

Filología

Órgano de difusión estudiantil

N.º 2

Febrero 28 de 2018

Concejo de redacción

Mario Martínez Présiga
Arley David Palomino
María José Botero
Mariana Parada C.
Sebastián Agudelo
Mirey Córdoba Pérez
Karen Paola Rocha

Diagramación

Juan David Gil Villa

Dirección Editorial

Luis Fernando Quiroz Jiménez
José Sebastián Castro Toro

Equipo Editorial

Juan David Gil Villa
Santiago Hernández Tabares
Elizabeth Orrego

Índice

3

Editorial

De una reunión entre estamentos y una pregunta
sobre la investigación de los estudiantes

4

Pedro Mahecha Restrepo

6

Confesiones de un (profesor) autodidacta

Carlos Rivas Polo

Retrato no autorizado

8

María Isabel Zapata

8

Etimología de embaucado

Alejandro Vega Carvajal

Escribir después de Auschwitz

10

Rodrigo Zuleta

24

Los muertos de León María

Camilo Franco

A la distancia

28

Érica Chaparro M.

29

Te lo ruego

Weimar Toro R.

Lectura Recomendada

30

Editorial

Una pregunta por el sentido específico de la filología dentro del siglo XXI exige una revisión detenida de la historia disciplinar, en por lo menos tres niveles: local, estatal y mundial. Un estudio tal obligaría a replantear métodos, temas y problemas, así como debería permitir dilucidar los vaivenes de una disciplina por excelencia decimonónica que, en nuestra Universidad, parece a veces como salida del sarcófago de la Regeneración, en salto acrobático que esquiva casi entero el siglo XX y las más de sesenta lenguas del territorio colombiano, para aterrizar finalmente en el siglo marchante: hispanista y de cepa castiza, con los pies cada vez más terca-mente separados, uno en la lingüística y el otro en los estudios literarios... misteriosos son los caminos de la filología.

Una pregunta tal y una revisión semejante valdrían, por ejemplo, para cuestionar el presupuesto disciplinar fundamental: el de la tradición cultural, sin importar cómo y para qué sea delimitada y presupuesta. Esto acarrea también un análisis en perspectiva histórica y comparativa; histórica, como lo implica la noción de “tradición”, y comparativa, como aspecto ineludible bajo el peso histórico de la unificación del mundo con los avances tecnológicos del propio siglo XIX. El cultivo de esta posibilidad quizás nutriría el ejercicio de una filología que supere la estrechez de la trampa nacionalista y de su afirmación unilateral, de una en que se sea capaz, por lo menos, de poner en duda la univocidad e

insularidad de cualquier tradición cultural a la que se aboque.

En esta segunda edición de Filología nos complace ofrecer a nuestros lectores un número ampliamente nutrido por la participación estudiantil como respuesta a la convocatoria enviada por esta gaceta hace menos de un mes, la cual sintoniza con la acogida que hasta ahora hemos tenido por parte del estamento profesoral. Presentamos las confesiones del profesor Carlos Rivas sobre su autodidactismo, valioso gesto de humildad intelectual que le hace gambeta a la univocidad arriba mentada, además de un examen, por Rodrigo Zuleta, al debate en torno a la posibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, suceso de filiaciones en absoluto insulares. Inauguramos nuestra muestra gráfica con uno de los Retratos no autorizados de María Isabel Zapata. Presentamos una provocadora disquisición a propósito de la palabra “embaucado” por parte de Alejandro Vega. Igualmente, ofrecemos dos poemas, uno de Érika Chaparro y el otro de Weimar Toro, y la primera entrega de la novela Los muertos de León María, de Camilo Franco. Finalmente, sobre la vida institucional del pregrado, publicamos un informe crítico de Pedro Mahecha Restrepo sobre la reciente reunión entre los estudiantes y el estamento administrativo, donde propone una respuesta a la incógnita por la falta de participación estudiantil en la investigación.

Vida del pregrado

De una reunión entre estamentos y una pregunta sobre la investigación de los estudiantes

Pedro Mahecha Restrepo

El martes 13 de febrero se celebró una reunión entre los estudiantes de filología y el estamento administrativo, la cual se realizó en las instalaciones del Estudio de Televisión del bloque 10. La intervención de la administración de la Facultad giró en torno a tres temas centrales: el estado de la adecuación de la infraestructura, la investigación y el proyecto de Fondo Editorial. Otros temas tratados fueron la presentación de la nueva coordinadora de trabajos de grado, la profesora Ana María Agudelo Ochoa, a quien se da la bienvenida y se desea buena suerte en su gestión. Asimismo, las iniciativas estudiantiles como la Red de Estudiantes de Filología y la revista Pánglós contaron con un breve espacio para la exposición del progreso de sus actividades.

No es desconocido para la comunidad académica de la Facultad que la planta física rebasó desde hace mucho su capacidad instalada, a lo que se suma el progresivo deterioro de los lugares de descanso y conversación: microondas, mesas y sillas en mal estado, carencia de enchufes y de zonas de estudio y parqueo de bicicletas, etc. Desde la administración se está trabajando en la elaboración de un Plan de Acción y de un Mapa de Adecuaciones para mitigar estas falencias, según explicó el Decano. Es de esperar que estas propuestas recojan las peticiones y quejas del estudiantado, como es de

esperar, también, que se tenga en cuenta la participación estudiantil al momento de tomar decisiones sobre el espacio que quedará disponible luego del traslado de Altaír a las instalaciones del bloque 10, donde se están habilitando nuevas zonas para la Facultad.

El Fondo Editorial de la Facultad, propuesta de la actual decanatura, busca la publicación y difusión de los trabajos investigativos de profesores y estudiantes. En el segundo caso, solo se han contemplado los trabajos de grado meritorios. Esta necesaria e importante iniciativa, según se ha planteado hasta ahora, tiende a convertirse en una isla lejana para los estudiantes del pregrado. Con el ánimo de invitar a la apertura y al trabajo en equipo, se pide la inclusión de los estudiantes tanto en la construcción conjunta del proyecto como en la ejecución y proyección del mismo. Los estudiantes del pregrado podrían apoyar labores de edición y corrección, por mencionar solo algunas, en especial con el componente de prácticas de Filología Hispánica. También podría ampliarse el rango de publicaciones para estudiantes.

Entre otras cosas, este espacio de acercamiento puso en evidencia varios problemas que afectan a la comunidad estudiantil, entre los que

destacan el reducido espectro de investigación, el escaso interés en la inclusión de estudiantes al interior de iniciativas como el Fondo Editorial de la Facultad, la vaga mención de financiamiento para iniciativas estudiantiles y la ya aprobada reforma curricular. Por otro lado, quizás el mayor problema estudiantil que se sigue evidenciando sea el de la falta de asistencia de los estudiantes a eventos que se suponen de su interés.

En cuanto al tema de la investigación en la Facultad, se quiere brindar aquí una respuesta a la inquietud que plantearon los administrativos: ¿por qué los estudiantes no están participando en las convocatorias de los grupos de investigación?

La respuesta es simple: la heterogeneidad de intereses investigativos de los estudiantes de filología choca con el reducido espectro de investigación de estas convocatorias. En nuestro pregrado, la actividad investigativa, al menos en su cara más visible, ha estado a cargo de las revistas y los grupos de investigación adscritos al área de Lingüística y Literatura de la Facultad, y aquí se suma la mayor parte de lo que se considera investigación académica en nuestro medio.

Por otro lado están los esfuerzos de semilleros (que no tienen cobijo en ninguna figura administrativa), los grupos de estudio, la labor solitaria de estudiantes y profesores en ejercicio, de estudiantes al amparo de un profesor y de iniciativas estudiantiles que han contribuido con el compromiso de nutrir la vida académica del pregrado. Sin embargo, la sumatoria de ambas cosas arroja un número muy inferior de estudiantes activos investigativamente,

en comparación con el grueso de estudiantes de la carrera, los cuales, en tanto no producen investigación, se encuentran en una especie de limbo académico-investigativo.

Este estado de incertidumbre es más preocupante en el caso de estudiantes en proceso de tesis que no encuentran espacio para sus intereses investigativos en las líneas ofrecidas por las convocatorias de investigación. La misma realidad la viven los estudiantes de primero a último semestre. No es un secreto que los semilleros y grupos de investigación son los enlaces más directos a las dinámicas de producción científica (publicaciones en revistas indexadas, ponencias en congresos nacionales o internacionales, capítulos de libros, reseñas publicables, etc.), tanto en términos de orientación investigativa como en financiación. Cabe recordar que nuestra carrera tiene un enfoque eminentemente investigativo, circunstancia que sitúa a los estudiantes en una disyuntiva: o se elige participar en la actividad investigativa (entiéndase en las dinámicas de producción científica mencionadas), lo que implica acceder a una línea del reducido espectro de investigación; o se opta por engrosar el conjunto de estudiantes en estado de incertidumbre (por supuesto, no se incluyen aquí los activos). La resistencia a participar en las convocatorias muestra cuál ha sido la resolución final de los estudiantes y, quizás, la ceguera o indiferencia del estamento administrativo para entender los intereses de aquellos que, se supone, son el sentido del Alma Mater. Esperamos que sea lo primero y no lo segundo, pues si se trata de indiferencia, la preocupación expresada en la reunión no sería más que retórica.

Miscelánea

Confesiones de un (profesor) autodidacta

Carlos Rivas

Al final ocurre como en la experiencia de la vida: una serie de experiencias, encuentros, lecciones y desengaños desemboca, más que en el mucho saber, en el estar al cabo de la calle y en el aprendizaje de la modestia.

Hans-Georg Gadamer

Empiezo con mi definición “profesoral” de profesor: “Señor o señora que desde el ámbito de su saber, de sus lecturas e intereses —permanentes o coyunturales— propone, acorde a la materia que le fue asignada y en el formato unificado a este fin, lo que será la hoja de ruta del curso en cuestión”. Algo así como uno de los platos que integrarán el gran menú de nuestra Filología Hispánica.

Una definición que bien puedo aplicar a mí mismo —el profesor entre paréntesis del título— pero con una salvedad, en oportunas cursivas: “Señor que desde el ámbito de su saber, de sus lecturas e intereses —permanentes o coyunturales—, *pero también desde sus diversas ignorancias*, propone, acorde a la materia que les fue asignada y en el formato unificado a este fin, lo que será la hoja de ruta del curso en cuestión”. La señalada salvedad quiere asumir la función de un *exordium* que busca compartir las fértiles y sugestivas posibilidades que *ellas* —las diversas ignorancias— han proporcionado al profesor que escribe estas líneas.

Si confesar es comunicar voluntariamente un “secreto”, me gustaría compartir con mis juveniles lectores algunas inquietudes en torno a mi labor docente. ¿No son acaso los estudiantes el fin último de nuestros cotidianos desvelos? No me refiero, por supuesto, al asunto de los “Objetivos”, “Contenido resumido”, “Evaluación”, etcétera, etcétera, de los cursos —asuntos de carpintería docente que figuran en el formato unificado a este fin—, a la fácil retórica de los Programas al uso; me refiero a la posibilidad misma de eso que llaman “enseñar”, al escepticismo que pone en cuestión la existencia misma de dicha posibilidad, horizonte de incertidumbres que sin embargo —¡vaya paradoja!— constituye el mejor acicate para persistir en una “alquimia del deseo” que busca transmutar el cascote en valioso oro. Estoy hablando de la posibilidad de “seducir” a nuestros estudiantes, en otras palabras, de ofrecer un “saber” del cual el seducido querrá apropiarse por —y para— sí mismo. Estoy hablando de la posibilidad de ver emerger, del filón de esos territorios que vamos señalando, las valiosas pepitas^[1].

[1] Recorro a mi diccionario personal para definir los términos empleados:

- “Alquimia del deseo” (*Alquimia*, como metáfora del conocimiento pre-científico —léase intuitivo— y *deseo*, pasión, vocación): eros

Apelo entonces a dos sugestivos conceptos que se han convertido en parte fundamental de mi cartilla de alquimista intuitivo:

1) Autodidactismo:

Comienza el profesor Antoine Compagnon su “Lección inaugural” de ingreso a Cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Colegio de Francia (2006), evocando sus años de formación como ingeniero. Estudiaba en una “escuela vecina”, circunstancia que le permitiría —gracias «a la madre de un amigo, que me había aconsejado que visitara el *Collège de France*»— asistir a los diversos eventos académicos que ofrecía el célebre Colegio. Allí tendría la oportunidad de escuchar a “gigantes” de la talla de Lévi-Strauss, Michel Foucault, Roland Barthes, Roman Jakobson... ejercitándose así, quizá sin saberlo, en el irresponsable pero feliz vagabundeo del autodidacta, que pronto descubrirá el gran esfuerzo que cuesta “recuperar” —será su talón de Aquiles— el irrecuperable tiempo dedicado —durante su juventud, conviene aclarar— a otros menesteres. ¿Tiempo perdido? Por supuesto que no, pero este es otro asunto. ¿De qué otro modo entender las disculpas que Compagnon ofrece a sus oyentes luego de evocar aquellos viejos recuerdos? Son la justificación para un tiempo fugado que alcance a «explicar la inseguridad que siento ante ustedes. No pueden imaginarse cuánto le falta a mi formación humanista, todo lo que no he leído, todo lo que no sé: ya que, en la disciplina para la que me han elegido, soy prácticamente un autodidacta».

Me gusta esta anécdota. Y me apresuro a aclarar, con relación a mi autodidactismo, que tengo dos lustrosos títulos académicos. No se trata de ellos como tal: hablo del hecho —esto es decisivo— de

haberlos obtenido “entrado en años”. Formado inicialmente en el ámbito de la arquitectura —oficio al que sigo vinculado luego de tanto tiempo—, la experiencia narrada por Compagnon me gusta porque me sirve como saludable paradigma que me recuerda mi propio talón de Aquiles. Declarar las diversas y tumultuosas ignorancias que acompañan al profesor autodidacta que escribe estas líneas significa que puedo tomar para mí mismo la aleccionadora confesión del “colega” Compagnon: «He enseñado siempre —como continuaré haciendo aquí— aquello que no sabía, tomando como pretexto los cursos que daba para leer aquello que todavía no había leído, para buscar así aprender, finalmente, aquello que ignoraba». Una sugestiva propuesta de aprendizaje “en común” que se constituye, como escribe Gadamer a propósito de la filosofía hermenéutica, en un “camino de experiencia” consistente en que

no se da un principio superior al de abrirse al diálogo [lo cual] significa siempre el posible derecho a reconocer de antemano la superioridad del interlocutor. ¿Nos parece poco? Yo creo que es el único género de honestidad que cabe exigir a un profesor de filosofía... y que habría que exigirle.

Y no creo que haya ningún problema en escribir “filología” donde Gadamer escribe “filosofía”. ¿No decía nuestro colega Pedro Agudelo Rendón en el número inaugural de *Filología* que la “filología es filosofía”?

2) El “juego” como estrategia de seducción:

No menos decisiva ha resultado para mi experiencia vital la lectura de otra lección inaugural. Me refiero a la célebre “Lección inaugural de la

pedagógico alentado por una voluntariosa intuición.

-“Cascode”: aquello que quisiéramos “enseñar” a nuestros estudiantes, materia que se torna inerte y pesada (en la balanza del contexto educativo, por supuesto) cuando no logra llegar a sus consustanciales destinatarios.

Cátedra de Semiología lingüística” (1977), dictada por Roland Barthes 29 años antes en el mismo Colegio. En ella comparaba su labor docente con

un niño que juega en torno a su madre, que se aleja y luego retorna hacia ella para entregarle un guijarro, una hebra de lana, dibujando de tal suerte en torno de un centro apacible toda un área de juego, dentro de la cual el guijarro, la lana, importan finalmente menos que el don lleno de celo que ofrenda.

Inspirado en esta hermosa metáfora, mis cursos han buscado movilizar los ámbitos de lo fragmentario y la digresión como modalidades operativas en torno a la cual estructurar sus lecturas, hebras y guijarros que el profesor ofrece a sus compañeros de excursión con el ánimo de configurar un “área de juego” donde las lecturas “importan finalmente menos” que la posibilidad misma de propiciar conversaciones en torno a un corpus de textos ajenos a todo discurso consolidado, textos que buscan “*sostener* un discurso sin imponerlo”.

Todo lo cual, así lo creo, contiene algunos de los exigentes —y utópicos— postulados pedagógicos que me inspiran y que no son otra cosa que aquella disposición para “abrirse al diálogo” que Gadamer exigía a los mencionados profesores, el secreto anhelo de trasmutar el discurso profesoral en

un espacio para edificar un arte de la buena conversación.

¿Una utopía? Por supuesto que sí. Pero pregunto a mis desocupados lectores: ¿y qué otra cosa es esa inefable experiencia que llaman “enseñar”?

Retrato no autorizado



María Isabel Zapata

Etimología de Embaucado

Panacea es la nave en que el famoso almirante Rodrigo Puar de Genovesa conquistó todos los puertos de Portugal y algunos de la costa norte de España. Muy pocas personas se han dado a la investigación sobre los métodos que este almirante utilizaba para la invasión y apoderamiento de los

muelles y los bienes y riquezas que allí permanecían embodegados.

Muchos investigadores han dedicado sus horas de estudio a la creación de una biografía minuciosa de Rodrigo Puar de Genovesa, también a

sus relaciones sociales, a sus afamadas expresiones y costumbres diplomáticas, a su formación en universidades londinenses y sus conexiones y afinidades políticas con la Corona británica y todo lo relativo a sus extraordinarias habilidades militares y capacidades para la guerra y el combate naval. Otros biógrafos suyos se han dedicado al estudio de su vida familiar y a las relaciones complejas que sostenía con su padre y su único tío paterno, y cómo éstas influyeron de manera notoria en la educación de un hombre de carácter recio, disciplina indolegable y lo suficientemente impetuoso como para ser él mismo el único capaz de domarse.

Sin embargo estos son temas ya conocidos por muchos de nosotros. Las divulgaciones del sociólogo inglés Edmund T. Harris y el popular libro *Diálogo entre Cielo y Agua: Política Naval* del escritor griego Nikólaos Cardíamu, son algunos ejemplos concretos de los tópicos de investigación planteados.

No me aventuro a decir que soy el primero en hablar sobre el tema que pongo sobre la mesa, sin embargo sí puedo asegurar que soy uno de los pocos que ha intentado desviar la atención de estos lugares comunes de Rodrigo Puar de Genovesa y focalizar la atención en el arma de combate por excelencia de la Corona española a finales del siglo XVI, la llamada Armada Invencible. Sin embargo, mi interés no recae sobre los navíos, galeotes o buques polvoreros como móviles y herramientas para el ejercicio de la guerra.

Bajo el nombre de Panacea figuraba escrito en latín este emblema: «*divido, vinco*» (Tommansk, 1905), en español: «divido, conquisto». Esta nave no solo capitaneaba el ejército de buques de don Rodrigo, también era la generatriz del sistema de comunicación que transmitía las informaciones y órdenes necesarias desde las jerarquías altas del sistema militar hasta los oídos de todos y cada uno de los soldados y marineros. A parte de las señales visuales, Panacea contaba con cierta cantidad de

mensajeros que viajaban de un buque a otro en pequeñas balsas impulsadas por remos o por sistemas de poleas que se conectaban entre barcos cuando las condiciones climáticas o cualquier eventualidad lo requerían.

En la jerga del ejército de don Rodrigo Puar, estos mensajeros eran conocidos como «*buquembuqueros*» por su itinerancia de buque en buque. Algunos «*buquembuqueros*» eran enviados a los puertos en disputa antes de que se presentara a la vista de los vigías el ejército naval conquistador. Portaban el mensaje de puño y letra de Rodrigo Puar de Genovesa en el que exhortaba a la vigía portuaria a entregar el muelle pacíficamente.

La historia se ha encargado de demostrar que don Rodrigo no fue sólo un excelente estratega, sino también un perverso desollador de cuerpos vivos, un macabro torturador inspirado por las prácticas cristianas medievales, un amante de los cuchillos filosos y de las tajadas de carne humana destilando sangre, pendiendo sobre una porción de mar y llamando a los tiburones para que se alimentaran de los soldados capturados durante la conquista que fueron arrojados a esta porción de agua. Rodrigo Puar de Genovesa nunca tomó un muelle o puerto u otro barco de mercancía sin mediar su devastadora y brutal violencia. Aun cuando del otro lado enviaban una respuesta de rendición a don Rodrigo, él siempre optaba por el estilo brutal y cercenador.

Puedo aventurarme a plantear una hipótesis: los «*buquembuqueros*» son un adorno, una excentricidad y engaño de diálogo que don Rodrigo ejercía por placer, y que al mismo tiempo demostraba el alcance de su poder. Sin embargo no se han encontrado evidencias de los mensajes del puño y la letra del almirante; un gran detalle que permite variedad de posibilidades interpretativas. Sí es sabido y demostrado por paleógrafos españoles (Carlo Tamala y Jordi Díaz, por ejemplo), que en la jerga de ese ejército los «*buquembuqueros*» son los mismos que posteriormente se llamaron «*embau-*

queros». Cada balsa de «embauqueros» estaba constituida por seis remeros y un capitán portador del mensaje. ¿Qué escribía Rodrigo Puar de Genova en estos mensajes? Las investigaciones biográficas que centran su atención en el desempeño político de este hombre pueden brindar una respuesta acertada.

Referencias bibliográficas:

Tommansk, F. (1905). *El Arte de la guerra naval: navíos legendarios* (1a ed.). (Vol 3, pág. 173). Múnich: Helder.

Sobre Alejandro Vega

El nombre es Alejandro. Se escribe con “A” de alejarnos juntos y disfrutar a profundidad nuestras soledades. Con “J” de jadeo producto de largas exploraciones, distancias y asombros. Y se termina de escribir con “Andrés” de androide, autómatas y sistemático al mismo tiempo que de ser silencio y sonrisa profunda. Alejandro suena como una androginia al revés, como una contradicción al contrario y como una integración de lo armónico. Es un gusto que me conozcas y espero que lo disfrutes.



Escribir después de Auschwitz

Rodrigo Zuleta
Doctor en filosofía
Universidad de Bochum, Alemania

1. La frase de Adorno y los años 50

En 1949, en un ensayo titulado “Sociedad y crítica de la cultura”^[1], que aparecería publicado por primera vez dos años más tarde, Adorno escri-

bió una frase que se convertiría en el centro de una serie de reflexiones posteriores en torno al tema de cómo es posible escribir poesía después de Aus-

[1] [Kulturkritik und Gesellschaft, en la lengua original, compilado en el volumen primero del décimo tomo de las obras completas publicadas por la editorial Suhrkamp, modelo que sigue la editorial Akal en traducción de Jorge Navarro Pérez. Existe también una traducción por Manuel Sacristán, publicada por las editoriales Ariel y Sarpe y puesta en línea por el Centro de Estudios Miguel Enríquez. Todas las traducciones son del autor. N. del E.]

chwitz: “Escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro y eso corroe el conocimiento de porqué se ha hecho hoy imposible escribir poemas”. Durante los años cincuenta, la frase de Adorno pasó desapercibida. Esto probablemente puede verse como un síntoma de los temores que al parecer acompañaban a Adorno en el momento de escribir “Sociedad y crítica de la cultura”, y que tenían que ver con el riesgo de que se pasara página al capítulo de Auschwitz como si hubiera sido solo un accidente en la historia y no el resultado de un proceso en el que también había tenido su parte la cultura dominante, algo que obligara a una reflexión en todos los campos de la vida social y cultural de Alemania.

Tras la capitulación alemana en la II Guerra Mundial en 1945, vino una fase que se conocería como de “desnazificación”, en que los aliados occidentales adelantaron programas de reeducación de la población alemana, confrontándola con el pasado reciente a través, por ejemplo, de exhibiciones de documentales sobre los campos de exterminio. En esos años, entre 1945 y 1948, el holocausto –aunque no con esa palabra– y el nacionalsocialismo estuvieron presentes en la vida pública. Por un lado, los juicios de Núremberg en 1946 ajustaban cuentas con los altos jefes nazis y, por otro lado, películas como *Los molinos de la muerte* o *Los asesinos están entre nosotros* trabajaban contra el olvido. A partir de 1948, sin embargo, se dio un viraje que tiene que ver en parte con el bloqueo de Berlín Occidental por parte de la Unión Soviética, que para muchos significó el comienzo de la Guerra Fría. Las potencias occidentales empezaron a ver entonces a la parte occidental de Alemania, donde en 1949 se fundaría la República Federal de Alemania, como un aliado potencial en la confrontación con el Bloque soviético. Por ello, los programas de confrontación con el pasado dieron paso a todo aquello que apoyara la reconstrucción del país destruido. Para ello no parecía conveniente confrontar excesivamente a los alemanes con sus culpas. Recientemente, por ejemplo, se descubrió un documental sobre los campos de concentración en el que trabajó Alfred Hitchcock, que finalmente no fue distribuido precisamen-

te por el cambio de actitud de los aliados. Esto fomentó en Alemania una especie de restauración en todos los campos, no del nacionalsocialismo, pero sí de la cultura anterior a 1933. Una de las ideas centrales del ensayo de Adorno era que precisamente esa cultura había contribuido a hacer posible el nacionalsocialismo y Auschwitz, en el marco de la dialéctica entre civilización y barbarie que él ya había planteado junto con Max Horkheimer en la *Dialéctica de la ilustración* (1947). O que, por lo menos, no había conseguido evitarlos. El que en los años cincuenta se hablara poco de Auschwitz, lo que explica que la frase de Adorno pasara desapercibida, era en cierta manera una constatación de este temor. Curiosamente, en esa misma época la lírica fue una producción bastante prolífica. Se seguían escribiendo, y publicando, poemas después de Auschwitz.

Una tendencia importante de esos años fue el llamado naturalismo mágico, representado entre otros por Wilhelm Lehmann, en el que se creaban espacios idílicos naturales ajenos a la política y a la historia. También hubo una poesía de corte religioso en la que en ese momento tuvieron especial importancia Rudolf Alexander Schröder, un poeta hoy completamente olvidado, y Werner Bergengruen, contra quien posteriormente escribiría Adorno y que, a mi modo de ver, refleja ese viraje que se dio en Alemania en los primeros años de la posguerra pasando de la confrontación traumática con el pasado reciente a la búsqueda de una base para la reconstrucción, para la cual se considera necesario pasar página al pasado reciente y postular una esencia pura a partir de la cual es posible volver a construir el mundo. En 1946, Bergengruen publica un ciclo de poemas titulado *Días de la ira*, en el que con frecuencia hay un tono apocalíptico y acusador. En uno de los poemas de ese ciclo, “La última epifanía”, se alude directamente al tema del Holocausto. En el yo lírico del poema, se reconoce la voz de Jesús que dice haber visitado a los alemanes con varios rostros y “en ninguno me reconocieron”. Uno de esos rostros es el del judío perseguido y traicionado:

Toqué de noche a la puerta, como un pálido hebreo
Fugitivo, acosado, con los zapatos rotos.
Llamaron a los espías, me entregaron a los verdugos
Y creyeron servir a Dios.

En la undécima entrega de la *Frankfurter Anthologie* (1988), Hanspeter Brode sostiene que el poema “La mentira” de ese ciclo de poemas, Días de la ira, no se hubiera podido escribir dos años más tarde. Lo mismo aplicaría tanto a “La última epifanía” como al ciclo mismo, y la evolución del propio Bergengruen parece darle la razón a Brode: tras ese ciclo de poemas apocalípticos y acusadores, aquel publicaría, en 1950, otro ciclo completamente distinto, titulado *Die heile Welt* y que podría traducirse como “El mundo impoluto”. La idea central del poema que le da el título al libro es que el mundo tiene una especie de núcleo puro e incorruptible del que lo único que se puede destruir es la superficie.

Adorno atacaría en *La jerga de la autenticidad* (1964) a Bergengruen y a su exégeta, Otto Friedrich Bollnow, quien había caracterizado el libro de Bergengruen como una afirmación del ser tras todos los horrores, para lo cual cita los versos finales:

Lo que vino del dolor fue solo pasajero
y mis oídos lo perciben como una alabanza a Dios.

“El libro de Bergengruen –escribe Adorno– es sólo unos años más reciente que la época en la que había judíos a los que no se les había hecho inhalar suficiente gas y fueron arrojados vivos a los crematorios donde recuperaron la consciencia y empezaron a gritar”. Esos gritos, dice Adorno con ironía amarga, eran percibidos por el poeta y su intérprete como “una alabanza a Dios”. El ataque general de Adorno en *La jerga de la autenticidad*, que está dirigido ante todo contra Heidegger y contra Karl Jaspers, apunta también contra lo que él llama, tomando una expresión que Bollnow usa positivamente, la “Seinglaubigkeit”, la fe en el ser que implicaba la creación de idilios.

Sin embargo, es preciso aclarar que también hubo grupos y escritores que intentaron oponerse a esas tendencias restaurativas. El grupo más importante fue el llamado Grupo del 47, creado por Hans Werner Richter precisamente como reacción a esas tendencias y tras haber salido con malestar de una literatura de Rudolf Alexander Schröder. En el Grupo del 47 estuvo presente desde el comienzo la pregunta, si no de cómo escribir después de Auschwitz –el único de los representantes de ese grupo en el que Auschwitz fue un tema desde el comienzo fue Heinrich Böll– sí, al menos, la de cómo escribir después de la guerra y del nazismo. En la literatura sobre el Grupo del 47 suele hablarse de la Hora cero de la literatura alemana después de la guerra, idea a la que suelen asociarse dos poemas de Günter Eich, titulados “Inventario” y “Letrina”, ambos de 1946. En el primero, se van enumerando las escasas posesiones de un prisionero de guerra de las que al final la más valiosa es un lápiz:

con el escribo de noche
versos que invento de día.

Del segundo, “Letrina”, suele comentarse como algo significativo que en el original alemán hay una cuarteta en la que hace rimar “Urin” (orina) con Hölderlin. La idea parece ser que la idea de la vida superior ha quedado enterrada en barro, excrementos, sangre y orina:

Sobre trincheras apestosas
El papel lleno de sangre y orina
Rodeado de moscas brillantes
Me pongo de cuclillas.
La mirada en la orilla boscosa,
Un jardín, un bote encallado.
En el fango de la podredumbre
Caen los excrementos petrificados.
Erran en el oído y resuenan
Unos versos de Hölderlin.
Blancas como la nieve
Se reflejan las nubes en la orina.

“Ve y saluda
Al bello Garona”.
Bajos los pies indecisos
Desaparecen las nubes nadando.

Los versos de Hölderlin citados en el poema de Eich –ve y saluda al bello Garona– pertenecen a un poema llamado “Andenken”, al que Heidegger le dedicó un largo análisis, en plena era nazi, en cuya conclusión, simplifico aquí un poco, termina instando a la reconciliación entre los hombres y los dioses. Pero era claro que la idea de la reconciliación se había hecho difícil en vista de la debacle física y moral a que había conducido el nacionalsocialismo.

Auschwitz, como símbolo del Holocausto, era también símbolo de esa quiebra física y moral que tematiza Paul Celan (1920-1970) en “Fuga de la muerte”, uno de los poemas más conocidos de la lengua alemana y tal vez el poema por excelencia sobre el Holocausto, entre cuyas víctimas estuvieron los padres de Celan. El poema, del que luego leeré una traducción, fue escrito en Bucarest en mayo de 1945 después de que Celan leyera un informe sobre el gheto de Lemberg. Primero se publicó en una traducción al rumano en 1947 como “Tango de la muerte”. En 1948 fue incluido en el primer libro de Celan, *La arena de las urnas*, publicado en Viena y del que solo se venderían nueve ejemplares ya que su edición sería mandada a recoger por el propio Celan por un exceso de erratas. En 1951 se iniciaría la recepción del poema de Celan, leído en una de las sesiones del Grupo del 47:

Leche negra del alba, la bebemos de tarde
la bebemos a mediodía de mañana y de noche
cavamos una tumba en los aires allí no se está estrecho
Un hombre vive en la casa juega con serpientes escribe
escribe cuando oscurece hacia Alemania tu pelo dorado
Margarete
escribe y sale a la puerta y relampaguean las estrellas
llama a sus jaurías
llama a sus judíos hace cavar una tumba en la tierra
nos ordena bailar.

Leche negra del alba la bebemos de noche
la bebemos de mañana y al mediodía la bebemos de tarde
la bebemos y la bebemos
Un hombre vive en la casa juega con serpientes escribe
escribe cuando oscurece hacia Alemania tu pelo dorado
Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith cavamos una tumba en los
aires allí no se está estrecho
El llama cava hondo en la tierra canta y juega
toma su cinturón por la hebilla lo agita sus ojos son
azules
hunde hondas las palas y sigue llamando a bailar
Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía y de mañana te bebemos de tarde
bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa tu pelo dorado Margarete
tu pelo de ceniza Sulamith y juega con serpientes
Él llama toca dulce la muerte la muerte es un maestro de
Alemania
él llama toca oscuros sus violines luego subís como
humo en el aire
tenéis una tumba en las nubes allí no se está estrecho
Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía la muerte es un maestro de
Alemania
te bebemos de tarde de mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro de Alemania sus ojos son azules
te alcanza con bala plomiza su tiro es certero
un hombre vive en la casa tu pelo dorado Margarete
nos echa encima sus jaurías nos regala una tumba en el
aire
juega con serpientes y sueña la muerte es un maestro de
Alemania.

La lectura de “Fuga de la muerte” en la sesión del Grupo del 47 suscitó dos incidentes. Primero, el tono solemne de la lectura de Celan –Hans Werner Richter diría posteriormente que leía como un rabino en una sinagoga– hizo que los asistentes empezaran a reírse, por lo que hubo que pedirle a otro de los presentes, tras interrumpir la lectura, que leyera el poema en lugar de Celan. Después, en una discusión sobre la lectura, Richter le dijo a Celan que había leído con el mismo tono que

usaba Goebbels para pronunciar sus discursos, por lo que al final tuvo que disculparse tras un ataque de ira de Celan y un ataque de llanto de Ingeborg Bachmann. Richter diría posteriormente que en Celan había demasiado *pathos* y que una de las lecciones de la era nazi era que había que desterrar el *pathos*.

Aun así, la lectura en la sesión del Grupo del 47 le abrió a Celan muchas puertas. En 1952, “Fuga de la muerte” se publicaría por primera vez en Alemania en la revista “Neue Literarische Welt” y luego en el mismo año formaría parte del segundo libro de Celan, *Amapola y memoria*, que apareció en Stuttgart y que sería el comienzo de su consagración.

2. Enzensberger, Nelly Sachs y el comienzo del debate

Con el tiempo, el poema de Celan empezaría a ser mencionado reiteradamente en las discusiones sobre la frase de Adorno. Sin embargo, el debate solo empezaría en 1959 con la publicación de un artículo de Hans Magnus Enzensberger en la revista *Merkur* sobre la poesía de Nelly Sachs (1890-1970).

La mayor parte de la obra de Nelly Sachs, que al igual que Celan era judía y se había salvado del Holocausto, fue escrita después de Auschwitz y la experiencia de Auschwitz late en muchos de sus poemas. Enzensberger en su artículo –que contribuyó decisivamente a la difusión de Nelly Sachs en la parte occidental de Alemania– cita de forma imprecisa la frase de Adorno –escribir un poema después de Auschwitz no es posible, dice– y la califica como “una de las sentencias más duras que se puedan pronunciar sobre nuestro tiempo”. “Si queremos seguir viviendo –agrega– tenemos que refutar esa frase. Pocos lo logran, entre ellos está Nelly Sachs”. Enzensberger define la poesía de Nelly Sachs como una poesía de las víctimas, a las que devuelve el lenguaje. Luego subraya que se trata de una poesía que ni perdona ni amenaza a los verdugos y agrega que solo alguien como Nelly Sachs, que pertenece al grupo de las víctimas, tiene derecho a ese silencio. Enzensberger alude también al hecho de que muchos de los responsables del Holocausto habían gozado de la impunidad y dice, citando simultáneamente un poema de Brecht y el título de una película de 1946 de Volker Staudte, “que mientras los asesinos estén entre nosotros seguiremos viviendo tiempos sombríos, en los que una conversación sobre

árboles es casi un crimen porque implica callar ciertos horrores”. Con todo, el artículo de Enzensberger apunta a que la poesía de Nelly Sachs, al devolverles la voz a las víctimas, les devuelve en cierta medida a todos el lenguaje que, dice, “estábamos a punto de perder”. En ese sentido, la poesía de Nelly Sachs tiene para Enzensberger “algo de redentor”, con su búsqueda de consuelo a través del diálogo con el desconsuelo.

Peter Stein, en un ensayo publicado en 1996, criticaría a Enzensberger por considerar que emplea unas metáforas religiosas en las que termina convirtiendo a las víctimas inocentes en una especie de Cristo colectivo que redime con su dolor –expresado a través de la poesía de Nelly Sachs– a los culpables, es decir, al resto de los alemanes. Sin duda, se trata de una objeción interesante y digna de tomar en cuenta, pero quien se acerque a la poesía de Nelly Sachs puede darse cuenta de que, a diferencia de lo que puede ocurrir con “Fuga de la muerte” de Celan, en ella se busca dejar abierta la posibilidad de la reconciliación desde el dolor. Al igual que la poesía de Celan, la poesía de Nelly Sachs es una poesía de las víctimas, pero también es una poesía de los supervivientes. Tal vez el ejemplo más claro de esto último sea “Coro de los salvados” (1961):

Nosotros salvados
de cuyos huesos la muerte ya había tallado su flauta
de cuyos tendones la muerte ya había tensado su arco
Nuestros cuerpos todavía se quejan
con su música enmudecida

Nosotros salvados
 las horcas para nuestros cuellos siguen listas
 Los relojes se siguen llenando con nuestra sangre que
 gotea

Nosotros salvados
 todavía nos devoran los gusanos del miedo
 nuestro firmamento está enterrado en polvo
 Nosotros salvados
 os pedimos:
 mostradnos despacio vuestro sol
 llevadnos con cuidado de una estrella a otra
 dejadnos aprender otra vez levemente la vida
 si no, la canción de un pájaro
 el ruido de un balde llenándose en la fuente
 podría abrir nuestro dolor mal cicatrizado
 y arrastrarnos como espuma

Os pedimos:
 No nos mostréis todavía perros mordiendo-
 Podría ser, podría ser
 que nos deshiciéramos en polvo
 ante vuestros ojos, desh echos en polvo
 ¿qué mantiene juntos nuestros tejidos?

El poema anterior pone de presente, entre otras cosas, la fragilidad anímica de los supervivientes, algo que estaba presente tanto en Nelly Sachs como en Paul Celan. Está documentado que ambos poetas se siguieron sintiendo vagamente amenazados hasta el fin de sus días. Celan, por ejemplo, interpretó algunas acusaciones de plagio que se hicieron contra “Fuga de la muerte” como una muestra del antisemitismo visceral que, como dice en una carta a su amigo Erich Einhorn, “quieren terminar por otros medios lo que iniciaron con Hitler”. Incluso, en otra carta a Einhorn, dice que si los alemanes le dan premios era solo para que su nombre mereciera más atención con lo que los

ataques posteriores resultaban más eficaces. Nelly Sachs llegó a necesitar atención médica por sus delirios de persecución, y cuando en 1960 recibió el Premio Droste de la ciudad de Meersburg, se alojó en Zúrich para no tener sino que atravesar el lago de Constanza para recoger el galardón y no tener que pisar por demasiado tiempo suelo alemán. Pero el Premio Droste sería el comienzo de un proceso de reconciliación de Nelly Sachs con Alemania que terminaría con la concesión del Premio de la Paz de los Libreros Alemanes en 1965. Para muchos, ese premio fue también un intento de reconciliación de Alemania con los judíos alemanes, al dárselo a alguien a quien se veía como una simbiosis de las dos culturas.

El intento de lograr una reconciliación con los judíos perseguidos coincide con una resurrección del tema del Holocausto, impulsado por diversos acontecimientos. En 1961 se celebró en Jerusalén el proceso contra Adolf Eichmann, el burócrata por excelencia del Holocausto, y en 1964 aparecería el libro de Hannah Arendt sobre el tema. Entre 1963 y 1965 se realizan en Fráncfort, impulsados por el fiscal Fritz Bauer, los llamados procesos de Auschwitz, en los que se hizo responder a mandos medios por su participación en el Holocausto y que muchos años después servirían de trasfondo a Bernhard Schlink para su novela *El lector* (1996). En el campo de la literatura, Peter Weiss les dio forma dramática a esos procesos en *La indagatoria* (1965), y antes Rolf Hochhuth había abordado el tema de la ambigua –y desde su punto de vista dolosa– actitud de Pío XII ante el nazismo en su drama *El vicario* (1963). “El recuerdo había regresado y ya no se podía mirar hacia otro lado”, escribió el sociólogo Norbert Elías refiriéndose al proceso contra Eichmann.

3. Adorno vuelve sobre su frase. Celan y Heidegger.

El regreso del recuerdo del que hablaba Norbert Elías ayudó a que la frase de Adorno, después de

que Enzensberger la citara de forma imprecisa y la discutiera en su artículo sobre Nelly Sachs, tuviera

en los años sesenta la recepción que no había tenido en los cincuenta. La frase empieza a ser citada, aunque muchas veces con imprecisiones y fuera de contexto. En 1963, el propio Adorno vuelve sobre su frase –en un artículo titulado “Compromiso” y publicado por la revista *Neue Rundschau*– para reafirmarla, primero, y luego matizarla, haciendo una alusión expresa a Enzensberger. “La frase que dice escribir poemas después de Auschwitz es bárbaro es algo que no quiero suavizar”, y agrega más adelante que “también sigue siendo verdadera la objeción de Enzensberger, la poesía tiene que resistir a este veredicto, es decir, ser de tal manera que con su sola existencia no se entregue en los brazos del cinismo”. La matización de Adorno ha sido atribuida por muchos a su conocimiento de la obra de Paul Celan y Nelly Sachs que, según esta línea argumentativa, mostraban que era posible una poesía después de Auschwitz y desde la experiencia de Auschwitz. Otros, entre ellos Peter Stein y Detlev Claussen, señalan en cambio que, ante el debate que ya había empezado a desatar el artículo de Enzensberger, Adorno había procurado precisar su frase, que en la primera versión invitaba a equívocos.

De lo que se trataba no era de una especie de prohibición de escribir poesía después de Auschwitz. El arte, en general, y la poesía, en particular, tenían derecho a seguir existiendo, pero en una situación aporética y autocuestionándose permanentemente como parte de la cultura que había hecho posible Auschwitz. En el artículo es curioso un aparte crítico sobre la literatura comprometida, a la que Adorno ve demasiado segura de sí misma como para autocuestionarse: “En la medida en que el genocidio en la literatura comprometida se convierte en un bien general resulta más fácil seguir participando de la cultura que dio luz al asesinato”. El arte legítimo, parece decir Adorno, es al arte que se mueve al borde de su propia disolución.

En 1960, en su discurso de recepción del Premio Georg Büchner, conocido como *El meridiana*

no, Paul Celan había definido el lugar del poema como algo al borde del silencio, muy cerca de la posición representada por Adorno: “[...] el poema muestra, y eso es indudable, una tendencia a enmudecer”. Buena parte de la obra de Celan ha sido calificada de hermética y el hermetismo puede ser una forma de la tendencia a enmudecer que se reafirma y se explica en uno de los poemas más conocidos suyos, titulado “Tubinga, enero”:

Ojos persuadidos de ceguera.

Su –“un

Misterio mana

de lo puro”–, su

recuerdo

de torres flotantes de Hölderlin

rodeadas de gaviotas.

Visitas de carpinteros ahogados

con estas

palabras hundiéndose.

Si viniera,

si viniera un hombre

si viniera un hombre al mundo, hoy, con

la barba luminosa de

los patriarcas

si hablara de este mundo

sólo podría balbucear y balbucear

siempre, siempre

“(Pallaksch, Pallaksch)”.

El poema fue escrito en 1961 en París al regresar de una visita a Tubinga, donde Celan había estado reunido con Walter Jens, con quien habló de las acusaciones de plagio en su contra orquestadas por Claire Goll y de las que habían hecho eco parte de los medios alemanes –ya antes señalé que esas acusaciones de plagio eran vistas por Celan como un canal a través del cual se desahogaba el antisemitismo. En el poema resulta claro que Celan se sentía viviendo, en alusión a Hölderlin, “en tiempos menesterosos”, con lo que la frase de Adorno –“es-

cribir un poema después de Auschwitz es bárbaro”– se asociaría con el verso de Hölderlin: “¿Para qué poetas en tiempos menesterosos?”. La vinculación del poema de Celan a Hölderlin es clara desde la primera palabra del título, “Tubinga”, hasta la última, “Pallaksch”, pasando por todas las alusiones de la primera estrofa hasta las torres flotantes de Hölderlin y a los carpinteros ahogados. Hölderlin vivió en Tubinga a partir de 1807, donde estuvo alojado en una torre y atendido por un carpintero. La palabra “Pallaksch”, que no he traducido porque no se puede traducir, era una de las expresiones preferidas de Hölderlin en esos tiempos. En la edición comentada de la poesía de Celan publicada por Suhrkamp, Christian Theodor Schwab explica que Pallaksch “a veces significaba sí, a veces no y a veces no pensaba en nada al decirlo sino que la usaba cuando perdía la paciencia o lo que le quedaba de su capacidad de pensar estaba agotada y no quería tomarse el trabajo de reflexionar”. En otros términos, Pallaksch era una palabra que reemplazaba al silencio, que daba cuenta de la imposibilidad de expresarse. En el poema de Celan, esa incapacidad de expresarse tiene que ver con los tiempos en que se viven, los “tiempos menesterosos” que había pronosticado Hölderlin. Y esos tiempos menesterosos están relacionados, en la obra de Celan, con la mentalidad que hizo posible Auschwitz.

Curiosamente, el verso de Hölderlin sobre los tiempos menesterosos fue, desde una perspectiva naturalmente distinta a la de Celan, una de las preocupaciones de Heidegger. En este punto es inevitable la tentación de tratar de establecer un diálogo entre Celan, como representante de los judíos alemanes perseguidos, y Heidegger, cómplice del régimen nazi al menos durante el tiempo en que fue rector de la Universidad de Friburgo. Ese diálogo tuvo lugar el 25 de julio de 1967 en la famosa cabaña de Heidegger, en Todtnauberg, en la Selva Negra. Los detalles del diálogo no han sido recogidos pero sí ha quedado un poema de Celan, “Todtnauberg”, suscitado por ese intercambio. Con el riesgo de caer en lo anecdótico, voy a tratar de

reconstruir aquí lo que se sabe de ese encuentro. Celan hizo una lectura de poemas en la Universidad de Friburgo, el 24 de julio de 1967. Heidegger, profesor en ese momento en Friburgo, se preocupó mucho por promover la lectura, incluso ayudando a los libreros de la ciudad a organizar mesas con la obra de Celan, que aseguraba conocer completa. Cuando Celan llegó a Friburgo, Heidegger ya estaba esperándolo en el hotel. Los dos iniciaron una conversación, al comienzo tensa, y luego un poco más suelta. De repente, alguien sacó una cámara fotográfica. Celan se puso nervioso y Heidegger lo notó. “Él no quiere fotos, no tomen fotos”, dijo Heidegger. Luego siguieron hablando y después Heidegger asistió a la lectura de Celan. Después de la lectura, Heidegger invitó a Celan a pasar el día siguiente en Todtnauberg y este aceptó.

Como es obvio, a partir de ese encuentro han corrido ríos de tinta a partir de la pregunta de qué razón movió a Celan –que con “Fuga de la muerte” se había convertido en el poeta por excelencia del Holocausto– a encontrarse con el filósofo que era el símbolo de la complicidad de la cultura alemana con el nacionalsocialismo. Quienes han estudiado la biblioteca de Paul Celan, han constatado que hubo dos filósofos contemporáneos que despertaron especialmente su atención. Uno fue Adorno y el otro fue Heidegger, pese al pasado nazi de este último. Ese interés, sin embargo, no explica del todo el encuentro, sobre todo teniendo en cuenta la explicable hipersensibilidad de Celan ante todo lo que le recordara el nacionalsocialismo. El poema de Celan suscitado por el encuentro ha llevado a muchos a sugerir que Celan esperaba de Heidegger un reconocimiento de sus culpas. Me limitaré aquí a traducir y citar la parte del poema en la que Celan recoge lo que escribió en el libro de visitantes de la cabaña de Todtnauberg y que hace plausible esa tesis:

en
la cabaña
en el libro

—¿qué nombre acogió
antes del mío?—
en este libro
la línea escrita sobre
una esperanza hoy
que de un pensador
venga
una palabra
del corazón

La palabra del corazón de parte de Heidegger no llegó nunca. De hecho, Heidegger guardó siempre silencio sobre su compromiso con los nazis, si se hace excepción de una entrevista con la revista *Der Spiegel*, que exigió que solo se publicase después de su muerte. En todo caso, la ambigüe-

dad de la figura de Heidegger, que hizo decir a Hans Jonas que lo había hecho desilusionarse de la filosofía, que no había impedido que uno de los más grandes filósofos de occidente cayera en la barbarie, es algo que casi inevitablemente hace pensar en la frase de Adorno y en su trasfondo, es decir, en la idea de Walter Benjamin según la cual no hay documento de la cultura que no sea a su vez un documento de la barbarie. Incluso, el subtítulo de la biografía de Rüdiger Safranski de Heidegger —*Ein Meister aus Deutschland* (Un maestro de Alemania)— hace pensar casi inevitablemente en un verso de “Fuga de la muerte” de Celan:

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland
(La muerte es un maestro de Alemania)

4. Los años sesenta y el deseo de una justificación política de la literatura

En el momento en que se dio el encuentro entre Celan y Heidegger, la frase de Adorno había salido por completo del olvido y había empezado a citarse con frecuencia —al igual que el poema de Brecht acerca de la conversación sobre árboles— en el marco de las discusiones acerca de la posibilidad o imposibilidad de justificar políticamente la literatura.

En el 63, por ejemplo, Peter Rühmkorf logró meter un ensayo en un libro editado por Max Horkheimer como homenaje a Adorno en su sexagésimo cumpleaños. En el ensayo —titulado *Algunas perspectivas de la lírica*— no se menciona directamente a Adorno, pero ha sido tomado como una respuesta indirecta a la frase sobre la poesía después de Auschwitz. Rühmkorf le da al poema una función y dice que “debe hacer ruido allí donde parece haber consenso mudo, sembrar dudas y desatar escrúpulos donde la maldición se legitima diariamente como democráticamente elegida, contradecir cuando todas las opiniones independientes de todos los diarios independientes son unánimes”. Mucho más tarde, en 1989, Rühmkorf cerraría un poema con una alusión directa a Adorno:

A propósito, ¿de quién es la frase que dice que después de Auschwitz no se puede leer a Adorno?

Esos dos versos han sido vistos como un retruécano ingenioso (Peter Stein) o como un intento por reducir al absurdo la frase de Adorno. Aunque tal vez se pueda ir más allá y pensar que los versos reflejan una contradicción de la que Adorno era consciente en *Sociedad y crítica de la cultura*. Lo que Adorno cuestionaba allí no era solo el poema sino toda la cultura, incluida la crítica de la cultura que, según Adorno, tiende a verse por encima de los productos que critica. Si el poema puede ser una coartada, leer a Adorno también puede serlo. En defensa de Adorno hay que decir que él tenía clara esa contradicción y la necesidad de un permanente autocuestionamiento.

En el marco de las discusiones sobre un posible sentido político de la literatura en los años sesenta —cuando no solo se hablaba de Auschwitz sino también de Vietnam—, también hubo ese autocuestionamiento. Tal es el caso, por ejemplo, de los planteamientos que hace Peter Weiss en su conferencia *Laocoonte o sobre los límites del lenguaje*,

pronunciada en 1965 cuando acababa de terminar *La indagatoria*: “Hay cierta arrogancia en la pretensión de lograr una imagen. Incluso, si la imagen no muestra otra cosa que el horror ante la disolución, muestra ese horror y en la medida en que muestra la supervivencia de una imagen refleja un mundo impoluto”. Un mundo impoluto aquí debe entenderse como un mundo en el que la representación todavía es posible. La expresión alemana que usa Weiss es “Bild”, que se puede traducir como imagen –así he traducido– o como cuadro, y al seguir leyendo el texto se ve que Weiss, aunque metafóricamente, está hablando de pintura. Quien pinta un cuadro, dice, cree en el valor del cuadro, lo cual es cuestionable tras la pulverización de todos los valores que significó Auschwitz: “con la pulverización de cuerpos y lugares también se pulverizan los valores que estaban ligados a ellos. En vista de la descomposición, toda la vida parecía cuestionable si no surgían nuevas formas de entendimiento y convivencia”. Una escritura, para Weiss, solo era posible desde la contradicción, desde el absurdo, podría decirse.

Justo la idea del absurdo está en el título de una lección de poética de Wolfgang Hildesheimer de 1969 titulada *La realidad del absurdo*. En ese texto, Hildesheimer le da la vuelta a la frase de Adorno para decir que “después de Auschwitz solo el poema es posible, aunque también un género relacionado con el poema que es la prosa absurda”. Según Hildesheimer, que escribió curiosamente ante todo teatro y novela, ni el teatro ni la novela pueden reflejar Auschwitz ni la dimensión que Auschwitz implica. El poema y, agrega, aquellas novelas que Günter Eich consideraba poemas –las de Samuel Becket– trabajan no a partir de un mundo material prefabricado, sino a partir de elementos de la consciencia que contienen, o deberían contener, la dimensión de Auschwitz. Esa dimensión, según Hildesheimer, está en obras poéticas como las de Celan, Ingeborg Bachmann o Eich. La novela, en cambio, banaliza esa dimen-

sión en la medida en que toma un aspecto fragmentario de la misma y la presenta como totalidad.

Antes de Hildesheimer había habido varios aportes a la discusión. Peter Härtling, en 1967, había puesto en duda, en su artículo “Contra la impotencia retórica, ¿se pueden escribir poemas sobre Vietnam?”, la capacidad de la literatura para abordar temas políticos y catástrofes históricas, y recoge la frase de Adorno para agregar que aunque se han escrito poemas después de Auschwitz, ve como fallidos todos los poemas sobre Auschwitz, incluyendo “Fuga de la muerte” de Celan. Se trataba, como lo señaló Günter Eich en una entrevista en 1968, de una desconfianza hacia la poesía, no solo de parte de lectores potenciales sino también de poetas, como era el caso de Härtling. También en 1968 Hilde Domin había salido al paso a esa desconfianza en un ensayo titulado “¿Para qué lírica hoy?”

Según Hilde Domin, hay dos maneras de liquidar de antemano la discusión a que invita la pregunta. La primera rechaza el interrogante y asume que no hay un “para qué” de la lírica ya que está se justifica por sí misma, como todo arte. La segunda posición extrema, no rechaza la pregunta sino la lírica misma. “En un tiempo como el nuestro –escribe Domin parafraseando esa posición– hay que hacer algo más útil, hay que cambiar el mundo. Es mejor estudiar la sección política de los periódicos que leer o escribir poemas”. Y en ese momento, recurre a la frase de Adorno para decir que “la lírica se ha vuelto imposible”. Contra esas dos posiciones extremas, Hilde Domin se pregunta por la función de la lírica y postula, retomando una idea de Gottfried Benn, que el poema es el lugar de encuentro del individuo consigo mismo. Es, agrega, algo que nos devuelve a esa parte de nuestro ser que no está tocado por compromisos y, por consiguiente, nos abre la posibilidad de una comunicación genuina con los otros. En otro texto, un

epílogo a una selección de poemas de Nelly Sachs publicada en 1977, Hilde Domin volverá a la frase de Adorno para rechazarla. La sentencia, afirma, ya

había sido refutada de antemano por la poesía de Nelly Sachs.

5. La segunda matización de Adorno

En 1966, es decir, después de los textos de Peter Weiss pero antes de los de Hilde Domin y Wolfgang Hildesheimer, Adorno había publicado *Dialéctica negativa*, en donde vuelve por segunda vez expresamente sobre su frase acerca de la poesía después de Auschwitz. El aparte en el que Adorno vuelve sobre su frase tiene, a primera vista, el aspecto de una retractación, y así lo han interpretado muchos, atribuyendo a su vez la misma a obras como la de Celan o Nelly Sachs. “El dolor perenne —escribe Adorno— tiene tanto derecho como los torturados a gritar: por eso pudo haber sido equivocado decir que después de Auschwitz no se puede escribir un poema”. No obstante, si se continúa la lectura se ve que Adorno agrega que, en cambio, “no es equivocada la pregunta, ni menos importante desde el punto de vista cultural, acerca de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo”. Y luego añade que “seguir viviendo requiere frialdad, el principio fundamental de la subjetividad burguesa sin el que Auschwitz no hubiera sido posible”, y sostiene que a muchos supervivientes los persigue en sueños como retaliación la idea de que “en realidad murieron en las cámaras de gas en 1944 y que su existencia posterior no es más que una fantasmagoría”.

Detlev Claussen y Peter Stein rechazan la idea de que en *Dialéctica negativa* haya propiamente una retractación. El poema allí es reivindicado pero solo como grito desesperado, lo que, en cierta medida, puede ser interpretado como un acto de barbarie. Entre los argumentos en contra de la tesis de la retractación están otros pasajes de *Dialéctica negativa*. “Auschwitz demostró de manera irrefutable el fracaso de la cultura”, dice por ejemplo Adorno: “toda la cultura posterior a Auschwitz, incluida su crítica urgente, es basura”. Sin embargo, parece claro que Adorno se planteaba siempre una salida a esa aporía planteada por él mismo y en la *Teoría Estética*, publicada póstumamente, ve la posibilidad de una superación de la dialéctica de civilización y barbarie a través del arte auténtico, es decir, a través de las obras que asumen, explícita o implícitamente, el dolor y los desgarrones de la historia y que no pretenden presentar un mundo impoluto. Un arte que contribuya al máximo imperativo ético después de Auschwitz, que había definido Adorno en *Dialéctica negativa*, es impedir que Auschwitz se repita.

6. La discusión tras la muerte de Adorno

Tras la muerte de Adorno en 1969, la discusión en torno a su frase siguió viva. Ya después de la aparición de *Dialéctica negativa* se le había dado la vuelta a la frase para decir que —como lo hizo Harald Hartung en 1967, en una respuesta Peter Härtling— “escribir después de Auschwitz implica explícita o implícitamente escribir sobre Auschwitz”, o para

afirmar, como Hans Mayer en ese mismo año, que el rechazo que implicaba la frase de Adorno solo era válido para “una literatura en la que Auschwitz no esté presente como un shock”. Y en 1970 Peter Szondi escribiría que “después de Auschwitz no es posible el poema a menos que sea escrito a partir del fundamento de Auschwitz”.

Ocho años más tarde, Wolfdietrich Schnurre, seguiría esa misma línea al afirmar, en “Trece tesis que intentan demostrar que Adorno no tenía razón sobre la poesía después de Auschwitz”, que el poeta posterior a Auschwitz puede escribir sobre todo, “también sobre árboles, pero sus árboles tienen que ser distintos a los de los poemas de antes de Auschwitz”. Del otro lado de la argumentación, en 1970, en un artículo publicado en la revista *Akzente*, Günter Kunert calificaría de absurda la pregunta acerca de si es posible escribir poemas después de Auschwitz, porque, dice, pone al poema en medio de una causalidad en la que no se le ha perdido nada. El comandante de Auschwitz, añade con clara intención de provocar, no leía poemas que celebraran el genocidio ni los poemas contra el genocidio pueden evitar genocidio alguno. La poesía, sin embargo, sí tiene algo que dar las víctimas y a los oprimidos y es, según Kunert, devolverles parte de la humanidad que se les niega. En ello también caben poemas relacionados con Auschwitz, y en la obra misma de Kunert nos encontramos con uno dedicado a la memoria de Anna Frank, recogido

en el libro *Añoranza de Bomarzo* (1978), compuesto por poemas de viaje:

Prinsengracht 263, la casa de Anna Frank

El milagro nos alcanza,
la maravilla nos devasta:
vivimos. No nos preguntamos
por qué nosotros y no ella.
Tras tantas inverosimilitudes asesinas
nos ponemos cómodos. Algunas
cosas necesitamos, otras no.
Podemos prescindir de ciertos rostros,
podríamos dar nombres, si el papel
no fuera tan escaso y destinado a otros.

Sólo necesitamos este cielo
un poco de azul, algunas botellas, estrellas, sol y lluvia.
Estás ahí para los que no están, para los que en ninguna
parte
hay una tumba
salvo en nuestra memoria.

7. Grass o el ascetismo literario como lección de Auschwitz

Ahora quiero dar un salto desde el poema de Kunert a un texto escrito por Günter Grass en 1990, que es el último que quiero comentar aquí. La fecha del texto de Grass, titulado *Escribir después de Auschwitz*, es significativa. Fue escrito entre el 9 de noviembre de 1989, el día de la caída del Muro de Berlín, y el 3 de octubre de 1990, el día que se formalizó la reunificación de Alemania ante la que Grass tuvo inicialmente una posición escéptica y crítica. Ese escepticismo es visto por Grass como una de las lecciones de Auschwitz y de las reflexiones que él y otros escritores de su generación habían hecho en torno a la frase de Adorno.

Grass empieza recordando la frase de Adorno y reconociendo que él y muchos de sus contemporáneos tendieron a malinterpretarla y a verla como una especie de prohibición y no como un

parámetro para toda cultura por venir. Las reacciones se debían a lo que sabían de oídas –o lo que empezaron a saber a partir del artículo de Enzensberger a quien algunos llegaron a atribuirle la frase de Adorno. Para muchos, dice Grass, era como si se intentara prohibir cantar a los pájaros. Grass ve un poema suyo, publicado en 1960 en el libro *Gleisdreieck*, como una respuesta indirecta a la frase de Adorno. El poema es un poema programático, podría titularse “Arte poética” pero se titula “Ascetismo”:

El gato habla
¿Qué dice el gato?
Con un lápiz bien afilado
tienes que esbozar las sombras de las novias y la nieve,
tienes que amar el gris,
estar bajo el cielo nublado.

El gato habla

¿Qué dice el gato?

Tienes que vestirme con periódicos,
con sacos de papas
y dar vuelta siempre a ese vestido
sin comprar nunca ropa nueva.

El gato habla

¿Qué dice el gato?

Tienes que tachar la marina,
las cerezas, la amapola, la nariz sangrando
y tienes que tachar esa bandera
y regar con ceniza los geranios.

Debes, sigue hablando el gato,
vivir sólo de riñones, páncreas, hígado,
pulmones amargos, sin aliento,
en una olla gris: así debes vivir.

Y en la pared, donde antes sin pausa
el verde rumiaba eternamente el verde
debes, con un lápiz afilado,
escribir ascetismo. Escribe ascetismo.
Así habló el gato: escribe ascetismo.

La única manera de refutar a Adorno, según Grass, era escribiendo. Y dice que de eso eran conscientes él y otros líricos de su generación –menciona a Enzensberger, Rühmkorf y a Ingeborg Bachmann. La forma de refutarlo era escribiendo desde el escepticismo, renunciando al blanco y al negro y apostando por el gris. Renegando de la fe y apostando por la duda y buscando expresar la belleza desde el lenguaje maltrecho –es decir, “regar con ceniza los geranios”– y renegando de los místicos de la naturaleza de los años cincuenta que, dice Grass, ofrecían “un sentido neutro” a la vida en los textos escolares de la postguerra.

Tal vez pueda pensarse que esos mismos parámetros siguieron en la narrativa autores como el propio Grass, Heinrich Böll, Martin Walser, durante un tiempo, o Wolfgang Koeppen, cuyas novelas están teñidas de gris y parecen escritas desde cierto escepticismo esencial. Eso nos abriría otro terreno. En todo caso, Grass termina el texto dando un salto

de las reflexiones sobre la escritura después de Auschwitz a las discusiones sobre la reunificación alemana y exige poner a Auschwitz en medio de ellas, lo que era una forma de moderar el júbilo: “[...] ningún sentimiento nacional –escribe Grass– por colorido que sea, ninguna promesa de buena voluntad puede relativizar la experiencia que nosotros, como verdugos, y las víctimas como tales tuvimos con la última Alemania unida”. En resumen, según Grass, se tiene que seguir reflexionando sobre la escritura después de Auschwitz. Y la discusión ha continuado, aunque en parte ha pasado al terreno académico.

Aun así, entre los creadores y los críticos a la confrontación con el pasado nazi a través de la literatura se ha agregado el de la literatura después de la reunificación y sobre la reunificación y la Alemania del Este. En ello, con la publicación de *Es cuento largo* (1995), el propio Grass inauguraría un subgénero que puede llamarse “novela de la reunificación” y que luego enriquecerían otros escritores como Ingo Schulze, Thomas Brussig y Eugen Rüge. Ese subgénero convive con otras novelas recientes que se ocupan de la elaboración, o la inelaboración, del pasado nazi, como puede ser el caso de *Audien- cia provincial* (2012) de Ursula Krechel o *La mujer del mediodía* (2007) de Julia Franck. Pero eso nos llevaría a otro tema que sería también cuento largo.

En todo caso, se han seguido escribiendo poemas después de Auschwitz y también canciones alegres, como dice un poema de Wolf Biermann, cuyo padre, judío y comunista, murió en Auschwitz, con el que quiero terminar esta charla. El poema, que se titula “Después de Auschwitz”, tiene dos epígrafes. El primero, es la frase de Adorno; el segundo, es una cuarteta de Heine:

Una nueva canción, una canción mejor
suena como flautas y violones.
El miserere ha pasado.
Callan las campanas de la muerte.

El poema de Biermann empieza, en diálogo con Heine, registrando la ausencia de las campanas

de la muerte en Auschwitz, advirtiendo que si callas es por otros motivos a la presencia de una canción mejor:

Sí, no hay nadie que dé a los muertos
la paz con pompas fúnebres.
Las campanas de la muerte, querido amigo muerto,
es verdad que callan desde hace tiempo.
Pero callan por otros motivos.
Se muere ahora tan masivamente.

El último verso citado apunta a una apreciación de Adorno en la que indica que en Auschwitz, con la despersonalización de la muerte, se le quita al individuo lo último que le quedaba. Hacia el final del poema, Biermann recuerda la relación de su

familia con el Holocausto para al final rechazar, pese a todo, la frase de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz:

Cuando mi padre ardió en Auschwitz
no había ninguna campana de la muerte a la mano.
Hasta la muerte ya estaba enferma de muerte
y sobre el campo sólo se abovedaba
una demente risa de cadáveres,
la campana hecha del hedor
de carne quemada. Sin embargo
sigue habiendo poemas después de Auschwitz.
Hay incluso canciones divertidas.
Somos así. Nos hundimos por completo
y volvemos a levantarnos.

Sobre Rodrigo Zuleta

Bogotá, 1961. Periodista y crítico literario. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes (Bogotá) y posteriormente Romanística en Bonn y Bochum (Alemania), donde se doctoró en Filología. Vive en Berlín donde trabaja para la Agencia Española de Noticias EFE.



Escritura creativa

Los muertos de León María

Camilo Franco

La muerte es una quimera: porque mientras yo existo, no existe la muerte; y cuando existe la muerte, ya no existo yo.
Epicuro de Samos

I CORVUS CORAX

Cuando la última palada de tierra cayó sobre la tumba de Agapito, el relojero del pueblo, León María supo entonces que su trabajo ya estaba terminado. Encendió su vieja pipa de ébano restaurada, aspiró unas cuantas veces y cuando el humo ya empezaba a cubrir lentamente las cabezas de los presentes en aquel desolador entierro del 9 de abril, tomó la pala y se marchó lentamente del cementerio dejando atrás tan solo la negra sombra de un hombre taciturno perseguida por una estela de blanco humo.

Abriéndose paso entre caminos inciertos y esquivando los escombros que dejaron las ilusiones pasadas, León María miraba fijamente a los ojos de los dolientes que se lamentaban apesadumbrados en las tumbas de sus siempre queridos. Y por mucho que intentara dibujar en su rostro un gesto de compasión, nunca lo conseguía. Su mirada indiferente y frívola ante el dolor que el óbito produce en quienes aún viven, muchas veces llegaba a ser incluso más lacerante que la idea misma de la muerte.

Cuando finalizaba el recorrido habitual por el cementerio, León María guardaba su pala en la cabaña de herramientas hecha de roble y de eucalipto, tan resistente como las mismas losas de mármol que encierran a los miles de exánimes de Ocelos, su pueblo. Cuelga la pala en el mismo perchero en donde cuelga su abrigo y su paraguas. Lava su cara y sus manos con agua helada mezclada con hierbas aromáticas, sacude su pantalón de cotelé, organiza sus tirantes y se sienta en la butaca contigua a la chimenea. Toma su copa de lapislázuli tallada y sirve con sutileza un poco de su tan preciado Vin Rouge, su vino favorito. Mientras se deleita con la cata de su indispensable elixir, comienza a sentir cómo, por fin, el calor de la chimenea aliviana el frío de su cuerpo. Limpia sus lentes con una servilleta cualquiera y retoma la lectura de sus poetas españoles favoritos. Su víctima esta vez es Gustavo Adolfo Bécquer. Observa su reloj que da las 16:20. Puede leer y beber por una hora más.

A las 17:20 se levanta de su asiento, apaga la chimenea, lava su copa, la seca y la guarda. Ubica el libro de poesía en un estante, organiza su camisa y su pantalón, amarra sus zapatos, se coloca su largo abrigo y toma su paraguas. Cuando su reloj marca las 17:30 cierra la puerta de la cabaña y camina hacia la Colina de los Luceros. En quince minutos se pondrá el sol, es tiempo, pues, de emprender la marcha.

Subir a contemplar la puesta de sol es motivo de peregrinaje diario para León María. A medida que avanza contempla cómo se hace cada vez más pequeño Ocelos, cómo la grandeza de la bóveda celeste engulle a estos hombrecitos de mundana existencia con sus beatíficos y místicos colores de ensueño, cómo la vida se hace noble por unos instantes y con sus tenues minutos nos inunda de eternidad. La promesa de la bienaventuranza se hace pintura en el cielo tormentoso del día a día y, por unos momentos... la armonía que se pierde en la jornada se recupera en los instantes en que el sol nos despide anímicamente con sus etéreos rayos de luz, de vida.

León María observa el pueblo por unos segundos. Dirige sentenciosamente su mirada a las indolentes criaturas que corren sin cesar como hormigas cuando son asechadas por un equidna, salvo que esta vez quien los asecha es la vida. Clava su paraguas en el suelo y se sienta a contemplar su tan anhelada puesta de sol.

Observa y guarda cada detalle en su interior de una manera solemne, casi sacramental. Sus ojos van y vienen como si estuvieran desorbitados y ansiosos por hallarse en calma por un momento, por hallarse seguros.

El ir y venir de los cuervos atravesando el cielo lo reconforta. Su canto le invade el cuerpo hasta llegar al corazón, y este late tan fuerte al instante como si quisiera cantar y salir a volar sin rumbo alguno por el vasto firmamento; como los

cuervos de negro resplandor que ahora lo hacen prisionero con su sublime danza.

Cuando llega la noche, y el pueblo apenas si se distingue entre la oscuridad, el sentimiento inenarrable que experimenta León María en la colina desaparece. Se levanta apresurado del suelo, amarra sus zapatos, sacude su abrigo y pantalón, organiza sus tirantes y estira un poco el cuerpo, desentierra su paraguas y desciende sigilosamente la colina... de vuelta hacia la realidad.

Cuando se ve cercano a la entrada del cementerio que lo dirigirá al pueblo, distingue, entre la niebla y la noche, una sombra que se vuelve brillo a medida que se acerca... es Azucena que lo espera paciente al pie de la colina.

Y si para León María ascender la colina a diario es un peregrinaje en busca de un efímero sosiego, para Azucena esperarlo al pie de la colina a su regreso es una obligación en busca de una sempiterna felicidad. Ambos tan inmersos en la búsqueda de algo, pero con la única certeza de no saber qué hallar.

-Buenas noches, León María. ¿Cómo se encuentra usted en esta plácida noche de martes 9 de abril? —exclamó Azucena con una venia mientras León María pasaba a su lado.

-Mejor...

-¿Mejor qué, León?

-Mejor ni lo preguntes, Azucena —dijo León María mientras continuaba caminando.

-Por supuesto León María, no lo haré —masculló Azucena mientras trataba de alcanzar a León María en su marcha.

Continuaron el camino al pueblo a través del cementerio, como ya era costumbre de ellos: en silencio, sin molestar a los muertos.

Mientras el indiferente León María caminaba morosamente con las manos en los bolsillos de su abrigo y su cabeza agachada, como clavada en ese viejo camino pedregoso, la inquieta Azucena buscaba desesperadamente mirarlo a los ojos mientras intentaba controlar su cuerpo en tan atolondrado caminar.

-Y dime, León, ¿quién fue el muerto de hoy?
—interrumpió Azucena.

-Agapito, el relojero.

-¡Oh!, ya veo. Con razón todo el pueblo se aglutinó en su tienda esta tarde. Hubo mucha conmoción.

-Sí, sí, siempre la hay, Azucena. Todos los días y para todas las gentes... como si de verdad la muerte de alguien a quien no conocen los afectara de semejante manera...

-Pero Agapito era muy apreciado por todos, León, incluso una vez reparó tu reloj de bolsillo.

-Claro, lo recuerdo. Pero también es igual a como ayer decían que José el verdulero era querido por todo el pueblo, o el día anterior que decían que la vieja Amparito, la escultora, era importante para todos en el pueblo... el cariño acá solo se ve cuando se está muerto, Azucena. Y además...

- ¡León, mira, mira, ahí está, ahí está!
—interrumpió intempestivamente Azucena.

- ¿Qué cosa? ¿Por qué gritas?

- ¡León, es nuestra tumba! Mírala. Perdida, sola, la única en el Pasaje de los Pasos Perdidos. Mira qué tan magnífica es, cómo se eleva sublime al cielo estrellado. Cómo nos llama y nos espera. León, es la más bella de todas, ¿no lo crees? -decía Azucena mientras corría hacia la tumba.

-Azucena, es solo un hoyo en la tierra.

-Exacto León, ¿qué más necesitamos?
Además, esta es perfecta porque es la nuestra...

-Claro, como digas Azucena, como digas... —finalizó León María.

Después de que León María y Azucena abandonaron el cementerio, entraron al pueblo. Caminaron, de nuevo en silencio, a través de la plaza hacia la casa de León María, bajo la opaca luz que desprendían las farolas y las miradas expectantes de tantos que en la densa y fría noche de Ocelos salían a dar un paseo, volvían a sus casas o recién empezaban sus labores.

Al llegar al pórtico de la casa de León María, este buscaba la llave para abrir la puerta, mientras Azucena esperaba impaciente detrás de él. La noche entera se resumía en ese acto. Cuando la cerradura se abrió, Azucena se acercó a León María antes de que este entrara a su morada y le dijo: León María, ¿cómo se encuentra usted en esta plácida noche de martes 9 de abril?

-Azucena, usted es un completo incordio, ¿sabía?... pero, estoy bien, ¿y usted? —contestó resignado León María.

-Ahora sí que estoy bien, gracias. Buenas noches León María y dulces sueños —respondió alborozada Azucena mientras se iba lentamente de la casa.

-Si es que logro soñar algo... buenas noches, Azucena. - dijo León María mientras entraba a su casa.

-Tan solo intenta León María, tan solo intenta...

Esa noche la madre de León María, doña Josefina, tejía en la sala. Apenas si se dirigieron palabra alguna. Como de costumbre, no había cena preparada, así que él no cenó. Tan solo subió a su habitación, guardó sus ropas en el armario y se

vistió de pijama.

A través de su ventana él podía escudriñar todo el cielo nocturno antes de dormirse, en busca de algo que ni él mismo sabía qué era.

Se quitó los lentes y los colocó en el suelo. Giró su almohada hacia el lado más frío, bajó su cabeza, se inclinó a la derecha y, en siete minutos, León María ya estaba atrapado en las garras de Morfeo.

Al otro lado de Ocelos, Azucena llegaba a su pórtico. Su madre, doña Clotilde, la recibió entre besos y caricias. Cenaron juntas. Al finalizar la cena, ambas se dieron las buenas noches y se fueron a dormir. Azucena guardó sus ropas en el armario y se vistió de pijama.

Por su ventana no podía ver la vastedad del cielo nocturno, pero sí podía imaginar a León María

escudriñándolo entero con sutil apego y vana reverencia; así como un regio capitán examina las turbulentas aguas del océano al que acto seguido ha de conducir a sus marineros.

Azucena suspiró. Giró su almohada hacia el lado más frío, bajó su cabeza, se inclinó a la izquierda y en siete minutos ya estaba atrapada en las garras de Morfeo; intentando por todos sus medios alcanzar a León María en el reino de los sueños.

Esa noche Azucena soñó.

Pero, así como la noche se funde lentamente en un perenne silencio, así se funden también, día tras día, los deseos y sueños de Azucena, así como se funde de nuevo, en su mudez, su amor por León María.

Sobre Camilo Franco

Así como Dalí veía a sus rinocerontes, así veo yo a mis palabras que, en una lenta danza, se funden en historias. Así siento yo, también, en mí, a las letras haciendo el amor con los signos, formando en áurea cúpula retazos de lo que luego será una tersa manta llamada narración. Cómplice, sensato, dejo que la ambrosía de estos escurra por mí hasta llegar a la pluma, y hela ahí, la magia... la Literatura.

¡Ah!, por cierto, me llamo Camilo Franco Muñoz y estudio Filología Hispánica.

A la dis...tan...cia

Amar a la distancia
 Llorar a la distancia
 Pensarte en la distancia...
 Distancia,
 Pensarte,
 Llorarte,
 Amarte,
 Cerca, al lado cuando la piel se roce
 Cuando la brisa pase y nos toque al mismo tiempo
 Cuando mirar el cielo no sea nostalgia del adiós,
 Cuando esperar deje de ser en vano
 Cuando la semilla brote,
 Cuando decida salir el sol por ambos costados del firmamento
 Cuando los kilómetros dejen de ser tantos
 Cuando sean centímetros o milímetros
 O cuando ocupemos el mismo espacio, la misma cama,
 La misma sábana,
 Cuando las cosas no tengan dueño
 Cuando el amor no falte,
 Cuando decida el tiempo
 Traerte o llevarme
 Dejarnos en el mismo punto
 En ayer o en mañana
 O simplemente dejarnos
 Dejar,
 Dejar,
 Dejar y quedarse
 Con lo que fue,
 Con lo que estuvo,
 Con lo de ayer,
 Con ese olor,
 Con ese llanto,
 Con ese beso final
 Jamás devuelto
 Quedarse cada quien,
 A cada lado
 Mirando al frente,
 esperando el ocaso.

Érica Chaparro M.

Te lo ruego

*¿Ves lo que provocas con esa costumbre tuya
de interrumpir todos mis versos
con un beso?*

Acállame el alma
después de tanta habladuría;
deja que mi hálito corra detrás
de tus suspiros
y que las fronteras de nuestra piel
no sean más el límite.
Bésame el cuerpo
después de tantos suspiros rotos;
deja que mis vellos se erecten
al roce de tu finitud
y que mi carne herida se estremezca
en sicalíptico temblor.
Muérdeme los labios
después de tantos besos blandos,
deja que mi sangre invisible destile
de mi boca a tu boca
y que se junten nuestros torrentes vitales,
como la lluvia y el mar, arriba
y abajo.
Acércate, amor, que ~~quiero~~ necesito
más besos tuyos;
~~lo confieso~~ te lo ruego...

Weimar Toro R.

Lectura recomendada:
“A los hombres futuros” de Bertolt Brecht
&
“Diseños” de Cayetano Betancur

Bertolt Brecht (1898-1956) atestiguó el tormentoso y precipitado siglo XX, desde las tempestades de acero de la Gran Guerra europea y la Revolución de Octubre que terminarían por descentrar el eje de la historia occidental y acabarían con algunos de los más rezagados imperios, hasta el desarrollo del fascismo, su toma del poder en la República de Weimar y la terrible Segunda Guerra. Empero, la crisis del espíritu propiciada por la modernidad provocaría en Brecht una creación artística y una participación política cuya influencia aún se constata en el teatro colombiano. A 120 años de su nacimiento, la lectura de su poema "A los hombres futuros" nos interroga aun por la mera posibilidad de vivir en estos tiempos sombríos de los que todos participamos. Cayetano Betancur (1910-1982), ante esa misma hora oscura que vivía el mundo, y ante la herencia hitleriana en el Estado colombiano, desde sus “Diseños” de Ideas y Valores todavía intenta ayudarnos en la respuesta a semejante problema.

Filología. Órgano de difusión estudiantil es un proyecto de la

*Red de Estudiantes
de Filología*

Únete a este y a otros proyectos de la REF



comunidadref@udea.edu.co



★ ★ ★
PORNÓGRAFOS
 CINE-CLUB

UN PROYECTO DE LA
 RED DE ESTUDIANTES DE FILOLOGÍA

MARTES

13 DE MARZO
 6:00 P.M.

AUDITORIO

10 - 217



CICLO 5: Shock



SUICIDE CLUB

Febrero 13

EL COCINERO,
 EL LADRÓN,
 SU MUJER Y
 SU AMANTE

Febrero 27

**COME
 AND
 SEE**

Marzo 13

**ANTI
 CHRISTO♀**

Abril 3