

## ***EL MUNDO***

*A ti que me torturas  
cada día  
con tus crueles herramientas,  
estoy a punto de confesarte  
una desesperación  
más oscura que todas tus noches  
más oscuras.*

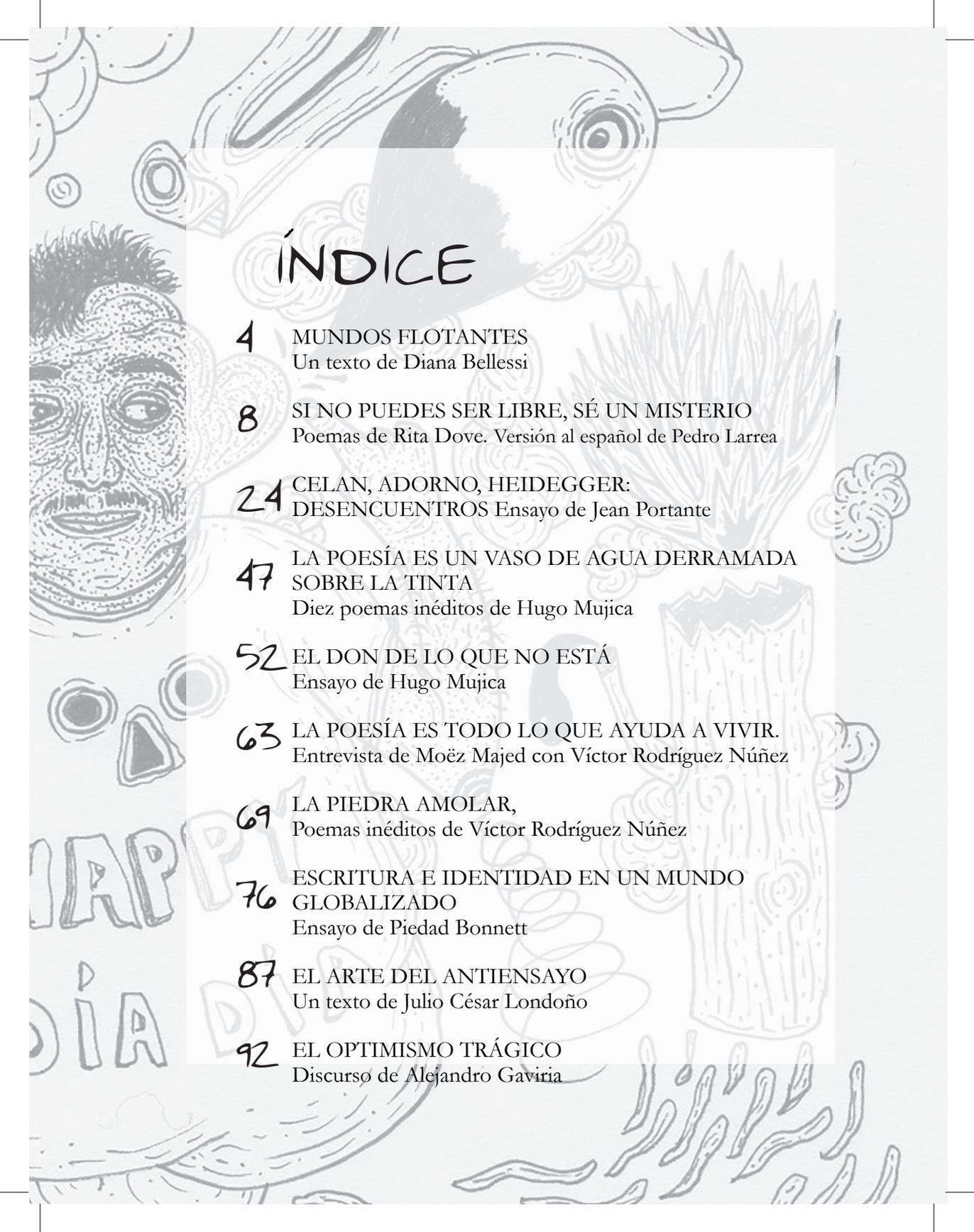
*Fue el día que me trajiste  
la foto de una mujer  
y un niño huyendo  
por un camino con una hilera de árboles,  
después vi otra foto de ellos dos  
en el suelo  
con sus cabezas ensangrentadas  
en el mismo camino sinuoso.*

*Había un cielo sin nubes  
de final de verano  
y los árboles se estremecían  
con la primera lluvia  
fueron los días en que pusimos  
toda nuestra confianza en el mundo  
solo para ser engañados.*

**Charles Simic**

*Versión al español de Nieves García Prados*





# ÍNDICE

- 4 MUNDOS FLOTANTES  
Un texto de Diana Bellessi
- 8 SI NO PUEDES SER LIBRE, SÉ UN MISTERIO  
Poemas de Rita Dove. Versión al español de Pedro Larrea
- 24 CELAN, ADORNO, HEIDEGGER:  
DESENCUENTROS Ensayo de Jean Portante
- 47 LA POESÍA ES UN VASO DE AGUA DERRAMADA  
SOBRE LA TINTA  
Diez poemas inéditos de Hugo Mujica
- 52 EL DON DE LO QUE NO ESTÁ  
Ensayo de Hugo Mujica
- 63 LA POESÍA ES TODO LO QUE AYUDA A VIVIR.  
Entrevista de Moëz Majed con Víctor Rodríguez Núñez
- 69 LA PIEDRA AMOLAR,  
Poemas inéditos de Víctor Rodríguez Núñez
- 76 ESCRITURA E IDENTIDAD EN UN MUNDO  
GLOBALIZADO  
Ensayo de Piedad Bonnett
- 87 EL ARTE DEL ANTIENSAYO  
Un texto de Julio César Londoño
- 92 EL OPTIMISMO TRÁGICO  
Discurso de Alejandro Gaviria



© Alejandra López

# MUNDOS FLOTANTES

Una Reflexión de Diana Bellessi

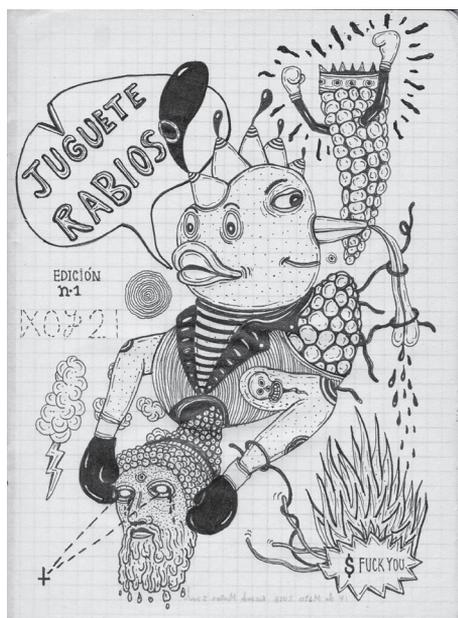
Sólo la luz aureolada por la sombra tiene esa belleza sin par, como la vida cercada por la hermanita muerte la tiene también. Y todo lo dulce de la vida es cincelado por el mal, si el mal no se escapa de su cauce; el animal grande mata al chico como alimento, pero no lo extermina, como lo hace el animal racional, el humano en este caso, con todo lo que existe... Luz y sombra atadas a su cauce hacen la vida y hacen la poesía en todas sus formas facetadas y delicadísimas, y el peligro hace a las formas aún más hermosas. Pero cuidado, no salgamos del todo de ellas, no nos vayamos de cauce o la poesía desaparecerá como también desaparecería la vida. En su sombra y su luz enojada reposa lo que escribo, y cuando cada libro empieza siento el peligro, busco la forma aún no probada, desde mi ineptitud a veces, o desde el desafío de quebrar aquello que conozco hacia la sombra espesa de lo desconocido. Así, como humana juego en el seno de la poesía como juegan todos los niños del mundo, pero sé que si algo queda sin representación el juego habrá terminado, el libro no se escribirá, el vacío comerá mi alma con su oscuridad sin fin...

Si pudiéramos pensar poéticamente los actos de nuestra vida, es decir desde la franja de la duda que nos hace sujetos, sabríamos poner el freno un poco antes. Le habríamos dicho no a la bomba atómica, le diríamos no al cambio climático producido por nosotros mismos, a la robotización de las personas, donde el individuo masificado cree que es un sujeto, y en cambio aquél que se resiste a esa masificación, duda. ¿De qué hablo? De que la vida pende de un hilo, y el poema

también. Dejarlo en ese mundo flotante es lo único que podemos hacer. Un exceso de luz, de dos más dos son cuatro, de racionalización, también mata al mundo y el enigma, el misterio desaparece... Eso haría un mundo de máquinas atentando contra la vida que atenta contra sí misma... ¿Cuántos mundos azules de agua y llenos de vida conocemos en el vasto universo? Han de ser pocos si el maravilloso telescopio Hubble aún no ve a ninguno observando los confines o umbrales del universo hasta donde podemos concebirlo.

Los sonidos que configuran un verso, los ritmos que hacen a un poema como los soles, planetas y agujeros negros que componen un universo, flotan, pero no libremente, sino atados a determinaciones que existen para que ese universo no se desate y se desintegre y se convierta finalmente en otro que, quizás, no albergue la vida, o quizás sí, pero tanta belleza perdida que tardó millones de años en ser, qué pena Dios mío...! Cómo un largo poema que muere antes de llegar a su máximo esplendor en la vida breve de quien lo escribe mientras su línea de flotación se descompensa y uno de los extremos ocupa demasiado lugar, el de la vida o el de la muerte, quién lo sabe si no nos ponemos a disposición del ser que va siendo en su enigma de sombra y de luz, de misterio no resuelto todavía mientras la vida continúa seguida de cerca por su hermanita muerte, entrelazadas las dos en un juego simple donde una no deja que la otra desaparezca en su joyería y en su accidente de donde nace lo nuevo, lo no esperado nunca y no la tabla rasa de la negación...

Oh madre santa de la creación, desde los mundos flotantes, desde los actos pequeños que se suceden día a día nos sabemos responsables de tu máxima algarabía o del silencio desollador, pero sobre todo del tejido entre lo uno y lo otro donde jugamos nosotros un partido breve y hacemos el poema que convoca y conjura el avance de la gran Sombra sobre este mundo, su jaque mate, mientras en el infinito juegan su larga partida el Príncipe y Dios. ☹



**Diana Bellessi.** Nació en 1946 en Zavalla, Sta. Fe, Argentina. Valorada como referente y maestra de nuevas generaciones de poetas, su obra hizo escuela. Apenas licenciada en Filosofía, dio vuelta al continente en un viaje que duró seis años y realizó a pie. Pero fue el entorno de Tigre, donde vivió durante años, el marco de gran parte de su obra. Gran poeta y ensayista, Diana Bellessi es una de las más importantes voces de la poesía argentina.- Su Poesía reunida -publicada con el título «Tener lo que se tiene»(AH, 2009)-, fue galardonada con la máxima distinción que otorga la Feria del Libro de Buenos Aires.



SI NO PUEDES SER LIBRE,  
SÉ UN MISTERIO

Poemas de Rita Dove

Versiones al español y presentación de Pedro Larrea

**R**ita Dove nació en Akron, Ohio, Estados Unidos, 1952. Es en la actualidad Commonwealth Professor de escritura creativa en la Universidad de Virginia. Durante los años setenta, fue una estudiante modélica en su primera juventud, graduándose de la Universidad de Miami *summa cum laude*, realizó estudios en la Universidad de Tübingen (Alemania) con la prestigiosa beca Fulbright, y obtuvo su maestría en el prestigioso programa de escritura creativa de la Universidad de Iowa. En los años ochenta, siendo profesora en la Universidad del Estado de Arizona, recibió el Premio Pulitzer de Poesía con su obra *Thomas and Beulah*, que narra mediante el género lírico la historia real e imaginada de los abuelos de la poeta. Cinco años después, en 1992, Dove fue nombrada Poeta Laureada de los Estados Unidos por la Biblioteca del Congreso, convirtiéndose en la primera persona afroamericana en obtener tal distinción bajo ese nombre. En su condición de Laureada, fomentó la exploración de la diáspora afroamericana a través de la visión de sus artistas. Perteneció al consejo del Associated Writing Programs (AWP) que luego presidiría de 1986 a 1987 y, de 2006 a 2012, fue rectora de la Academia de Poetas Estadounidenses, así como editora de poesía en 2018 de la prestigiosa *The New York Times Magazine*. Además de Poeta Laureada de los Estados Unidos, también sirvió como Poeta Laureada de Virginia de 2004 a 2006. En 2011, el presidente Barack Obama le hizo entrega de la Medalla Nacional de las Artes, el mayor galardón que escritor o artista alguno puede recibir en los Estados Unidos. Muchos otros premios y reconocimientos de gran calibre trufan su carrera literaria.

La obra de Rita Dove es de una gran variedad. En su primer libro, *La casa amarilla de la esquina* (1980) se presentaba ya como una promesa sólida por su cercanía a temas hasta entonces algo incómodos en los Estados Unidos. Es ya a partir de *Museo* (1983) que Dove va a concebir el poemario como un todo orgánico, con un tema a modo de bajo continuo, rasgo formal y temático que informará el resto de sus títulos: en este caso, la poeta y el lector realizan un recorrido museístico de ciertos hitos culturales. Con *Thomas y Beulah* (Premio Pulitzer en 1987), la poeta introduce la profundidad de lo narrativo para relatar y re-crear a través de la lírica la historia, con sus luces y sus sombras, de sus abuelos. Después de un regreso al concepto de colección en *Notas de Gracia* (1989), Dove continúa desarrollando su método poético-narrativo al reescribir el mito de Orfeo en *Mother Love* (1995), libro que la propia autora

declara ser una especie de contrapunto a los Sonetos a Orfeo de Rilke. Del mito clásico pasará al mito moderno en su *En el autobús con Rosa Parks* (1999), donde la anécdota, el tema y el fondo están dedicados a la figura colosal de la afroamericana Rosa Parks, símbolo de la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. Con *American Smooth*, Dove explora el mundo de la música y el baile populares de su tradición norteamericana, dimensión muy cara a la autora, pues junto a su marido, el novelista alemán Fred Viebahn, practica con éxito el arte de los bailes de salón. Hasta la fecha, su último poemario es *Sonata Mulattica*, una obra maestra de gran aliento en que Dove consigue completar con total acierto la conjunción entre el género lírico y el narrativo, dando cuenta esta vez de la historia verídica de un músico de origen mulato en el tiempo y lugar de Beethoven. Es, por el momento, el colofón maestro a la obra de una poeta mayor en el panorama estadounidense de las últimas décadas. En fin, Dove es autora también de una novela de éxito, *A través de la puerta de marfil*; de piezas teatrales, como *La cara más oscura de la Tierra*; y de ensayos, como el volumen *El mundo del poeta*. Ha practicado además el cuento corto, así como labores de antóloga y editora.

**Pedro Larrea**

Lynchburg, Virginia. Otoño de 2019



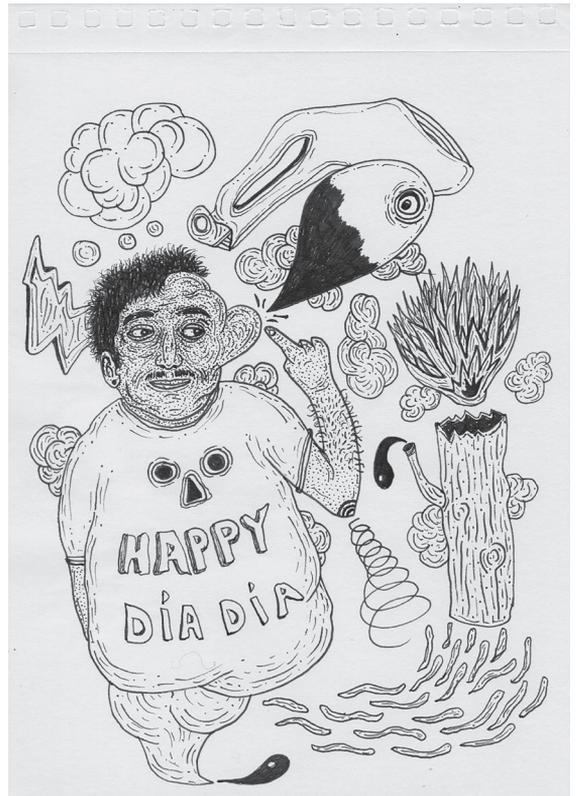
EL PEZ EN LA PIEDRA  
*THE FISH IN THE STONE*

Al pez en la piedra  
*The fish in the stone*  
le gustaría caer  
*would like to fall*  
de vuelta al mar.  
*back into the sea.*

Está agotado  
*He is weary*  
del análisis, de las pequeñas  
*of analysis, the small*  
verdades predecibles.  
*predictable truths.*  
Está agotado de esperar  
*He is weary of waiting*  
afuera,  
*in the open,*  
su perfil estampado  
*his profile stamped*  
por una luz blanca.  
*by a white light.*

En el océano el silencio  
*In the ocean the silence*  
se mueve y se mueve  
*moves and moves*  
¡y tanto es innecesario!  
*and so much is unnecessary!*

Paciente, él va a la deriva  
*Patient, he drifts*  
hasta que llegue el momento  
*until the moment comes*  
de arrojar su  
*to cast his*  
flor esquelética.  
*skeletal blossom.*



El pez en la piedra

*The fish in the stone  
sabe que fallar es  
knows to fail is  
hacer a los vivos  
to do the living  
un favor.  
a favor.*

Él sabe por qué la hormiga

*He knows why the ant  
diseña el funeral  
engineers a gangster's  
de un gangster, estridente  
funeral, garish  
y de ambar a la perfección.  
and perfectly amber.*

Él sabe por qué el científico

*He knows why the scientist  
en deleite secreto  
in secret delight  
acaricia el voluptuoso  
strokes the fern's  
braille del helecho.  
voluptuous braille.*



## TOU WEN HABLA A SU MARIDO, LIU SHENG

TOU WAN SPEAKS TO HER HUSBAND, LIU SHENG

Yo te construiré una casa  
*I will build you a house*  
de aposentos limitados  
*of limited chambers*  
pero durará  
*but it shall last*  
por siempre: cuatro habitaciones  
*forever: four rooms*  
talladas en la cara de la piedra  
*hewn in the side of the stone*  
para ti, mi  
*for you, my*  
único conquistador.  
*only conqueror.*

En la habitación del sur todo  
*In the south room all*  
lo que necesitarás para el viaje  
*you will need for the journey*  
– un carro, una  
*– a chariot, a*  
docena de caballos–  
*dozen horses–*  
enfrente,  
*opposite,*  
una estatuilla del hogar  
*a figurine household*  
preparada en servidumbre  
*poised in servitude*  
y dos jarros de bronce, de mayor precio  
*and two bronze jugs, worth more*  
que el que paga una familia en impuestos  
*than a family pays in taxes*  
por el privilegio de permanecer  
*for the privilege to stay*  
vivos, un año, juntos...  
*alive, a year, together...*  
pero estás aburrido.  
*but you're bored.*

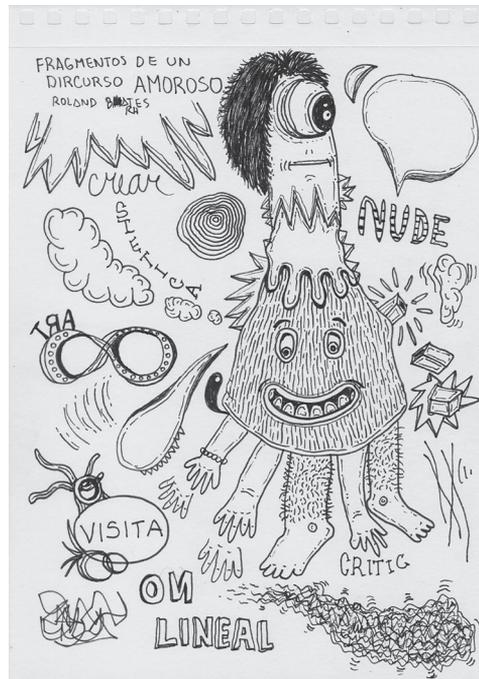
Directo entonces, el corredor  
*Straight ahead then, the ball*  
que lleva a ti, mi  
*leading to you, my*  
constante  
*constant.*  
emperador.

Aquí  
*Here*  
cuando el hedor de tu  
*when the stench of your*  
propia disminución  
*own diminishing*  
te conduzca al aire (pero  
*drives you to air (but*  
no encontrarás ninguno),  
*you will find none),*  
aquí  
*here*  
un quemador de incienso  
*an incense burner*  
con la forma de la montaña  
*in the form of the mountain*  
que te rodea, donde los cazadores persiguen  
*around you, where hunters pursue*  
al animal sagrado  
*the sacred animal*  
y las cumbres están empapadas  
*and the peaks are drenched*  
de sol.  
*in sun.*

Para aquellas veces  
*For those times*  
en tu nicho cuando la oscuridad  
*in your niche when darkness*  
oprime, te pondré  
*oppresses, I will set you*  
una lámpara. (Y una estatua  
*a lamp. (And a statue*  
de la chica de palacio que más  
*of the palace girl you most*  
frecuentemente codiciabas.)  
*frequently coveted.)*

Y para tu cuerpo,  
*And for your body,*  
dos mil obleas de jade  
*two thousand jade wafers*  
con hilo de oro engarzadas  
*with gold thread puzzled*  
a una brillante envoltura,  
*to a brilliant envelope,*  
un traje para conservar  
*a suit to keep*  
la forma de tu muerte—  
*the shape of your death—*

cuando seas larga luz y nubes  
*when you are long light and clouds*  
sobre la tierra, así como profetizan las leyendas.  
*over the earth, just as the legends prophesy.*



## CANARIO

### CANARY

La voz quemada de Billie Holiday

*Billie Holiday's burned voice*

tenía tantas sombras como luces,

*had as many shadows as lights,*

un triste candelabro apoyado en un piano elegante,

*a mournful candelabra against a sleek piano,*

la gardenia su firma bajo esa cara arruinada.

*the gardenia her signature under that ruined face.*

(Ahora cocinas, batería a bajo,

*(Now you're cooking, drummer to bass,*

cuchara mágica, aguja mágica.

*magic spoon, magic needle.*

Tómate todo el día si lo necesitas

*Take all day if you have to*

con tu espejo y tu brazalete de canción.)

*with your mirror and your bracelet of song.)*

El hecho es que la invención de las mujeres sitiadas

*Fact is, the invention of women under siege*

ha sido afilar el amor en servicio del mito.

*has been to sharpen love in the service of myth.*

Si no puedes ser libre, sé un misterio.

*If you can't be free, be a mystery.*

EL LUTO DE DEMÉTER  
*DEMETER MOURNING*

Nada puede consolarme. Puedes traer seda  
*Nothing can console me. You may bring silk*  
para hacer suspirar la piel, dispensar rosas amarillas  
*to make skin sigh, dispense yellow roses*  
en la manera de los dignatarios maduros.  
*in the manner of ripened dignitaries.*  
Puedes decirme repetidamente  
*You can tell me repeatedly*  
que soy insoportable (y sabe esto):  
*I am unbearable (and I know this):*  
aún nada convierte el oro en maíz,  
*still, nothing turns the gold to corn,*  
nada es dulce al diente que mastica.  
*nothing is sweet to the tooth crushing in.*

No pediré lo imposible;  
*I'll not ask for the impossible;*  
una aprende a caminar caminando.  
*one learns to walk by walking.*  
Con el tiempo olvidaré este vacío rebosar,  
*In time I'll forget this empty brimming,*  
puede que me ría de  
*I may laugh again at*  
un pájaro, quizá, que tira el nido—  
*a bird, perhaps, chucking the nest—*  
pero no será felicidad,  
*but it will not be happiness,*  
porque a esa la he conocido.  
*for I have known that.*

SALIDA  
*EXIT*

Justo cuando la esperanza se marchita, se concede un indulto.  
*Just when hope withers, a reprieve is granted.*  
La puerta se abre a una calle como en las películas,  
*The door opens onto a street like in the movies,*  
limpia de gente, de gatos; salvo que es *tu* calle  
*clean of people, of cats; except it is your street*  
la que estás abandonando. Se ha concedido el indulto,  
*you are leaving. Reprieve has been granted,*  
“provisionalmente”—palabra fastidiosa.  
*“provisionally”—a fretful word.*

Las ventanas que has cerrado detrás  
*The windows you have closed behind*  
de ti se vuelven rosas, hacen lo que hacen  
*you are turning pink, doing what they do*  
cada amanecer. Aquí es gris; la puerta  
*every dawn. Here it's gray; the door*  
al taxi espera. Esta maleta,  
*to the taxicab waits. This suitcase,*  
el objeto más triste del mundo.  
*the saddest object in the world.*

Bueno, el mundo está abierto. Y ahora a través  
*Well, the world's open. And now through*  
del salpicadero, el cielo empieza a ruborizarse,  
*the windshield the sky begins to blush,*  
como tú cuando tu madre te dijo  
*as you did when your mother told you*  
lo que hacía falta para ser mujer en esta vida.  
*what it took to be a woman in this life.*

## AUSENTE

MISSING

Soy la hija que salió con las chicas,  
*I am the daughter who went out with the girls,*  
nunca avisé y nada marcó mi “último  
*never checked back in and nothing marked my “last*  
paradero conocido,” ni siquiera un brillante pétalo.  
*known whereabouts,” not a single glistening petal.*

El horror es parcial— te hace seguir adelante. Una niña  
*Horror is partial; it keeps your going. A lost*  
perdida es un hecho endurecido en torno a su propia ausencia,  
*child is a fact hardening around its absence,*  
un nudo en el pecho que ronronea *Toca, y me*  
*a knot in the breast purring Touch, and I will*

*haré realidad.* Fui “devuelta,” la observé  
*come true. I was “returned,” I watched her*  
observar mientras yo balbuceaba *Podría haber sido peor...*  
*watch as I babbled It could have been worse....*  
¿Quién puede contar  
*Who can tell*  
lo que penetra? La piedad es la brutal  
*what penetrates? Pity is the brutal*  
disciplina. Ahora comprendo que ella nunca puede  
*discipline. Now I understand she can never*  
morir, igual que nada puede traerme de vuelta—  
*die, just as nothing can bring me back—*

Soy yo quien viene y va;  
*I am the one who comes and goes;*  
Soy yo el paso que ronda.  
*I am the football that hovers.*

ORACIÓN DE DEMÉTER PARA HADES  
*DEMETER'S PRAYER TO HADES*

Tan sólo esto es lo que deseo para ti: conocimiento.

*This alone is what I wish for you: knowledge.*

Comprender cada deseo tiene una ventaja,

*To understand each desire has an edge,*

saber que somos responsables de las vidas

*to know we are responsible for the lives*

que cambiamos. Ninguna fe viene sin coste,

*we change. No faith comes without cost,*

nadie cree sin morir.

*no one believes without dying.*

Ahora por vez primera

*Now for the first time*

veo claramente el rastro que sembraste,

*I see clearly the trail you planted,*

lo que el suelo abrió al desperdicio,

*what ground opened to waste,*

aunque tú soñaras una abundancia

*though you dreamed a wealth*

de flores.

*of flowers.*

No existen maldiciones—sólo espejos

*There are no curses—only mirrors*

sostenidos ante las almas de dioses y mortales.

*held up to the souls of gods and mortals.*

Y así, renuncio también a este destino.

*An so I give up this fate, too.*

Cree en ti mismo,

*Believe in yourself,*

adelante—averigua dónde te lleva.

*go ahead—see where it gets you.*

AMANECER VISITADO DE NUEVO  
*DAWN REVISITED*

Imagina que despiertas  
*Imagine you wake up*  
con una segunda oportunidad: el arrendajo azul  
*with a second chance: the blue jay*  
vende su bonita mercancía  
*hawk's his pretty wares*  
y el roble aún se yergue, esparciendo  
*and the oak still stands, spreading*  
una sombra gloriosa. Si no miras atrás,  
*glorious shade. If you don't look back,*

el futuro nunca ocurre.  
*the future never happens.*  
Qué bueno levantarse a la luz del sol,  
*How good to rise in sunlight,*  
al prodigo olor de los panecillos—  
*in the prodigal smell of biscuits—*  
huevos y salchicha en la parrilla.  
*eggs and sausage on the grill*  
El cielo es todo tuyo  
*The whole sky is yours*

para que sigas escribiendo, abierto de golpe  
*to write on, blown open*  
a una página en blanco. Vamos,  
*to a blank page. Come on,*  
¡date prisa! Nunca sabrás  
*shake a leg! You'll never know*  
quién anda allí abajo, friendo esos huevos  
*who's down there, frying those eggs,*  
si no te levantas y lo ves.  
*if you don't get up and see.*

TESTIMONIAL  
TESTIMONIAL

Cuando la tierra era nueva  
*Back when the earth was new*  
y el cielo sólo un susurro,  
*and heaven just a whisper,*  
cuando los nombres de las cosas  
*back when the names of things*  
no habían tenido tiempo de quedar;  
*hadn't had time to stick;*

cuando las brisas más pequeñas  
*back when the smallest breezes*  
derretían al verano en el otoño,  
*melted summer into autumn,*  
cuando todos los álamos temblaban  
*when all the poplars quivered*  
dulcemente en formación...  
*sweetly in rank and file...*

el mundo llamó, y yo respondí.  
*the world called, and I answered.*  
Cada vistazo encendía una mirada.  
*Each glance ignited to a gaze.*  
Recupé el aliento y a eso lo llamé vida,  
*I caught my breath and called that life,*  
desmayada entre cucharadas de sorbete de limón.  
*swooned between spoonfuls of lemon sorbet.*

Yo fui la pirueta y la floritura,  
*I was pirouette and flourish,*  
yo fui la filigrana y la flama.  
*I was filigree and flame.*  
¿Cómo podía contar mis bendiciones  
*How could I count my blessings*  
cuando no conocía sus nombres?  
*when I didn't know their names?*

Cuando todo estaba por venir,  
*Back when everything was still to come,*  
la suerte goteaba por todas partes.  
*luck leaked out everywhere.*  
Di mi promesa al mundo,  
*I gave my promise to the world,*  
y el mundo me siguió aquí.  
*and the world followed me here.*



## LAMENTACIONES LAMENTATIONS

Abre las contraventanas

*Throw open the shutters*

de tus oscurecidas residencias:

*to your darkened residences:*

¿Oyes las flautas tocar,

*can you hear the pipes playing,*

su hambre sacudiendo las ramas del olivo?

*their hunger shaking the olive branches?*

Oírlas suspirar y no contestar

*To hear them sighing and not answer*

es negar este mundo, descender peldaño

*is to deny this world, descend rung*

a peldaño hacia ninguna pérdida ni deseo.

*by rung into no loss and no desire.*

Escucha: vacías aunque llenas, sedoso

*Listen: empty yet full, silken*

aire y lengua bruta,

*air and brute tongue,*

están diciendo:

*they are saying:*

*Rechazar nacer es una cosa—*

*To refuse to be born is one thing—*

*pero una vez que estás aquí,*

*but once you are here,*

*harías bien en dejar de llorar*

*you'd do well to stop crying*

*y mamar la buena leche.*

*and suck the good milk in.*





## CELAN, ADORNO, HEIDEGGER / DESENCUENTROS

Ensayo de Jean Portante

La palabra “desencuentro” tiene por lo menos dos sentidos, en castellano. Si se trata de un encuentro fallido, puede ser que falló por no haber tenido lugar o por no haber cumplido con las esperanzas que lo nutrían. Paul Celan experimentó ambas posibilidades del desencuentro con Adorno y Heidegger, las dos figuras que dominaron el campo intelectual de la posguerra en Alemania, así como Celan

dominó y sigue haciéndolo el campo poético. Si bien tuvo lugar uno que otro encuentro físico del poeta con Heidegger, Celan nunca logró reunirse con Adorno, y tal vez no lo quiso. Lo cierto es que leyó y apreció a Adorno y a Heidegger tal como los dos filósofos lo leyeron y lo apreciaron a él. De manera profunda. Pero, tal vez, allí también, en el ámbito de las lecturas recíprocas, se deslizó la serpiente del desencuentro.

Antes de entrar en el corazón de mi propósito, quisiera recordar unos cuantos elementos de la vida de Celan, sin los cuales la relación compleja entre él y los dos filósofos no puede entenderse. Dicho sea de paso, que una gran cantidad de pensadores han reflexionado sobre la obra de Paul Celan, entre otros, Jacques Derrida, el italiano Giorgio Agamben, el francés Jacques Rancière, el anglo-francés-americano Georges Steiner, y muchos otros más, pero con ellos Celan no anudó una relación profunda como lo hizo con los dos filósofos alemanes, ni de encuentro ni de desencuentro. Ellos fueron, simplemente, lectores que admiraban al poeta, y trataron sobre todo de arrojar la luz del pensamiento sobre la compleja polisemia de la poesía celaniana. Una poesía que no puede ser separada de los acontecimientos trágicos de la vida del poeta. Y son precisamente estos mismos acontecimientos trágicos que condicionan los desencuentros entre el poeta y Adorno y Heidegger.

Paul Celan nace en 1920, en un lugar y una época equivocados. El lugar es la Bucovina, y más precisamente la capital Czernowitz. La Bucovina cuyo norte, incluyendo Czernowitz, forma hoy parte de Ucrania, mientras que el resto es rumano. Pero, en aquel entonces, es decir después de la primera guerra mundial, y por causa de ella, había sido enteramente anexada en 1919 a Rumania. Antes, había estado integrada, durante muchos decenios, al Imperio Austro-húngaro. Sea lo que sea, en la ciudad de Czernowitz vivían, en una atmósfera de tolerancia, muchos miles de judíos que formaban casi la mitad de la población.



No quiero alargarme demasiado sobre la biografía, pero sí sobre el hecho que a finales de los años treinta, cuando se firmó el pacto germano-ruso Ribbentrop-Molotov, la Bucovina fue ocupada por la Unión soviética, y, en julio 1941, los alemanes, los nazis, la invadieron; como resultado, miles de judíos fueron deportados, a partir del 1942, en campos de concentración y, luego, de exterminación. Cabe aquí decir que el nombre alemán de la Bucovina es, triste profecía, Buchenwald, el nombre de uno de los trágicamente célebres campos de concentración

nazis situado cerca de Weimar, en Alemania oriental. “Buche” significa “haya” en español. “Bucovina” y “Buchenwald” corresponden a “Bosque de hayas”. Entre los deportados del 1942 estaban los padres de Celan, mientras que él logró esconderse. El padre muere de tifus y de agotamiento, la madre fue asesinada de un balazo en la nuca. Él mismo fue detenido poco después en un campo de trabajo en Moldavia, donde fue liberado por los soviéticos en 1944 (de allí quizás la denominación “poeta ruso” que mencioné). Toda su vida, Celan se sentirá, a la manera de Primo Levi, como un sobreviviente, toda su escritura tendrá que ver con ese sentimiento y con la exterminación de los judíos, exterminación cuyo símbolo más trágico es Auschwitz.

Y es aquí que entra en mi propósito la figura de Theodor Adorno. Todos los poetas conocemos su célebre afirmación sobre la poesía y Auschwitz. La vuelvo a citar, para que ande por el aire de estas líneas. Dice: “Después de Auschwitz, escribir un poema es un acto de barbarie,



y esto corroe incluso el pensamiento que afirma porqué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía.” Esta cita es del 1949, y parece en el ensayo “*Kultur und Gesellschaft*” (Cultura y sociedad). Más tarde, en una entrevista radial de 1962, Adorno vuelve a subrayar dicha afirmación e insiste: “No quisiera atenuar la frase según la cual, después de Auschwitz, seguir escribiendo poesía es bárbaro.” Sin embargo, cuatro años después, en 1966, Adorno, en su *Negative Dialektik* (Dialéctica Negativa), de repente, la atenúa bastante escribiendo lo siguiente, que muchas veces los poetas olvidan, en un capítulo que precisamente tiene como título Después de Auschwitz. Dice Adorno entonces: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar (...), tal vez por eso haya sido equivocado afirmar que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas.” ¿Qué pasó en el entretiem po de las dos afirmaciones? ¿De donde surge tal retractación? Pues Adorno leyó los poemas de Celan, y entre ellos la *Todesfuge* (Fuga de muerte).

Este poema central de Celan, uno de los primeros, fue escrito, según lo fecha el mismo Celan, en 1945. La primera publicación fue en rumano. El primer título de Celan fue *Tango de la muerte* (lo cual alude al hecho que los verdugos nazis ponían música de tango tocada por los presos mientras torturaban o mataban). Celan hablaba perfectamente rumano, y escribió incluso algunos poemas en esa lengua, pero fue su amigo Petre Salomon quien tradujo el poema, escrito originalmente en alemán, al rumano y lo publicó en 1947 en la revista de Bucarest *Contemporarul*. En alemán, el poema aparece por primera vez en



Viena en 1949, en una edición de *Der Sand aus den Urnen* (La arena de las urnas), donde Celan firma aún con el nombre de Antschel. Celan retiró este libro de circulación, dado que contenía muchas erratas. Hay entonces que esperar hasta el 1952, con la publicación en Alemania, de *Mohn und Gedächtnis* (Amapola y memoria), en el cual Celan incluye *Fuga de muerte*, para que empiecen a circular los poemas de Celan en Alemania. Pero en aquel entonces hay, de parte de algunos



escritores alemanes, especialmente los del Grupo 47, y de la prensa, un rechazo a la poética de Celan, acusado de no ser un poeta abiertamente comprometido en su época, la del postnazismo, en una Alemania traumatizada por el horror y la culpa (a veces también por el cambio de bando de los escritores que, antes, como muchos del Grupo 1947, habían sido miembros del Partido Nacionalsocialista y ahora querían ser más católicos que el Papa). Para muchos de estos escritores, el arte tenía que expresar claramente, sin polisemia, su rechazo al horror. O, como lo proponía Adorno, callarse. Hay también que añadir que circulaba en aquellos años en Alemania el rumor, propagado por Claire Goll, la viuda del poeta Yvan Goll, amigo cercano de Celan, de que el autor

de la *Todesfuge* había plagiado a su marido. Fue una acusación terrible que dividió en dos el campo de los poetas e intelectuales en Alemania, entre los que estaban a favor y los que estaban en contra de Celan, y que frenó la notoriedad del poeta. Sea dicho de paso que Celan sufrió mucho de aquella falsa acusación que no fue ajena a su suicidio en el 1970. Tres años antes, en 1967, había ya intentado suicidarse después de haberse encontrado de nuevo con la viuda de Goll.

Las cosas empiezan a cambiar cuando, en 1958, Celan recibió un premio en Brema, e hizo allí un discurso donde explica por primera vez su poética. Y dos años más tarde, en 1960, se le otorgó el famoso premio Büchner, máximo galardón de la literatura alemana, y entonces pronuncia su célebre discurso llamado del “Meridiano”, donde propone el concepto de “contra-palabra”, el cual es el fundamento de su poética.

Adorno había leído a Celan, y no sólo su *Fuga de muerte*. Cuando se retracta en 1966 y dice: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar”, no hace alusión a otra cosa que a lo que Celan llama “contra-palabra” en su discurso del Meridiano. La contra-palabra que es la palabra del torturado, la palabra de la víctima. No cabe duda respecto al conocimiento que Adorno tenía sobre Celan, también, y sobre todo, porque casi se encuentran, en el 1959, y aquí entra el primer desencuentro de mi ensayo, es decir la cita que tenían ambos hombres en Sils Maria: la cita frustrada, el *rendez-vous manqué*, como dicen los franceses.

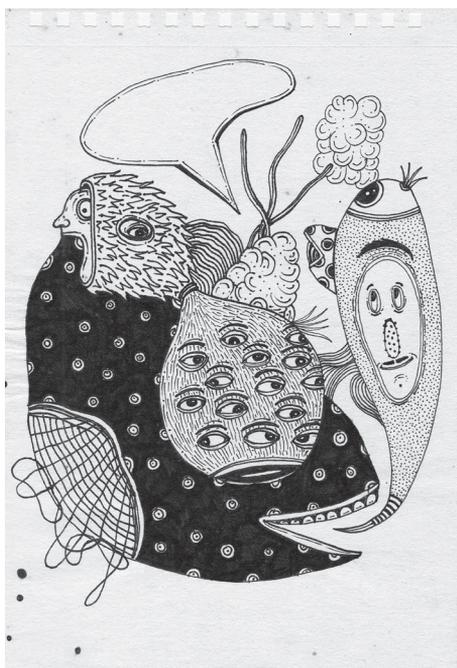
Sils Maria es un pueblo en Suiza conocido por los filósofos porque es allí que Nietzsche escribió gran parte de su *Zaratustra*. A Adorno le gustaba retirarse allí, en las montañas, en el hotel Waldhaus. Celan había leído las *Notas sobre la literatura* de Adorno, libro en el cual el filósofo habla sobre todo del poeta Heine, quién, dicho sea de paso, se exilió como Celan en París. Celan entonces acudió a Sils Maria, con su mujer e hijo, para encontrarse con Adorno, en el mes de julio de 1959, pero Adorno no se encontraba ahí en ese momento. Le dijeron que iba a regresar pronto, pero no se sabe por qué razón, Celan no se quedó a esperarlo, y regresó antes de lo previsto a París. De ese



desencuentro nació sin embargo un texto en prosa de Celan, escrito un mes después del desencuentro, dirigido directamente a Adorno, y cuyo título es *Conversación en las montañas*. En aquel momento, Celan pensaba que Adorno era judío. Todavía no sabía que el filósofo había tomado el apellido de su madre que era católica y que se llamaba Maria Calvelli Adorno della Piana. Mientras que su padre, que sí era judío, tenía el apellido, Wiesengrund, el cual Adorno usaba sólo como inicial entre el nombre y el apellido, como si quisiera esconderlo.

La *Conversación en la montaña* es el encuentro literario que Celan propone a Adorno, después del desencuentro físico. Encuentro que se prolongará con una correspondencia de unas cuantas cartas, quince más o menos, y que va a provocar la retractación de Adorno respecto a la cuestión sobre Auschwitz y la poesía. Muchos elementos del texto de Adorno ya citado, en el cual abre la posibilidad de la poesía después del Holocausto, provienen directamente de Celan y de sus poemas, y antes de todo de la *Fuga de muerte*. Cité, anteriormente, la frase de retractación de Adorno. Pero antes de esa oración, el filósofo escribe lo siguiente: “Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas:

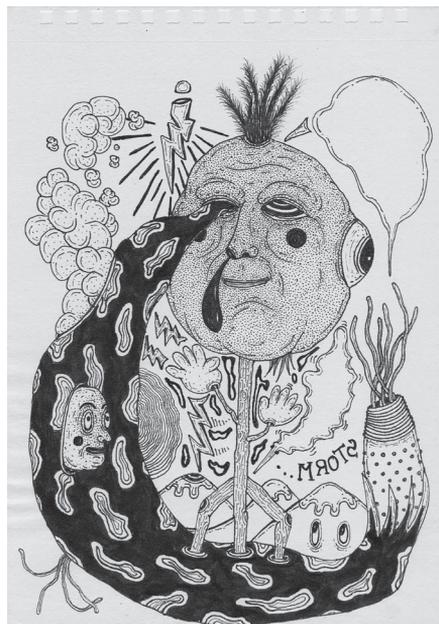
‘mañana vas a serpentear hasta el cielo como el humo de esa chimenea’, eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia.” Lo que Adorno pone en la boca de los verdugos, el “serpentear hasta el cielo”, es, en realidad, casi una cita del poema *Todesfuge* de Celan. El poema empieza así: *Ein Mann wohnt im Haus der*



*spielt mit den Schlangen* (en español : “Un hombre vive en la casa que juega con las serpientes”). Un verso repetido como una letanía en el poema. El “hombre” de Celan es el “sádico” de Adorno, el verdugo: en el poema, ordena, silbando, a los judíos “cavar una tumba en la tierra” y tocar música (un tango) mientras cavan. Luego los manda a “cavar una tumba en el aire”, y el humo que serpentea al cielo, mencionado por Adorno, aparece tres versos más adelante en el poema. La filiación entre el poema y la reflexión de Adorno saltan a la vista. El poeta convenció al filósofo. ¿De qué? ¿De que la poesía es posible después de Auschwitz? ¿Y de que no sólo es posible sino necesaria?

Las cosas no son tan sencillas. Es lo que nos dicen tres textos de Celan, dos de ellos ya los mencioné, son los discursos pronunciados al recibir sus premios. Hablaré luego sobre ellos. Vuelvo al poema en prosa, cosa muy rara de Celan, cuyo título es *Conversación en la montaña*, y que describe el ya mencionado encuentro no concretado de Celan con Adorno. Poema escrito en agosto de 1959, un mes después del desencuentro de Sils Maria.

El texto relata el encuentro de dos personajes en un camino de montaña, dos judíos. Uno se llama Klein, el otro Gross. Es decir, el Pequeño y el Grande. Dice Celan que el Grande tiene un cuarto de vida de judío más que el Pequeño. Todo indica entonces que el judío Klein es Celan, y Gross Adorno (recordemos que Celan pensaba aún que Adorno era judío). Este último, Gross, lleva un bastón gordo que ordena a Klein de hacer callar el suyo, más pequeño. Como para decir que la filosofía es más fuerte que la poesía, dado que logra silenciarla, y aquí encontramos la afirmación de Adorno sobre la imposibilidad

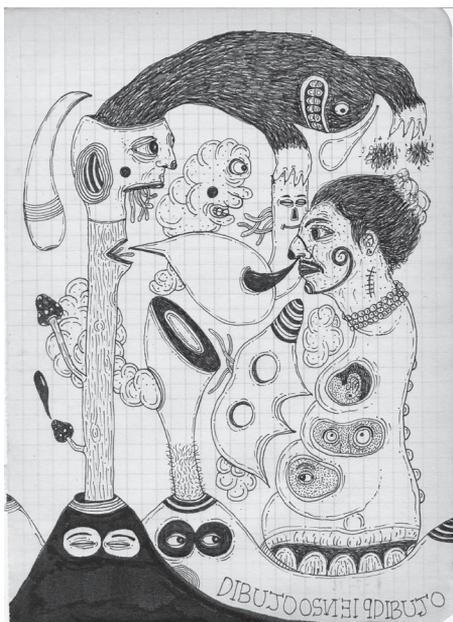


de la poesía después de Auschwitz. La poesía tiene que callar, ordena el bastón gordo al pequeño. ¿Qué pasa entonces? Al callarse el bastón pequeño, la montaña se calla también. Escribe Celan: “Entonces calló también la piedra, y todo era silencio en la montaña, allí por donde iban, éste y aquél. Hubo silencio entonces, silencio ahí arriba, en la montaña.” Y enseguida Celan añade: “Pero no por mucho tiempo,

pues cuando el judío viene de allá y se encuentra con otro, de pronto ya nada más se calla, ni siquiera en la montaña. Pues el judío y la naturaleza son dos cosas distintas, siguen siéndolo, aún hoy, aún aquí.” Lo que sigue es más explícito aun: “Calla el bastón, calla la piedra, y el callar no es callar, ninguna palabra ha enmudecido y ninguna frase.”

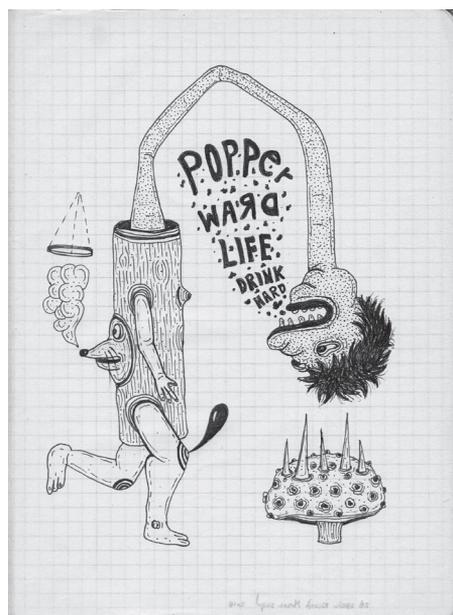
Ésa es la respuesta que da Celan a Adorno. Hay que callar después de Auschwitz, pero este callar no es callar. Es un hablar callado. El silencio de la poesía se transmite a la piedra. “Y la piedra, dice Celan, ¿con quién puede hablar la piedra?” La piedra representando el mundo arruinado. Es el mundo de los que fueron derrotados, de los que murieron, de los que no tendrían palabra si la piedra no hablara. Tal vez, la piedra sea muda, pero esta mudez habla a los que saben

escucharla y darle una voz, como lo hace el poeta. En otras palabras, para Celan Auschwitz es a la vez la imposibilidad de la poesía y la condición para que se pueda seguir escribiendo poesía. Es lo que Celan quiso sin duda decir físicamente a Adorno en Sils Maria. Pero decidió decírselo a través de un poema. En el territorio del poema. El otro, el del encuentro físico, el de hablar cara a cara, no le convenía. Lo dice



explícitamente en *La conversación en la montaña*: “Yo aquí, yo; yo, que a ti puedo decírtelo todo, que podría habértelo dicho, que no te lo digo y no te lo he dicho.” Por eso se fue de Sils Maria antes de encontrarse con el filósofo. Y también porque a finales de los años 50, el poeta aún estaba forjando su compleja poética fundada a su vez sobre el hecho de que la poesía es una necesidad, una imposible imposibilidad, y que, para él, sólo la lengua alemana podía darle sus palabras: una lengua ensuciada por una década de nazismo y la exterminación de los judíos. La lengua de la exterminación. ¿Cómo entonces escribir en alemán, es decir la lengua del verdugo, sin hacerse cómplice? La respuesta está en la “contra-palabra”. Celan la explicita en sus dos grandes discursos que mencioné, sobre todo en aquel pronunciado cuando recibe el premio Büchner en 1960, el famoso discurso del *Meridiano*, pronunciado un año después del desencuentro con Adorno.

En este discurso, Celan evoca la obra de teatro *La muerte de Danton* de Büchner. Y pone su enfoque en la figura de Lucile, la esposa del revolucionario Camille Desmoulins. Después de que su marido ha sido guillotinado, ella, de repente, grita: “¡Viva el rey!”. Dice Celan en su discurso: “Después de todas las palabras habladas en la tribuna (es el cadalso) —¡qué palabra! Es la contra-palabra, es la palabra que rompe el “hilo”, la palabra que ya no se inclina ante los “mirones y los caballitos de gala de la historia”, es un acto de libertad.”



Y yo añadiría que puede ser que este “Viva el rey” suene como un grito a favor de la monarquía, pero es más bien, un “no” universal contra la barbarie evocada por Adorno. Y ese “no” es la posibilidad de la poesía, dentro de su imposibilidad. Ese “no” es un acto de libertad. Ese “no” no es solamente el derecho de la víctima de hablar después de la barbarie sino también su deber. Ese “no” es la contra-palabra. La palabra que no sólo es posible sino también urgente después de Auschwitz. Lo que significa que la poesía después de Auschwitz debe

contener necesariamente, para Celan, el “no” a Auschwitz. De otro modo se inclinaría ante los verdugos. Es de ese “no” que se dejó convencer Adorno.

Para Celan, esto significó, que debía constantemente construir una contra-lengua, lo cual explica que hiciera un uso sistemático de los neologismos, para no tener que utilizar las palabras ensuciadas. El alemán es una lengua que se presta a eso. Las palabras alemanas son palabras compuestas de muchos elementos. Por ejemplo, para decir “brillo de sol”, a las lenguas latinas les hacen falta tres palabras. El alemán lo dice con una sola: “Sonnenschein”. Lo cual sería en castellano: “solbrillo”. Casi una palabra germaniana... La contra-palabra de Celan trabaja con esto, en la medida de que descompone

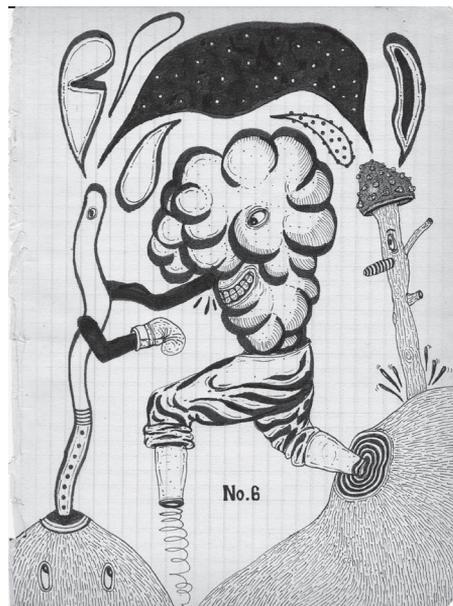
las palabras compuestas y las recompone de otro modo, con pedazos distintos, creando así neologismos, es decir lengua nueva, contra-lengua. Así puede nacer la palabra “Niemandrose”, el título de un poemario de Celan, que en español se diría “Rosa de nadie”. En alemán es una palabra



nueva, nacida probablemente de “Niemandslanđ” (tierra de nadie), pero descompuesta y recompuesta diversamente. De ese modo, puede contener restos de la palabra inicial y al mismo tiempo la nueva palabra. Las dos se contraponen. Están en guerra una contra la otra. La contrapalabra de Celan es una declaración de guerra contra el alemán, la lengua del verdugo que mató a sus padres y a millones de judíos. Es como si Celan lanzara una bomba adentro de las palabras que, después de haber estallado, ven sus fragmentos reunirse de otro modo para crear palabras nuevas. Sea dicho de paso que estos neologismos son intraducibles en español, y en las lenguas latinas en general, que tienen pocas palabras compuestas. Nuestras lenguas transforman el neologismo en metáfora, lo que desnaturaliza la poética de Celan puesto que tiende a desaparecer la contra-lengua.

Todo esto para subrayar que, al final, el desencuentro físico de Celan con Adorno se transforma en un encuentro poético. Y quisiera que se entienda este adjetivo, es decir “poético”, en los dos sentidos que contiene, el sentido obvio que tiene que ver con la poesía, y el sentido escondido filosófico que hace de la poética una ética. Ese doble sentido es el territorio del encuentro entre Adorno y Celan. Ambos tienen una concepción ética de la poesía.

Esa ética contiene a la vez la imposibilidad y la urgencia de la poesía después de Auschwitz. La imposibilidad y el deber de decir lo indecible. Ahora bien, curiosamente, si con Adorno hay un desencuentro físico y un encuentro poético, con Heidegger, y esto me lleva a la segunda parte de mi propósito, las cosas suceden al revés. Celan encuentra físicamente

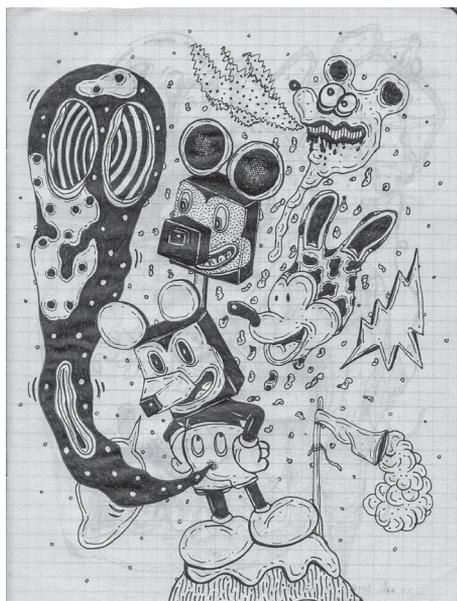


a Heidegger, pero poéticamente o éticamente, a pesar del respeto mutuo que se tenían, y a pesar de que de cierto modo Heidegger influyó bastante en Celan, no hay verdadero encuentro.

Mencioné, arriba, sin detenerme en él, el discurso que Celan pronunció en 1958 en Brema, cuando le dieron el premio de esa ciudad. En ese discurso, Celan alude a Heidegger, y en primer lugar a su libro *Was heisst Denken* (Qué significa pensar), un libro de 1954. A Celan le

fascinaban la fuerza creativa de las palabras de Heidegger y las conexiones que las palabras entablan entre si. Así le es revelado que el verbo “denken”, es decir “pensar” tiene, en alemán, la misma raíz etimológica que “danken”, “agradecer”. Y, a partir de allí, Celan, apoyándose en Heidegger, abre su campo léxico y semántico, para llegar a “gedenken”, “conmemorar”, o a “Andenken” que significa “recuerdo”, y entrelaza el pensamiento con la memoria. Esto, por primera vez, hace explícita su propia búsqueda poética, la búsqueda de palabras para expresar la memoria de un desgarramiento que lo separó del mundo de sus padres y de sus ancestros. Es conmovedor escucharlo hablar de todo lo que desapareció, pero lo interesante, para mi propósito aquí, en este discurso, es que empieza con una referencia a Heidegger.

Celan siente que su manera de escribir poesía, su uso de la lengua alemana, tiene mucho que ver con la escritura heideggeriana, el poeta tenía un conocimiento profundo del *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo) y apreciaba los escritos del filósofo sobre Hölderlin. Celan tenía en su biblioteca unas 27 obras de Heidegger. Hay incluso estudiosos

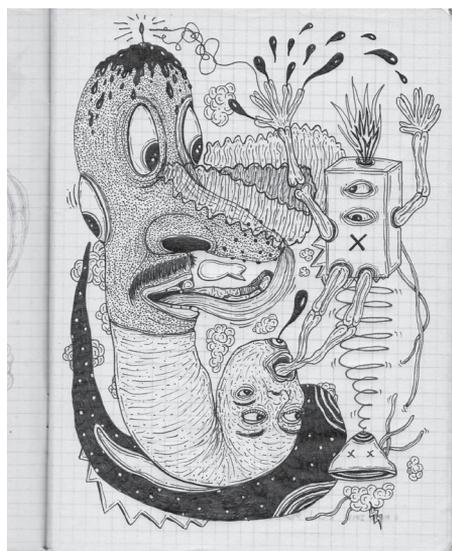


de Celan, Philippe Lacoue-Labarthe por ejemplo, que pretenden que la poesía de Celan es un continuo dialogo con Heidegger. Lo confirma, en cierto modo, el hecho de que Celan forjó una palabra sobre la relación estrecha de su poesía con Heidegger.

Se trata de la palabra “heidegängerisch”, intraducible al español, y que significa más o menos: “pasando por Heidegger”, pero como siempre con Celan hay polisemia, puesto que “Heide”, además de ser el inicio del apellido del filósofo, significa en alemán también “brezal”, y “pagano”. Para dar la totalidad del sentido del neologismo, en español debería decirse “pasando por el pagano brezal de Heidegger”.

Sea lo que sea, desde este entonces, el Celan del discurso de Brema tenía el deseo de encontrarse con Heidegger. Es algo comparable, sin la fuerza del enamoramiento, con la relación que tenía Hannah Arendt con el filósofo. Arendt toda su vida fue una admiradora de Heidegger, en cuanto a Celan, si bien admiraba el filósofo, él quería verlo, cara a cara, para que le explicara sus años turbios de su compromiso con el fascismo, y principalmente su silencio con respecto al Holocausto y a la “solución final” de

Hitler. Es un poco lo que hizo el poeta norte-americano Allen Ginsberg con el novelista francés Céline que había sido abiertamente antisemita durante la ocupación alemana de Francia. Sus amigos, me refiero a Celan, se quedaron perplejos. ¿Cómo era posible que un poeta judío, y sobreviviente de la Shoah, pudiera encontrarse con el filósofo que con su silencio avalaba tal exterminación? Porque, si al inicio, tal vez incluso en el momento de su discurso de Brema, Celan no sabía nada sobre el



pasado de Heidegger con exactitud, tal como Heidegger no estaba al tanto de que Celan era judío, en el momento del encuentro físico entre los dos, Celan no desconocía los hechos y la postura de Heidegger.

El encuentro entre Celan y Heidegger, muy comentado después y hasta hoy, ocurre el 25 de junio 1967, tres años antes del suicidio de Celan. A sus amigos desconcertados, por ejemplo Jean Bollack,

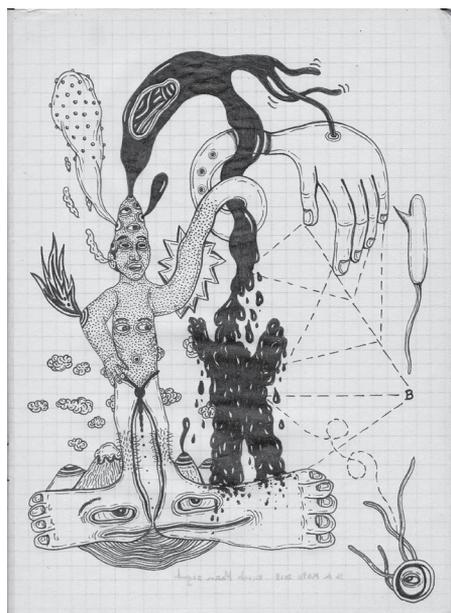
les dijo Celan que iba a ver Heidegger para obligarlo a romper el silencio. En aquel entonces, Celan se sentía bastante mal, psíquicamente. Desde algunos meses, estaba internado, después de su primer intento de suicidio, en el hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, y sólo podía salir en ocasiones especiales. ¿Pensaba acaso que el encuentro con Heidegger le haría bien? Hay que dudarlo. Una carta que le manda su esposa Gisèle habla del dilema contra el cual lucha Celan. Escribe Gisèle: “Sí, entiendo que la lectura de Friburgo con la presencia de Martin Heidegger te ponga algunas dificultades.”

El 24 de junio 1967, Celan dio, de hecho, como lo sugiere la carta de Gisèle, una lectura en Friburgo, y entre las más de mil personas que acudieron, estaba Martin Heidegger, sentado al fondo del

salón. Para el filósofo, Celan era la voz sobresaliente del momento de la poesía alemana, era la prolongación de Hölderlin y Rilke. Celebraba Heidegger, en los tres, la grandeza de la lengua alemana, el pangermanismo. Y en esto hay el primer desencuentro ético entre el poeta y el filósofo. Celan no se ve como un continuador de esa grandeza que llevó Alemania a la barbarie. ¿Hablaron de esto cuando se vieron?



Lo que es cierto es que, sí, hablaron. Brevemente, el mismo día de la lectura. Pero cuando alguien quiso tomarles una foto juntos, Celan se negó. Sin embargo, aceptó la invitación de Heidegger para que se vieran con más tiempo al día siguiente en Todtnauberg, un sitio en la Selva Negra, no lejos de Friburgo, donde el filósofo tenía su famosa cabaña en la cual se retiraba para escribir, ahí escribió, entre otros, el libro *Ser y tiempo*. Fueron juntos en coche, y cuando llegaron, hicieron un largo paseo, admirando la naturaleza y hablando de botánica, paseo y conversación que fueron interrumpidos por la lluvia, pero que continuaron en dicha cabaña. Lo que hablaron, nadie lo sabe exactamente. Al regreso, Celan envía una carta a su esposa, y le dice: “Querida Gisèle, acabo de regresar y me apresuro a enviarte estas palabras. (...) La lectura en Friburgo fue un éxito excepcional: 1200 personas me escucharon, conteniendo su respiración, durante una hora, luego, aplaudiéndome largamente, me escucharon otra vez un cuarto de hora. Heidegger se acercó de mí – al día siguiente fuimos con Neumann, el profesor que me invitó, a la cabaña de Heidegger en la Selva Negra. En el coche tuvimos un dialogo serio, con palabras claras de mi parte. El profesor Neumann que fue testigo de esto, luego me dijo que para él, esta conversación tenía una dimensión de época. Espero que Heidegger tome su pluma y que escriba algunas páginas haciendo eco a esto, alertando también, mientras que el nazismo vuelve a remontar.”



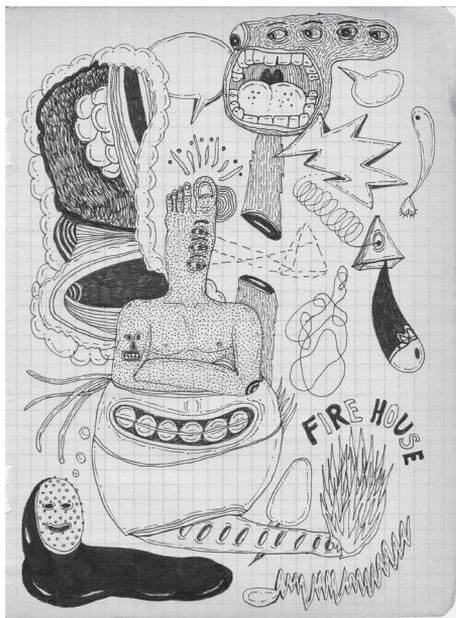
Heidegger no tomó la pluma. Las “palabras claras” no hicieron que Heidegger rompiera el silencio sobre su pasado, y no explicó ese silencio. Pero lo esencial es que Celan habló con él. Esto lo liberó de un peso. Celan estaba satisfecho. Fue testigo de su estado, el profesor Neumann que estaba presente. Quedó sorprendido por la repentina serenidad del poeta. Todos los que lo vieron después del encuentro quedaron asombrados. No sabían que esta serenidad tenía sobre todo su fuente en el hecho que, durante el encuentro, Celan no sólo había dicho a

Heidegger lo que tenía que decirle, sino que también se dibujaba en su cabeza un poema, de cierto modo simétrico a *La conversación en la montaña*, y este último, como lo señalé, fue escrito después del desencuentro con Adorno.

Y es con este nuevo poema, tal vez el más célebre de Celan, junto con la *Fuga de muerte*, que quisiera cerrar mi propósito, dado que es, tal como la *Conversación* en cuanto a Adorno, la respuesta que busca Celan en el comportamiento de Heidegger. El título del poema es *Todtnauberg*, es decir el nombre del lugar del encuentro. Fue escrito la semana después del encuentro, y salió primero en una edición bibliográfica limitada, de la cual Celan mandó un ejemplar a Heidegger, y después en el poemario póstumo *Lichtzwang*

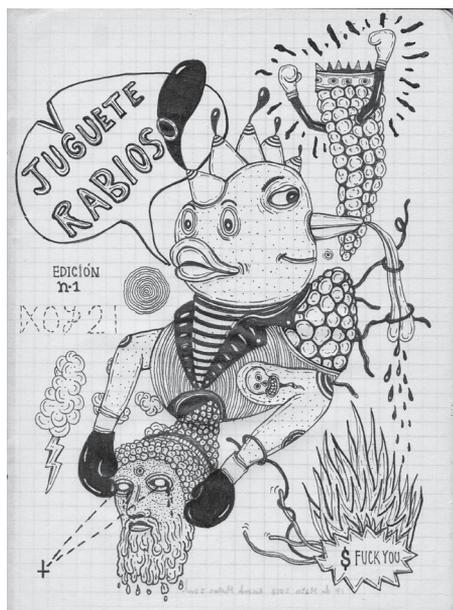
(Coacción de luz). Heidegger agradece el envío, pero sin comentarios.

El título, *Todtnauberg*, alude, por supuesto al lugar del encuentro. Pero las cosas nunca son tan transparentes con Celan. En alemán, “Tod” significa muerte (palabra que en antiguo alemán se escribía con



“t” al final, y he aquí un lazo directo con la *Fuga de muerte*. Como si Celan quisiera recordar a Heidegger lo que fue el Holocausto. La sílaba “au” puede ser la palabra “Aue”, que significa “vega”. El significado de *Todtnauberg* entonces es “montaña de vega de muerte”. Además, “Todt”, con “t” después de “d”, alude también a la organización nazi que tiene el mismo nombre, la tristemente célebre organización Todt, llamada así por el apellido de su fundador, el ingeniero Fritz Todt, responsable del trabajo forzado de millones de judíos en los campos de concentración, entre ellos, probablemente, los padres de Celan. Y no hay que olvidar que la sílaba “Au” es el inicio de la palabra “Auschwitz”. Todo esto le quiso decir Celan al filósofo sobre el lugar donde este último tenía su cabaña. Es a la vez un agradecimiento (recuerden que se dice “danken” en alemán) y una invitación a recordar (“Gedenken”) el pasado. El tono y el objetivo del poema se establecen desde el título.

Este no es el lugar para analizar el poema, hecho de una sola oración, dividida en ocho cortas estrofas, y 26 versos igualmente cortos. Pero sí quisiera detenerme, antes de cerrar, en las estrofas centrales del poema, la segunda y la tercera, es decir los versos 3 a 12.



(...)

*en la  
cabaña,*

*la línea en el libro  
—¿cuál nombre acogió  
antes del mío?—  
en este libro  
escrita desde  
una esperanza, hoy,  
de una palabra*

*por venir*

*de un pensante*

*en el corazón*

(...)

He aquí casi la transcripción autobiográfica de lo que pasó en la cabaña de Heidegger, en Todtnauberg. Sabemos que Gisèle, la esposa de Celan, le pidió al hijo de Heidegger que le mandara, para completar la documentación sobre el encuentro, lo que Celan había escrito, ocho días antes de componer el poema, en el libro de huéspedes de dicha cabaña. Y el hijo de Heidegger le mandó la siguiente inscripción de Celan que en alemán suena así:

*“Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf den Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen. Am 25. Juli 1967 / Paul Celan.”* Lo cual significa más o menos: “En el libro de la cabaña, con la mirada sobre la estrella del pozo, con la esperanza de una palabra por venir en el corazón.” Pero se podría traducir también “con la esperanza

en el corazón de una palabra por venir”. O sea, en la segunda traducción, el poeta tiene la esperanza en el corazón, mientras que, en la primera, se espera que la palabra venga al corazón (del pensante).

Con esta inscripción Celan no hace ninguna dedicatoria directa a Heidegger. Dirige sus palabras al libro. En el poema, no obstante, aparece el “pensante”, es decir el filósofo. Celan explicita en ambos textos el propósito de su encuentro con Heidegger. Es decir, “la esperanza de una palabra por venir”. ¿No sería acaso la palabra perdón? Sobre todo porque sabemos que para Celan, y para Heidegger, el verbo “pensar” (“denken” en alemán) tiene, cómo lo recordé más arriba, que ver con la memoria, con la conmemoración. Es decir ambos sentidos se plasman en la palabra “pensante”, que a su vez hace referencia al pensador, que es Heidegger, y a su deber, desde el punto de vista de la ética, no sólo de pensar, sino también de recordarse y de conmemorar. Eso es lo que dice también la pregunta de dicha estrofa hablando de otros nombres que el libro contenía, incluidos, seguramente, los de algunos dignitarios nazis durante el Tercer Reich, dado que Heidegger construyó su cabaña desde 1922. Separar recuerdo y pensamiento es sin embargo lo que hace Heidegger, cuando continúa callando su pasado: pensar sin recordar. Sin recordar lo que para Celan es el centro de su poética, es decir el Holocausto. Si bien en Todtnauberg se da un encuentro entre los dos, en el ámbito de la ética el desencuentro es completo. Todo el resto del poema habla, de hecho, de los alrededores de la cabaña, de las flores, de la naturaleza, de temas que fueron, según el acompañante que es Neumann, los de la conversación entre Celan y Heidegger.

Se subraya, con estos versos y con la inscripción en el libro de huéspedes, que Celan fue con un objetivo para encontrarse con Heidegger. No obstante, hacia el final del poema, encontramos el participio “halbbeschritten” que se refiere a los senderos que recorren los dos: se trata de una palabra típicamente celaniana, hecha de dos palabras, “halb” que significa “a la mitad”, “a medias”, mientras que “beschritten” corresponde a “pisado”.

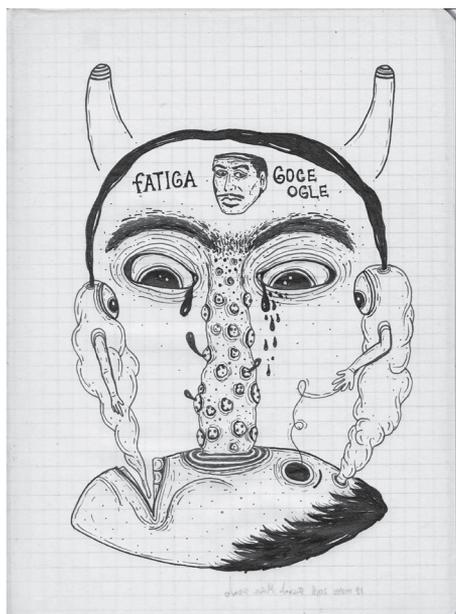
Los senderos no son pisados por completo, sólo a la mitad. El objetivo que Celan se puso al ir a Todtnauberg solo fue alcanzado a medias. Celan dio el paso, pero no hubo respuesta de Heidegger.

El título del poema, es decir *Todtnauberg*, alude como ya lo subrayé, con la palabra “Todt”, a la “Fuga de muerte”, primer gran poema de Celan. Ese es el vínculo entre los dos poemas que Celan le señala a

Heidegger, al momento de enviarle el poema. La conmemoración de los muertos de Auschwitz. Pero, al final del título está el elemento “berg” que significa “montaña”. El hilo va, de este modo, también, hacia el poema en prosa *Conversación en la montaña* enviado a Adorno, el poema donde Celan revela a Adorno que la poesía después de Auschwitz no sólo es posible, sino sobre todo es la única manera de ser. La conversación con Heidegger ocurre también en la montaña. El hilo poético llegó a su fin.

Los dos, Celan y Heidegger, vuelven a verse un par de veces, el último encuentro ocurre en 1970, un mes antes del suicidio de Celan, en marzo entonces. El poeta había sido invitado a los festejos del bicentenario del nacimiento

de Hölderlin en Stuttgart, donde la Sociedad Hölderlin celebraba un encuentro. Heidegger, el gran estudioso de Hölderlin, acudió por supuesto también. Los organizadores le pidieron a Celan que leyera unos poemas inéditos. Fueron estos poemas difíciles de entender por un auditorio obviamente aburrido. Y Heidegger tampoco demostró interés en la lectura. Decepcionado, Celan, reprocha al filósofo su



comportamiento. Heidegger por su parte declara que, en verdad, Celan está muy enfermo, sobreentendiéndose que se refería a que estaba enfermo de la cabeza. Es con este último desencuentro que se pone un punto definitivo detrás a su relación. En la noche del 19 al 20 de abril del mismo año, Celan se tira al Sena. Su cuerpo fue hallado el 1 de mayo. Es probable que Celan se lanzara desde el puente Mirabeau, cantado por Apollinaire, para rendir un último homenaje a la poesía. Y que Celan se haya suicidado en el bicentenario de Hölderlin no desmiente esta hipótesis. ☹



---

**Jean Portante.** Luxemburgo, 1950. Vive en París. Es poeta, novelista, traductor, periodista. Su obra, escrita en francés y traducida a numerosos idiomas, incluye unos cuarenta libros: poemas, relatos, obras teatrales y novelas. Tradujo una veintena de libros de la literatura mundial (de los cuales los poetas Juan Gelman, Jerome Rothenberg, Gonzalo Rojas, Maria Luisa Spaziani, John Deane...). Desde el 2006 forma parte en Francia de la Academia Mallarmé.



POESÍA ES UN VASO DE AGUA DERRAMADA  
SOBRE LA TINTA  
Diez poemas inéditos de Hugo Mujica

Taja la noche  
el relámpago  
y en lo hendido  
se apaga:

esa noche es el misterio,  
ese tajo lo que  
somos.



---  
Viento, y al boleo  
    vuelan y caen  
        los vilanos:  
    cada semilla  
        cumple ciega su destino,  
            cada hombre, paso a paso,  
                va dibujando  
                    su azar.

---  
La chispa de lo inicial  
    solo se vislumbra  
        en plena noche,  
            a plena luz solo  
                se ve lo que ya se  
                    apaga.

---  
No en el titilar incontable  
    que hace de la noche  
        un enigma,  
            es en la estrella fugaz  
                que el universo se nos revela  
                    hermano.

---

Basta una estrella  
y la noche  
se abisma cielo.

En lo más íntimo acampa  
la inmensidad:  
en lo sereno hace casa  
lo absoluto.

---

De una misma  
transparencia  
la lluvia y el río sobre  
el que cae:  
desnudos de lo que somos  
no hay nada que no  
seamos.

---

Corta la noche  
una estrella fugaz  
y hace de la lejanía  
un anhelo.

No hay tajo que se abra  
sin dar a luz un misterio.

---



# EL DON DE LO QUE NO ESTÁ

## Ensayo de Hugo Mujica

Noche y mar, mar abierto: el mar se extiende como lo otro de toda tierra, extiende y llama.

Abre y dilata.

Viene y acaricia, marca.

También se ausenta: hace de la playa un desierto.

Del mar ido, sus huellas en la arena de la memoria, una sed de lejanías.

Desde la playa de la vida, playa sin mar, yermo, errancia y sed, el poeta otea hacia la ausencia de lo más propio:

lo aún por crear.

(Lo por nacerse.)

Otea hacia el don de la ausencia,

hacia la ausencia como don.

Otea, escucha, hacia lo imposible de sí mismo. O hacia lo más propio de sí: su diferencia de sí.

Su otro de cada otro, también de sí.

(La sed de transparencias,

no de agua.

## II.

Lo gratuito, el don, es que se pueda comenzar, crear otra vez, no agotar lo imposible original,  
no llegar nunca a la ausencia final.

El don del comienzo es la decisión de comenzar.

La creación crea,  
antecede.

*Daimón*, musa, inspiración, *duende*, manía o revelación,  
inconsciente, tierra o noche...

Nombres de lo otro, de la prelación aún innominada, de lo que me precede, lo que me busca...

Me dilata.

Nombres de lo que no instauro desde mí,  
lo que no se infiere de lo ya dado, lo que no es prolongación ni voluntad, lo  
que es recepción,  
                    poética de la pasividad,  
                    acogida de la poesía.

La poesía antecede no sólo al poema, antecede también al  
recogimiento, el recogimiento ya es respuesta:  
escucha de un posible que llama, una alteridad que atrae:  
que recoge, congrega.

Un posible  
cuyo anuncio es nuestra propia espera de él.  
Una promesa en hueco,  
                                    un escuchar hacia lo que aún no es voz.

El poema se nace,  
                    estalla la esquirla inicial,  
                    (la que debe protegerse como a un pájaro herido  
  en la palma de la mano)

una palabra, un tono o ritmo, una escena...  
semilla, semen,  
semántica.

Crear es cultivar,  
acoger y proteger ese  
                                    instante verbal,  
                                    darle tiempo para que se conjugue en el tiempo,

encontrarle la medida de su exceso,  
su propio borde de sí  
                                    (su bordearnos),

arrojarlo  
dejando intacta su desnudez (dejándose desnudar)...

Después, allí, escrito, lo que se me dio,  
lo que no tuve hasta no haberlo escrito:

el don de la creación  
                                    la creación como don:  
  el hacernos creadores.



Apertura: lo abierto recibe.  
Recibir es su don: dar espacio.

Recibo entregando:  
escribo lo que escucho, pero lo escucho al escribirlo.  
Como si el poema animara a decirse a ese decirse que suscitó el poema.

Como un don que se nos diera por haberlo recibido.  
(Poesía o vida,  
o ambos pero no uno).

Soy mi recepción. De mí, no desde mí.  
De mí en lo que no soy yo:  
en lo que desde mí digo.

Más antes que la memoria, y por ello inolvidable, crear es rememorar,  
pero no un contenido: un evento:  
el acto creador:  
el haber sido creado, el estarlo siéndolo al crear.  
(Crear es dar la palabra:  
dejarse decir.)

Recordar creador, memoria inaugural, que crea lo que recuerda:  
recuerda la creación.  
La aparición.

El ser creación: la creación del ser. Y lo otro y más que ser: lo por borrar.  
El salir del ser: el callar en lo dicho.

(El ir sin volver.  
El borrar la página, no las letras.

*El viento,  
la desnudez en la que viene y huye:  
la huella, que borrando traza).*

IV.

En lo originario, en lo antes que saberse, nacer fue recibirse: mi conciencia de mí fue mi aparecerme; no me precedí:  
me recibí.

No me dije:  
me escuché diciéndome.  
Me precedí nombrado.

(Soy la escucha antes de ser palabras: ser palabra es mi recepción,  
mi huella de mí.  
Mi extenderme creación.)

Nacer, encontrarme naciendo.  
Ser lo surgiendo.

Así la vida, así el poema, o ambos: también diciendo me nazco , me  
digo en otros.

No digo a otros: no quito.

(Me digo borrándome: huella hacia más allá de mí.

Olvido de mí.)

A imagen de este acto, actualizándolo, creo: escribo. Abro espacio:  
escucho.

Digo —al menos lo busco, y avanzo sobre lo que dije— sin decirme:  
dejo decir, diciendo.

(Decir es siempre del orden del volver: sombra y regreso.

Ir es ir hacia nada.

Es borrar lo andado, desde decir lo dicho. Margen y espacio entre  
palabras.

También fracaso: me apropio y me digo. El poema, el logrado, llega  
a ser sólo claridad: siempre transparencia fracasada:

yo reflejado.

Apenas destellos.

Sin mí habría sólo transparencia: presencia sin presente, poesía sin  
poema o nada.

La creación nace de esa nada que contradice diciendo, que acalla  
dándole voz: ese combate es la creación,  
su fracaso es el arte.

Ese arte es su redención.

Redención de la vida: muerte en vida. Apuesta.

*En lo hondo no hay raíces, hay lo arrancado:*

vacío que, poetizando, se habita para escuchar,  
para decir,

para volver a traicionar sin traicionarse:

volviendo, confesando, padeciendo y, otra vez, volviendo a beber de la  
propia sed.

Aprendiendo que es la copa vacía lo que permanece, no lo que  
vertimos en ella:

la poesía, no el poema.

(Aprendiendo bebiéndola.)

*El poeta sabe de un vacío, de un surgente: rostro sin bordes, palabra  
sin sonido.* Libertad del silencio: música.

Tono.

Sabe sin conocer, o sabe el conocer del desconocerse: sabiendo que  
todo es lo *otro*,  
que poder recibir es haber podido morir.

Sabiendo que lo otro no es otro que yo:  
es otro de sí.

(Escribir es abrir: abrir es vaciarse.  
Soltar.

Generar espacio donde las huellas se plasmen, donde al plasmarse  
se digan, donde lo dicho me calle.)

El poeta está vacío, y por ello mana: deja.

(Dejando salta, palabra a palabra,  
espacio a espacio.)

Y, desde otro lugar:  
pone el cuerpo, lee en sus heridas (marcas que de tan tuyas de todos) lo  
que las heridas abren.

(Pero heridas que no sangren: la poesía es siempre murmullo, si grita  
calla, ensordece; si sangra no trasparentea,  
refleja.

Si busca decirse se busca.

Si se encuentra no se cumple, termina.)

Da a escuchar, ése es su don, ése su ser mero hueco, ése su ser  
imagen de su creación

(creación de sí en la donación de sí;  
creación de lo otro en el callarse a sí).

Da cobijando silencios —paradoja o desborde de la lógica—, da  
custodiando el misterio como misterio.

Lo otro como otro.

Nada como nada

*(el desierto de la sed  
no la sed del desierto).*

Silencio como silencio, sin sombras, sin callarse ni decirse a sí:  
custodiándolo para dejarlo decirse, como el hueco de una caña.

Como una flauta,  
un oboe.

O como el humo de una fogata en el que el viento se dice. En el que  
el decirse señala desapareciendo.

(Conflicto y lucha de la palabra con el silencio,  
la presencia con la ausencia, tan fecundo como la lucha y el conflicto de la  
vida con la muerte.

El silencio, siempre el silencio.  
Su don y su expresión: su exiliarnos.)

V.

(Hay más poesía que realidad,  
por eso apenas puede decirse.  
Por eso todo rebasa, no desde sí,  
en sí.)

Entre palabra y palabra el espacio,  
el hiato que reúne,  
la apertura para el sentido o el sentido abierto:  
el desborde de la herida.

Letra a letra la palabra, isla en el archipiélago del vacío.  
Vacío a vacío el sentido.

Lector a lector, ruptura a ruptura,  
el salto que reúne.

Ruptura a ruptura el silencio entra.  
El adentro desborda.

El río corre,  
el desborde fecunda.

VI.

Hay palabras que cubren lo que nombran, lo identifican a ella: son la lápida de la identidad,  
no nombran, amordazan.  
(Callan otras palabras, no callan silencios.)

Otras desnudan lo nombrado; ahondan lo que nombran, piensan:  
ahondan nombrando.

Otras, las pocas, son palabras desde donde lo nombrado nace, nace nombrando.

(Y cada palabra es su nombre.)

Son las palabras que no dicen otras cosas: se dicen ellas. (Decir sin eco: gratuidad del decir  
celebración del sin porqué  
ni para qué.)

Dicen, no cuentan.

Dicen, no señalan, no van: estallan. (Pero como un alba: cuando la luz enciende, cuando aún no quema.  
Cuando fecunda.)

Se dicen y, por ello, nos dicen: nos cavan.

Desmienten: nos callan.

Son las palabras diciéndose palabras: son silencio celebrándose poesía.

(No es disyuntiva sino paradoja: no es abolición del silencio, es su anuncio.

Es la voz de las palabras antes de las palabras de mi voz, es un antes sin después.

Un antes sin inicio.)

El poema muestra lo mirado, no la mirada; hace sonar la música no el instrumento.

Como la lluvia, trasparente, no refleja.  
Como la lluvia no hace sombras,  
se dice sin repetirse eco.

Es creación, no lo creado.  
Tampoco es luz. Es noche: es dar a luz.  
Engendrar sentidos.

*(Toda sombra es ayer,  
la belleza es siempre otra.)*

## VII.

El poema abre.

Rasga. Esa apertura, lo abierto desbordándose apertura, es el poema.

Abre naciendo desde lo abierto. Tajando con su abrirse lo ya dicho del mundo.

(A cada lector le es dado volver a abrirlo:  
resguardar la herida:  
ser su brecha hacia el mundo.)

La poesía es un vaso de agua derramada sobre la tinta, escribe borrando, dice transparentando,  
pasando. En ese paso su decirse,  
su deriva, su poema.

La poesía nos sobrepasa,  
nos abre desde más hondo que nosotros mismos: nos hace otros, nos altera  
naciéndonos.

Su nacer nos extiende dilatándose al dilatarnos: extendiendo su  
soledad.

El poema es la soledad, la soledad que él mismo crea, la que la poesía  
habita.

Soledad desde la que nace dándola a luz.

La soledad es su halo, lo abierto aún sin poblar,  
yo sin mí.

(Él siempre en mí sin mí.)

La palabra aún sin eco, el decir sin saberse:  
la soledad sin el solitario.

El poema nos deja solos, nos hace solos:  
es único,  
como cada lluvia es única, como cada una cae entera.

Lo incomparable es lo sólo eso: lo uno de cada uno.  
Lo que reúne sin anular.  
Lo que agrega diferenciando.

El poema como uno y, en ello y no por ello: otro.  
Lo diferente a toda diferencia.

Lo otro de cada otro:  
lo único de cada uno. Lo afuera o lo más adentro de  
todo todo.

La soledad del poema es el nacimiento de lo único, lo que no se  
compara ni suma, tampoco resta:

el milagro es milagro por ser sólo un vez.  
El milagro en su finitud, el que abre la finitud al milagro:  
creación.

(El milagro que nos incluye,  
la inclusión que nos exilia.)

La creación es única, solitaria. Extraña y solitaria: precio y gratuidad  
del milagro.

Plenitud de presencia, relámpago.  
Parpadeo.

La soledad de lo creado es su solo instante, su siempre por única vez,  
su discontinuidad, su irrupción.

Abre el tiempo,  
rompe la cuenta.

(No todas, cada palabra el poema.)

Después su irse: su decirse siempre sobrepasa mi querer decir: dice  
más que lo que dije:

se dice.  
Ese más es su comienzo, su ser comienzo cada vez.  
Su ser su única vez.  
Su jamás.

Su más me rezaga y trasciende: quedo atrás.

Solo.  
Sombra de mi dar a luz.  
Borradura en mi escribir.

VIII.

Como el viento que barre las huellas que traza, así el poema: dice la  
poesía que calla.

(Calla en lo que calla:  
dice los silencios del alma.)

La apertura no solo abre: brota. La creación genera creación.  
El origen abre destinos.  
El poeta escribe no lo que está escuchando al escribir (lo que me digo), sino lo que va dejando de escuchar (lo que me callo); mientras la poesía habla y calla.  
Dice y hace decir. Haciendo decir calla.

La callan las palabras que escribe, porque es propio del nacer estar siempre detrás de lo nacido.  
El origen es el sacrificio: el de la poesía por el poema. El del poeta por la poesía.

El poema es su propia falta, su siempre abierto desde antes de sí y hacia lo otro que sí.

Tajo.  
Trazo de una búsqueda (traza del olvido),  
el poema recuerda y anuncia, anuncia y oculta a la poesía. Encuentra y pierde en la pérdida que engendra lo encontrado.

Flujo y reflujo: separación creadora. Marcas en la arena. Sal y espuma que rueda.

Todo es huella de la sed.

De la sed, no el agua que la seca. Del escuchar, no lo escuchado.

De la sed, no la huella en el agua:

lo ya trazado.

X.

Mientras se escribe, con el tiempo, la ausencia deja de ser reflejo. También encuentro.

*(La ausencia no sólo calla:*

*también bautiza.)*



---

**Hugo Mujica.** Buenos Aires, 1942- estudió Bellas Artes, Filosofía, Antropología Filosófica y Teología. Vaso Roto Ediciones publicó *Del crear y lo creado*, tres volúmenes que abarcan la casi totalidad de su obra, tanto poética, ensayística como su narrativa. Lleva editado doce libros de poesía, sus últimos son *Y siempre después el viento*, *Cuando todo calla* (XIII Premio de Casa de América de Poesía Americana) y *Barro desnudo*. Tiene además numerosas antologías personales editadas en más de veinte países; algunos de sus libros han sido traducidos y publicados en más de diez idiomas.



**VÍCTOR RODRÍGUEZ NÚÑEZ:**  
La poesía es todo lo que ayuda a vivir  
Entrevista de Moëz Majed

**—Víctor Rodríguez Núñez, naciste y creciste y comenzaste tu carrera como poeta en Cuba. ¿Cuál es el lugar de la isla, su gente, sus aromas y contradicciones en tu poesía?**

—He dicho más de una vez que, aunque no escriba siempre sobre Cuba, escribo siempre desde Cuba. Es que la patria, algo diferente en esencia de la nación, es sobre todo una mirada. Uno sigue mirando el mundo, aunque lo vea cabeza abajo, desde el lugar donde nació y creció. Y Cuba no es solo una isla, un pueblo, una cultura, sino una revolución. La revolución más auténtica y radical que ha ocurrido en América Latina, que les dio a los hijos de campesinos y obreros como yo una educación. Parte de esa educación era una visión dialéctica y materialista del mundo, que me ha ayudado a librarme del estalinismo en lo social y del realismo socialista en lo estético. Y que me permite ser crítico y autocrítico, encarar la realidad sin prejuicios, mantenerme en guardia ante toda ideología, no naturalizar nada y sobre todo lo artificial. Y esto es, para mí, el núcleo duro de la poesía.

**—Dejaste Cuba y viviste en varios países latinoamericanos y finalmente te estableciste en Estados Unidos. Háblanos de ese periplo...**

—Sí, viví desde 1988 primero en Nicaragua y luego en Colombia, antes de recalar en 1995 en Estados Unidos. Esas estancias fuera de Cuba han sido fundamentales en mi formación como poeta y como persona. Y no solo porque he aprendido mucho de las sociedades y culturas nicaragüense, colombiana y estadounidense. Es que esas temporadas en el infierno —el exilio nunca es un paraíso— me ofrecieron una condición. Uno solo puede saber quién es si se mira

desde afuera, si lo hace con la mirada del otro. De esa manera, fuera de Cuba me he hecho más profundamente cubano, he adquirido una conciencia no nacionalista de mi identidad. Me parece que la manera adecuada para alcanzar una identidad no es la diferenciación sino la identificación. O sea, pasar de la negación de la otredad, característica del individualismo y del nacionalismo, a la negación de la negación, a la afirmación crítica de la alteridad.

**—¿Ha sido la poesía una guía en ese camino? Porque ha habido un largo período en tu vida en que publicaste poco. ¿Por qué?**

—Sin dudas, no hubiera llegado a ninguna parte sin la guía de la poesía. Hay muchas definiciones de ésta, y todas son correctas con la excepción de la más común; esa que dice que es un género literario. La poesía no puede ser parte de algo que se inventó después de ella, es decir, de la literatura. Esta fue definida por los enciclopedistas franceses y mitificada por el romanticismo en el siglo XVIII. La poesía es incluso anterior a la escritura, y de naturaleza oral aún en nuestros días. Yo creo simplemente que la poesía es todo lo que ayuda a vivir. En mi caso, aunque no participé de ningún evento poético ni publiqué mucho entre 1995 y 2007, nunca abandoné la poesía. Ella fue mi guía en esos años duros de marginación, de lejanía de mi tierra y mi gente, de rigores de la vida académica, de trabajo por la subsistencia. Etimológicamente, adverso es lo opuesto de verso; y realmente, estos se crean contra la adversidad, sea natural, social o personal.

**—En una entrevista, Louis Ferdinand Céline dijo que un texto nunca es “gratis”; tienes que pagar por eso, tienes que jugarte el pellejo para tener un verdadero texto. ¿Qué piensas sobre esto?**

—Estoy totalmente de acuerdo con Céline. No se escribe un buen poema de gratis, siempre hay que pagar, y no con dinero sino con tu pellejo. Por un lado, cuesta un montón de trabajo, de desgaste emocional, de romperse la cabeza. Hay un momento inicial, eso que todavía algunos llaman inspiración, y el resto —días, años— es transpiración. Por otro lado, es necesario tomar riesgos, no ir al seguro, desafiar la tradición, las normas escritas o no. Y esto no solo en el plano de la poética sino también en el plano social y personal. En mi caso, no escribo de la manera que debería escribir un cubano, dentro y fuera de la isla. No soy ni un poeta oficial ni un disidente, sino un poeta lo más independiente posible. Tampoco escribo para el pueblo, a la manera de muchos viejos poetas revolucionarios, ni para el consumidor, a la manera de muchos poetas posmodernos. Lo que más me interesa de la poesía es que, por un lado, sea probablemente la única cosa que el capitalismo no ha podido convertir en mercancía, y por el otro, algo que ni el socialismo mejor intencionado ha podido reducir ni domesticar.

**—En tu poesía, tratas de sorprender al lector estableciendo una relación inesperada entre una descripción del universo y un momento íntimo... ¿Cuál es el vínculo que encuentras entre lo absoluto y lo particular?**

—Yo busco una poesía sin bordes, que se salte barreras como lo objetivo y lo subjetivo, lo concreto y lo abstracto, lo social y lo personal.

Todas esas barreras me parecen no solo arbitrarias sino violencias de la razón, que en vez de ayudar dificultan la contemplación transformativa de la realidad. Creo en la unidad fundamental del mundo, en que la naturaleza, la sociedad y el pensamiento son materia en movimiento. Por eso mis poemas no son composiciones, donde se introduce, se desarrolla y se concluye un tema porque, como te dije, la coherencia es un abuso contra el sentido. Por eso, los versos se encabalgan, prolifera la elipsis, no uso mayúsculas ni signos de puntuación. Incluso, me he propuesto desafiar la división entre autor y lector, y quisiera que éste fuera activo, que completara el significado del texto; que deviniera, en definitiva, coautor.

**—En tu opinión, ¿cuáles son las características de la poesía latinoamericana que la han convertido en poco tiempo en una de las grandes tradiciones de la humanidad?**

—La poesía latinoamericana no siente ningún complejo de inferioridad ante la poesía europea, se ha descolonizado desde finales del siglo XIX. Los poetas del llamado viejo mundo no nos conocen bien a nosotros, pero nosotros sí los conocemos bien a ellos, y esto nos da ventaja. Poetas como Rubén Darío, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, José Lezama Lima, César Dávila Andrade, Jaime Sáenz, Juan Gelman, para mencionar solo una decena, no tienen nada que envidiar a nadie. En sus momentos cumbres, en nuestra poesía confluyen la vanguardia poética y la vanguardia social. Y se da una elevada consciencia del otro, una oposición radical al solipsismo, una vocación dialógica. Y no se teme a la libre expresión de los sentimientos, a pensar con el corazón en la

mano. La poesía latinoamericana ha desarrollado, en fin, un lenguaje abierto, culto y popular, con un enorme poder de representación, de transformación de la realidad.

**—Nos hemos encontrado en Marruecos y ahora en Túnez para el Festival de Poesía de Sidi Bou Saïd. ¿Qué idea tienes de la poesía árabe y en general de la cultura árabe? ¿Cómo la ves?**

—El problema no es solo mío, sino de la mayoría de los poetas latinoamericanos: no conocemos lo suficiente la poesía árabe. He leído más la poesía andalusí y la clásica árabe que a los poetas árabes modernos y contemporáneos. Por ejemplo, entre mis poetas favoritos de todos los tiempos está Ibn Quzmān, ese deslenguado y maravilloso cordobés del siglo XII. Hago todo lo posible por conocer la obra de los poetas árabe de hoy, y afortunadamente ya tengo entre ellos muy buenos amigos. Creo que los poetas latinoamericanos y los poetas árabes debemos trabajar juntos para conocernos mejor, buscar maneras de cooperación e integración. Hay muchas revistas y editoriales en América Latina que les encantaría dar a conocer la poesía árabe de ayer y de hoy. Y me consta que existe el mismo interés en el mundo árabe hacia nuestra poesía. Como dice mi querido Jalal El Hakmaui, debemos crear un gran puente de sur a sur, y que nuestras poesías crucen libremente sobre las aguas.

Entrevista para el diario panárabe *Al Arab*, julio de 2019



Poemas Inéditos de  
**Víctor Rodríguez Núñez**

**la piedra de amolar/ 1**

sobre el asfalto simétricamente vertido  
llueven campanas blancas  
se debe caminar hasta la esquina  
para vadear el oloroso río  
de cosas por decir



## la piedra de amolar/ 2

como lira no te dejas domar  
en el cuartón del alma crecen cardos  
y la niebla te clava su colmillo  
testimonia la tortuga en desove  
las gotas de sentido sobre el loto

hay un rastro de día en el castor  
ese temblor que se lleva el disparo  
hay un rastro de noche en tu mirada  
el vuelo del halcón eriza la laguna  
y el silencio que arde en su guarida

ruge el león marino se despiertan las algas  
la nutria rompe conchas contra el pecho  
la morsa solo deja la sangre circular  
instantes que blanquean las gaviotas  
se escribe sobre un hueso de ballena

los gansos pastan bajo la nevada  
sin cuidado del armiño vehemente

que se despide de la claridad  
una vez más el hambre

da el pecho a la belleza

una espiral mordida por un lobo  
bajo una luna gris que te encandila  
fuentes muertas de sed frondas artificiales  
números a punto de retoñar  
como un gato la realidad se enrosca

### **la piedra de amolar/ 3**

¿a dónde van tus huellas boquiabierto?  
no siempre es cuesta arriba sin estrella polar  
de las dunas cuajadas como ritmo  
se desprende esta voz  
¿dónde la muerte no te reconozca?

bienvenida la nórdica la que nada desea  
siempre está rondando por el maizal  
desabrigada en el sublime invierno  
como todos tus hijos  
la muerte tiene silla en esta mesa

ecuación del vacío

la piedra oval de Eliot

es igual al rectángulo de Pound

y no es cuestión geométrica de gusto

aliento a sacristía o laguna revuelta

un campo de golf será cementerio

de las almas orgánicas

no trascender en plástico o ceniza

solo memoria en un cajón de pino

como el bosque que ya nadie recuerda

un candado ortodoxo pendular

enmohece sin otra pretensión

en la puerta blindada para Trotsky

¿logra la luz abrirlo?

¿a la sombra espantar?

## la piedra de amolar/ 4

se electriza el otoño  
las hormigas avanzan sin dar explicaciones  
¿las atrajo el desasosiego púrpura  
que se empieza a podrir con mucha fe  
como trébol en sal?

con su paso de hormiga  
sobre alfombra de yute  
viene en cueros la imagen  
a comer de tus peros  
a dejarte una roncha en la mirada

una letra silvestre  
la hormiga detenida por tu índice  
en el claro de folio a medianoche  
la crueldad del sentido  
nace de lo que muere

estás parado sobre un hormiguero  
pero no sientes nada

las ideas escalan por las piernas  
como azabache lento  
van a comerte al fin el corazón

la vida en ese triángulo  
recortado del miedo  
que quisiera rodar sueños abajo  
la belleza que en sus cortocircuitos  
revelan las hormigas 

---

**Víctor Rodríguez Núñez.** (La Habana, 1955), es poeta, periodista, crítico, traductor y profesor universitario. Ha publicado dieciséis libros de poesía, casi todos premiados y reeditados, siendo los más recientes *despegue* (Premio Loewe, Visor, 2016), *el cuaderno de la rata almizclera* (Buenos Aires Poetry, 2017) y *enseguida [o la gota de sangre en el nivel]* (RIL-/Erea, 2018). Han aparecido antologías de su obra en diez países de lengua española, y en traducción al alemán, chino, francés, hebreo, inglés, italiano, macedonio, serbio y sueco. Durante la década de 1980 fue redactor y jefe de redacción de la revista cultural cubana *El Caimán Barbudo*. Compiló tres antologías que definieron a su generación, así como *La poesía del siglo XX en Cuba* (Visor, 2011). Con Katherine M. Hedeem, ha traducido poesía tanto del inglés al español (Mark Strand, C. D. Wright, John Kinsella) como del español al inglés (Ida Vitale, Juan Gelman, José Emilio Pacheco). Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Texas en Austin, es profesor de esa especialidad en Kenyon College, Estados Unidos.



## ESCRITURA E IDENTIDAD EN UN MUNDO GLOBALIZADO

Ensayo de Piedad Bonnett

Hace unos años los colombianos pudimos ver la película *Lost in translation*, -traducida al español como *Perdidos en Tokio*- dirigida por Sophia Coppola. La historia, delicadísima, mostraba a dos occidentales, un hombre mayor y una jovencita, que deben enfrentar sus respectivas soledades en un inmenso e impersonal hotel de la ciudad japonesa, que se les brinda por momentos, pero siempre como una realidad inasible, pues lo que parece cercano es en verdad lejanísimo. A la



hora de escribir estas páginas, vinieron a mí esas imágenes de la película como una lograda síntesis de lo que es el mundo de la globalización: japoneses rockeros que visten la más vanguardista moda de occidente al lado de mujeres ataviadas con kimono que se ocupan, siguiendo los rituales exigidos, en el arte del Ikebana, chicos con osados cortes de pelo que invierten horas en las salas de videojuegos mientras monjes budistas se dedican a la contemplación en sus templos, una novia ataviada como lo demanda la tradición en coexistencia con una tecnología tan avanzada que los personajes batallan con ella en la ducha, la

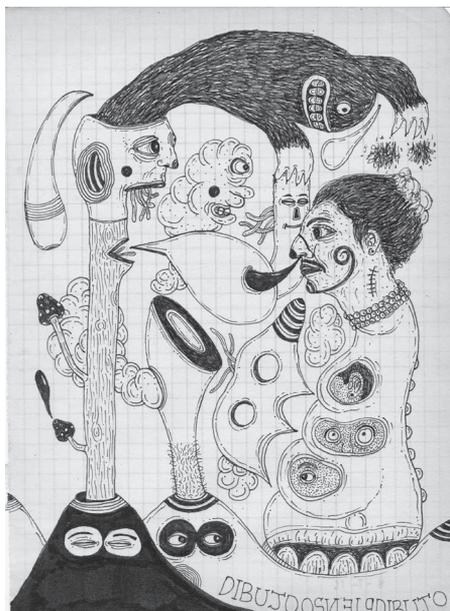
televisión, el gimnasio. Tokio despliega en la pantalla su vida nocturna, vertiginosa, incesante, impredecible. La belleza y la vulgaridad se dan la mano; la cultura japonesa hace simultáneamente el elogio de la sombra y la exhibición chirriante de lo multicolor.

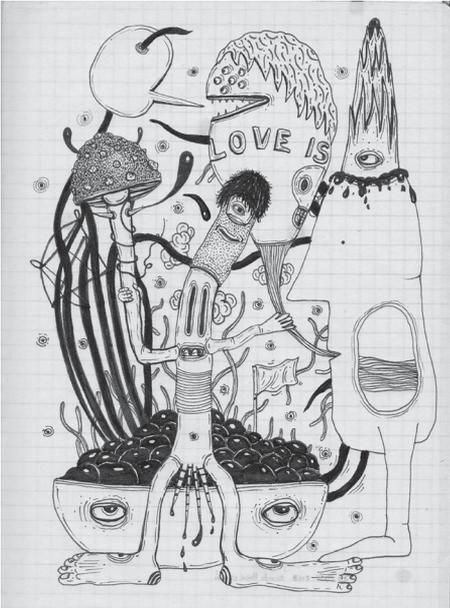
Como ya se ha dicho, la fusión, el collage, son el signo de la cultura postmoderna que corresponde al fenómeno de la globalización. Y su ritmo es el vértigo. En eso nos recuerda al arte de vanguardia de las primeras décadas del XX, cuyo principal enemigo era la permanencia: a una propuesta seguía otra, devoradora de la anterior, en cuyo vientre iba ya el germen de su propia destrucción. El ritmo de la cultura

global, ha dicho José Joaquín Brunner en su iluminador librito, es el mismo, endemoniado, del video clip.

La producción en masa, la instantaneidad del consumo y la revolución de las comunicaciones y la información han hecho que el capitalismo extienda sus tentáculos hasta los lugares más remotos, haciéndonos replantear las relaciones centro-periferia que hasta hace poco regían la dinámica política universal. En tales relaciones las tradiciones necesariamente cambian de lugar y de sentido. Frente a las exigencias implacables de un mundo regido por el mercado, la tradición o peligra o cambia de rostro. La cultura se hace, necesariamente ecléctica. Y el resultado, ante los ojos desconcertados de los que intuimos que nace una nueva época, puede asemejarse al caos.

Lo que no hay que olvidar es que, siendo como es la globalización un resultado de las formas extremas del capitalismo, su orden tiende, como el de éste, a la autorregulación. No hablamos, por supuesto, de un sistema diseñado sabiamente por una instancia superior, pero sí de un universo con leyes propias, que da origen cada vez a formas inéditas. O más bien, paradójicamente, a formas previsibles e imprevisibles. Como un calidoscopio en eterno movimiento, unas





figuras se transforman en otras y estas en otras, sin dirección pero con sentido en sí mismas. Sus consecuencias, como las de una enorme pero deslumbrante avalancha, por supuesto, tienden a aterrorizarnos. Y es aquí donde entra, necesariamente, a jugar nuestro juicio moral.

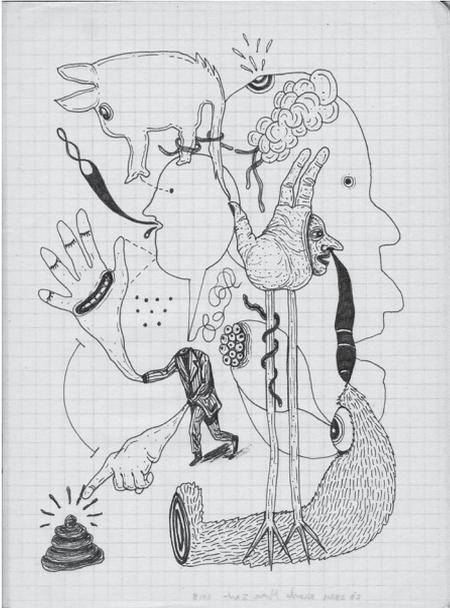
Lo primero que tendremos que aceptar es que la globalización no es más que otra fase del capitalismo. Quizá apenas una transición a otro estado, eso no lo sabemos aún. Dado su poderío, dado que la Utopía marxista agotó sus proyectos, pareciera que antes que rechazar un mundo tal habría que poder entenderlo en su complejidad y valorar tanto

sus peligros como sus posibilidades.

Muchos aseguran que la globalización, con su urgencia productiva y masificadora, con su invitación al consumismo, su exaltación de lo novedoso y su capacidad de transformación vertiginosa, es exclusivamente un modelo cultural que es el norteamericano y por ende una forma de dominio que se ha ido extendiendo de manera fluida a través de la implantación de los valores capitalistas en los países más remotos. Para decirlo de manera gráfica, *Cocacola* en China, *Mc Donald* en Tahití, *Reebok* en una aldea peruana. *Rambo* en un hogar campesino. Video-clips en la habitación de un adolescente asiático. Sin

embargo, como ya han advertido algunos, esta es una simplificación de un problema que es mucho más complejo y rico en aristas. En primer lugar, la globalización es un fenómeno que se origina tanto en países de Occidente como en algunos de Oriente. Achacarle todas sus máculas al imperialismo norteamericano es reductor. En segundo lugar, globalización no implica, mecánicamente, desastre universal; en el replanteamiento general que de todas las cosas ha hecho hay también zonas de luz: el acceso a la información se ha democratizado – más de 50 millones de personas tienen acceso diariamente a Internet – las nociones de tiempo y espacio que habían sufrido ya una revolución con el teléfono, el avión, la televisión- se renuevan y cambian la visión de mundo del hombre contemporáneo, y las culturas periféricas se acomodan y obtienen un reconocimiento que antes no tenían: el cine iraní puede ahora verse tanto en Nueva York como en Bogotá, la literatura latinoamericana se difunde fácilmente en Europa, la música contemporánea se enriquece con fusiones antes impensadas. Las culturas marginales se reafirman, son reconocidas por el centro. No siempre, por supuesto, es clara la manipulación que se hace de lo periférico, pues ella tiene, como es de esperarse, repercusiones políticas;





pero estas aristas del problema, interesantes sin duda, habremos de tocarlas en otra ocasión, para no desviarnos del tema.

Una de las consecuencias claras de la globalización es que la noción de alta cultura se problematiza. Como ha advertido Brunner, “lo que cambia son las mismísimas jerarquías y esquemas de clasificación culturales”. Por una parte, la cultura popular, gracias a los medios masivos y divulgadores, pareciera tomar la delantera y dentro de esta, lo que prevalece a menudo es la vulgaridad, la ramplonería. Es claro, por ejemplo, que con la cobertura masiva del cine y la televisión ha emergido una nueva

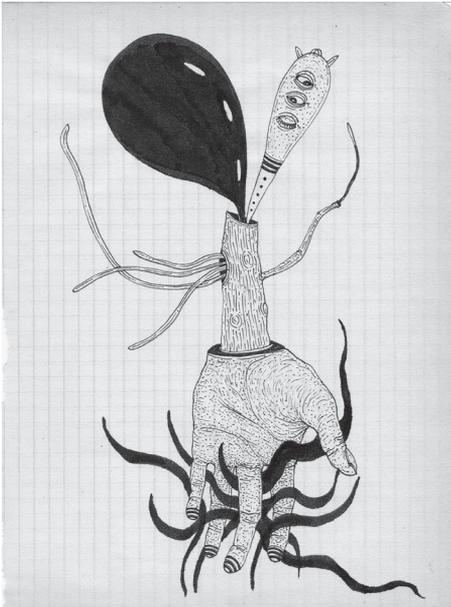
clase, la de las estrellas, con su iconografía sagrada y su inmenso poder económico. Las lentejuelas de la farándula han reemplazado el prestigio del pensamiento y la ilustración. Por otro lado, muchas cosas que antes eran consideradas vulgares, sencillamente dejan de serlo. Una nueva mirada las ilumina y las revalora.

En medio del caos de imágenes al que nos somete la cultura postmoderna, una de los problemas que enfrenta el escritor de hoy es cómo asumir el tema de la identidad. Y la pregunta puede ir más lejos: ¿Cuál es mi propia identidad? Como dice Habermas, “ninguna persona puede afirmar su identidad por sí sola”. Se necesita de un “horizonte

de significaciones compartidas”. Pero ¿Cuál es “ese horizonte de significaciones compartidas” cuando se vive en el exilio, o simplemente cuando nuestra vida ha estado expuesta a experiencias de diversas procedencias, cuando muchos de nosotros mismos somos producto de la cultura posmoderna que se origina en la globalización?

Alberto Fuguet, cerebro gris de *McOndo*, afirmaba que los novelistas jóvenes no se sienten hoy comprometidos a hablar del pasado, como García Márquez, sino que se concentran en el presente. Creo que el argumento de Fuguet está desenfocado y que el que señala no es un rasgo que deba determinar en nada la novela de hoy. Estoy segura de que se puede ser más contemporáneo escribiendo una novela histórica que testimoniando una realidad inmediata o coyuntural, y me temo que hablan más de su tiempo Flaubert en *Salambó* o Carpentier en el *Siglo de las Luces* que muchos de los escritores colombianos que se regodean en el sicariato. Creo, sin embargo, con Fuguet, en que no se requiere indagar en los orígenes para dar cuenta de una identidad nacional. En otras palabras, no se necesita hacer etnología para hacer salir a la luz el problema de la identidad.





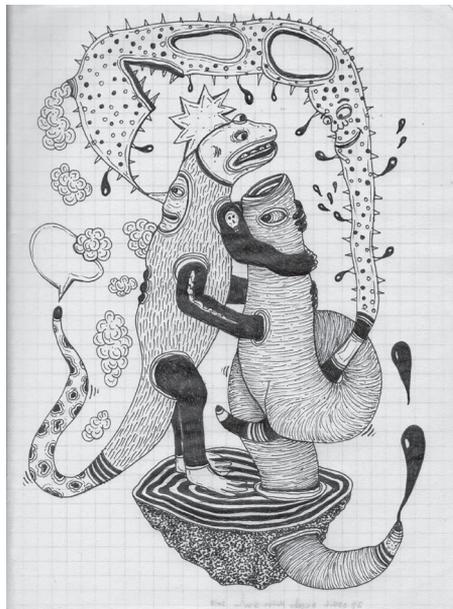
A principios del siglo pasado esta era una pregunta que se hacían los escritores y artistas latinoamericanos de manera imperiosa: ¿cómo mostrar la identidad latinoamericana? El muralismo mexicano, como sabemos, intentó hacerlo a partir de una idealización del pasado indígena. Algunos escritores se concentraron en mostrar la fuerza del paisaje americano, su poder avasallador sobre el hombre; otros, como Asturias y Carpentier, develaron el pensamiento mágico que informa algunas de nuestras culturas, o su condición sincrética, la fusión de sus mitologías. Un siglo después, me aventuro a proponer que el tema de la identidad tiene

que ver hoy, ante todo, con un problema más de tiempo que de espacio. A lo que verdaderamente estamos obligados es a estar a la altura de los tiempos, a comprender sus ritmos y sus contradicciones, y a plantearnos los problemas de representación que estos nos exigen. Pero además, y como ya han dicho probados escritores en ocasiones, lo que verdaderamente funda nuestra identidad social es la lengua. Lo expresa así T.S Eliot, hablando de la poesía: “Es posible despojar a un pueblo de su idioma, suprimírselo, e imponerle otro idioma en las escuelas; pero, a menos que se le enseñe a *sentir* en un idioma nuevo, el viejo no habrá sido erradicado y aparecerá en la poesía, que es el vehículo del sentimiento.

(...)Un pensamiento expresado en un idioma diferente, puede ser prácticamente el mismo, pero un sentimiento o una emoción expresados en otro idioma no lo son”. La lengua, tanto hablada como escrita, perpetúa tradiciones y sentires colectivos, que permanecen en medio de los cambios. La tarea del escritor, sea poeta o narrador, es escribir en la lengua viva de su tiempo, renovándola y llevándola hasta el límite de su riqueza expresiva.

Y aquí aparece un problema adicional, que a menudo es exigencia de las editoriales, pero que a veces surge como inquietud en el escritor mismo: ¿qué tan neutro debe ser el lenguaje en que se expresa, hasta qué punto debe evitar localismos y expresiones coloquiales? Otra vez Eliot nos ayuda a responder: “La diversidad es tan esencial como la fusión. Por ejemplo, hay mucho que decir sobre el uso, para fines limitados, de una *lingua franca* universal como el esperanto o el inglés básico. ¡Pues qué imperfecta sería la comunicación entre naciones si se realizara totalmente a través de una lengua tan artificial! O bien la adecuación sería total en unos aspectos y en otros habría una incomunicación total.”

Creo que tan pernicioso es para la literatura caer en la reproducción mecánica del habla local, como aspirar a un lenguaje neutro, “puro”,





falsamente literario. Me gustan las novelas de Héctor Abad porque saben encontrar el límite entre un castellano local y uno continental. O la poesía de Gómez Jattin porque nos permite reconocer la cultura costeña y un sentir universal. En el caso de la poesía, el lenguaje goza de un privilegio de libertad que nos permite registrar desde el habla cotidiana hasta la palabra recontextualizada, vuelta a inventar. El deber de la poesía se plantea en relación con su propia tradición y con el habla, con la lengua viva. En narrativa, la escritura obedece necesariamente a las necesidades de lo narrado y a la identidad misma de los

personajes. Esta, en la literatura de hoy, tiene siempre una condición inaprehensible. No hay unicidad en el yo del personaje contemporáneo, sólo fugacidad, acto, movimiento. No hay, en otras palabras, esencialidades, condiciones eternas. La identidad es el resultado del juego entre lo que perdura y lo que se escapa. Jamás podremos responder la pregunta ¿Quiénes somos? Sólo podremos formular la inquietud convirtiéndola, en el texto, en problemática existencial, no en discurso teórico. Y para hacer la indagación no tenemos otra cosa que la lengua, y la tradición cultural de esa lengua: por eso nos reconocemos tanto en Pombo como en Silva, tanto en García Márquez como en ciertas novelas

de hoy. Tanto como nos reconocemos en un sabor, en un paisaje, en una canción, en la manera en que nos saludamos, nos peleamos, y hasta nos matamos. Saber leer los signos de la postmodernidad en nuestras culturas en tiempos de globalización es una responsabilidad que nos atañe y que nos permite hablar desde la identidad. Algo cada vez más esquivo y sin embargo necesario en tiempos que exigen compromiso moral y político. ☹



**Piedad Bonnett.** Poeta, dramaturga y autora de cuatro novelas y de un libro testimonial sobre la muerte de su hijo, *Lo que no tiene nombre*. Con *El hilo de los días* ganó el Premio Nacional de Poesía Colcultura, en 1994; en 2011, con *Explicaciones no pedidas*, ganó el premio Casa de América de poesía americana; en 2014 el José Lezama Lima de Casa de las Américas, y en 2016 el Premio Generación del 27 en España. Su más reciente libro es *Donde nadie me espere*, publicado por Alfaguara en noviembre de 2018.



## EL ARTE DEL ANTIENSAYO

Relato de Julio César Londoño

Con las palabras se pueden hacer tres cosas: cantar, narrar y pensar. El que quiere cantar hace poemas, el que quiere narrar hace cuentos, dramas, chismes o novelas, y el que quiere pensar con alguna probabilidad de éxito debe componer ensayos. El cuentista no puede descuidar la tensión y el poeta debe acuñar imágenes potentes, es decir, sonidos, fragancias, texturas, sabores e imágenes propiamente dichas.

Como fracasar es cuestión de método (Gamboa dixit), el ensayista debe conocer el camino más corto hacia el abismo. He aquí los pasos, o el algoritmo como diría un pedante.

**Uno.** Si el ensayo es una reflexión, el primer error es llenarlo de anécdotas y volverlo relato; o de frases lapidarias hasta convertirlo en un poema empalagoso, o de frases superlativas, como hacen los críticos de contraportadas, o de frases irascibles, como los panfletistas de antes y los indignados de ahora.

**Dos.** Empiece con una definición del diccionario, o con una cita griega, o con un largo rodeo.

**Tres.** Ostente su plumaje. Sí, todos escribimos para pavonearnos pero hay que disimular. La palabra “yo” se usa solo cuando resulta indispensable, o si uno se apellida Montaigne. Evite originalidades viejas, por el estilo de “*Yo creo que la cultura griega es importante en la formación del pensamiento occidental*”. Citar a Platón en inglés es tan corroncho como toser en latín, pero lo peor es autocitarse. “Como he dicho otras veces...”. ¡Por Dios, nadie sabe qué ha dicho usted antes! Repítase sin aclaraciones ni número de página, y punto.

**Cuatro.** Amaine el plumaje. Desaparezca. Sea el más humilde de los humildes. “*Hacia 2009 escribí un puñado de poemas olvidados y olvidables... era un librito...*”. No, por favor, el gusano es más insoportable que el pavo real. Usted no tiene que calificar sus ejercicios. Déjele ese trabajo al lector, a sus enemigos o a la posteridad, esa deidad que arde de impaciencia por hacerlo.

**Cinco.** Haga primero una investigación minuciosa y publíquelo todo, no descarte nada, ni siquiera el nombre la vecina de la prima segunda de Miguel Ángel. No omita ninguna de las direcciones de las casas donde habitaron Barba o Cuervo, como hace Vallejo, su aplicado notario. Error. Famoso error. El ensayista no investiga para escribir; escribe sobre lo que ya conoce de manera íntima, escribe para pensar con cierto orden sobre asuntos que ha llevado un tiempo en la cabeza y en el corazón. Por eso puede pensar sobre ellos con gracia y hondura. Su investigación es mínima. Verifica algunos datos, actualiza otros y ya. *Nihil obstat. Imprimatur est.*

**Seis.** Sea incontinente. Alargue frases y párrafos. Ponga pies de página extensos. Olvídese de Monterroso: *“Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras”*.

**Siete.** Para demostrar su tesis, no dé ejemplos. O dé mil, *ad nauseam*.

**Ocho.** Sea exhaustivo. Analice todas las obras del autor en cuestión. Todas las aristas del problema.

**Nueve.** No se ocupe de sus defectos psicológicos: la vanidad, el mal humor, la oscuridad y su antónimo, la obvedad. Siga pensando que un error intelectual es más grave que las fallas de su personalidad.

**Diez.** No invente, no especule, consúmase en el altar del rigor. Desperdicie esa licencia que el género le brida desde su nombre mismo.

Y ¿cómo se hace un buen ensayo? Violando este recetario, claro, y especulando con agudeza. La especulación es la imaginación del ensayista. Me explico. El pensamiento opera por medio de inferencias y especulaciones. La inferencia es un camino seguro. Puede ser inductiva o deductiva. Si  $a = b$  y  $b = c$ ,  $a = c$ . Es un método seguro pero lento. Burocrático. Predecible. La especulación, en cambio, es audaz, trasciende la erudición y sorprende al lector. Ejemplo: la caverna de Platón fue la primera sala de cine.

#### **Ejemplo dos.**

“La importancia del lenguaje reside en su capacidad para inventar ficciones”. (Y. N. Harari)

#### **Ejemplo tres.**

Quizá la mayor pérdida del incendio de la Biblioteca de Alejandría no fue el herbario de plantas mágicas, ni un tapiz sin nudos ni reverso, ni una fórmula política magistral, ni un drama que ceñía perfectamente los contornos del alma humana; pudo ser solo un verso, la línea capaz de poner una sonrisa en los labios de Dios.

### **Ejemplo cuatro.**

Los diestros son diez veces más numerosos que los zurdos porque tuvieron desde el principio una ventaja evolutiva: empuñaban el cuchillo con la mano que está más cerca del corazón del enemigo.

Siguiendo estas normas, o violándolas con tino alado, es posible componer un ensayo legible.

**Nota:** digo “alado” porque no podemos olvidar un ingrediente insoslayable: el soplo de los ángeles del estilo. Si su colaboración no hay técnica que valga. 

---

**Julio César Londoño.** Escritor y periodista. Columnista de El País y El Espectador, y escritor visitante de Relata, la Red Nacional de Talleres de Escritura del Ministerio de Cultura. Diez años con El País. *Sacrificio de dama* reúne lo mejor de la narración breve.





## EL OPTIMISMO TRÁGICO

Un discurso de Alejandro Gaviria

Quiero comenzar por el principio. Con un saludo a todos, con unas palabras de gratitud a los directivos de la universidad por la invitación y con un abrazo de felicitación a los graduandos, a sus padres y familiares (este grado, sobra decirlo, es de todos).

He pronunciado varios discursos de grado en los últimos años. Quizá demasiados. Siempre empiezo con una advertencia. No deben ser tomados muy en serio. Tienen un sesgo hacia la grandilocuencia. Olvidan que la sabiduría es una búsqueda personal, casi siempre fallida; olvidan, insisto, que no se puede aleccionar a los seres humanos, si acaso podemos guiarlos para que se busquen a sí mismos.

Hecha esta salvedad (siempre es conveniente moderar las expectativas), debo decir que me gustan estas ceremonias. Me gusta sentir la energía contenida de los asistentes, las caras de satisfacción, el orgullo intergeneracional, la idea compartida, unánime casi, de que se ha alcanzado una meta importante, un

momento significativo. Este es un día que recordarán por siempre. De eso está hecha la vida, de recuerdos en ciernes.

\*\*\*\*\*

Quiero pasar ahora a mi asunto principal. No les voy a hablar de política (un asunto divisivo que exagera nuestras diferencias y acrecienta las pasiones destructivas). Tampoco del mercado de trabajo, las perspectivas económicas o el futuro de las profesiones. Ya habrá tiempo para todo ello. Quiero hablarles de otro tema, de un asunto más personal, más íntimo. Quiero hablarles de la vida. Con el tiempo, las luchas políticas se desvanecen, casi siempre envejecen mal. Por el contrario, el humanismo, la reflexión sobre la experiencia humana, jamás pierde relevancia, nunca envejece, mantiene siempre su urgencia, su resonante actualidad.

Vivimos en una época inquietante y contradictoria. Por un lado está el avance silencioso de la humanidad: el aumento de las clases medias, el mayor acceso al conocimiento, la disminución de la pobreza, el hambre, las guerras y la mortalidad infantil; por el otro, el surgimiento de nuevos desafíos y amenazas: el crecimiento del populismo autoritario, el despertar del nacionalismo, la pérdida de confianza en las instituciones democráticas y el cambio climático que se cierne, en este comienzo de siglo, como una amenaza para el futuro de la humanidad.

Sabemos que estamos en un punto de quiebre, en un momento de cambio, en una coyuntura de definiciones. Esperamos que la humanidad haya aprendido las peores lecciones del siglo XX: sobre nuestra propensión a la locura, nuestra inveterada afición a entrematarnos, nuestras tendencias depredadoras, nuestros apetitos irrefrenables...

Quiero, esta tarde, de manera respetuosa, sugerirles una visión, una forma de enfrentar estos tiempos paradójicos. Voy a llamarla optimismo trágico. El optimismo es posible a pesar de la muerte, de nuestros apetitos insaciables y del sinsentido de la historia. El optimismo trágico enfatiza la posibilidad del progreso, la importancia de la cultura y la necesidad de celebrar la vida. Por supuesto, el paraíso es una ilusión engañosa. Pero hay salidas. Oportunidades. Formas reales e imaginadas de felicidad.

Por supuesto sabemos que nos vamos a morir. La conciencia de la finitud nos define como especie. La religión y la poesía son en esencia una manera de protestar contra el paso del tiempo. En palabras del

poeta mexicano José Emilio Pacheco, “vivir es ir muriendo...”, “a todas partes vamos a no volver, estamos por vez última en dondequiera”.

Pero no solo eso, no solo tenemos que lidiar con la finitud, también con la indiferencia del universo. Todos quienes estamos aquí, los profesores, los graduandos y sus familiares, hemos vivido lo suficiente para entender que la vida es injusta, que le pasan cosas malas a la gente buena y que, en últimas, todas las empresas humanas son incompletas, parciales, insignificantes. Los existencialistas nos plantean un problema fundamental, de vida o muerte, a saber: el sentido de la vida tenemos que inventarlo nosotros mismos. El propósito de la vida es vivirla. No hay otro.

A la finitud y a las angustias existencialistas, habría que sumar otro elemento trágico: la insatisfacción. Así nos fuera concedida la inmortalidad pediríamos más. Somos insaciables material e espiritualmente. Venimos al mundo, digámoslo así, con un defecto de fábrica, casi una perversidad evolutiva: dejamos de querer las cosas una vez las poseemos. Deseamos algo con intensidad, creemos que su posesión nos garantiza la dicha, pero, apenas lo tenemos, dejamos de apreciarlo. Queremos ya otra cosa. Así somos. Insatisfechos casi por instinto.

La insatisfacción nos impide muchas veces apreciar los avances del ingenio humano, nos niega la posibilidad del asombro. Hace algunos meses leí una descripción maravillosa de la casa donde vivió el escritor italiano Luigi Pirandello, en las cercanías de Arigento, en Sicilia. Tuve un deseo repentino de estar allí, de caminar por el lugar, de recorrer el patio y los salones. Cogí mi teléfono celular, entré a Google, tecléé la dirección y allí estaba la casa. Pude casi transportarme. Recorrerla. Apreciar los detalles. Era casi como viajar. La tecnología nos ha provisto de una ventana al mundo.

Horas después del viaje, de mi avistamiento virtual de un majestuoso rincón del mundo, llamé a mi esposa para hablar un poco, para contarle sobre la rutina del día y mi pequeño descubrimiento. En la mitad de la llamada, se cortó la conexión. De manera inmediata, súbita, olvidé el milagro de la tecnología y musité enfadado: “esta cosa no sirve para nada”. No toleramos una mínima imperfección. La insatisfacción nos convierte en criaturas quejumbrosas, incapaces de entender, por ejemplo, que todos cargamos en nuestros bolsillos un aparatico que nos permite un acceso inmediato a todos los lugares, todos los libros y buena parte del conocimiento de la humanidad.

\*\*\*\*\*

Hasta aquí lo trágico de mi visión: sabemos que vamos a morir, sospechamos que la vida es injusta e intuimos que nada puede saciarnos. Pero no estamos derrotados. Todo lo contrario. La vida vale la pena. El optimismo trágico invita a celebrar la vida. Esa es mi invitación esta tarde. Quiero darles, en particular, tres razones para el optimismo vital. Uds. las conocen, pero no sobra repetirlas. Los discursos de grado son casi siempre reiteraciones de lo obvio.

Empiezo con la primera razón, con un llamado a disfrutar los pequeños momentos, el asombro de todos los días. Hace dos años, de manera impulsiva, en la feria del libro de Bogotá, compré un librito de poemas del poeta cubano Eliseo Diego. El libro tenía un título llamativo, un guiño existencial: “Desde la eternidad” se llamaba. No lo leí inicialmente, permaneció olvidado en algún lugar de mi biblioteca. Lo encontré semanas después y una noche empecé a leer los poemas con cierto desapego.

Encontré un pequeño soneto sobre un tema trivial, los álbumes para pegar laminas o monas. Los álbumes sobre los reinos de la naturaleza, sobre el mundo, sus regiones y su historia. El poema termina con una pregunta esencial. Veamos.

*¿Por qué jamás olvidas los tigres y elefantes color fiesta,  
los galos, los asirios, las legiones,  
los zepelines y áureos globos plácidos,  
mientras se van en humo noche adentro,  
triumfos si pobres tuyos, y catástrofes?  
¿Las diminutas dichas que se aferran  
con sus mínimas garras a la vida  
serán el porque sí de todo?*

*Sobre todo en momentos difíciles, como terapia o consuelo, me gusta hacer listas de esas diminutas dichas:*

*Los momentos previos a un viaje, la promesa de la felicidad que es la felicidad misma.*

*El domingo en la mañana con sus horas lentas y felices, todavía no*

*contaminadas por la responsabilidad.*

*La luz de la mañana.*

*La luz de la tarde.*

*El trueno que nos despierta en la noche.*

*La lluvia que nos arrulla nuevamente.*

*La luna que siempre nos sorprende.*

*Las estrellas a las que les cantaba Ray Bradbury.*

*El viento en la cara, una boca en otra boca, una mano en otra mano... me gustan, en estas ceremonias, ver salir a padres e hijos de la mano, una imagen que resume casi enteramente mi mensaje.*

Paso ahora al segundo componente del optimismo trágico, a la segunda razón para celebrar la vida: el amor. Hay un testimonio vital que me gusta leer con frecuencia. Es una carta de amor que se sabe perdida, sin destinatario. Fue escrita por la esposa del astrofísico y astrobiólogo Carl Sagan años después de su muerte. Sé que no volveremos a encontrarnos, sé que nuestra separación es definitiva, escribe Ann Druyan. Pero sé también, íntimamente, como solo se saben ciertas cosas, que de todos los lugares de este planeta o del universo donde pudimos haber vivido y de todos los momentos en que pudimos haber nacido, vivimos en el mismo lugar y en el mismo instante, nos encontramos en el espacio y en el tiempo, vivimos veinte años juntos, eso lo justifica todo.

Como bien dice el poeta:

*Pude vivir en otro reino, en otro mundo,  
a muchas leguas de tus manos, de tu risa,  
en un planeta remoto, inalcanzable.*

*Pude nacer hace ya siglos  
cuando en nada existías*

*Pero aquí estoy.*

*Déjame que te ame mientras la tierra siga  
gravitando al compás de sus astros  
y en cada minuto nos asombre  
este frágil milagro de estar vivo.*

Sin amor, escribí alguna vez, tal vez no valga la pena nuestro transito efímero por este planeta. El amor es salvación y resistencia. El amor nos protege de las opiniones adversas y la mala fortuna. Nos revela un mundo de posibilidades. Nos salva.

Termino con mi última razón, nuestra capacidad de contar historias, de mirar hacia atrás y maravillarnos del azar y las trayectorias imprevistas. Yo estudié ingeniería civil y terminé, por un conjunto de circunstancias improbables, casi inverosímiles, siendo ministro de salud.

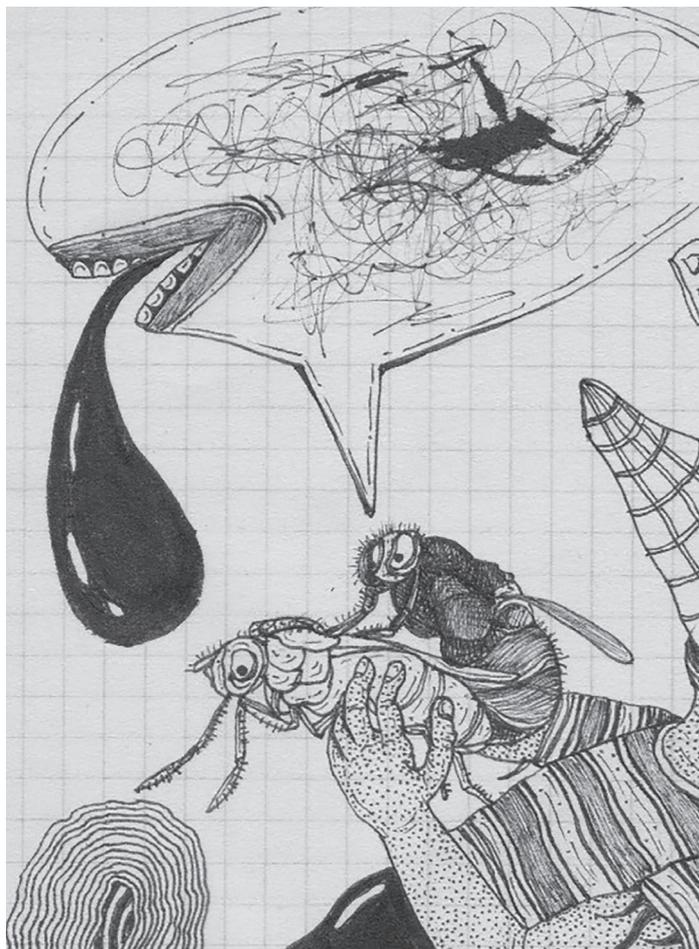
Muchos de Uds. tienen hoy una noción de lo que quisieran ser, tienen planes y proyectos. Algunas los cumplirán, otros no. Sea lo sea, en cualquier caso, sus vidas serán interesantes, dignas de ser contadas, irrepetibles. La vida, se ha dicho muchas veces, se vive hacia adelante, pero se cuenta hacia atrás. En 30 años, en su reunión de aniversario con sus compañeros, todos tendrán muchas historias que contar. Habrán vivido.

Muchos harán lo que quisieron hacer. Otros terminarán en destinos insospechados. Yo he aprendido, con el tiempo, con el paso de los años, con las lecciones del azar, que uno siempre debe esperar sorpresas.

En fin, quiero resumir mi mensaje en forma de ecuación. El optimismo trágico es una invitación a celebrar la vida sin engañarse y a asumir conscientemente los desafíos de la libertad. Sí, la vida es corta, sí, puede ser injusta, sí, nunca estamos del todo satisfechos. Pero tenemos las diminutas dichas, el amor y las historias como desquite.

Les deseo mucha suerte. Disfruten este día. Abracen a sus padres y hermanos. Tómense muchas fotos. Y recuerden el optimismo trágico, la invitación a celebrar la vida sin falsos consuelos ni mentiras convenientes. Felicitaciones a todos de todo corazón.



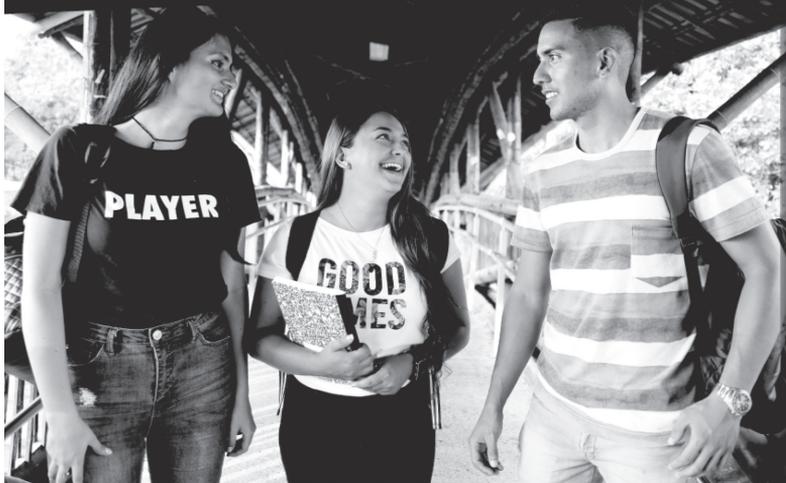


---

**Alejandro Gaviria.** Ingeniero civil y economista. Rector de la Universidad de los Andes. Estuvo seis años al frente del Ministerio de Salud y Protección Social durante el gobierno de Juan Manuel Santos. Es un destacado investigador de temas sociales. En 2006, recibió el premio Juan Luis Londoño; en 2009, el Premio Simón Bolívar a mejor columna de opinión y en 2010, el Premio Portafolio al mejor docente universitario. Es autor del libro de ensayos *Alguien tiene que llevar la contraria* y del testimonial *Hoy es siempre todavía*.



# INSCRIPCIONES Primer semestre 2020



Contamos con una oferta de Pregrado en la que podrás fortalecer y ampliar tu área del conocimiento y tus competencias laborales, movilidad internacional, arte, cultura, deporte y más

[www.utp.edu.co/inscripciones](http://www.utp.edu.co/inscripciones)

ADMISIONES, REGISTRO Y CONTROL ACADÉMICO  
Conmutador: 3137300

Teléfonos directos: 313 7139 -76 -77 -78 -79 -82-83

Hasta el 21  
de Noviembre  
de 2019

Oferta  
Pregrado

39 Programas  
Académicos



Universidad  
Tecnológica  
de Pereira

Institución reacreditada en alta calidad

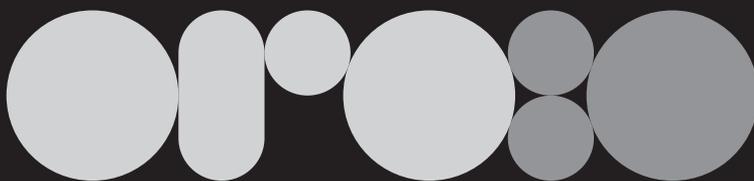
La Universidad y sus programas académicos  
son vigilados por el MEN acorde con la  
Resolución 12220 de 2016

Síguenos en:



UTPereira

[www.utp.edu.co](http://www.utp.edu.co)



museo del oro · 80 años de historias compartidas

## El Museo del Oro celebra 80 años

Únete a la celebración publicando en las redes tus fotos y anécdotas del Museo del Oro con la etiqueta #HistoriasQueValenOro



Hace 80 años, el Banco de la República adquirió el Poporo Quimbaya e inició una colección arqueológica de orfebrería prehispánica, hoy la más grande y reconocida en el mundo con exposiciones en los Museos del Oro de Armenia, Bogotá, Cali, Cartagena, Pasto y Santa Marta, y en el Museo Etnográfico de Leticia.

¿Ya visitaste el Museo del Oro Quimbaya?

¿Cuándo y cómo fue tu primera visita?, ¿cuál es tu pieza favorita?, ¿qué piensas sobre la diversidad cultural y étnica de nuestro país después de visitar el Museo?



Para celebrarlo queremos contar sus historias. Unete a la conversación en redes sociales con la etiqueta #HistoriasQueValenOro

Museo del Oro Quimbaya · Carrera 16 # 21 - 14, piso 3 y 4

[www.banrepultural.org/armenia/museo-del-oro-quimbaya](http://www.banrepultural.org/armenia/museo-del-oro-quimbaya)



Banrepultural



Museo del Oro Quimbaya



Museo del Oro Quimbaya

