que, con el tiempo, se convertiría en un símbolo nacional de lucha contra los invasores.

sofo y un teólogo entusiasta que se esforzaba por descubrir cómo ser bueno y cómo llevar una vida auténtica, creativa y decente; le apasionó la doctrina de Tolstói, se tomó a pecho la lección que le dio Merezhkovski, le embelesó el ardor de Stanisław Brzozowski,<sup>1</sup> con cuyos textos—nunca me canso de recordarlo—tropezó en la sala de espera de un dentista cracoviano (hoy en día, los dentistas de Cracovia no tienen libros de Brzozowski en la sala de espera), estudió a los pintores de l'École de Paris, devoró la obra maestra de Proust y descubrió a Corot en la National Gallery londinense. Y mantuvo conversaciones con Pankiewicz.<sup>2</sup> Siempre llevó una «doble vida» entre la pintura y el pensamiento, entre los libros y el caballete.

*El ojo*, y luego también *Contemplando* y *Leyendo*: los títulos de sus obras nos proporcionan pistas suficientes para comprender el talante de Czapski. ¡He aquí un autor a quien resultaba del todo ajeno cualquier atisbo de narcisismo, porque «contemplaba» obras de otros artistas y «leía» libros que no había escrito él! Naturalmente, el diario también está dedicado a sus estados de ánimo, pero en ningún caso de una forma narcisista. Czapski más bien se concibe a sí mismo como un instrumento, un operario, una herramienta. En nuestra época narcisista, representa una ac-

<sup>1</sup> Stanisław Brzozowski (1878-1911), filósofo, escritor, y crítico literario polaco, creador del concepto «filosofía del trabajo», en el que señaló el papel de la actividad humana en la recreación de la realidad. Brzozowski se manifestó sin ambigüedades en contra de las corrientes literarias polacas del siglo XIX, particularmente en contra de la tradición de la novela histórica representada, entre otros, por Henryk Sienkiewicz, premio nobel y autor de *Quo vadis*.

<sup>2</sup> Józef Pankiewicz (1866-1940), pintor, artista gráfico y pedagogo polaco, que desarrolló una parte importante de su carrera en Francia. Como profesor de arte, tuvo una gran influencia en los pintores postimpresionistas polacos.

titud distinta, más objetiva. Incluso cuando pinta autorretratos, parece asombrado: ¿éste soy yo? ¡No quepo en el espejo!

¿Místico? ¿Aristócrata? ¿Católico? Todos estos elementos son componentes importantes de la obra literaria de Czapski. Sin embargo, si alguien que la desconociese por completo se limitara a echar una ojeada a estos epítetos, seguramente pensaría: ¡ojo, aquí tenemos a un escritor hierático, conservador, tal vez del Opus Dei! Pero lo cierto es que, con la prosa de Czapski—y también con su pintura—ocurre algo extraño: de acuerdo, estamos ante alguien que va en busca de la luz mística, alguien ajeno a la arrogante antipatía que buena parte de las vanguardias siente por la religión, pero, al mismo tiempo, estamos ante un moderno, si es que este término todavía significa algo.

«Moderno» en el estilo, e incluso en la sintaxis, en la estructura, en la atmósfera. El Czapski literario es un creador extraordinariamente elástico, individual y libre. Los estudiosos del estilo utilizan a menudo los conceptos de «hipotaxis» y «parataxis». Pues bien, en la obra escrita de Czapski, rige la «parataxis» y no la «hipotaxis». Intentaré ser más claro: no vamos a encontrar en ella un cúmulo de oraciones unidas por la subordinación o la principalidad, es decir, jerarquizadas y alineadas en posición de firmes como los oficiales y los soldados en el patio de un cuartel, sino que veremos igualdad, equidad, una aglomeración de frases libre, liberalismo lingüístico, casi anarquía. Los teóricos afirman que la parataxis es el símbolo de la revolución modernista en el mundo del arte. ¡¿Quién sabe si no es precisamente en esto en lo que estriba el secreto del singular atractivo de esta prosa?! ¡¿En la insólita fusión de la búsqueda vertical con la expresión democrática, la fusión de la añoranza mística con la *égalité* sintáctica?!

Del palacio de Pryluki al modesto diván en una habitación de la primera planta de la casa de Maisons-Laffitte: hace ya tiempo que me fascina este peregrinaje, este cambio, este desclasamiento que dio resultados tan hermosos.<sup>1</sup> Trasluce en sus textos: la prosa de Czapski es movediza, suelta (Wojciech Karpiński lo explica de maravilla).<sup>2</sup> Sabemos que, hasta una edad muy avanzada, se desplazó en ciclomotor, en una *mobylette*; tal vez la agilidad de su prosa se deba en parte a la libertad de aquel jinete: lo que dejó huella en sus páginas no fue un comedido Mercedes que transportaba a un VIP pagado de sí mismo, sino un ciclomotor ágil y ligero.

Sin embargo, Czapski—al igual que Czesław Miłosz y Jerzy Stempowski—era al mismo tiempo uno de esos ensayistas que, acuciados por una idea o intrigados por una pregunta o un problema, buscan impacientes el camino más corto hasta la verdad. Todos ellos escriben muy bien, pero se indignarían si alguien elogiara su estilo, su manera de expresarse o su elegancia, porque éste no es el objetivo que persiguen. Existe otra escuela, la del ensayo florido, donde la búsqueda de la verdad tiene que ceder, al menos de vez en cuando, ante una metáfora primorosa, una ocurrencia graciosa o un símil brillante (cosa frecuente entre los ensayistas que enarbolan el estandarte de la deconstrucción en el sentido más amplio del término).

En este aspecto, Czapski no era nada «moderno». Nunca se cansó de perseguir la verdad.

<sup>1</sup> Pryluki, actualmente en Bielorrusia, lugar donde transcurrió la infancia de Czapski, en el palacio propiedad de su familia.

<sup>2</sup> Wojciech Karpiński (1943-2020), crítico literario y teórico de la literatura, autor de un libro e infinidad de artículos dedicados a Czapski.