

La Casa GRANDE

Revista cultural • Año 2 • Número 6 • 1997 • México: \$20 • Colombia: \$4,000



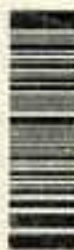
Carlos Torres

La lengua española en los 450 años de Miguel de Cervantes Saavedra:

Alatorre, Campbell, Cela, García Márquez, León Portilla, Montemayor, Mutis, Samperio

• Arango, Cruz Kronfly, Lumbreras, Netzahualcóyotl, Ospina, Vélez •

• Martha Senn, Carlos Torres •



ISSN: 9771405575011

REVISTA GANADORA DE LA BECA
DEL INSTITUTO COLOMBIANO
DE CULTURA A LAS REVISTAS
INDEPENDIENTES

Umbral

La Casa Grande dedica este número a la lengua española, la lengua de la mayoría de los habitantes de nuestra América, el vital y rico instrumento de comunicación que ilumina el diálogo entre los numerosos y diversos individuos, pueblos y culturas de nuestra gran casa americana, y celebra así los 450 años del nacimiento de su más grande escritor, Don Miguel de Cervantes Saavedra.

Presentamos una pequeña muestra de las numerosas anotaciones que hiciera el autor del *Quixote* sobre la poesía y el español, sus orígenes, influencias, riqueza y uso; y destacamos su visión de la palabra como reflejo del alma: "Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos". Incluimos también un apartado del imprescindible y esclarecedor documento *Los 1,001 años de la lengua española*, del filólogo Antonio Alatorre, quien no sólo conduce al lector por los apasionantes caminos de la historia del español sino que le transmite su amor por "nuestra lengua" y su poesía. Acompañamos el texto leído por el poeta Octavio Paz con ocasión del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española en Zacatecas, publicado en nuestro número anterior, con las palabras pronunciadas en el mismo evento por los escritores Camilo José Cela, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Carlos Montemayor y Miguel León Portilla. Así como Federico Campbell examina la relación de nuestra lengua con el inglés, García Márquez, León Portilla y Montemayor nos recuerdan que convivimos con cerca de 40 millones de hablantes de lenguas indígenas, y que nuestro desarrollo pasa por el respeto y cultivo de esos pueblos, culturas y lenguas; todos ellos iluminan y enriquecen el análisis desde distintos ángulos. En próximos números seguiremos abordando el tema de nuestras lenguas y sus variantes nacionales y regionales.

La lengua es el alma de los pueblos, la pluma es el alma del poeta, la palabra es el alma del individuo; reflexionar sobre ellas, crear con ellas, es cultivar nuestras almas, nuestro ser, tan necesitados de cuidado en esta crisis de afecto y valores de nuestro tiempo. ¡Ojalá que la convicción de Cervantes nos ilumine y nuestras plumas y palabras se dediquen a construir amorosamente los versos de la paz interior y exterior que nuestros pueblos sueñan!



La Casa GRANDE

DIRECTOR
Mario Rey

CONSEJO DE REDACCIÓN
Jorge Bustamante
Eduardo García Aguilar
Fabio Jurado
Jimena Rey

CONSEJO EDITORIAL
Y REPRESENTANTES EN OTROS PAÍSES:
Marco Tulio Aguilera G.,
Felipe Agudelo, Piedad Bonnett,
Guillermo Bustamante Z.,
Ariel Castillo, Beatriz Colmenares
(Guatemala), Ricardo Cuéllar V.,
Fernando Cruz K.,
José María Espinosa, Orlando Gallo,
Luz Mery Giraldo, Ricardo Giraldo
(Holanda), Fernando Herrera,
Ana María Jaramillo, Fabio Martínez
(Canadá), Morelia Montes,
Hernando Motas, Tatiana Nieto
(Inglaterra), Julio Olaciregui
(Francia), Florence Olivier (Francia),
William Ospina, Santiago Rebolledo,
Onassis Rico, Dasso Saldivar
(España), Eduardo Serrano O.,
Pedro Serrano,
Patricia de Souza (Perú).

DISEÑO
Enrico Perico

FORMACIÓN E IMPRESIÓN
Imprenta de Juan Pablos, S.A.
Mexicali 39, Col. Condesa,
México, D.F.

DISTRIBUIDOR EN MÉXICO
Publicaciones CITEM Av. Taxqueña
1798 Paseo de Taxqueña C.P. 04250,
Tel: 624-01-00, Fax: 624-01-90,
México, D.F.

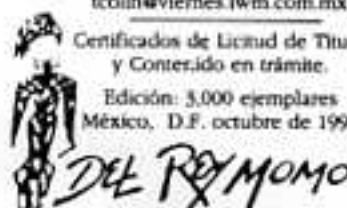
DISTRIBUIDOR EN COLOMBIA
Siglo del Hombre Editores Ltda.
Av. 3 No. 17-73 Tels.: 281-39-05,
281-39-06, 281-39-07,
Fax: 281-38-76, Santafé de Bogotá

REPRESENTANTE EN COLOMBIA
Fabio Jurado
Transversal 39A No. 41-46,
Santafé de Bogotá,
Tel: 221-20-52

EDITOR RESPONSABLE
Mario Rey
Choapan 44-20
Colonia Condesa, C.P. 06140,
México, D.F.,
Tel-Fax: 272-30-98
Calle 4 B No. 35-50,
Cali, Colombia
Tel-Fax: 557-09-49
Email:
tcolin@viernes.iwm.com.mx

Certificados de Licitud de Título
y Contenido en trámite.

Edición: 3,000 ejemplares
México, D.F. octubre de 1997



Contenido

Umbral	1	Canto de primavera, <i>Netzahualcōyotl</i>	19
Miguel de Cervantes Saavedra, a propósito de la lengua española	3	Entrevista con el pintor colombiano Carlos Torres, <i>Mario Rey</i>	20
El apogeo del castellano, <i>Antonio Alatorre</i>	5	Entrevista con Martha Senn, una enamorada de la música y de Colombia, <i>Mini Caire-Mario Rey</i>	25
La creación, <i>William Ospina</i>	9	La frontera del lenguaje, <i>Federico Campbell</i>	31
Lo que cantan los ríos, <i>William Ospina</i>	10	La crítica literaria y la escritura ante la agonía del estilo, <i>Fernando Cruz K.</i>	34
La conspiración de los zombies, <i>Álvaro Mutis</i>	11	Los muertos, <i>Segar/cegar</i> , <i>Ernesto Lumbrenas</i>	38
Escritura. Nudo, <i>José Manuel Arango</i>	12	Los pies de Salomé, <i>Rubén Vélez</i>	41
Aviso de la defensa de nuestra lengua común, <i>Camilo José Cela</i>	13	La superconductividad, <i>Rafael Baquero</i>	42
Abril, <i>José Manuel Arango</i>	14	La alegría de leer, notas, noticias y reseñas	44
Idiomas bajo acoso, <i>Carlos Montemayor</i>	15	VI y VII Semana Cultural de Colombia en México, agradecimientos y convocatoria	47
Botella al mar para el dios de las palabras, <i>Gabriel García Márquez</i>	17	Librerías donde se puede encontrar <i>La Casa Grande</i>	48
El español y las lenguas indígenas, <i>Miguel León Portilla</i>	18		

Portada: A partir de un cuadro del pintor colombiano Carlos Torres, ilustrador invitado, y una fotografía de la mezzosoprano colombiana Martha Senn.

Ilustraciones: Carlos Torres.

Próximo número: Carlos Pellicer y Porfirio Barba Jacob; Elena Araújo, Margo Glantz, Marco Tulio Aguilera, Elkin Restrepo, Piedad Bonnett, Laura Restrepo, Gustavo Vargas, Alfonso Reyes y Perú, y los ganadores del II Concurso de Cuento "Gabriel García Márquez": Óscar Castro, y del I Concurso de Dramaturgia "Enrique Buenaventura": Julio Olaciregui.

Este número de *La Casa Grande* se publica con el apoyo
del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.



A propósito de la lengua española:

Miguel de Cervantes Saavedra

La Casa Grande celebra los 450 años de uno de los más grandes escritores de todos los tiempos, y ofrece a sus lectores este número dedicado al español, así como varios pasajes del Quijote, referentes a la lengua, su riqueza y uso, los refranes, las voces de origen árabe y la poesía.

Los refranes

—Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: "Donde una puerta se cierra, otra se abre" (*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Porrúa, México, 1981, I, XXX, p. 105).

La poesía

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todás se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio: hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo; y así, el que con los requisitos que he dicho tratare y tuviere a la Poesía, será famoso, y estimado su nombre, en todas las naciones políticas del mundo. Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doyme a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es ésta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino. En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se estendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya. Pero vuestro

*En un lugar de la Mancha,
de cuyo nombre no quiero
acordarme, no ha mucho
tiempo que vivía un hidalgo
de los de lanza en astillero,
adarga antigua, rocín
flaco y galgo corredor.
Una olla de algo más vaca
que carnero, salpicón las
más noches, duelos y
quebrantos los sábados,
lentejas los viernes, algún
palomino de añadidura los
domingos, consumían las
tres partes de su hacienda.
El resto della concluían
sayo de velarte, calzas
de velludo para las fiestas,
con sus pantuflos de lo
mesmo, y los días de entre
semana se bonraba con
su vellorí de lo
más fino...*



hijo (a lo que yo, señor, imagino) no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro; porque, según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dió el cielo; sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *est Deus in nobis...*, etcétera. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo: la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfeccionála; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta. Sea, pues, la conclusión de mi plática, señor hidalgo, que vuesa merced deje caminar a su hijo por donde su estrella le llama; que siendo él tan buen estudiante como debe de ser, y habiendo ya subido felicemente el primer escalón de las ciencias, que es el de las lenguas, con ellas por sí mismo subirá a la cumbre de las letras humanas, las cuales tan bien parecen en un caballero de capa y espada, y así le adornan, honran y engrandecen, como las mitras a los obispos, o como las garnachas a los peritos juri-consultos. Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele; porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros

vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos; y cuando los reyes y príncipes ven la milagrosa ciencia de la Poesía en sujetos prudentes, virtuosos y graves, los honran, los estiman y los enriquecen, y aun los coronan con las hojas del árbol a quien no ofende el rayo, como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas ven honradas y adornadas sus sienes (II, XVI, pp. 383-384).

El lenguaje

El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda; dije *discretos* porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes (II, XIX, p. 398).

El uso de la lengua

—Eso de *erutar* no entiendo —dijo Sancho.

Y don Quijote le dijo:

—*Erutar*, Sancho, quiere decir, *regoldar*, y éste es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo; y así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos*, *erutaciones*; y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco; que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso (II, XLII, p. 497).

Las voces de origen árabe

Este nombre *albogues* es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castella comienzan en *al*, conviene a saber: *almobaza*, *almorzar*, *albombra*, *alguacil*, *albuema*, *almacén*, *alcancia*, y otros semejantes que deben ser pocos más; y solos tres tiene nuestra lengua que son moriscos y acaban en *i*, y son *borceguí*, *zaquizamí* y *maravedí*. *Albelí* y *alfaquí*, tanto por el *al* primero como por el *i* en que acaban, son conocidos por arábigos. Esto te he dicho, de paso, por habérmelo reducido a la memoria la ocasión de haber nombrado *albogues* (II, LXVII, p. 605).



El apogeo del castellano¹

Antonio Alatorre

La gramática de nuestro idioma, o sea la descripción sistemática de su estructura y funcionamiento, pudo haberse escrito ya en tiempos de Alfonso *el Sabio*. Pero en esos tiempos la palabra *gramática* significaba únicamente 'conocimiento del latín'. En cierto lugar usa Alfonso *el Sabio* la expresión "nuestro latín" para referirse a la lengua que escribía; como si dijera: "la clase de latín (evolucionado, simplificado, sembrado de arabismos, etc.) que hablamos en esta segunda mitad del siglo XIII en estos nuestros reinos de León y Castilla". Pero el conocimiento de este "latín" no tenía nada en común con el del verdadero latín, el de Ovidio, el de san Isidoro, el del Tudense. La primera gramática de nuestra lengua —de hecho, la primera auténtica gramática de una lengua "vulgar", o sea moderna— es la *Gramática castellana* que, con dedicatoria a Isabel la Católica, hizo imprimir en 1492 Antonio de Nebrija.

Hombre de humilde origen, Nebrija se educó en Italia, particularmente en la universidad de Bolonia, donde asimiló las nuevas concepciones de la filología y las nuevas técnicas de enseñanza que él implantó luego en su patria, declarando la guerra a los métodos anticuados que anquilosaban la inteligencia de los estudiantes. Entusiasta de todo lo relacionado con la antigüedad clásica, exploró con espíritu de arqueólogo las ruinas de la Mérida romana y, junto con el portugués Aires Barbosa, implantó en la península los estudios helénicos. Nebrija desarrolló su labor pedagógica en las universidades de Salamanca y de Alcalá. Fue él quien dio el paso que jamás hubiera soñado dar el medieval rey de León y Castilla. El conocimiento del castellano era ciertamente comparable con el latín; si el conocimiento del latín era expresable en una gramática, no tenía por qué no serlo también el del castellano. La idea rectora de Nebrija parece haber sido: "El latín es de esta manera, muy bien; y el castellano es de otra manera". Verdad es que en algunos casos sus explicaciones de fenómenos castellanos no son correctas, por referirse en realidad a fenómenos latinos; pero esto debe perdonársele en razón de su formación humanística, ya que esa formación tan seria, tan moderna, fue justamente la que lo llevó a plantarse frente a su propia lengua en la forma en que lo hizo. La importancia de Nebrija es mucho mayor que la de un simple gramático. Junto con los sabios italianos residentes en España y Portugal, él sentó en el mundo hispánico las bases del humanismo, movimiento paneuropeo, búsqueda colectiva del saber emprendida por un grupo numeroso de personas a quienes unía el conocimiento de las dos lenguas internacionales, el griego y el latín, de tal manera que entre el andaluz Nebrija (*Aelius Antonius Nebrissensis*) y el holandés Erasmo (*Desiderius Erasmus Roterodamus*) no había ninguna barrera idiomática.

Las gramáticas griegas y latinas eran, en verdad, el principio y fundamento de toda cultura. Quienes habían expresado en reglas el funcionamiento de las lenguas sabias habían asegurado su permanencia "por toda la duración de los tiempos". Eso mismo, "reduzir en artificio", "poner debaxo de arte", era lo que convenía hacer con la lengua de España; y así, dice Nebrija en el prólogo de su *Gramática*,

acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora i de aquí en adelante en él se escriviere, pueda quedar en un tenor i entenderse por toda la duración de los tiempos que están por venir, como vemos que se ha hecho en la lengua griega i latina, las quales por aver estado debaxo de arte, aunque sobre ellas han passado muchos siglos, todavía quedan en una uniformidad.

La gramática en que Nebrija puso debajo de arte la lengua castellana acabó de imprimirse en Salamanca el 18 de agosto de 1492, cuando Cristóbal Colón navegaba hacia lo aún desconocido. Tanto más notable es la insistencia con que subraya el humanista, en el prólogo, la idea de que "siempre la lengua fue compañera del imperio". Era posible que le pasara por la imaginación lo que el genovés iba a encontrar. En realidad, Nebrija pensaba en cosas más concretas: en los primeros días de ese mismo año de 1492, los Reyes Católicos, pareja guerrera, habían recibido de ma-



nos del rey Boabdil las llaves de la ciudad de Granada, último reducto de los moros en España, y en la corte se hablaba de la necesidad de continuar la lucha, quitándoles tierra a los musulmanes en el norte de África, al otro lado de Gibraltar, y seguir, ¿por qué no?, hasta arrebatárselos el sepulcro de Cristo, en Jerusalén.

Éste fue justamente el sueño del cardenal Francisco Jiménez y Cisneros, consejero de los Reyes Católicos y gran amigo de Nebrija. Detrás de la difusión mundial del griego y del latín habían estado las figuras imponentes de Alejandro Magno y de Julio César. Sintiendo-se honda y auténticamente en los comienzos de una era que contemplaría la difusión mundial del castellano, Nebrija piensa que Alejandro y César han reencarnado en los reyes de España, y que va a ser necesaria la lucha armada. Cuando aún estaba manuscrita la *Gramática*, Nebrija se la mostró a la reina Isabel, y ésta, después de hojearla —según cuenta el autor en el prólogo—, le preguntó “que para qué podía aprovechar”. Y entonces,

el muy reverendo obispo de Ávila me arrebató la respuesta, i respondiendo por mí dixo que después que Vuestra Alteza metiesse debaxo de su yugo muchos pueblos bárbaros i naciones de peregrinas lenguas, i con el vencimiento aquéllos ternán necesidad de recibir las leyes que el vencedor pone al vencido i con ellas nuestra lengua, entonces por este mi *Arte* podrían venir en el conocimiento della,

tal como los ejércitos romanos impusieron el latín a una España bárbara en que se hablaban peregrinas lenguas, y tal como aún hoy “nosotros deprendemos el arte de la gramática latina por deprender el latín”.*

Extrañamente, a pesar de que la vaga “profecía” imperial de Nebrija se convirtió muy poco después en

inesperada y esplendorosa realidad, su *Gramática* no tuvo nunca el provecho que dijo el obispo de Ávila. En efecto, después de 1492 no volvió a imprimirse más (y cuando se reeditó, muy entrado el siglo XVIII, lo fue por razones de mera curiosidad o erudición). Extrañamente también, a lo largo de los tres siglos que duró el imperio español fueron poquísimas las gramáticas que se compusieron e imprimieron en España. Como después se verá, las publicadas en el extranjero y destinadas a extranjeros fueron muchas, pero puede decirse que, durante los tres siglos del imperio, los pobladores del mundo hispánico hablaron y escribieron la lengua castellana sin ninguna necesidad de gramática.

De los escritos referentes al romance castellano que se compusieron en España en los siglos XVI y XVII, los más notables no son precisamente gramáticas, sino elogios de la lengua y sobre todo estudios de tipo histórico, como las *Antigüedades* de Ambrosio de Morales y el libro de Bernardo de Aldrete *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*, ampliación de un tema tratado de manera elemental por Nebrija. El libro de Aldrete se imprimió en Italia en 1606, y fue también en Italia donde, unos setenta años antes, se había compuesto —aunque no se publicó hasta dos siglos después— el más atractivo de estos escritos, el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, especie de introducción general al idioma castellano: su origen latino, las influencias que ha sufrido (Valdés exagera, por cierto, la del griego), sus diferencias con el catalán y el portugués, sus refranes, su literatura. Unos amigos italianos le hacen preguntas, y él las va contestando según su leal saber y entender, confesando en más de un caso su ignorancia. Este tono personal es uno de sus mayores encantos: “Diréos, no lo que sé de cierta ciencia (porque no sé nada desta manera), sino lo que por conjeturas alcanço y lo que saco por discreción...”

Las gramáticas españolas para hispanohablantes son muy escasas en los siglos de oro. La más importante es la de Gonzalo Correas, catedrático de Salamanca, escrita no para que “naciones de peregrinas lenguas” aprendieran el castellano, sino para que los hablantes de castellano se enteraran de sus “reglas”. Esta gramática, llamada *Arte grande de la lengua española castellana*, que Correas acabó de escribir en 1626, se justificaba muchísimo mejor que la de Nebrija (aparte de que es mucho más precisa y completa). Nuestra lengua cubría ahora una gran parte del mundo.

Su extensión —dice Correas— es sin comparación más que la latina, porque fue y es común nuestra castellana española a toda España, que es mayor que un tercio que Italia, y hase extendido sumamente en estos 120 años por aquellas muy grandes provincias del nuevo mundo de las Indias occidentales y orientales adonde dominan los españoles, que casi no queda nada del orbe universo donde no haya llegado la noticia de la lengua y gente españolas.

Por desgracia, el gran libro de Correas quedó manuscrito, y no se publicó hasta 1903. (O tal vez sea una fortuna, y no una desgracia, que haya quedado inédito; no es aventurado decir que la libertad y creatividad de los siglos de oro se habría visto coartada por la existencia de “reglas” normativas, o sea por gramáticas impresas de tipo académico; la consolidación de nuestra lengua, su fijación, la fuerza cohesiva que impidió su fragmentación, fue en buena parte obra de la literatura, entendiéndolo por tal todo lo difundido mediante la letra impresa. Sin necesidad de Academia, los hispanohablantes hicieron espontáneamente sus normas gramaticales.)



Lo que sí abunda son las gramáticas del lenguaje poético. Ya Enrique de Villena, en la primera mitad del siglo xv, había sentido la necesidad de escribir un *Arte de trovar*. La *Gramática* de Nebrija —imitada en esto por el *Arte* de Gonzalo Correas— toma constantemente en cuenta los usos de los poetas españoles. El poeta y músico Juan del Enzina, discípulo de Nebrija, compuso un *Arte de la poesía castellana*, impreso en 1496. A comienzos del siglo xvii corrían ya no pocos tratados descriptivos, o preceptivos, o históricos, de la lengua artística, como el *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) de Gonzalo Argote de Molina, el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima (1580), el *Arte poética* (1592) de Juan Díaz Rengifo, la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, el *Ejemplar poético* (1606, en verso) de Juan de la Cueva y el *Libro de la erudición poética* (1610) de Luis Carrillo Sotomayor. El más hermoso de estos tratados, escrito en forma de *Anotaciones* a las poesías de Garcilaso, es el de Fernando de Herrera, que no se imprimió sino una sola vez (en 1580), mientras que el *Arte poética* de Rengifo fue muy reeditada, no por su doctrina (cada vez más trasnochada), sino por su prolija “Silva de consonantes” o diccionario de la rima, que ayudaba a poetas de escaso ingenio a encontrar consonantes para *ojos* y para *labios*.

Hay, finalmente, lo que podríamos llamar “gramática del bien escribir”, o sea la ortografía. Los siglos xvi y xvii [...] marcan el tránsito en la pronunciación medieval a la moderna. La abundancia de tratados y manuales de ortografía en estos siglos se explica en buena medida por esa revolución fonética que está llevándose a cabo. La primera *Ortografía* es la de Nebrija, publicada en 1517. A ella siguieron la de Alejo Vanegas (1531), la de Antonio de Torquemada (1552, pero editada apenas en 1970), la de Pedro de Madariaga (1565), la de Fernando de Herrera, puesta en práctica en sus *Anotaciones* a Garcilaso (1580), la de Juan López de Velasco (1582), la de Benito Ruiz (1587), la de Guillermo Foquel, impresor de Salamanca (1593), la de Francisco Pérez de Nájera (1604), la de Mateo Alemán, impresa en México (1609), la de Lorenzo de Ayala (1611), la de Bartolomé Ximénez Patón (1614), la de Juan Bautista de Morales (1623) y la de Gonzalo Correas (1630). El más revolucionario de estos tratadistas es, con mucho, Gonzalo Correas. Su *Ortografía castellana* hace tábula rasa de muchas formas que venían usándose desde la Edad Media, pero que ya no correspondían a la realidad de 1630. Correas (“Korreas” según su sistema) escribió su libro para que la ortografía de la lengua “salga de la esclavitud en que la tienen los que estudian latín”. La *b* de *honor* corresponde a un sonido en latín clásico, pero sale sobrando en castellano; en latín, la *b* de *Christus*, de *theatrum* y de *geographia* afectaba la pronunciación de la consonante anterior, cosa que en español no ocurre; la *u* se pronuncia en la palabra española *quinta*. Eliminemos, pues, las letras inútiles “para que eskrivamos como se pronunzia i pronunziemos como se eskrive, kon deskanso i fazilidad, sonando kada letra un sonido no más”. No escribamos *bonor*, *Christo*, *theatro*, *geographia*, *quinta*, sino *onor*, *Kristo*, *teatro*, *xeografía*, *kinta*. No escribamos *bacer* (o *baçer*), *cielo*, *querer*, *guerra*, *gula*, *bijo*, y *gentil*, sino *azer*, *zielo*, *kerer*, *gerra*, *gía*, *txo* y *xentil*. La reforma de Correas hubiera requerido fundir matrices especiales para las letras simples que él inventó en sustitución de las dobles *ll* y *rr*. (Los sistemas de Herrera y de Mateo Alemán, menos innovadores en conjunto, acarreaban también ciertos problemas tipográficos.) En 1629, antes de la publicación del libro de Correas, el licenciado Juan de Robles publicó una “Censura” en que rechazaba tamañas innovaciones, y poco después, en *El culto sevillano* (terminado en 1631, pero publicado en 1883), volvió a expresar

su rechazo y expuso argumentos en favor de las formas escritas tradicionales (y, de hecho, su ortografía no difiere gran cosa de la de Nebrija). Vale la pena notar que *ocho* de las mencionadas ortografías se concentran en los treinta y cinco años que van de 1580 a 1614. Estos años son el momento culminante de la revolución fonética de nuestra lengua. Es entonces, por ejemplo, cuando desaparece la diferencia entre la *z* de *dezir* y la *ç* de *fuërça*, y en consecuencia los hispanohablantes, escritores profesionales o no, cometen “faltas de ortografía” como *deciry fuerza*, y los gramáticos sienten la imperiosa necesidad de poner orden en el caos. (De hecho, quienes se encargaron de la unificación y conservación de la ortografía fueron los impresores. A lo largo del siglo xvii, las normas practicadas en las imprentas de Madrid eran las que se adoptaban en todas partes.)

Del mismo año 1492 en que se publicó la *Gramática* de Nebrija data la primera parte (latín-español) de su gran *Diccionario*, impresa asimismo en Salamanca. En este caso había el precedente del *Universal vocabulario en latín y en romance*, o sea latín-español solamente (1490), de Alonso de Palencia; pero Nebrija no sólo procedió con más método, sino que añadió una segunda parte, español-latín, impresa hacia 1495. A diferencia de la *Gramática castellana*, el *Diccionario* de Nebrija fue reeditado innumerables veces.



con arreglos y adiciones. Su función, por lo demás, fue ayudar a traducir del latín al español y viceversa, y sólo por eso se siguió reeditando. Sin afán de exhaustividad, ni de suplantar a Nebrija, el valenciano Juan Lorenzo Palmireno publicó una *Silva de vocablos y frases de monedas y medidas, comprar y vender* (1563), un *Vocabulario del humanista*, o sea del 'estudiante de letras' (1569) y otro vocabulario intitulado *El estudioso cortesano* (1573). Alonso Sánchez de la Ballesta siguió el ejemplo de Palmireno con su *Diccionario de vocablos castellanos aplicados a la propiedad latina* (1587). La finalidad de estas complicaciones era ayudar a los estudiantes a traducir "con propiedad" del español al latín (y en este sentido son mucho más refinadas que el diccionario español-latín de Nebrija). Lo que faltaba era un diccionario en que cualquier persona necesitada de saber qué cosa era *albalá*, o qué cosa era *cilla*, encontrara su definición o su descripción en lengua castellana, y no su traducción al latín. Fue ésa la laguna que vino a colmar, y abundantemente, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Orozco (1611). Este inestimable *Tesoro*, que haría bien en tener al alcance de la mano todo lector de literatura de los siglos de oro, es ya un diccionario moderno, abundante en detalles, en ejemplos, y aun en información enciclopédica. Covarrubias se atuvo fundamentalmente a la lengua castellana hablada en sus tiempos, sin ocuparse gran cosa de la traducción de las voces al latín, pero prestando, en cambio mucha atención a la etimología. (La segunda edición del *Tesoro*, 1673, fue adicionada por un autor de obras religiosas, Benito Remigio Noydens.)

Tanto Palmireno y Sánchez de la Ballesta como Sebastián de Covarrubias dieron en sus diccionarios amplio lugar a los refranes. Ya en el siglo XV —el siglo del libro del Arcipreste de Talavera y de la *Celestina*, tan abundantes en ellos—, un anónimo, a quien suele identificarse falsamente como el marqués de Santillana, había recogido un puñado de *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* (tras el fuego, o sea en la cocina.) El número de refraneros publicados en los siglos XVI y XVII excede al de gramáticas y de diccionarios. En 1549 se imprimió uno intitulado *Libro de refranes copilado por el orden el a, b, c, en el qual se contienen quatro mil y trezientos refranes, el más copioso que hasta oy ba salido impresso*. El compilador, Pero Vallés, natural de Aragón, define el refrán como "un dicho antiguo, usado, breve, sutil y gracioso, obscuro por alguna manera de hablar figurado" (muchos necesitan glosa o explicación), y refuta cumplidamente a quienes dicen "que es cosa de poco tono haber copilado dichos de viejas". La colección reunida por "el comendador griego" Hernán Núñez (colega de Nebrija) contiene más de 8,000 y se imprimió póstumamente en 1555 con el título de *Refranes o proverbios en romance*. La publicada en 1568 por el erasmista Juan de Mal Lara se llama, significativamente, *La filosofía vulgar*. En su "Discurso" preliminar, Mal Lara no sólo pone por encima de la sabiduría libresca la "filosofía vulgar" de estas breves sentencias, que es la más alta, la que vive en el corazón y en la lengua del pueblo, sino que llega a afirmar que "antes que oviesse philósphos en Grecia, tenía España fundada la antigüedad de sus refranes". Ya otro erasmista, Juan de Valdés, había dicho que en los refranes "se vee mucho bien la puridad de la lengua castellana". Es en verdad notable el cariño que los españoles de esta época mostraron por los refranes. Varias de las recopilaciones quedaron inéditas y apenas en el siglo XX se han impreso, como los *Refranes glosados* de Sebastián de Horozco (o *Teatro universal de proverbios, adagios o refranes*) y, sobre todo, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* del ya mencionado Gonzalo Correas, que es sin duda la joya de todos los refraneros españoles.**

* Tomado de *Los 1,001 años de la lengua española*, México, F.C.E., 1989. Agradecemos al Fondo la autorización para reproducir este apantado.

** De hecho, el cardinal Cisneros se puso al frente de un ejército en 1509, y logró quitarles a los moros el puerto africano de Orán. La reconquista del Santo Sepulcro fue un sueño mesiánico que reapareció en 1571 a raíz de la victoria cristiana contra los turcos en Lepanto, acción ensalzada por Fernando de Herrera y sublimada por Cervantes, que salió de ella con el brazo izquierdo listado (y por eso en estilo retórico se le llama el Mano de Lepanto). Gracias a tal victoria, decía Francisco de Medina, amigo de Herrera, "veremos extenderse la majestad del lenguaje español, adornada de nueva y admirable pompa, hasta las últimas provincias donde vitoriosamente penetraren las banderas de nuestros ejércitos". (Ya se imaginaba el buen Medina a bereberes, egipcios, palestinos, sirios, turcos y armenios hablando español!)

** En el afán recolector de refranes debe haber pesado el ejemplo de Erasmo, recopilador y comentarista de "adagios" de la antigüedad clásica. (La primera edición de sus *Adagios* contiene 800, pero Erasmo, infatigable, fue aumentando el número en las sucesivas ediciones hasta llegar a 3,800.) Además de los *Adagios*, Erasmo recopiló los *Apotegmas* de la antigüedad (dichos memorables, frases sentenciosas o agudas que alguien dijo en tal o cual ocasión, como el "Pega pero escucha" que dijo Temístocles en la batalla de Salamina, o el "¿Tú también, hijo mío?" que dijo Julio César al ser apunhalado por Marco Bruto). Apotegmas y adagios tienen en común el servir como de esmalte de la lengua en la conversación. Hubo también muchas colecciones de apotegmas españoles. La más famosa es la de Melchor de Santa Cruz, *Floresta española de apotegmas, o Sentencias sabias y graciosamente dichas de algunos españoles*, publicada en 1574, y muy reeditada e imitada. Los apotegmas llevan siempre una explicación, cosa que suele suceder también con los refranes (refranes "glosados"; pero éstos pueden presentarse "por el orden de la a, b, c", o sea en orden alfabético, cosa imposible en el caso de los apotegmas, que se agrupan más bien por materia o por tema.



La creación

William Ospina

*En medio del tumulto de la avenida
él va a crear el mundo.
En medio del dolor de su rostro en la sombra,
lo creará con pájaros y estrellas,
con pájaros que vuelan a las estrellas.
Rosa de acero, trueno de los pétalos que abren
días tras días, rastros, huracanes de aroma
y pestilencia. Luego el reposo, el relámpago,
aquí, sonde soñamos amor, donde queremos,
un poco de paz dulce hecha de abejas,
una grieta de súplicas, una brisa con llantos.
Bajo los rascacielos que el humo oculta a trechos,
entre el fragor de las cintas de asfalto, entre la prisa
de los indescifrables corazones que encienden
chispas a las estrellas, que cantan a los ríos
canciones más huidizas que los ríos,
entre todo el dolor de los árboles muertos,
entre las lluvias de oro y el miedo que prepara
sus rocíos de sangre,
él va a crear el mundo.
¿Qué conjuro
será el primer
destello?
¿Qué jaguar va a saltar sobre nubes de amianto,
sobre quejas de cuarzo, sobre lamentaciones
que abren en oro sus callados párpados?
¿Qué puede ser el mundo
cuando surja?
¿Qué alivio traerá a la luna muerta
que se pudre en los charcos?
¿Qué muerte cesará, qué ramaje embriagado
de gratitud se tenderá hacia el cielo,
para tocar las manos del dios inexistente
y ofrecerte una flor de futuro, el ardiente
canto del polen que hoy es piedra y musgo?
No se puede crear el mundo si no hay sueños
debajo de los sueños, si no hay música
en el niño que duerme sobre las piedras crueles,
si no tiembla una luna milagrosa en los ojos
del sucio vagabundo que te mira y te asedia
con sus filtros de horror. Entre los templos
carcomidos, y el día que está desmoronándose
sobre esas rumorosas colinas,
él va a crear el mundo, y espera que el crepúsculo
le ayude con sus manos piadosas, con sus buesos,
con el oro cansado de las nubes,
porque no puede solo, sin otro ser, sin otra
mano, sin el auxilio de la rata y la niebla,
un hombre abrir en medio de la bonda tarde humana
la rosa, la oración, lo que cabe en su alma.*



Lo que cantan los ríos

William Ospina

*Gota de frailejón, hilo sinuoso, lágrima
de la piedra que siente lo que cuentan los mundos;
resplandor de algo recio que no tiene raíces,
cuyo peso se evade, se desliza; inaudible
surco de leves brillos y de lisas penumbras
que sobre el musgo joven para siempre, y sorteando
zanjas y rocas y arcos de misterio, desciende
desovillando el trazo de un relato antiquísimo
que mañana será nuevamente en la esfera;
de pronto alguien escucha la voz, lenta y sinuosa,
insinuación apenas en la noche, en la bondura,
pero ya voz de un cuento lento y lleno de siglos;
allá va, va a trenzarse con otras, va en lo oscuro
enlazando declives, declinado en su música,
basta que algún talud la reprime y prepara
la elocuencia del súbito desbordamiento, entonces,
ya no es hilo ni soplo la caída, es la urgencia
de algo que gime a solas anudando secretos,
recogiendo los claros tributos, encendiendo
en luna su clamor que inventa espuma, y llama
las vidas, la avidez de las repeticiones,
la multiplicación que obra la fuerza oscura,
el mágico abandono que conquista su ritmo;
y legua a legua el sueño de la espuma se expande,
los tropeles se afanan, los peñascos sacuden
la libre cabellera lunar, y entre el bullicio
llega la aurora al sueño de las blancas cascadas,
y hay otro arroyo ansioso, y hay otro arroyo ansioso,
que fusionan traslúcidos su cuerpo al verde, al fango,
al impulso creciente del misterio: han llegado
también los vivos huéspedes del camino incesante,
están junto a él, inermes, los caminos inmóviles:
este camino avanza rumbo al siguiente instante,
y así, de tumbo a tumbo, de minuto a minuto,
crece y fecunda el pecho de la tierra oscurísima,
y nombra en viejas lenguas que sólo el aire entiende
una memoria de altos caminos, de castillos
breves, blancos e ingravidos, de extensiones ardientes
y acantilados súbitos que rompen los raudales,
porque está la memoria en cada brizna, en cada
gota indiferenciada que desciende a lo inmenso,
que sabe eternamente remontar los abismos,
y es un fragor y un vértigo
que nada detendrá, que lleva a cuevas
las ágiles canoas y que se precipita,
desmesuradamente proclamando
que ya no es el impulso de la fuente el que rige
su rumbo sino el ebrio llamado de la bondura,
el foso planetario que susurra en la orilla.*



La conspiración de los zombies*

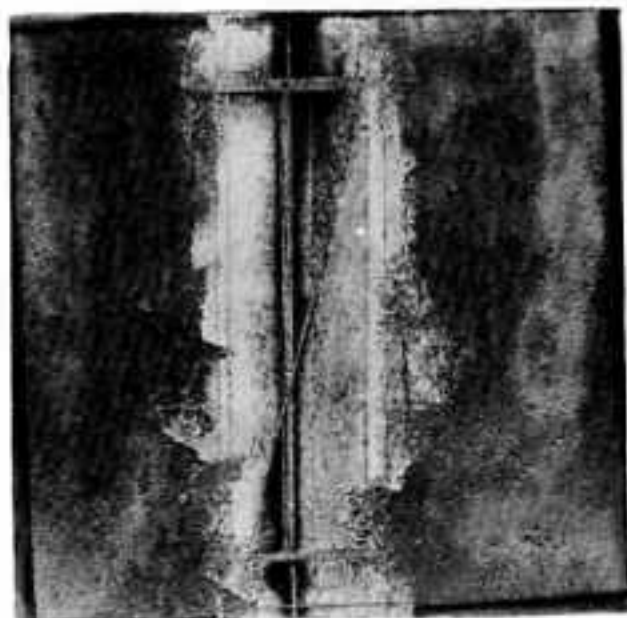
Álvaro Mutis

Jamás en su vida sobre la tierra el hombre ha vivido más solo, más aislado de sus semejantes, más vejado por sus propios inventos destinados a borrar en él hasta el último rasgo de humanidad, como en este tiempo donde se pregonan las supuestas virtudes de una comunicación que constituye hoy en día el más grave atentado, el más brutal y eficaz, contra la condición humana que conmovió a Malraux. Hasta no hace mucho tiempo, menos de un siglo, el hombre solía comunicarse con sus congéneres gracias al impacto directo de su voz viva, al calor de su piel, al fulgor de sus ojos, al aura de sus humores. Ninguna de estas herramientas de relación suelen ser propensas a la mentira y al engaño institucionalizado que usan hoy los medios electrónicos sin medida ni pausa, sin la menor consideración por esa intimidad que cada hombre guarda en su interior para ofrecerla como una prueba de amor o como un argumento para afirmar su ser en el mundo —su *sein im der Welt*— del que habló Heidegger. Toda razón que se trata de esgrimir en favor de esta conspiración de aparatos que comienzan ya a intentar sentir y expresarse por nosotros, no me parece válida frente al daño irreparable que nos causan. Y ello, con el beneplácito de estos ingenuos herederos del siglo XIX —“el siglo idiota”, lo llamó en buena hora León Daudet— que no despiertan aún del tóxico espejismo de un “futuro radiante”, que les fuera prometido con falaz convicción y que hemos acabado pagando a un precio suicida.

Conversaba el otro día con un profesor universitario de los Estados Unidos, quien me hizo esta confesión: “Cada día —me dijo— me espanta más en mis alumnos ese aire de *robots* ausentes, movidos por instintos primarios que no se conocen ni siquiera en los animales. Ya no consiguen plantear en clase la pregunta más simple. Se quedan absortos mirando hacia una nada desoladora y esa mirada me persigue ya hasta en mis sueños.” La transcripción de este testimonio es literal, lo aseguro. Tratando de buscar de dónde venía esa deshumanización sin esperanza de una juventud que en breve tendrá las riendas del mundo, llegamos, mi amigo y yo, a la certeza de que

el daño reside, en buena parte, en la proliferación de los famosos medios electrónicos que nada comunican distinto de esa mediatizada —la palabra viene como anillo al dedo— entrega al paraíso impostor de la llamada sociedad de consumo, este vasto *supermarket* en el que estamos naufragando sin remedio. ¿Ese era el “futuro radiante” que nos prometieron los falsos profetas hace un siglo? Me niego a suponer que tuvieran siquiera la imaginación para presentir el horror. Recordemos las palabras del historiador y orientalista francés René Grousset, con las que inicia su libro *Bilan de l'Histoire*: “Después de Dachau, después de Buchenwald, después de Aushwitz —yo añadiría de Hiroshima y Vietnam—, no tenemos ya derecho de abrigar ilusión alguna sobre la fiera que duerme en el hombre...” La asoladora propagación de los medios electrónicos destinados a la llamada informática, alimenta generosamente a esa fiera.

Ahora bien, lo que aquí me corresponde sería adelantar, en la escasa medida de mis conocimientos lingüísticos, cuál pueda ser la suerte del castellano sumergido ya en el vértigo de la informática o como quiera o deba llamársela. Pienso, en primer lugar, que el entusiasmo de los entendidos en este campo, con



motivo de haber sido incluida nuestra lengua en ese universo devorante, me parece, o por lo menos un tanto apresurado. He tenido oportunidad de leer algunos textos escritos en lo que ahí se llama castellano y lo único que he logrado descifrar parcialmente es una sarta de anglicismos ligeramente españolizados y cuyo sentido se me escapa por entero. Escuché, en una reunión de vocales del patronato del Instituto Cervantes, celebrada hace poco más de un año en el palacio de Miraflores, en Segovia, al poeta José María Valverde, quien leyó una columna publicada en un periódico de Madrid y redactada enteramente en ese novísimo papiamento. Sólo sé decir que, al terminar la lectura, no supimos si reír o mostrar nuestro sobresalto. Pero creo que hacer patente el rechazo a esta novedad es mostrar una inocencia inexcusable. Hace mil años que vive el castellano; durante los primeros siglos se llenó de voces árabes, engarzadas en términos y construcciones latinas y en no pocos vocablos griegos, y a esta mezcla vino a sumarse el euskera, el germano y hasta el celta. Que yo sepa, nadie se alarmó entonces. Dejemos ahora que el castellano viva su destino, confiemos en su poder de supervivencia y de transformación, y no intentemos ser, en este caso, más papistas que el Papa. Nos queda un refugio, ya nos lo dijo bellamente, hace unos días, Octavio Paz: "A su vez la palabra es hija del silencio, nace de sus profundidades, aparece por un instante y regresa a sus abismos." El silencio, el silencio que pedía Rimbaud para el poema absoluto. No nos inquietemos por la suerte de nuestra lengua, inquietémonos más bien por nuestra precaria posibilidad de subsistir en esta época atroz en donde se oyen ya las trompetas del Apocalipsis.

* Texto leído en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española. Zacatecas, México, 1997.



Escritura

José Manuel Arango

*Marcar una moneda
con la uña,
hacerle con la uña una raya
y echarla a rodar por la ciudad.*

*Tal vez la ciudad te la devuelva.
Y quizá traiga dos rasguños,
uno al lado del otro,
hermanos.*

*Agradecido la recibirías
en tu palma-*

Nudo

José Manuel Arango

*No, no es posible.
Pero debería ser posible.*

*¿Y si fuera posible
que no fuera posible?*

*Querré pues que sea posible,
baré porque sea posible.*

*Tal vez es imposible, pero es necesario
(que sea posible).*

Aviso de la defensa de nuestra lengua común*

Camilo José Cela

El cordobés Séneca nos pide mesura hasta en el sufrimiento y el belmontino Gracián nos aconseja que seamos breves. Pues bien, mesurada y brevemente, siguiendo estas dos sabias y prudentes normas, pruebo a dar mi aviso de defensa de nuestra lengua común, el español, aquella en que a Cervantes, al decir de Unamuno, Dios le dio el Evangelio del Quijote y, los años andando, los cien libros gloriosos que nacieron a esta orilla de la mar: hablo de la lengua en la que tenemos nuestra histórica e inmediata circunstancia y la fortuna de saberla digna y suficiente, firme y saludable, lozana y adecuada a los usos, afanes y necesidades que nos animan a seguir viviendo en ella, y, en nuestro caso, también para ella puesto que en ella nos expresamos ustedes y yo y trescientos millones de seres humanos más, casi todos en este continente.

Aristóteles piensa que la escritura es la representación del habla y el habla lo es de la mente, y para mí tengo que el alma tiembla en la voz que se pronuncia y se serena cuando la palabra se pone al servicio de las ideas nobles y duraderas: la defensa de nuestra lengua común, pongamos por caso.

La noticia de la *Gramática* de Nebrija está, desde hace muy breves años, en boca de todos con motivo de su quinto cumple siglos y con frecuencia se nos recuerda que en ella, y no más comenzado el prólogo, su autor dice a la Reina Doña Isabel que siempre la lengua fue compañera del Imperio. Actualicemos los criterios, pongamos en el lugar de la palabra señaladora de tan solemne concepto, envejecido ya tras los quinientos años pasados desde entonces, una voz que designe alguna noción en actual y vigente candelero, por disparates que pudieran parecernos las unas de las otras —cultura, nota o marca o seña de identidad, revolución, mercado, lo que fuere— y no nos será difícil intuir lo que quiso señalar Nebrija, esto es, que la lengua es un arma, una herramienta primordial, insustituible por ninguna otra y necesaria para darnos sentido y presencia y abrir las más amplias perspectivas a nuestros anhelos.

Repárese en que el pensamiento de nuestro glorioso gramático, puesto al día, cobra una frescura que nos alerta de su verdad, y no olvidemos tampoco su serena y cierta advertencia en este trance de hoy. Ahora nos corresponde dejar constancia de la idea de

Cervantes de que no hay ningún camino que no se acabe como no se le oponga la pereza y la ociosidad; propongámonos no olvidar esta sutil sabiduría cuya presencia tanto vamos a necesitar.

La posibilidad de entendimiento crece o mengua en función del auge o la desnutrición de otra posibilidad condicionadora, la de la comunicación. Los hombres cultos del siglo XX dejamos escapar de la mano la bendición que hubiera supuesto convertir, mejor dicho, conservar al latín como la lengua culta internacional, y los hombres cultos del siglo XXI tendrán que estar alertas para evitar que el español deje de ser la lengua común de todos nosotros, lo que sería un despropósito histórico e incluso político.

Como amante de la lengua, de las lenguas, de todas las lenguas, preconizo que juguemos a sumar y no a restar, que apostemos al alza y no a la baja, que defendamos la libertad de las lenguas y sus hablantes, soñemos con la igualdad de propósitos y troquemos la fraternidad de los juegos florales y los discursos de artificio y su escenografía caduca e inoperante, por la justicia de la implacable erosión semántica, esa ilusión que acabaría perfeccionando al hombre en paz.

Sí. No usemos la lengua para la guerra, y menos para la guerra de las lenguas, sino para la paz, y sobre todo para la paz entre las lenguas. De la defensa de la lengua, de todas las lenguas, sale su fortaleza, y en su cultivo literario y siempre progresivo se fundamenta su auge y sus elástica y elegante vigencia.

Quisiera ser muy cauto en mis apreciaciones pero tampoco debo dejar huir este momento que se me brinda para no callarme: quien la ocasión pierde, decía San Juan de la Cruz, es como quien soltó el aveca de la mano, que no la volverá a cobrar.

Los españoles y los hispanoamericanos somos dueños y usuarios de una de las cuatro lenguas del ya próximo futuro, ya sabéis bien que las otras son el inglés, el árabe y el chino, dicho sea sin desprecio de ninguna otra y guiado no más que por consideraciones de inercia histórica en las que, claro es, ni entro ni salgo.

Nuestra lengua común, el español, ha venido siendo ignorada, cuando no zaherida, oficial y administrativamente en no pocos países y desde que la memoria alcanza, y tan sólo en estos gozosos momentos y con motivo de nuestros necesarios y saludables

encuentros, parece que se hace una clarita en el horizonte ¡Ojalá la suerte nos acompañe a todos!

Es doloroso que siendo la nuestra una de las lenguas más hermosas y poderosas y eficaces del mundo, casi nadie, salvo las honrosas, y gloriosas excepciones del venezolano Andrés Bello, de los colombianos Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo, del español Ramón Menéndez Pidal y de los mexicanos Alfonso Reyes y Francisco J. Santamaría, quizá entre otros próceres del pensamiento, se haya preocupado de enseñarla con amor y de defenderla con airoso y elegante entusiasmo.

Los hispanohablantes hemos visto cómo se perdía nuestra lengua en las Filipinas, cómo va camino de perderse en Guinea, en el Sahara y, ¡ay!, entre los hijos de los emigrantes españoles e iberoamericanos; parece ser que, por fin y en buena hora, nos hemos dado cuenta del peligro y estamos conjurando, atajando, el riesgo de la dispersión.

A todo puede ponerse límite con inteligencia y con paciencia, bien es cierto, pero quizá metiendo, antes de nada, un poco de orden en nuestro pensamiento y el necesario coto a nuestras inexplicables e ingenuas vergüenzas. Y recordemos siempre que en los Estados Unidos, los hispanohablantes se llaman hispanos a sí mismos y con todo orgullo e incluso con muy diáfanos connotaciones políticas.

Sacadámonos falsos pudores que nos dificultan ver claro; os recuerdo a los americanos que habláis el español que ésta es la lengua común de todos, ni más ni menos nuestra que vuestra ni al revés, y que todos, queramos o aun sin quererlo, somos, por la lengua que hablamos y escribimos, hispanos o hispánicos o iberos o ibéricos. Y bajo cualquiera de ambos dobles gentilicios caben también los portugueses y los brasileños porque ni España ni Iberia quieren ni quisieron decir nunca España, que es entidad mucho más moderna, sino que señalaron siempre la entera Península Ibérica, esto es, España y Portugal. Los hispanohablantes, por fortuna para nosotros, somos el arquetipo del antirracismo puesto que nuestro denominador común es la cultura y no el color de la piel.

Pido a nuestros gobiernos un poco de dinero para esta noble causa: la de la defensa de nuestra herramienta de comunicación. La lengua es la más eficaz de todas las armas, ya quedó dicho, y la más rentable de todas las inversiones; nunca es tarde para que empecemos a poner nuestros ahorros al servicio de los futuros beneficios que serán de todos y que servirán para todos. Y me callo ya porque tampoco soy quien para abusar del tiempo que se me regala; porque, según Alfonso X, El Sabio, el mucho hablar hace envilecer las palabras y porque, para Cervantes, siempre Cervantes, no hay razonamiento que, aunque sea bueno, siendo largo lo parezca.

* Texto leído en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española. Zacatecas, México, 1997.

Abril

José Manuel Arango

*Ocre y verde: montañas
y montañas detrás de montañas
detrás de montañas-*

*Es abril. Los rocosos declives han florecido,
la hierba abunda en flores diminutas.*

*Caminos de azafrán, espigas y espartos.
Abril es todo, vuelos gorjeos.
En abril la montaña se aduenda, se antiña,
en abril nos sorprende su apariencia ligera.*

*Una lagartija cruza -rayo, arcoiris-
por la base del muro:
una lagartija de papada azul
y fino dorso rayado.*

*El gavilán vino de lo alto del cerro,
otra desde la copa del noro.*

*Ocre y verde
Montañas
y más allá montañas: una fuga de formas.*

*Y por sobre ellas la luz,
azul y dorada.*

Idiomas bajo acoso*

Carlos Montemayor

No abundaré en la importancia que para la vitalidad de una lengua representa la capacidad de incorporar nuevas realidades y voces de diferentes culturas. Las lenguas se permean unas a otras de muchas maneras. Hablar de mexicanismos, bolivianismos, andalucismos, peruanismos o nahuatlismos es una forma de referirnos a la riqueza, ductilidad y transformación de la lengua española a nivel léxico, semántico, sintáctico e incluso fonético. El castellano que se habla en Yucatán, por ejemplo, se pronuncia ya con sílabas largas y breves como las del maya; presenta tonos altos y bajos como los de esa lengua y una serie de consonantes explosivas o rearticulaciones vocálicas con golpe glotal que son propias de esa lengua indígena. El mapa de nuestro idioma y de las culturas que en él laten es inmenso. Gran parte de la literatura actual de nuestra lengua se ha nutrido de esas profundas culturas y lenguas indígenas: es el caso del guaraní en la prosa de Augusto Roa Bastos, del quechua en la de José María Arguedas o del kiché en la de Miguel Ángel Asturias.

Pero me referiré, durante unos breves minutos, a ciertos aspectos regionales que se me imponen por la cercanía de mi país con Estados Unidos. Empezaré con algo sorprendente, una argumentación demográfica y lingüística del llamado en Estados Unidos *zaratidrogas*, el general Barry McCaffrey. El 27 de marzo, en la ciudad de Washington, reiteró la necesidad de que su país mantuviera una estrecha colaboración con México, entre otras cosas, porque nuestra frontera común es la más grande del mundo; después, y sobre todo, porque "si analizamos el nuevo siglo, notaremos que México será no sólo la mayor nación de habla hispana del mundo, sino que Estados Unidos será la segunda nación hispanoparlante del planeta". Fuera del estilo norteamericano de argumentar siempre a partir de "lo más grande" o "lo mejor" del mundo, quiero destacar no los grandes monolitos incomparables, sino las fracciones de esas grandes realidades.

El *zar* McCaffrey ignora que la situación de la lengua española no es la misma en toda la esfera de los pueblos que la hablan. En España, por ejemplo, la lengua española está siendo más atacada que en cualquier otra parte del mundo; priva ahí una perspectiva muy provinciana y la discriminan permanentemente los vascos, los catalanes, los leoneses o los gallegos, pero a un extremo tal que llegan a olvidar que la lengua española no es un idioma de Castilla, sino del mundo; que lo que ocurra en la provincia de Castilla no abarca el vasto mapa en que nuestro idioma se desenvuelve. Se nos olvida a menudo que los idiomas existen en virtud de los pueblos que los hablan y por las condiciones políticas, culturales y sociales en que esos pueblos viven. No podemos aislar los elementos de un idioma para verlos al margen de sus rangos o vasos comunicantes culturales y sociales.

Al parecer, hemos supuesto que todo el que habla español pertenece a algo único y que la lengua ha desempeñado siempre una función de unificación o de cohesión, pero no siempre ha sido así. O no siempre opera así. No opera así en España en este momento. No opera así en Puerto Rico en este momento. No opera así en grandes zonas de México. No opera así en numerosos países de este continente, donde contamos con cerca de 500 lenguas indígenas, muchas en proceso irreversible de extinción. La lengua española juega entre ellas, primero, un papel de imposición; después, el de la lengua de trabajo y aun el de instrumento de autodefensa (en el sentido procesal o de reclamo civil) de las comunidades indígenas. La lengua española no ha estado unificando a una comunidad nacional, como los ministerios de Educación Pública a menudo han creído en nuestros países; ha servido para afianzar un proceso de colonización interna y de sometimiento de grandes comarcas indígenas. La castellanización ha sido una de las formas más agresivas de destrucción cultural. Es decir, una educación que se propone la castellанизación absoluta para unificar un país comete un grave error. Primero, porque no lo unifica. Segundo, porque destroza las posibilidades de desarrollo cultural, personal, psicológico, de la población infantil de las comunidades indígenas. Tercero, porque aparece como lengua dominante en una organización po-



lítica que no aglutina a esos pueblos en una nueva sociedad ni los unifica culturalmente. En este sentido, la lengua española en nuestros países provoca procesos de sometimiento social, de colonización interna o de discriminación no muy diferente de los que ocurren en Estados Unidos con la lengua inglesa y la española. En algunas zonas indígenas, por ejemplo, las familias no quieren que los hijos sigan aprendiendo la lengua indígena; quieren que hablen español porque sienten que así estarán mejor preparados para sobrevivir. Muchas familias de hispanohablantes en Estados Unidos, por la misma razón, no quieren que sus hijos hablen español. En México algunos se avergüenzan de hablar la lengua indígena. Muchas familias se avergüenzan de hablar español en Estados Unidos. Muchos de los hispanohablantes provenientes de México y de Centroamérica ahora olvidados y agredidos en Estados Unidos han sido olvidados y agredidos en sus propios países y tienen la lengua española como segunda lengua, no como la materna. Hay comunidades zapotecas en la ciudad de Los Ángeles, por ejemplo, que solamente hablan zapoteco e inglés, no zapoteco, español e inglés. Su lengua materna es el zapoteco y se ha desplazado su lengua de trabajo del español al inglés. Por lo tanto, gran parte de la inmigración que llamamos hispanohablante es una población que

no está llevando la lengua española a Estados Unidos como una primera lengua ni como una lengua de identidad nacional, ni mucho menos de identidad étnica, sino como una lengua aprendida malamente, forzosamente como recurso de trabajo. Esta gradación de contenidos étnicos, sociales y económicos es importante para reconocer que la lengua española en Estados Unidos revela todas las fronteras culturales que nos están bloqueando y apartando. Tenemos una lengua española golpeada en Estados Unidos, golpeada en España, golpeada en Puerto Rico, golpeada en otros sitios. Una lengua española que sólo significa unidad cultural en ciertos estratos sociales. No tenemos conciencia de que hablar español es pertenecer a una cultura específica, porque el español es resultado a veces de un crecimiento social uniforme y en otras resultado de una imposición política.

La discriminación racial que se ha recrudecido en estos tiempos en Estados Unidos contra la población hispanohablante nos exige replantearnos estos rasgos que concurren política, económica e ideológicamente en nuestra lengua. El futuro de la lengua española en el mundo va a depender de la conciencia que todos los hispanohablantes tengamos de las funciones sociales y culturales que siguen concurrendo en ella. Por principio de cuentas, los que hablamos español no tenemos una conciencia de pertenecer ni de estar trabajando por una comunidad cultural internacionalmente unida.

No sólo las zonas no castellanas de España están recalcitrantemente marcando que la lengua española es una pequeña isla lingüística de España (olvidando, claro, que es la lengua del continente), sino que tal provincianismo de los españoles no castellanos se ve reforzado por el provincianismo castellano que cree todavía que el español que se habla en Castilla es la norma del español que se habla en el mundo. Este provincianismo debe desaparecer, modificarse desde España misma; cambiar esta actitud en prensa, en cine, en televisión, en radio, en planes de estudio, en universidades, en centros de investigación. Hoy es imposible entender nuestra lengua española a partir de lo que solamente ocurre con los escritores, lingüistas o hablantes de España.

Por otro lado, los países y gobiernos iberoamericanos no están a cabalidad trabajando tampoco en el fortalecimiento de una base cultural común del hispanohablante. Primero, porque todavía no entendemos la dinámica de las lenguas vernáculas en nuestras regiones; después, porque imponemos el español como lengua de dominio en zonas donde debíamos afirmar una educación bilingüe y bicultural y aceptar el desarrollo de las lenguas vernáculas como la parte sustantiva del desarrollo personal de los pueblos indígenas. Así, el desarrollo posterior de la lengua española operaría como una alianza. Así la lengua española permitiría una nueva conciencia cultural, no la de una lengua que los pueblos indígenas tienen que aprender para defenderse de la agresión política, militar, policiaca o comercial, sino la de una lengua que une a los grupos étnicos y a las llamadas poblaciones nacionales.

En fin, ¿por qué no avanzar en un recuento de lo que creemos que somos a través de la lengua española? ¿Por qué no hacer un recuento de todas las fronteras culturales que nos separan y aíslan? Algunas de esas fronteras deben fortalecerse; otras, ciertamente, deben desaparecer.



* Comentarios durante la presentación del *Índice de Mexicanismos*, Zacatecas, Zac., 7 de abril, 1997.

Botella al mar para el dios de las palabras*

Gabriel García Márquez

A mis doce años de edad estuve a punto de ser atropellado por una bicicleta. Un señor cura que pasaba me salvó con un grito: ¡Cuidado! El ciclista cayó a tierra. El señor cura, sin detenerse, me dijo: ¿Ya vió lo que es el poder de la palabra? Ese día lo supe. Ahora sabemos, además, que los mayas lo sabían desde los tiempos de Cristo, y con tanto rigor que tenían un dios especial para las palabras.

Nunca como hoy ha sido tan grande ese poder. La humanidad entrará en el tercer milenio bajo el imperio de las palabras. No es cierto que la imagen esté desplazándose ni que pueda extinguirlas. Al contrario, está potenciándose: nunca hubo en el mundo tantas palabras con tanto alcance, autoridad y albedrío como en la inmensa Babel de la vida actual. Palabras inventadas, maltratadas o sacralizadas por la prensa, por los libros desechables, y por los carteles de publicidad; habladas y cantadas por la radio, la televisión, el cine, el teléfono, los altavoces públicos; gritadas a brocha gorda en las paredes de la calle o susurradas al oído en las penumbras del amor.

No: el gran derrotado es el silencio. Las cosas tienen ahora tantos nombres en tantas lenguas que ya no es fácil saber cómo se llaman en ninguna. Los idiomas se dispersan sueltos de madrina, se mezclan y confunden, disparados hacia el destino ineluctable de un lenguaje global.

La lengua española tiene que prepararse para un ciclo grande en ese porvenir sin fronteras. Es un derecho histórico. No por su prepotencia económica, como otras lenguas hasta hoy, sino por su vitalidad, su dinámica creativa, su vasta experiencia cultural, su rapidez y fuerza de expansión, en un ámbito propio de diecinueve millones de kilómetros cuadrados y cuatrocientos millones de hablantes al terminar este siglo. Con razón un maestro de letras hispánicas en los Estados Unidos ha dicho que sus horas de clase se le van en servir de intérprete entre latinoamericanos de distintos países. Llama la atención que el verbo *pasar* tenga cincuenta y cuatro significados, mientras en la república del Ecuador tienen ciento cinco nombres para el órgano sexual masculino, y en cambio la palabra *condoliente*, que se explica por sí sola, y que tanta falta nos hace, aún no se ha inventado. A un joven periodista francés lo deslumbraban los hallazgos poéticos que encuentra a cada paso en nuestra vida doméstica. Que un niño desvelado por el balido

intermitente y triste de un cordero, dijo: "Parece un faro". Que una vivandera de la Guajira colombiana rechazó un cocimiento de toronjil porque le supo a Viernes Santo. Que Don Sebastián de Covarrubias, en su diccionario memorable, nos dejó escrito de su puño y letra que el amarillo es el color de los enamorados. ¿Cuántas veces no hemos probado nosotros mismos un café que sabe a ventana, un pan que sabe a rincón, una cereza que sabe a beso?

Son pruebas al canto de la inteligencia de una lengua que desde hace tiempos no cabe en su pellejo. Pero nuestra contribución no debería ser la de meterla en cintura, sino al contrario, liberarla de sus fierros normativos para que entre en el siglo veintiuno como Pedro por su casa. En ese sentido me atrevería a sugerir ante esta sabia audiencia que simplifiquemos la gramática antes de que la gramática termine por simplificar a nosotros. Humanicemos sus leyes, aprendamos de las lenguas indígenas a las que tanto debemos lo mucho que tienen todavía para enseñarnos y enriquecernos, asimilemos pronto y bien los neologismos técnicos y científicos antes de que se nos infiltren sin digerir, negociemos de buen corazón con los gerundios bárbaros, los qués endémicos, el dequeísmo parasitario, y *devuélvamos* al subjuntivo presente el esplendor de sus esdrújulas: vayamos en vez de vayamos, cántemos en vez de cantemos, o el armonioso muéramos en vez del siniestro muramos. Jubilemos la ortografía, terror del ser humano desde la cuna: enterremos las haches rupestres, firmemos un tratado de límites entre la ge y la jota, y pongamos más uso de razón en los acentos escritos, que al fin y al cabo nadie ha de leer lagrima donde diga lágrima no confundirá revólver con revolver. ¿Y qué de nuestra be de burro y nuestra ve de vaca, que los abuelos españoles nos trajeron como si fueran dos y siempre sobra una?

Son preguntas al azar, por supuesto, como botellas arrojadas a la mar con la esperanza de que les lleguen al dios de las palabras. A no ser que por estas osadías y desatinos, tanto él como nosotros terminemos por lamentar, con razón y derecho, que no me hubiera atropellado a tiempo aquella bicicleta providencial de mis doce años.

* Texto leído en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, Zacatecas, México, 1997.



El español y las lenguas indígenas

Miguel León Portilla

¿Son un peligro para el florecer del español las lenguas indígenas que continúan hablando cerca de 40 millones de personas en el Nuevo Mundo? Mi respuesta es que —hasta donde sé— nadie ha dejado de hablar español por hacer suyo un idioma nativo. De hecho, un porcentaje muy elevado de esos 40 millones es bilingüe, es decir que conoce también la lengua de las mayorías.

Los pueblos indígenas se muestran hoy decididos a reafirmar y reconstituir sus identidades, concediendo particular importancia a la preservación de sus lenguas, con la enseñanza formal de las mismas y su cultivo, incluyendo el literario. El tema guarda obviamente relación con otras demandas que formulan en la actualidad estos pueblos.

Asumir como actitud ante estas realidades la de desentenderse de ellas o, peor aún, rechazarlas como opuestas a la unidad nacional, no sólo sería postura que merecería el calificativo de colonialismo interno y violatoria de los derechos humanos, sino que provocaría reacciones que pueden llegar a ser muy violentas. Hay numerosos ejemplos de lo que ha ocurrido cuando un Estado actúa en contra del uso y cultivo en su territorio de otras lenguas que no sean la del grupo mayoritario que se autocalifica como unificador.

La pluralidad de lenguas no es ya un castigo, como en la Torre de Babel. Además de derecho inalienable de quienes las hablan, es riqueza invaluable del propio país y de la humanidad entera. Cada lengua es como un ordenador que, como diría el gran fray Bernardino de Sahagún, estudioso del náhuatl, permite percibir y enmarcar de variadas formas "las cosas naturales, humanas y divinas", en fin, el universo entero. Por eso, cuando desaparece una lengua muere una parte de lo más íntimo y valioso de la humanidad.

El castellano ha convivido con las lenguas indígenas del Nuevo Mundo. Estas, a pesar de todos los pesares, no han desaparecido. Uno y otras se han influido recíprocamente. El estudio de las lenguas indígenas ha contribuido enormemente al desarrollo de la moderna lingüística. Ahora, la celebración en Zacatecas del primer Congreso Internacional de la Lengua Española, es buena ocasión para que los hispanohablantes reflexionemos sobre nuestra actitud ante las lenguas entre las que el español vino a implantarse y a ser medio de comunicación universal.

Es ya tiempo de atender las demandas de los pueblos originarios del Nuevo Mundo, entre ellas las concernientes a sus lenguas. La respuesta habrá de incluir:

1. Reconocer a nivel constitucional que nuestros países, incluyendo a España, son plurilingües.
2. Aportar los medios para que los correspondientes ordenamientos derivados de ese reconocimiento se cumplan, disponiendo la obligato-



riedad de la enseñanza bilingüe en las respectivas áreas indígenas, abarcando los varios niveles del sistema educativo.

3. Fomentar, al igual que el cultivo del español, el de las otras lenguas, estableciendo para ello talleres literarios, academias y centros o casas de escritores en lenguas indígenas, como la que, con el apoyo de la Secretaría de Educación y la Unesco, se ha creado recientemente en México, dirigida y administrada por hablantes de varias lenguas nativas.

4. Aportar recursos para la publicación de periódicos, revistas y libros en lenguas indígenas, así como para la producción de programas en la radio y la televisión, reconociendo el papel que deben tener en el ámbito de la comunicación.

5. Sensibilizar a los grupos mayoritarios para que valoren la riqueza cultural que significa la presencia de los más antiguos americanos, con sus lenguas, dueñas de antiguas y nuevas literaturas.

La lengua española ha coexistido y coexiste con las indígenas y, lejos de estar en peligro por esto, se enriquece. Dando lugar al florecer de dichos idiomas, se harán posibles otras aportaciones culturales. En lenguas indígenas se escribieron códices como los de los mayas, nahuas y mixtecos; se transvasaron al alfabeto el *Popol Vuh*, los libros de *Chilam Balam*, los *Cantares mexicanos*, numerosos anales históricos y preciosas leyendas. En las lenguas originarias del Nuevo Mundo resuenan hoy las voces de millones de hombres y mujeres que de nuevo pronuncian y escriben su palabra, enriqueciendo el caudal de la expresión humana en el contexto de una literatura en verdad universal.

Esperemos que sean tomadas en cuenta estas propuestas presentadas ya en el primer Congreso Internacional de la Lengua Española. Deseemos que el destino de ésta no implique jamás ser enemiga, sino hermana de aquellas entre las cuales ha venido a implantarse y enriquecerse.



Canto de Primavera

Netzabualcōyotl
(Poeta náhuatl, 1402-1472)

*En la casa de las pinturas
comienza a cantar,
ensaya el canto,
derrama flores,
alegra el canto.*

*Resuena el canto,
los cascabeles se hacen oír,
a ellos responden
nuestras sonajas floridas.
Derrama flores,
alegra el canto.*

*Sobre las flores canta
el hermoso faisán,
su canto despliega
en el interior de las aguas.
A él responden
variados pájaros rojos.
El hermoso pájaro rojo
bellamente canta.*

*Libro de pinturas es tu corazón,
has venido a cantar,
haces resonar tus tambores,
tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera
alegras a las gentes.*

*Tú sólo repartes
flores que embriagan,
flores preciosas.*

*Tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera,
alegras a las gentes.*



Entrevista con el pintor colombiano Carlos Torres

Mario Rey

Temprano encuentro con las artes plásticas en un convento franciscano.

Yo me acerqué a la pintura en la niñez, como a los nueve años, en un convento franciscano. Yo me sentí identificadísimo con ese ambiente, y me encontré a un franciscano que estaba haciendo unas frutas sobre piedra, y me llamó mucho la atención, sin saber que el arte podría ser un medio para vivir. Cuando fui estudiante hice un bachillerato muy técnico, muy académico, pero siempre había algo interior que me hablaba del arte. Obviamente, viene después todo ese cuestionamiento del medio: ¿qué va a hacer un artista? Entonces quise hacer humanidades, sociología, antropología, economía, todo, en la Universidad Nacional de Bogotá, con la idea de que iba a pintar autodidácticamente. Pero uno va creciendo, va mirando, y se va dando cuenta de que no se puede hacer de esa manera, de que hay que dedicarle las veinticuatro horas. Cuando tomé esa determinación, después de "haber perdido como cinco años" de otros estudios, me dije: Yo quiero la pintura.

Las primeras obras y el primer cuadro

Hice mi primer cuadro en la adolescencia, en la época del hipismo. Tenía unas cartulinas y unas témperas; lancé unas pinceladas, como unas manchas; después empecé a quemarlo por el centro, y en un momento dado lo apagué, quedó un gran hueco. En el momen-

to, el resultado se me hizo maravilloso, obviamente sin ningún conocimiento artístico. Pero sí me dejó a mí un sabor; sentí que había sido algo interesante. Tenía unos catorce o quince años.

Las primeras obras artísticas las hice cuando tenía unos siete años, en Bogotá; me iba a las ladrilleras y me robaba o me regalaban los bloques, y hacía unas figuras escultóricas. Una vez hice una serie de figuras y las coloqué en el tejado de la casa, y me parecía una maravilla porque nadie las veía, nunca nadie las vio; pero cuando yo iba por la calle miraba y ahí estaban mis esculturas. Subía, las miraba, las rociaba con agua, porque no tenía ni idea de lo que pasaba con el barro, hasta que con el tiempo y las lluvias fueron desapareciendo. Con los amigos de infancia jugaba a hacer objetos. Casi que yo me inventaba los juguetes. Me acuerdo una vez que hubo un terremoto en Bogotá: yo me había inventado un carrito con ladrillos, con latas de galletas, todo un camión y, cuando llegó el temblor, empezó a moverse. Yo, en mi inocencia, decía: ¡Se mueve, se mueve! Sentí que todos los objetos, el vidrio, el plástico, las maderas, eran un camión, y yo montaba a mis hermanas, a los vecinos de la cuadra, y todo el mundo feliz con el carrito que yo había hecho. Yo tuve una infancia muy sana, disfruté mucho el juego, y de muchos amigos. Ahora tengo como esa necesidad de estar con la gente, de hablar; me encanta eso, y eso viene desde mi infancia.

La primera exposición

Mi primera exposición fue en la biblioteca Luis Ángel Arango, en Bogotá. Es curioso, porque es un lugar que en Colombia tiene un crédito muy grande; el director era Fernando Duarte; era el director del Banco de la República. Me gané un concurso para pintores que nunca hubieran expuesto en ninguna parte; el premio consistía en que a los tres primeros lugares se les daba una muestra individual —aún no estudiaba artes en la universidad—, tenía un año para hacer la muestra.

En ese tiempo hacía unas plumillas muy bonitas. La pintura le enseña a uno a conocerse mucho; es una especie de psicoanálisis. Los cuadros le enseñan a uno estados psicológicos. De angustia o de serenidad, son casi autorretratos. En ese tiempo yo hice unos dibujos



de drapeados, con personajes con muchas vendas; les dejaba entrever un ojo o la nariz, y todo lo llenaba como una momia. Después, viendo retrospectivamente, me doy cuenta de que ese era yo: lleno de vendas, de falta de experiencia, de madurez, de conocimiento, y poco a poco se las va uno quitando, y empieza a descubrirse. Esa muestra para mí fue muy importante porque me reafirmó que era el camino que debía seguir. Quien me premió, me dio una determinación: que yo tenía que pintar. Eso me ayudó a tener un apoyo, un impulso. Desde allí me dediqué a trabajar en serio en la pintura.

Mi función es expresar que somos seres íntegros

Mi función es expresar lo que soy, y lo que yo soy es lo que somos todos: somos seres a quienes no nos falta nada; somos seres íntegros; no tenemos ninguna carencia; pero ya eso lo hemos olvidado, y creemos que somos limitados, que tenemos problemas; pero es un olvido. Recordar que no nos falta nada, es lo que yo quiero decir con mi pintura; y, ante todo, llenar todo un sentido de paz. No es la paz de los políticos, ni la económica, eso es lo que menos tiene que ver con esto. Es un atributo íntegro del ser.

Me acuerdo de Carlos Rojas, un pintor a quien quise mucho. Él me decía que era imposible expresar eso en la pintura; igual Negret. Pero yo digo que sí se puede dar un sentido espiritual con la pintura; por eso las religiones son muy celosas con el arte.

Entre la primera y la última exposición hay cosas muy constantes, como el deseo de expresar que hay algo interior que se puede decir con el arte, que el arte no es en vano, que el arte no es un juego.

Hoy... veo un cuadro de la primera exposición y uno reciente, y digo: ¡Uf! ¡Todo lo que se ha hecho, todo lo que se ha recorrido!

Hoy me siento más cerca a la idea inicial, más próximo; como que no en vano decide uno ser pintor.

Lo que el pintor haga es lo que es en su vida

Yo pienso que todos los maestros influyen en un artista; aunque hay momentos especiales. En periodos determinados uno se identifica con Cézanne, por ejemplo. En mi caso, con Chagall, que era la maravilla. Pero uno los va rebasando; no sé a qué se deba. En otro momento, Picasso, Matisse, entre los clásicos conocidos. Recientemente me interesa mucho la obra de Mark Rothko; el impresionismo abstracto; Joaquín Torres García; Motherwell; Pollock; Goya; los impresionistas; Van Gogh; el arte africano y el arte prehispánico. Mi trabajo tiende a compararse, en su técnica, no en su contenido, con Tapies, no tengo nada en común con lo que él concibe. Más me interesan Joseph Albert y Joseph Boys.

Me interesa mucho la ecología; siento que es clave en el siglo XX tomar conciencia de que todo es tan frágil, que la contaminación y los químicos tienen efectos ecológicos irreversibles; que parte del arte ha de tener ese sentido de preservación de la naturaleza. Mi trabajo es muy orgánico, procuro emplear el mínimo de sintéticos; uso arenas, maderas... Mi trabajo, antes que nada, es muy americano. No digo ni mexicano ni colombiano; siento que como continente somos un gran país. Yo creo mucho en el sueño de Bolívar, y siento que el arte es ante todo universal, y más ahora, con toda la tecnología, el internet y los medios de comunicación. El arte se convirtió en una cuestión global. Siento que el arte es una especie de vanguardia de la ciencia, incluso de la política; antes del TLC, el arte había roto esas barreras hace tiempo. Antes de que la cámara fotográfica comprobara la ley de perspectiva, ya en el Renacimiento, cuatrocientos, quinientos años atrás, lo había hecho; antes que la teoría del color se comprobara por medio de la fotografía, el puntillismo dijo que el color se podía descomponer. Bueno, paralelamente, cuando se dio el psicoanálisis, el expresionismo abstracto dio esa parte que después desarrolló Freud. En ese caso fue muy simultáneo. Ahora se puede descomponer un cuadro en música o en sonido a través de los medios tecnológicos; pero Kandinsky ya hacía valores abstractos y les colocaba títulos de armonía y de sinfonías. Entonces, el arte dice cosas que después la ciencia y la política comprueban y ponen en práctica; es curioso eso.

Influencia, especial, pienso que no tengo ninguna; uno es influencia de todos. Así como dijo Picasso: "Yo soy la esencia del arte del siglo veinte", cada pintor es la síntesis del momento que vive. Porque todos estamos influidos por todos. Decir que uno es único es un absurdo. No existe "único", el único es la totalidad. Uno también recibe influencias de los eventos, de las personas, del mundo que vive, de su momento. Eso



influye muchísimo en el nivel del ser, en el nivel del espíritu: más la obra misma. En la parte pictórica, yo me voy a las cosas que tengan más relieve, más volumen, y que a la vez digan algo espiritual, algo más silencioso; pienso que el arte es evocación del espíritu.

A mí el tipo de pintor que me gusta es aquel que es coherente con lo que pinta, y dentro de esos veo muy pocas cosas... Por ejemplo, ahora, hubo una moda, sobre todo en Colombia, de índole religiosa, espiritual; pero las vidas no lo eran. Entonces es como decir y pensar una cosa, y obrar y producir de otra.

De los pintores colombianos en México, tengo mucha relación con Juanita Pérez, artista comprometida con su obra y con su vida; con ella vivo una retroalimentación plástica muy enriquecedora. A María Fernanda Carrasquilla y a Juan Carlos Bermúdez los veo muy coherentes con lo que hacen y piensan. Santiago Rebolledo, con todas sus etapas, formas y altibajos, está pintando permanentemente. Se me hace importante que estén produciendo, indagando, escribiendo, cuestionándose cosas.

Tengo una amistad en Colombia con Danilo Dueñas, que ahora está viviendo en Miami; él se me hace un artista comprometido con lo que hace, independientemente de lo que la crítica y los medios digan; pienso que con el arte él tiene una especie de matrimonio, igual lo veo en Juanita y en los que acabé de nombrar.

De México me es más fácil hablar: aquí conocí a Vicente Gandía, un pintor español maravilloso; me apoyó mucho, lo quiero entrañablemente. Cristina Payán, que lamentablemente no está, me ayudó sobremanera; tiene uno de mis mejores cuadros. Digo que lo tiene porque ella, aunque no esté, sigue en mi memoria, sigue en mí. Con Cecil Camil de Abe, una amiga de Cuernavaca, he sentido una amistad muy sincera; entiende mucho lo que hago, se da una comunión en la pintura misma. Con el maestro Álvaro Mutis, tenemos una relación muy especial; él escribió un texto para una de mis exposiciones en la Galería Kin; él es un amante de mi trabajo, como yo de su obra literaria.

Mi trabajo es de síntesis, ortogonal, abstracto...

Si fuera un crítico, diría que mi trabajo tiene una profundidad de síntesis del siglo XX... Suena muy arrogante, pero trabajo la síntesis de muchas cosas, de Paul Klee, de Cézanne, del informalismo, del expresionismo abstracto, incluso del mismo expresionismo. Siento que el arte moderno es una cuestión ortogonal, horizontal, vertical, y mi trabajo es ortogonal dentro de la abstracción. Lo ortogonal es constante en la cultura moderna, y es una cuestión de superposición de planos. En la abstracción que continuamente hago, pon-

go ortogonales y superpongo planos abstractos dentro de una textura, de un color y una composición.

Un cuadro que uno mira y que no lo cansa es un buen cuadro; cuando un cuadro cansa es porque falla algo. Por eso es bueno tener muchos cuadros, trabajarlos, colocarlos al revés, y mirarlos a ver si el cuadro sigue incitando algo, cuando el cuadro sigue motivando, cuando el tiempo no ha hecho mella en él, es interesante...

Dionne es importantísima en mi vida, ella es la primera espectadora, la primera crítica de lo que hago. Ella me hace caer en la cuenta de determinados periodos a través de los cuadros. Me dice: "Esta época fue maravillosa". Y cuando miramos nuestra vida como pareja, decimos: "En esta época pasó tal cosa, nació tal niña, hicimos tal evento, y uno ya ve el autorretrato en el cuadro".

Yo quisiera pensar que uno es universal, pero la realidad es que uno es colombiano

Es curioso, una cosa es lo que uno piensa, como en un nivel ideológico; pero otra cosa es lo que uno siente interiormente. Yo quisiera pensar que uno no es mexicano, ni colombiano, sino universal; pero eso es un pensamiento. La realidad es que uno es colombiano, totalmente. Uno es de donde nació, y no quisiera aceptarlo porque es como un condicionamiento. Hay un autor al que leí mucho: Krishnamurti; él habla del nacionalismo y dice que eso es puro condicionamiento, que los seres humanos siempre estamos fragmentados. Cuando uno vuela, por ejemplo, uno no ve la frontera entre México y Guatemala. De un momento a otro estamos en México, y no hay ninguna frontera que lo diga; se ve el mismo entorno. Yo debo admitir que soy colombiano, totalmente, desde los pies hasta la coronilla... Eso va en... No sé si en la genética, o en la cultura misma, pero le da a uno una identidad. Y de eso me siento muy orgulloso. No me interesa lo que esté pasando en el sentido público; sí me interesa, como colombiano, el dolor y lo que está sucediendo en mi país, pero no me apeno, para nada. Yo me formé en Colombia; aquí lo que he hecho es desarrollarme, y en este país se puede lograr eso. Es lo que uno agradece, un país en que uno se puede desarrollar.

Yo me siento como un exiliado estando acá, y no un exiliado político, sino exiliado de la cultura. Porque, lamentablemente, yo sentí que allí había ciertas tendencias, o cosas muy nuestras con las que no es fácil volar; hay muchos intereses creados, mucho monopolio de la cultura, y como una cosa, ¿cómo la llamaría? no sé si envidia o recelo. Sentí que en Colombia recorrí un círculo. Allá tengo cuadros en los museos y en buenas colecciones. Quedarme así era repetir,



comprar. Cuando hay un vacío, cuando a alguien le falta armonía, paz, serenidad, cree que va a comprar una obra, y que ella le va a dar eso, pero más bien eso es snob... Digamos, desde un punto de vista más natural, no se requiere tanto del arte, en el sentido como se entiende en la ciudad u occidentalmente. Para un indígena o un monje, el sonido del viento es toda una música. Un paisaje en vivo, un atardecer, es todo un cuadro. Un narrar historias es toda una literatura. Toda su verdad. Entonces, ya en el medio occidental, vender es muy relativo, por-

que muchas veces el que vende no es tan buen artista, es más cuestión de mercadeo, de relaciones, y hay todo un mecanismo que vive de eso.

De todas maneras, si uno está convencido, la obra se vende, porque realmente el primer comprador es uno mismo. El arte tiene algo muy bello, que es como la fidelidad. El arte es como una mujer, a quien, si le es fiel, da todo; pero, ¡ay de que no sea así!, se restringe. Hay gente que llega a grandes obras y de pronto hace concesiones en su quehacer, y como que el arte después le cobra; después se da cuenta de que el público no quiere ver sino ese arte comercial.

Yo siento que el arte sí retribuye. Yo dependo de la pintura, sin hacer concesiones. La pintura tiene de todo; algo decorativo, algo comercial, concepto, contenido, todo va en una totalidad. La pintura existe como una cuestión muy espiritual, religiosa en el sentido de religar, no de fe, ni de religión establecida, que son las más ateas, las menos espirituales; la pintura me ha dado esa comunión conmigo mismo y esa posibilidad de expresar. En la pintura me siento más sincero. Entonces, soy muy, si no estricto, respetuoso. Me da mucha rabia el mal arte, y de eso ve uno muchísimo. Muchas veces uno ve expresiones que más bien requieren de terapia. El siglo XX ha dado apertura a muchas formas de expresar, pero todo tiene como un filo de navaja: ¿hasta dónde es arte y no, hasta dónde es una disculpa para, simplemente, justificar otro tipo de cosas que no tienen que ver con el arte? Sé que es muy relativo lo que estoy diciendo.

En México la única galería que no dudó un momento en mostrar mi obra fue la Galería Kin. María Maldonado, su directora, es una persona muy responsable y comprometida en su proyecto como galerista; tiene un espacio único, de amplios muros y luz excepcional.

Es muy difícil entablar juicios, pero todos sabemos que interiormente existe algo que es y algo que no es;

sabemos que hay algo que tiene arte y algo que no lo tiene; no sabemos cómo, es mágico. Paul Klee decía que el arte es el secreto que no se puede enseñar; no porque sea un secreto, sino porque no hay manera de decir cómo se hace. Uno ve a las personas y sabe si esa persona es sincera o no. En la pintura se da de la misma manera; Van Gogh, por ejemplo, es un muy claro caso de arte, pero hay muchas escuelas y tendencias, a partir de Van Gogh, que tratan de hacer ese tipo de expresionismos y no...

Uno duda todos los días, y también se autohipnotiza con determinados cuadros. Muchas veces uno cree que es la maravilla de trabajo. A los dos días, como que está flojo; y a los ocho dice: "Esto es una bobada". La gente cree que un pintor la pasa muy bien porque está en un caballete y con la paleta, como si fuera una dicha, el sueño que debiera de ser, pero es otra cosa. En mi caso, es una lucha permanente; tal vez porque lo quiero hacer con tanto ahínco, con tanta seriedad. Yo siento que pinto desde el espíritu; siento cuando se viven las cosas, se vive la textura, se vive el color, la composición, y lo que siento me conmueve, me emociona. A veces siento que son días perdidos, que no pasa nada... Uno sabe; es como un nivel del ser. Yo pinto como vivo y vivo como pinto. Cuando está uno pleno, y todo está en orden, los materiales, los aspectos económicos, psicológicos, emocionales, la cosa fluye, es mucho más fácil. Pero si estás mal, con depresión, tristeza, o lo que sea, entonces no sale bien. Se requiere lograr ese equilibrio. Con la práctica, se logra siempre un nivel, y pienso que eso te da cierta maestría. No importan los eventos externos, mientras interiormente la cosa esté bien, y uno lo va logrando; entonces se pinta a diario, sin que importen muchas cosas, porque ya la parte de la creación fluye; si no hay cosas, uno se las inventa, uno es recursivo.

No soy de caballete y pinceles, pinto con las manos, con trapos, con lo que encuentre, todo con cierto orden.

Mi última experiencia fue una retrospectiva que hice en el museo Cuauhnáhuac, en Cuernavaca. Esa exposición para mí fue muy importante; traje algunas obras que tenía en Colombia, y cosas de aquí, y tuve tiempo de seleccionar muy concienzudamente. No tenía nada que ver con la primera. No, obviamente es un abismo. Se ve, sí, todo un desarrollo, una evolución, y todo un camino recorrido de lo que sentía en la primera exposición y no sabía como expresarlo. Yo sentía ese llamado de expresarme de una manera. Yo jamás cambio el concepto; mi esencia siempre ha sido la misma.

Para el próximo año tengo exposiciones en Caracas, París y Sao Paulo, y en noviembre del 97 inauguro en la galería *Art-Struktura* de Albuquerque, Nuevo México, una exposición en compañía con Luis Lombardo, artista mexicano.

Entrevista con Martha Senn, una enamorada de la música y de Colombia

Miní Caire-Mario Rey



Nos sorprendió la sencillez y la cordialidad con la que Martha Senn es capaz de hablar de su brillante trayectoria como mezzosoprano en el mundo operístico. Nació en Suiza y realizó sus estudios de Canto y Derecho en Colombia y Estados Unidos. Su talento, como ella afirma, vivió durante mucho tiempo en el mundo privado del arte: el de la vocación; no fue sino hasta 1982, con el estreno de Carmen en el Kennedy Center de Nueva York, cuando empezó su desarrollo profesional. A partir de entonces, recorre los grandes escenarios de la ópera mundial: la Lyric Opera de Chicago, la New York City Opera, la Houston Grand Opera y la Opera de Filadelfia en Estados Unidos. Su voz traspasa la frontera de América y debuta en 1983 en Europa, en el Teatro La Fenice de Venecia, después en La Scala de Milán con Il barbiere di Siviglia en la versión de Claudio Abbado, en la Opera de San Carlo en Nápoles, la de Roma, Bologna, Palermo, Munich, París y el "Liceu" de Barcelona.

Ha cantado con el tenor Plácido Domingo y emocionado a los públicos de Londres, Colonia, Toronto, Dallas, Denver y Bogotá.

Su trabajo discográfico es enorme: ha colaborado con Baudouin para Supraphon, y ha grabado discos memorables como La clemenza di Tito con Riccardo Muti y La vida breve y Siete canciones de Manuel de Falla, bajo la dirección de Eduardo Mata.

¿Cómo llega Martha Senn al canto?

Crecí en un ambiente musical; mi padre escuchaba música cada vez que estaba en la casa; permanentemente se escuchaba música clásica; yo crecí en ese ambiente, era normal escucharla. Descubrí que tenía voz de una forma muy curiosa: Yo era una niña muy inquieta y le daba mucho trabajo a mis padres; entonces, mi padre se ingenió una manera de castigarme cuando las cosas no sucedían como él quería: "A su cuarto señorita", me decía, y como mi orgullo no me permitía llorar, entonces cantaba a voz en cuello. Los vecinos que me escuchaban le dijeron a mis padres: "Oigan a la niña cómo canta... Cómo canta de lindo..." Así empezó. Cantaba todo, todo... Y lo que no sabía cantar, me lo inventaba. Era tal el coraje que me daba el castigo, a pesar de saber que tenían razón... Yo solo sabía que cantaba.

Mis padres se ocuparon de ponerme en el Conservatorio, a sugerencia de mis maestros de Bachillerato, los cuales notaban en mí —según decían— un talento especial. En el Conservatorio, mis maestros insistieron en que tendría que educar mi voz en alguna escuela superior de Europa o de Estados Unidos. Yo seguía en el Conservatorio, simultáneamente con los estudios de Derecho. Poco a poco me di cuenta que a una disciplina intelectual era más fácil volver en cualquier momento, en cambio el canto requería ejercicios y una precisión técnica que tienen un límite de edad y de tiempo. Entonces decidí suspender todo lo que tenía que ver con mi opción por la jurisprudencia, y dedicarme a averiguar qué podía hacer con la voz.



Sin embargo, la decisión final formó parte de una situación personal de mi vida: Me casé muy joven y pronto tuve dos hijos; las cosas no fueron como yo esperaba. Así, un día resolví separarme de mi marido, y con ello tuve la oportunidad de llevar a cabo la inquietud que por distintas razones no había podido realizar. Mi vida se había quebrado en una parte, entonces pensé quebrarla toda, y dedicarme completamente a otra cosa.

Encontrar un profesor es como encontrar una aguja en un pajar

Viajé a Nueva York con mis hijos. Encontré un profesor de técnica vocal, y estudié hasta que alcanzó el dinero que tenía ahorrado. Encontrar un maestro es la etapa más dura en la formación de cualquier cantante. La voz es un instrumento y cada instrumento es distinto; por ello el profesor no sólo debe saber de técnica, también tiene que tener instinto para detectar qué es lo que le falta a cada voz y saber cómo desarrollarlo. Encontrar un profesor es como encontrar una aguja en un pajar. Yo tuve la suerte de encontrarlo, se llama Conrad Osborne. Un hombre que no pudo hacer una gran carrera como cantante, precisamente, por no haber encontrado un profesor, y que se dedicó, en cambio, a hacer toda una investigación, que le llevó veinte años, para entender realmente qué es lo que iba a comunicar. Veinte años estudiando cantos antiguos, primeras voces, y todo sobre la esencia y el funcionamiento de la voz y el canto.

Cuando se me terminó el dinero, participé en tres concursos de canto: el Concurso Mundial de París, el de Baltimore y el de Nueva York; tuve la grandísima fortuna de que en la misma semana gané los tres... Ahí arrancó mi carrera. París atrajo a todos los agentes

Europeos, Baltimore me dio el dinero, que ya me hacía falta, y Nueva York la posibilidad de participar en un estreno mundial de ópera. Como si la vida "mi vida" se hubiera armonizado consigo misma como lo hace el macrocosmos. Recuerdo una frase que leí hace algunas horas en el Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México: "...eran sabios porque hablaban con su propio corazón". Yo creo que cuando uno tiene esa capacidad de autenticidad es capaz de hablar con su propio corazón y entonces el universo individual empieza a funcionar.

Mi carrera es una cadena que se ha ido desarrollando de una manera muy sorprendente para mí

Si miro el pasado, si me observo en ese pasado, yo arranqué con el entusiasmo que da la inocencia y con la determinación que da la ignorancia. A veces, si uno sabe mucho, se queda quieto y no avanza. Hace quince años, en ese instante donde inicié mi carrera, si hubiese sabido las dificultades tan impresionantes a las que me iba a enfrentar, ni siquiera lo hubiera intentado: los riesgos que significa, los sacrificios... todas esas cosas. Pero, al contrario, mi experiencia está llena de momentos magníficos, de muchísima suerte. Mi carrera es una cadena que se ha ido desarrollando de una manera muy sorprendente para mí. Cada vez que doy un paso más en el campo de la lírica me sorprende y le doy gracias a Dios de que así sea, y de que así haya sido.

Creo que en la carrera operística no se puede ver el futuro. Uno puede hablar del pasado, de cómo sucedieron las cosas, de cómo está sucediendo su carrera... Yo creo que uno termina pareciéndose a lo que hace, y en este sentido la música y mi carrera no existen sin el presente y sin los recuerdos que lo llenan. Sin embargo, en la ópera, en el canto, uno no tiene futuro, uno se equivoca si se llena de expectativas en relación al porvenir de su propia carrera. El canto es tan absolutamente individual, y el camino es tan diferente en cada quien, que no se puede comparar con el desarrollo de otras carreras. La carrera de un cantante no se compara con la de ningún otro; es una ruta única que sólo camina uno mismo.

Para mí todo trabajo es interesante, porque parto de la base de que una producción es como si fuera siempre la primera vez, como si yo no tuviera absolutamente la menor idea de lo que estoy haciendo. Con esta actitud pueden suceder dos cosas: Si me encuentro con un director de escena y un director musical fantásticos, con puntos perfectamente claros sobre lo que quieren interpretar, me siento muy contenta, porque la creación de un personaje, el mío o el de mis



colegas, es inédito. En la otra situación, cuando me encuentro con directores de rutina, de los que no se preocupan por el aspecto creativo de la interpretación, uno se siente muy solo y recurre a sus propios elementos de comunicación, y a los de sus colegas, para poder transmitir algo. Así sucede, por lo menos en mí.

En cuanto a los colegas, para mí sólo lo son cuando son gente talentosa, no puede ser de otra manera; interpretar con una dosis de creatividad quiere decir hacer música, quiere decir no sólo estar cantando sino estar creando.

Colombia es un país maravilloso. Antes de conocerla bien estaba enamorada de ella; hoy que la conozco, la amo

Colombia es un país maravilloso. Cuenta con una riqueza natural tan grande, y con un territorio tan rico, que lo hace pensar a uno que, simplemente, todo es cuestión de organización... Se trata de lograr una sociedad justa y educada, y eso ya es bastante. La justicia y la educación son las dos grandes columnas sobre las que podemos construir una sociedad mejor.

Sin embargo, yo no conocía Colombia; yo circulaba por el mundo desde hacía doce años diciéndoles a todos que era colombiana y en el fondo había algo deshonesto en mi actitud. Así mi primer impulso por conocer mi país fue egoísta; sólo quería tener materia de la cual hablar. Pero la realidad me ganó: le dije a mi pianista acompañante, Pablo Arévalo, que tenía la curiosidad de conocer el país, mi país. Presentamos el proyecto *Caminando por Colombia* al Instituto Colombiano de Cultura, e hicimos una gira de doce recitales por distintas provincias del país, lo que nos dio como común denominador un hecho absolutamente real: que si se hace una convocatoria a la sensibilidad y a la creatividad, todo el mundo asiste. Es tan fácil... Si a la gente se le convoca para hacerla sentir en su esencia como ser humano, como ser participante en algo que es, que le toca su sensibilidad, que lo emociona, que lo involucra en un proceso creativo, todo el mundo va, no interesa ni el grado de educación, ni el grado de cultura, ni nada de esas cosas; la gente asiste, y aparece, y se emociona, y participa, se siente viva. Como me lo comentó el escritor Manuel Zapata Olivella al día siguiente de uno de los conciertos: "Martha, ayer la gente era una y hoy amaneció distinta. Hoy amaneció distinto porque todos amanecimos iguales, nos sentimos respetados y dignos".

Los recitales no eran distintos a los que presento en Europa y Estados Unidos. La única diferencia es que cuando los hacía en las provincias colombianas explicaba de qué se trataba, en qué consistía cada obra,



quién era el autor, de qué época, traducía los poemas... nada más. Simplemente, los mostraba de una manera más didáctica. Con estos conciertos me sucedió lo que le sucede a las parejas, antes de conocer Colombia estaba enamorada de ella, hoy que la conozco, la amo. Salté del enamoramiento al amor y ahí me quedé.

La comunicación se hace a través de la sensibilidad, y ésta es un patrimonio común del ser humano

Recuerdo escenarios en donde te dicen: "Ésta es la esquina de la Callas; ésta la de Caruso", lugares en donde está el peso de la tradición lírica. Recuerdo que en el Teatro de La Scala participé en el Orfeo de Monteverdi, y cuando terminó la ópera, me quedé parada a la mitad de una escenografía magnífica... La mitad superior de mi cuerpo se quedaba en el territorio de los dioses y la otra mitad estaba en el territorio de los pastores. Ahí parada, escuchando los aplausos, me sentí como un semidios. También recuerdo en Colombia un recital en una iglesia donde todos los respiraderos de la pared dejaban huequitos en forma de cruz. El concierto era para adultos, sin embargo los niños del pueblo se apiñaban alrededor de los muros de la iglesia para oírlo, al final, al lado del aplauso del público del interior del templo, las manos de los niños aplaudían a través de esos respiraderos en forma de cruz; entonces pensé que sus manitas eran como alas que movían las paredes de la iglesia, y en ese momento sentí que la sensibilidad es nuestro patrimonio. No importa el lugar, el pueblito o la ciudad, lo importante es la comunicación a través de la sensibilidad.



La ópera en Colombia, y las propuestas de Martha para la enseñanza

En los años treinta y cuarenta el Teatro Colón recibía compañías de ópera de todas partes del mundo; después hubo un gran lapso de tiempo en el que no se volvió a saber nada de la ópera, pero por ahí de los años setenta y cinco en adelante empezamos a tener temporadas con producciones importantes, gracias al apoyo de los gobiernos de Alfonso López Michelsen y de Belisario Betancourt. Durante el gobierno de Virgilio Barco se eliminó por completo todo lo que se había hecho durante doce o trece años. Con César Gaviria, y con la gente que se había formado en las temporadas anteriores —cantantes, escenógrafos, técnicos— se empezó de nuevo desde cero, y fue hasta el séptimo año cuando comenzamos a tener éxito.

En Colombia hay muchísimo talento, muchísimo, muchísimo talento; tenemos cantantes con voces extraordinarias, que están pendientes de tener la oportunidad para encontrar los maestros de técnica e interpretación que se requieren, así como las becas y la financiación necesarias para estudiar.

Infortunadamente no hay maestros de canto, por eso la gente tiene que encontrar y luchar por una beca, por una ayuda. Creo que una fundación como la que hay aquí en México, SIVAM, es muy importante para dar este tipo de apoyos. Y no sólo hay que ayudar a los cantantes y a los intérpretes, también hay diseñadores, gente con creatividad que necesita oportunidades. Este es el papel fundamental de los administradores de la cultura; son personajes esenciales, puentes entre la gente con talento y el público. Los artistas dependen de estos administradores para darse a conocer.



Creo que este no es un problema exclusivo de Colombia, hoy en día hay una gran crisis en la lírica mundial; no sólo no hay profesores de canto, ya no existen esas voces maravillosas que hacían vibrar a la gente y la hacían saltar de las sillas. Existe el talento, pero las voces están mal empleadas, no se sabe manejar el instrumento vocal, y esto provoca que voces magníficas, de 25 ó 27 años, se acaben en dos o tres años y no alcancen a realizar la gran carrera que debería llegar a su plenitud a los 70, como la de Alfredo Kraus, por ejemplo. Esto depende absolutamente de la técnica. Yo creo que en algún momento sucedió lo que ha ocurrido con esas grandísimas escuelas de artesanos, por ejemplo, cuando se quemó el Teatro de la Fenice empezaron a buscar los artesanos que pudieran reconstruir, tal cual, la caja de música que es, y encontraron siete, todos por encima de los 60 años, que no tenían a quien comunicarle su enseñanza. Creo que de alguna manera, en algún instante, se presentó un vacío de comunicación sobre la manera de enseñar y de entender el arte vocal. Sé que es algo sumamente difícil, pues lo que se está enseñando es, únicamente, el manejo de los sonidos, y éstos son etéreos. Por eso el profesor, además de conocer el funcionamiento del organismo de la voz, la relación entre la respiración, los músculos, las cuerdas vocales y la proyección de la voz, debe tener una gran capacidad para hacer metáforas. No basta con que a uno le expliquen qué es la laringe, la faringe, qué son los pulmones y qué es el diafragma, eso no quiere decir nada, si no se tiene una enorme habilidad para hacer entender cuál es el mecanismo por el cual se desarrolla la voz. Se necesitan casi poetas para poder comunicar lo intangible del sonido. El canto es un arte muy difícil de enseñar; hay demasiados charlatanes irresponsables que han dañado grandes voces y maravillosos talentos en todo el mundo; debería existir una ley que sancionara a esa gente.

Yo me siento con la obligación moral de transmitir lo que yo aprendí con mi profesor, lo tengo muy claro, y además creo que tengo la capacidad para transmitirlo. Me gustaría hacerlo en Colombia y en cualquier lugar donde haya talento.

Mi sueño sería estructurar un sistema educativo que no tuviera nada que ver con lo que hoy en día se enseña; propondría un sistema que estuviera totalmente dirigido a averiguar cuál es el talento que posee cada ser humano. Estoy convencida de que el ser humano, por el simple hecho de serlo, tiene un talento, y cuando digo esto no quiero decir que el talento esté necesariamente dirigido al terreno artístico, sino a cualquier tipo de capacidad creativa. Pienso que una tarea educativa orientada con este principio haría que la gente pudiera trabajar en lo que ama, y no tener

que invertir su vida, ocho o diez horas al día de trabajo, en una actividad que odia, que simplemente le permite sobrevivir o vivir, pero de una manera perfectamente infeliz. Este sería mi planteamiento de base en la tarea educativa.

Sé que hay mucho talento en Colombia, por ejemplo, en el campo de la composición, tenemos al maestro Jaime León, que está trabajando una ópera sobre *María*, la novela de Jorge Isaacs, o Sergio Meza quien compuso una obra para mezzosoprano, que yo estrené.

La ópera contemporánea tiene atractivo, siempre y cuando nos den líneas de canto, líneas de expresión cantadas. Además, existe un gran reto desde el punto de vista de la actuación, uno se involucra mucho más, ya que suelen ser personajes que requieren de una habilidad de actuación bastante fuerte.

Ser colombiana en el exterior consiste en romper la barrera del rechazo

Uno de los momentos más emocionantes para mí es encontrarme con un colombiano, en cualquier lugar del mundo, que se queda después de la función. Él espera todo el tiempo a que yo me cambie, me quite el maquillaje —que no es fácil— y a que finalmente salga. En el momento en que me dice: “Soy colombiano, he escuchado su función y quiero saludarla...”, en verdad me da una profunda emoción.

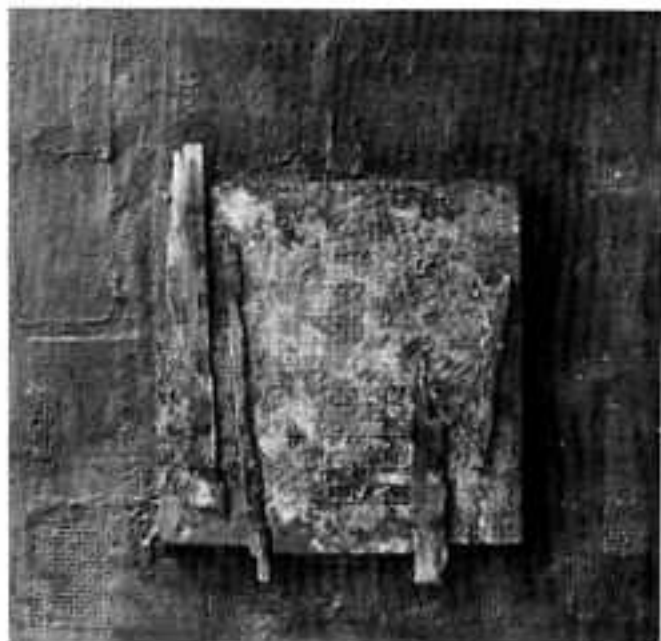
Me he encontrado con colombianos en Japón, en Taiwan, y en todos he descubierto la tácita pregunta: ¿qué hace ésta aquí? Evidentemente no se trata de un discurso nacionalista sino de descubrir el valor del patriotismo, de inventarlo.

Ser colombiana en el exterior es como estar frente a una gran barrera, pero al mismo tiempo es querer romperla por su parte más débil. No nos podemos quedar en la actitud de ser rechazados por ser colombianos, no, estoy convencida de que es una responsabilidad personal e individual frente a la comunidad a la cual uno se dirige. Decir “Soy colombiano” significa: Tengo esto, esto y esto que ofrecer. Ante la generosidad, la mayoría de la gente reacciona positivamente. Ser colombiano en el exterior consiste en romper la barrera del rechazo.

En mi caso ha sido una cosa muy curiosa: el hecho de ser cantante de ópera colombiana se ha convertido en un factor de curiosidad, en vez de un factor de rechazo. Recuerdo una vez que estaba cantando en Tucson, Arizona, y la Universidad de Phoenix me invitó para dar una charla a los estudiantes de arte; me invitaron por el hecho de ser colombiana; en ese momento —hace doce o trece años— cuando la droga empezaba a ocupar el interés mundial, un estudiante

me preguntó: “¿Cómo es posible que en un país productor de cocaína exista una cantante de ópera?” No sin cierta ironía, le contesté: ¿Cómo es posible que un país consumidor de cocaína también produzca cantantes? El hecho es que los medios, la radio, la televisión y la prensa, tienen una función importante para lograr la presencia de una cantante lírica, y en especial una cantante lírica colombiana. Hasta hace muy poquito tiempo, entrar a mi país era encontrarme con unos problemas muy grandes pero con una sensación de optimismo de parte de la gente; desde hace, yo diría dos o tres años, me encuentro con una sensación de gente vencida, de gente que se encuentra como en la lucha, sí, pero con un reconocimiento de estar perdiendo, y eso me tiene sumamente preocupada, porque yo creo que en el instante en que el país empieza a sentirse perdedor deja de luchar. Cada vez que yo encuentro cualquier ambiente que me da esa sensación, hago el mismo discurso, y lo siento muchísimo, pero no nos podemos rendir, no nos podemos rendir. Tenemos que hacer una lucha en la cual recuperemos nuestra escala de valores, así quedemos muy pocos... Pero no es cierto que quedemos pocos con una claridad sobre una escala de valores; es toda una reflexión sobre la ética la que tenemos que volver a tomar, es toda una reflexión sobre la importancia de incorporar los valores de ética a todo nuestro tejido social, y a todo nuestro sistema político.

Estoy totalmente convencida de que es una responsabilidad social la que tenemos las personas que, de una u otra manera, hemos reconocido en nosotros mismos unas posibilidades creativas; yo sostengo que lo único que nos hace parecidos a Dios es encontrar



nuestro punto de creatividad. Cuando se dice que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza es una verdad absoluta, y no sólo una verdad enunciada: parecemos a Dios quiere decir encontrar nuestra propia capacidad creativa, quiere decir hacer un mundo, agarrar el caos y ordenarlo. Yo no soy mística ni religiosa ni nada de eso, pero estoy convencida de que todos tenemos que dirigir nuestros esfuerzos a la responsabilidad social, cuando menos yo ya lo decidí y es parte de lo que hago.

Hace un momento que hablábamos de los conciertos, de los recitales que hice en las provincias colombianas, me referí a la transformación humana a través de la sensibilidad, eso es la responsabilidad social: un trabajo dirigido a la familia, el propósito específico de sensibilizar a los padres en relación a la importancia de enseñar a sus hijos la escala de valores. Esto se puede hacer muy fácil con la música, en ella he encontrado poemas fabulosos que tienen que ver con los recursos naturales, con la protección de la naturaleza, con el amor como principio de convivencia familiar; tiene que ver con tantos elementos, que hoy tenemos un espectáculo dirigido a la familia; con él quiero recorrer el país. *Mi cajita de música* es un espectáculo donde los niños y los padres llegan a un escenario donde no hay nada, y poco a poco aparecen unos mimos que, bajo el tema de una canción, empiezan a armar una caja sobre el escenario. Esta cajita es la metáfora del mundo interior del niño, ahí empiezan a suceder cosas que tienen que ver con nuestra escala de valores, con lo que tiene que ser la ética. Queremos mostrar el mundo interior del niño.

Todos tenemos derecho a un paraíso

Yo tengo y extraño mi paraíso, y digo mi paraíso porque todos tenemos derecho a uno, esta nostalgia por una tierra perdida es una metáfora del mundo que todos queremos. Todos deseamos construir nuestro paraíso, en este sentido yo soy una afortunada; el mío queda a una hora de Bogotá, y eso es lo que extraño: la naturaleza, las montañas, aquel río. Se llama *Selva Alegre*.

Yo he resuelto que uno tiene que racionalizar y hacer comprender a su mundo afectivo y a las personas ligadas a éste que la distancia y la renuncia no alteran para nada la complicidad de las relaciones, que no es la cantidad de tiempo que uno pasa con sus seres queridos lo que importa, sino la calidad del tiempo que uno está con ellos. Para mi mundo afectivo, decirnos adiós no tiene un dejo de tristeza, es un momento de ilusión para el siguiente instante en que nos encontremos.

No hay música que no me guste...

Los ritmos colombianos tienen una autenticidad, una originalidad y una espontaneidad que los hace realmente fascinantes. Por ejemplo el Vallenato, ahí la gente puede pelear, pero también puede amar, todas las emociones se pueden trasladar a este ritmo. Quien sea más hábil en construir el verso y su música será el más creativo de todos. Esto a mí me encanta. Un día estaba con un grupo Vallenato en la playa, y dentro del grupo estaba un niño, como de unos cinco años, que tocaba la raspa, que es una cosa que hacen con una semilla, con un ritmo perfecto. Ellos me contaron toda la historia del niño con un Vallenato.

No hay música que no me guste, salvo esa música que se llama "techno", que se basa solamente en un ritmo permanente. El ritmo es, por supuesto, la estructura ósea de la música, pero si nos quedamos sólo con ella, le falta la carnicita, nos quedamos sin todo lo que supone el resto: la armonía, la creatividad, la melodía... Me sorprende cuando oigo a mis hijos hablar; para ellos esta música es una especie de independencia; sin embargo, yo la veo de una manera más grave; es una música que baila uno solo, en la cual no se comparte absolutamente nada, nadie se comunica con nadie, cada quien es un solitario absoluto dentro de ese ritmo, y sólo viajan más allá de la realidad forzando la entrada a un mundo extraordinario y artificial.

Martha Senn en México

En México he tenido momentos deliciosos de mi carrera profesional, en el Festival Internacional de Guanajuato, en el Cervantino, al cual asistí hace dos años; me quedé sorprendida de que existieran festivales de esa magnitud, son una cosa lindísima, son verdaderamente bárbaros. Gente de todo el mundo en todas las artes, gente en todo. He estado presente en ese Cervantino inolvidable, y no he tenido todavía el gusto de cantar una ópera.

Enrique Patrón de Rueda, el director de ustedes, es muy talentoso, muy joven, y con mucho futuro; está haciendo una labor importante en Colombia; lo quieren mucho los jóvenes, y la gente en general.

No puedo olvidar la valiosa experiencia de haber trabajado con un director mexicano de talla mundial como Eduardo Mata. Con él aprendí mucho: la concepción musical de las obras y la manera de interpretarlas. Siento una gran nostalgia, como la que se siente ante la desaparición de todas las personas que están vinculadas con la música; la muerte del maestro Mata fue una gran pérdida para México, para el arte y para el mundo de la lírica.



La frontera del lenguaje

Federico Campbell

Mi impresión es que estamos viviendo en este final de siglo fronterizo un fenómeno de homologación entre el español mexicano y el inglés norteamericano. Cada vez más (y de manera muy sutil, poco consciente, automática, debido en gran parte al contacto pasivo con los medios audiovisuales), solemos trasladar la connotación que muchas palabras y expresiones tienen en el inglés de los Estados Unidos para incorporarla a nuestra lengua.

Antes se decía, en el español antiguo de hace todavía unos cuantos años, *que le vaya bien*. Ahora se dice: *que tenga un buen día*, es decir: *have a good day*. Antes se decía *bufeteo despacho*, ahora se dice *firma*, es decir: *firm*. Antes se decía tener acceso; ahora se dice *acceder*, es decir: *to access*.

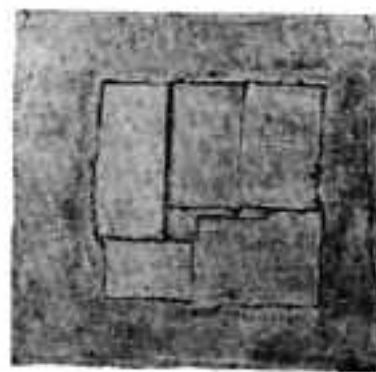
Se ha decretado la inexistencia de la palabra *boy*, por ejemplo. Antes se decía, *boy*. Ahora se dice *este día*, tal vez porque se asimila más al *today* de los locutores norteamericanos. Antes se decía *mañana martes* o el *próximo jueves* o el *miércoles pasado*. Hoy suena más elegante decir *este martes* o *este jueves* o *este miércoles*, como se dice en el español de Miami.

El fenómeno no tiene las características de antes, cuando en la convivencia cultural entre las fronteras, a ambos lados de una demarcación política, se mezclaban de manera natural los vocablos y sus significados. Ahora, al fenecer el siglo, el dominio de los medios de comunicación audiovisuales ha trastocado la noción misma de frontera, y no es necesario vivir en uno de los dos lados de la línea divisoria para experimentar esa porosidad dinámica de la frontera cultural y lingüística. La experiencia del receptor televisivo o radiofónico no es diferente en Ciudad Juárez a la que se tiene en un barrio de la ciudad de México o de Guadalajara.

Cada vez más, nuestro español hablado y escrito se está pareciendo a ese español pergeñado en las malas traducciones de las películas estadounidenses (que prácticamente son las únicas que vemos) o al español que hablan nuestros paisanos chicanos en California, Nuevo México, Texas, Chicago, Nueva York, o nuestros hermanos hispanoparlantes puertorriqueños y dominicanos del Bronx o de Brooklyn. Esto no necesariamente es empobrecedor, pero aún no sabemos hacia dónde vamos. Lo previsible es que dentro de unos quince o veinte años el español mexicano se parecerá cada vez más a la lengua del imperio.

Hay cambios un tanto imperceptibles en el uso de ciertas expresiones y vocablos. Antes se decía, en el español antiguo de hace todavía unos años, *no es nada contra ti*. Ahora se dice *no es nada personal*. O sea: *nothing personal*. Antes se decía *además*. Ahora suena más natural decir *adicionalmente*, como en el inglés *additionally* (que más bien quiere decir *por añadidura*).

Siempre se dijo *Me llamo Fulano de Tal*. Ahora lo correcto es decir *Mi nombre es Fulano de Tal* (cosa que sucede desde 1958, cuando Carlos Fuentes en *La región más transparente* pone este incipit: *Mi nombre es Ixca Cienfuegos*). Los franceses y los italianos sí han resistido esta influencia y siguen diciendo *Je m'appelle Fulano de Tal* o bien *Mi cbiamo Fulano di Tale*.



Son cambios que se producen y muchas veces no se sabe por qué. Es un misterio la causa por la cual empezó a desplazarse el verbo *empezar* por *iniciar*. Ya no se dice *Las clases empiezan hoy*. Ahora se enuncia *Las clases inician este día*.

Enigma también es el peculiar vocabulario de los pilotos de aviación, cuyo inglés sólo es un poco mejor que el de las azafatas. De la manera más curiosa sustituyen la palabra *horario* por *itinerario*. Cuando llega un poco antes de la hora señalada, el piloto de Aero-mexico (sin acento) anuncia muy orgulloso a los pasajeros que el vuelo llegó antes de su *itinerario*. Misterio. Enigma. También en la misma desacentuada compañía mexicana, cuando un mostrador está cerrado alguien coloca un letrero con la leyenda *posición cerrada*, es decir: *closed position*. Este caso se parece mucho al de *fuera de servicio*, es decir, *out of service*, que antes en español antiguo se decía *no funciona*. Y así hasta el infinito. Puede uno recopilar de seis a diez nuevos casos como estos todos los días.

Infelizmente no es un problema sólo de los locutores. También tenemos el caso de muchos editorialistas y periodistas cultos que escriben un español como traducido del inglés y cuya sintaxis es como la de un texto originalmente escrito en esa lengua. Entonces, sus formas de decir las cosas y de razonar son más propias de la lógica de la cultura o la racionalidad inglesa que de la española. Pero así se va haciendo la historia y no hay que asustarse.

El alma de la lengua

Por otra parte, es comprensible que los locutores de la televisión y de la radio no tengan un manejo técnico de la lengua, como sí podría esperarse, pongamos por caso,

de los editores de la *Nueva revista de filología hispánica*. Nadie, ningún pueblo, ha estado ni está obligado a un conocimiento técnico de su lengua. La gente habla como Dios le da a entender y esa forma de hablar es la correcta, porque el idioma es algo vivo que se está rehaciendo todos los días. Si muchos hablantes se dejan invadir por las estructuras, las connotaciones, la semántica del inglés norteamericano, es porque cada quien a su manera descifra y reelabora lo que está oyendo. Al incorporar al español mexicano la sintaxis del inglés norteamericano —con lo cual se asimila el alma de la lengua— podría pensarse que estamos pensando cada vez más como norteamericanos o que estamos absorbiendo la racionalidad y el sentido común de la cultura anglosajona, pero esa tendencia se registra en casi todos los países del planeta; y no sólo en la semántica, en lo que toca al significado de las palabras. *Aplicar* en lugar de *solicitar*. *Tuna* en lugar de *atún*. *Te llamo para atrás* (*I call you back*) en vez de *Te vuelvo a llamar*. Sucede sobre todo en el enunciado, en el modo de decir las cosas o de razonarlas, *in the way to put it*. Lo cual es hasta cierto punto lógico. El inglés es la lengua del imperio y el imperio de una lengua arrasa con las lenguas circunvecinas. Así sucedió en el pasado y así sucede ahora.



Hay lenguas que se tragan a otras o las enriquecen y estructuran. Pero las van rasurando del mapa.

La desaparición de los acentos

La proposición un tanto ambigua —ni en broma ni en serio— sobre la inutilidad de los acentos y de ciertas letras que hizo Gabriel García Márquez en Zacatecas en 1997 es, al menos en el caso mexicano, tardía: en México ya hace varios años que no se usan los acentos. Y no porque algún poeta haya decidido “innovar” en cuanto a la grafía del idioma. No. Más bien se debe —como en el caso de la mayor parte de los “espectaculares” que se encargan de la contaminación visual en la ciudad de México y que tanto y tan bien ha denunciado el arquitecto Salvador Aceves— a que los publicistas no saben dónde van los acentos. Hace ya más de tres años que a algún *copy-writer* de alguna transnacional publicitaria se le ocurrió quitarle el acento a México. ¿Por qué? Hombre, la respuesta es muy simple. Porque Aero-mexico —así, sin acento— se parece más a una palabra del inglés.

También empiezan a excluirse muy frecuentemente los signos de interrogación y admiración de apertura, en un desliz inconsciente por homogenizar la grafía española con la del inglés y también porque los medios televisivos reproducen el error hasta hacer creer que no lo es. El problema se presta a discusiones tal vez más eruditas y de más fondo porque, para citar sólo dos ejemplos, el inglés y el alemán se las han arreglado muy bien sin acentos.

El desvanecimiento de las lenguas

Una cosa muy averiguada y establecida es que, a lo largo del que-

hacer histórico lingüístico, las lenguas se van fundiendo unas en otras. El inglés se fue conformando al principio con miles de raíces latinas y fue floreciendo con un número no menor de vocablos germanos, pero sólo llegó a configurarse tal y como lo conocemos hoy cuando, después de la guerra de los cien años, integró copiosamente el francés en su vocabulario. Son procesos sociolingüísticos que siempre se han dado en la historia de las lenguas y los cambios son graduales, se van dando de generación en generación en lapsos de 25 o 50 años, según los historiadores de las lenguas. Se fusionan unas en otras. Otras desaparecen o sobreviven escritas. Y no hay por qué poner el grito en el cielo.

Ni siquiera Miguel de Cervantes se alarmaba en el *Quijote* y así, hacia el final de la novela, a propósito de la evolución y el enriquecimiento de las lenguas, dice que "cuando algunos no entienden estos términos, importa poco; que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso."

No es un fenómeno nuevo. Christopher Moseley, lingüista de la BBC de Londres y coautor del primer *Atlas de las lenguas* que se ha publicado, estima que "al menos la mitad de las sesenta mil lenguas que hay en el mundo podrían desvanecerse en los próximos cien años, mientras otras dos mil podrían verse en peligro de desaparecer en el próximo siglo. Casi una tercera parte de las lenguas del mundo se hablan por menos de mil personas. En América Latina sobreviven diecisiete lenguas nativas habladas por grupos de menos de trescientos hablantes".

Según este *Atlas* la extinción de las lenguas se está acelerando. Una vez que se amplía una lengua y se legitima por el uso o la innovación

tecnológica o mediática tiende a rasurar a las más débiles. Por supuesto que no es el caso del español (que hablan más de trescientos millones de personas) frente al inglés, pero teóricamente, dice Christopher Moseley, el idioma inglés ha tenido y sigue teniendo mucho que ver con la extinción de las lenguas. No hay ninguna razón técnico-lingüística para afirmar que el inglés es más poderoso que otras lenguas, pero es un hecho histórico que se trata de la lengua del imperio. Primero de la colonización desplegada por la Gran Bretaña en el siglo XIX, luego de la labor económico-colonizadora de los Estados Unidos en el XX. El imperialismo lingüístico de los dos países ha cubierto al mundo en los últimos cien años.

Vuelta a la oralidad

Gracias a la globalización de nuestro final de siglo —un fenómeno que no había existido antes con estas dimensiones en la historia de la humanidad—, hemos vuelto a una etapa en la que adquirimos la información y el conocimiento por la vía oral, como sucedía entre los hombres de las cavernas, antes de la escritura.

Ya no leemos las palabras: las escuchamos y no nos representamos su grafía.

Es a lo que el lingüista Walter J. Ong se está refiriendo cuando habla de la "oralidad secundaria" de los medios de comunicación masiva (cine, radio, televisión) y del teléfono, que dependen de la palabra oral. Es también lo que quieren expresar los italianos cuando afirman que estos medios han producido una especie de analfabetismo regresivo que aleja a las personas de la cultura gráfica, lo cual es más notable en países en los que ya no se leían muchos periódicos ni revistas ni libros y vienen los medios

a disminuir el número de lectores. Los mass-media "difunden una cultura oral y visual que promueve en la población un distanciamiento de la palabra escrita", escriben Carlo De Martino y Fabio Bonifacci.

"La era electrónica también es una era de oralidad secundaria: la oralidad de los teléfonos, la radio y la televisión", dice Walter Ong.

La sociedad humana primero se formó con la ayuda del discurso oral y conoció la escritura más tarde, siglos después. Desde hace más de treinta mil años el *Homo sapiens* ha estado en el mundo, pero los primeros indicios de escritura se dieron hace sólo seis mil años. Ya vivimos varios siglos de cultura gráfica y libresca, y asistimos en nuestro tiempo a una realidad en la que los medios audiovisuales están desplazando a los impresos y transformando los métodos de enseñanza, la tecnología e incluso el pensamiento y la conformación de la conciencia. ¿Por qué no habrían de influir también en la fusión de las lenguas que facilita su oralidad secundaria?

En nuestro ámbito continental, sin embargo, lo previsible —un par de décadas después de que cambie el milenio— no es que el inglés norteamericano se castellaneice sino que nuestro español habrá de parecerse cada vez más al inglés.



La crítica literaria y la escritura ante la agonía del estilo

Fernando Cruz Kronfly

Toda auténtica obra literaria, al parecer, se debate en medio de la tensión que se produce a causa de su pertenencia por filiación o por afiliación a un "sistema" que la explica, por una parte, y por la otra debido a su separación o exilio respecto de ese supuesto todo mediante la conquista de una distancia capaz de marcar el tamaño de su originalidad y de su estilo.

Ahora bien, la primera y más radical relación de pertenencia de la obra se refiere, por supuesto a la lengua de que está hecha. Esta lengua constituye la filiación natural de la obra a la masa lingüística a la que se debe y de la que nace y surge como un hongo, en el sentido de tierra nutricia y maternidad fundacional. Relación de pertenencia que no tarda en extenderse a otros aspectos de su filiación tales como la idea de patria o de nación, en cuanto lugar de su irrupción y tradición que hace las veces de capullo; y luego hacia el horizonte de su época, como sudario que se forma con ocasión del natural envolvimiento del tiempo alrededor de su cuerpo. El magma de la lengua, la patria, la época, las tradiciones, la historia, las influencias y las huellas, que Adorno no duda en denominar de un modo un poco más fuerte como "cicatrices",¹ son aspectos que hablan de la necesaria pertenencia de la literatura imaginada como un horizonte capaz de comprenderla y explicarla. En igual sentido operarían las afiliaciones electivas y más o menos libres del autor a corrientes estéticas, a filosofías, a concepciones del mundo

por él elegidas, en fin, a corrientes de pensamiento.

Sin embargo, en ciertas obras literarias que se caracterizan precisamente por su originalidad y por su capacidad de innovación, hay además algo sustancial que no está situado en la dirección ya señalada de su relación de pertenencia al todo antes indicado, sino en una dirección absolutamente opuesta: me refiero al modo como la obra se separa y se exilia de lo que está más allá de su corpus, para ir a refugiarse en una especie de radical soledad y en una suerte de sueño de autarquía y de unicidad a través de la originalidad de sus recursos y, sobre todo, de la fuerza y unicidad de su estilo.

La crítica literaria tiene entonces delante de sí, al menos, cuatro posibilidades, que no necesariamente se excluyen y que pueden incluso intercambiarse e interpenetrarse:

— O se congrega al estudio de las filiaciones y las afiliaciones de la obra respecto de ese algo que está fuera de sí y que se supone la explica y la contiene como un magma. Esta sería la crítica que se preocupa por un tipo de análisis que podríamos denominar horizontal.

— O bien se dedica al estudio del exilio del escritor y de su obra respecto del peso y la autoridad de estas filiaciones y afiliaciones.

— O se consagra al estudio de algo bastante más complejo, es decir, no exactamente a la dilucidación del exilio "per se", sino más bien a la tensión agónica que resulta del

enfrentamiento entre la relación de pertenencia del autor y de su obra a algo que la crítica supone capaz de contenerlos y explicarlos, de una parte, y el movimiento opuesto de exilio y desafiación respecto de ese algo. Reflexión que necesariamente apunta a la puesta en evidencia del tema del estilo en cuanto resultado del triunfo de dicho distanciamiento y exilio, la cuestión de la originalidad fundante y el espinoso asunto del *mostrarse* de lo inefable. Temas que, a su vez, intentan descender al verdadero asunto que está al fondo de la agonía creadora que suele envolver todo gran interno literario. Es a este tipo de crítica al que podríamos denominar vertical.

— O finalmente, se consagra al estudio del texto literario entendido como un corpus autónomo y autosuficiente respecto de sus contextos, tratando de encontrar aquello que con tanto instrumental técnico busca en el interior de su propio pentagrama. A este respecto dice Edward W. Said que "la teoría literaria norteamericana de los últimos años se ha retirado al



laberinto de la textualidad", y que su "peculiar modo de aproximación del tema consiste en no apropiarse de nada que pertenezca al mundo, a las circunstancias o que sea sospechoso de contaminación social. La "textualidad" es la materia mística y purificada de la teoría literaria.²

De las cuatro posibilidades anteriormente mencionadas, que por supuesto no son las únicas ni necesariamente se excluyen, los tipos de crítica literaria hoy más aceptados y reconocidos en el mundo académico y universitario son el primero y el último.

Frente al predominio académico y universitario, casi apabullante de estos dos tipos de ejercicio crítico, la crítica literaria se ocupa también, aunque en mucho menor grado, del exilio de la obra y de su autor respecto de sus filiaciones y afiliaciones, y casi nunca del tema de la tensión que implica toda lucha por la conquista del estilo, la soledad como precio de esa lucha, el "no lugar" permanente en que se hunde el creador auténtico y la cuestión de fondo del carácter en última instancia inefable de sus visiones, contemplaciones e intuiciones, enigmas y misterios.

A este respecto y citando textualmente a Hugo S. Victor, Erich Auerbach nos recuerda algo que la crítica literaria no debería jamás olvidar, cualquiera que pudiera ser su orientación predominante:

"El hombre que encuentra dulce a su patria, todavía es un principiante; aquel para quien todas las tierras son como la natal, ya puede considerarse fuerte; pero perfecto es el hombre para quien el mundo entero es una tierra extraña" ... "El alma tierna fija su amor en un punto del mundo; el hombre fuerte lo extiende a todos los lugares; el perfecto logra extinguirlo".³

Esta idea de la "perfección" humana por el camino de la separa-



ción y del exilio respecto del lugar de la infancia o de la pluralidad de lugares elegidos como propios por el hombre universal, maduro y fuerte, no deja de resultar supremamente extraña. Y contiene además una fuerte paradoja. Porque es una idea que piensa la perfección no exactamente por el camino de la felicidad sino más bien por el sendero de la agonía a que es capaz de conducir la "mayoría de edad" del sujeto cuando renuncia a la esperanza de todo arraigo. Se trata, desde luego, de una idea que se hace posible quizás sólo en la modernidad y en la época de la secularización del pensamiento, época histórica en la que el hombre se toma por primera vez a sí mismo en sus propias manos y echa a andar, haciendo como si fuera el artífice de su propio destino. Y que no está entendida también como época histórica en que se supone que el hombre alcanza por fin su mayoría de edad. Esta metáfora Kantiana de la maduración del sujeto mediante el crecimiento de su autarquía corresponde en muy buena parte con la metáfora evolutiva empleada por Hugo de S. Victor cuando se refiere a la alta, tierna, y todavía niña, que por inclinación casi natural debe fijar su amor a un determinado punto del mundo, y luego al hombre que al llegar a la edad madura puede pasar a extender su fijación a todos los lugares de la tierra, en pretensión de universalidad. Y, finalmente, al hombre que logra llegar al punto de su

perfección, para quien el mundo entero se convierte de pronto en una tierra extraña y su vida, agregamos nosotros, en el comienzo de una agonía sin posibilidad de retorno.

Lo que en el fondo de todo esto se quiere significar, tal vez, es que la "perfección" humana de que aquí se habla resulta ser un estado al que se llega no exactamente por la vía de la filiación o de la afiliación a un lugar, a una lengua, a una época, a una patria, a una cultura, a una tradición, en fin, a un credo, a una causa o a un movimiento o rebaño generacional capaz de brindar comodidad y seguridad a modo de útero, sensación de origen y sudario protector, envolviendo y conteniendo al autor como dentro de un huevo, sino más bien por la muy opuesta vía del exilio y de la búsqueda de la agonía del *estilo* a través de una experiencia de autarquía que, como en el caso de la escritura literaria, en cuanto procura ser original y única debe terminar conduciendo necesariamente a la cuestión del estilo y a la exigencia para el escritor de tener que llegar hasta el límite de su aventura cada vez más solitaria. Con lo cual debe asumir hasta sus últimas consecuencias su búsqueda interior, alborotando el polvo de sus propios secretos y misterios, con intención autárquica. Hasta ir a tropezarse en el liminar *corpus* de su fundación como sujeto, con unos restos arcaicos hechos de la carne y la leche de una lengua que en sus manos vuelve a querer brillar como si lo hiciera por primera vez.

No existe duda de que este tipo de extraña "perfección" por la vía del "exilio del mundo" ofrece para la crítica literaria una importancia nunca suficientemente reconocida en términos interpretativos, y constituye además un costo humano y espiritual del que sólo conocen los escritores en su soledad creativa y del que la crítica literaria apenas si consigue ocuparse tangencialmente, cuando por alguna razón debe



ir a bucear en la biografía del autor y en sus agonías para hacerse a las claves de algo que de paso intenta explicar, aunque siempre con la mirada puesta en el amplio horizonte de los contextos. Exilio que con demasiada frecuencia suele mirarse por la crítica como un episodio meramente circunstancial del autor, producto de su extravagancia, su capricho o su resentimiento. Sin embargo, de lo que se trata en realidad es de una especie de sustancial tierra de nadie en que termina precipitándose el creador, despeñado sin el cual la obra no se entiende, pues ella hace parte integral de la rodada; de un no lugar absoluto e incluso de un no tiempo donde finalmente se consigue instalar el autor cuando desciende al límite de "su verdad" para procurar la conquista de su estilo, asunto central de todo proceso de creatividad de propósito autárquico y original.

Sin embargo, a pesar de la sustancial importancia de esta agonía *camino del estilo* y de esta voluntad por la conquista de la forma, difícilmente la crítica literaria en boga se preocupa por desarrollar un método que permita descender a semejantes honduras. Tal vez porque anda en busca, preferencialmente, de las filiaciones y afiliaciones que a modo de trama contextual está situada en el tiempo y en el espacio bajo la forma de historia, nación, país, lengua, cultura, tradición, etc. Todo lo cual está supremamente bien, por supuesto, dado que parte muy significativa de la tarea crítica y del conocimiento de la literatura entendida como "sistema de obras vinculadas por denominadores comunes" pasa por el establecimiento de dichas filiaciones y afiliaciones. Aunque con la limitación ya anotada de tener que dejar por puertas aquella cuestión tan sustancial como reveladora de la conquista del no lugar y del no tiempo, que conducen finalmente el autor a la conquista del estilo.

La crítica literaria es, entonces, en el fondo, una actividad *jineta*, intervención a la zaga de quien cabalga sobre los lomos de una realidad pre-existente denominada literatura y sin la cual su oficio simplemente no existiría. Por su parte, la literatura, gracias a la labor de la crítica, pasa a convertirse así en un concepto capaz de comprender no sólo la obra o las obras literarias, en cuanto textos en sí mismos, sino también la relación de filiación y afiliación de los mismos con la historia, la lengua, la cultura, la civilización, las mentalidades, los hechos de una época, las representaciones de "lo real" en el texto literario, el exilio o distanciamiento del autor respecto de sus sentidos de pertenencia y las tensiones que se producen dentro de él como consecuencia de dicho exilio y distanciamiento, el estilo del autor que fragua en la soledad de su exilio y la lucha por la conquista de la forma, el modo como el público lector se relaciona con el texto, en fin, la manera como la obra literaria se revierte como un escorpión y picotea sobre la cultura y la época.

Es todo este conjunto complejo lo que la crítica literaria está llamada a construir y a enfrentar, aunque casi siempre por partes. Y cada aspecto fragmentario del todo va surgiendo con frecuencia de la mano de un afilado instrumento teórico o del empleo de un paradigma

ma especial. Los aspectos históricos de la literatura, por ejemplo, precisan de la historia como disciplina. Y hay aspectos que requieren la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis, la sociología, la antropología, la teoría política, la estética, la economía, etc. Esta manera de ensanchar el "corpus" de lo que debe entenderse por literatura es la que ha predominado en el ejercicio de la crítica literaria durante los últimos años. Según David Jiménez, el crítico establece un cierto orden en la literatura mediante secuencias de escritores y obras, propone clasificaciones, señala tendencias y agrupa por afinidades y elementos comunes y señala las diferencias y las rupturas en las continuidades.⁵ Y como el "corpus" u objeto de conocimiento de la crítica literaria "horizontal" no es el objeto real denominado texto en sí mismo —que lo es para los estructuralistas—, sino más bien aquel aspecto de la literatura que la crítica literaria se encarga ella misma de construir con la ayuda de los correspondientes paradigmas y técnicas de análisis, tenemos entonces que hoy por hoy la crítica literaria está constituida por una especie de suma de especialidades y superespecialidades, cada una de las cuales construye su propio nicho a partir de lenguajes casi siempre cifrados y herméticos que sólo consiguen entender quienes se han habilitado para el uso de este tipo de códigos a través de complejos doctorados y procesos de adiestramiento casi técnico.

La crítica literaria en boga sueña entonces hoy en día con la existencia de la literatura como si ella fuera un "sistema" realmente existente en la cultura o como si fuera una "totalidad" constituida por denominadores y características comunes que permiten hablar de las notas dominantes de un determinado período literario. Sin embargo, dudo mucho de que dicho sistema exista en la realidad en cuanto trama objetiva, y me inclino



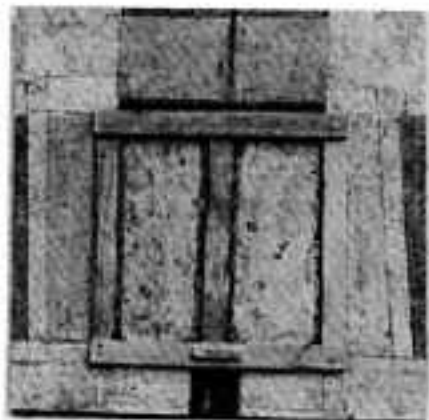
más bien por afirmar que, si acaso existe, existe precisamente porque ha sido *construido* por la crítica literaria misma. Es el crítico literario quien al estudiar las obras trata de encontrar elementos comunes y teje relaciones hasta terminar construyendo el "sistema" soñado como totalidad, otorgándole a dicho sistema una lógica interna y hasta un sentido. La literatura como sistema es por tanto un constructor elaborado por la crítica.

De lo dicho se desprende que el "sistema" literario es fundamentalmente hijo de la crítica misma y se deriva de la identificación que el crítico hace a su manera de los elementos de filiación y afiliación de las obras con sus contextos, de los denominadores comunes, de las continuidades y las discontinuidades, a partir de huellas objetivas, es cierto, de cicatrices y de ciertas características que hay en las obras. Pero, ya lo hemos dicho, este empeño especial de la crítica literaria puesto al servicio del hallazgo de posibles filiaciones y afiliaciones de la obra con sus contextos espacio-temporales, descuida casi por completo lo que a estas alturas me siento tentado a considerar como el aspecto más significativo de la escritura literaria en cuanto experiencia vivida, tal como lo es el aspecto del estilo como conquista formal, es decir la agonía del autor en cuanto apunta a colocarse en el exilio de aquel para quien el mundo entero se ha convertido de pronto en una tierra extraña, incluyendo sus más cercanas filiaciones y afiliaciones y sus más arraigados sentidos de pertenencia. Porque sin la mediación de dicho exilio el estilo y la conquista de la forma en toda su plenitud se tornan imposibles.

Agonía del exilio tanto como del estilo, debido a que de todos modos el exilio siempre resulta vivido bajo la forma de una insuperable tensión causada por la ambivalencia que se deriva de la lucha por el arraigo y por el desarraigo del

autor, a la vez, respecto de su lugar y de su época. Sin embargo, el *no lugar* del que estamos hablando no es jamás otro lugar alternativo y tranquilizador al que por fin se pudiera llegar después de la errancia, como si se tratara de un "topos" algún día conquistable y concretable que pudiera servir finalmente de refugio ante el desasosiego de la búsqueda. Es siempre, por el contrario, el no lugar del nómada sin retorno posible y sin descanso, errancia del lúcido a veces racional, a veces intuitiva, cuando quema las naves y echa a andar hacia la profundidad sin fondo de sus secretos, y que mientras más descende y esculca entre el polvo encuentra que dichos secretos hacia los que peregrina no son en el fondo un lugar quieto y alcanzable sino más bien un territorio poblado de hechos y de instantes que ni siquiera están dados ante él para ser llevados a la dignidad de la palabra, sino sólo para mostrarse ante los ojos asombrados de él en cuanto nómada; hechos e instantes vividos por él a cada momento, pero a cada intento mucho más lejanos aunque también mucho más cercanos, esquivos por completo frente al poder de la palabra y dispersos en su total azar y casualidad, apenas confusas señales de humo en el claroscuro liminar de la fundación del escritor en cuanto sujeto sujetado, rostros y cicatrices dejados por el proceso de interiorización de sus primeras prohibiciones y por la erección de sus primeros fantasmas y obsesiones. Es un no lugar que incluso comprende su inconsciente y la lengua materna como un verdadero territorio del exilio, del que se huye aunque caminando siempre hacia su centro mítico. Un no lugar derivado de la ruptura radical pero agónica del escritor que avanza hacia la búsqueda de sus propias formas, imágenes, metáforas, elocuciones y léxicos, énfasis y tratamientos, como quien se arranca a sí mismo, a un alto precio, de la matriz de la len-

gua que actúa para él como un magma pero de cuyas formas convencionales, sin embargo, el creador debe huir si quiere hacer algo que parezca único, original y propio, que es de lo que se trata. Búsqueda que termina enfrentándolo incluso con las filiaciones de la cultura, del tiempo histórico y del espacio patrio nacional, que al mismo tiempo que le ofrecen tranquilidad y sentido de pertenencia y sensación de útero y huevo, definen para él los límites de una prisión en su búsqueda estética y en su conquista formal. Prisión con la que el escritor se ve precisado a romper, pero a la cual al mismo tiempo se debe y de la que final-



mente se exilia, aunque nunca de un modo definitivo, porque siempre será su prisionero, su víctima, su héroe y su transgresor y victimario, punto de partida liminar y originario respecto del cual se sentirá siempre la suficiente nostalgia pero también la suficiente deuda.

Porque de lo que en últimas se trata, en el acto de creación literaria, de búsqueda del estilo y de conquista de la forma, es del permanente peregrinaje hacia el misterio y hacia el límite aterrador de la lengua respecto de esa especie de "realidad" interior intraducible, que en cuanto se hace patente se torna inefable ante los límites de la lengua que la busca, la rodea, la lame por todas partes con los instrumentos de que dispone y al final



Los muertos

Ernesto Lumbreras

*Los amores o el oro
queman su corazón
cuando oyen nacer el agua.
No diré pobres
porque la oración en su jardín
es siempre una boda de niños.*

*Hablan de las ilusiones
que una miga de pan
guarda para su cielo.
Abandonarlos me es difícil.
Cuando la noche
prolongue su camino de sal
en mi lengua,
tendré para su vasto sueño
un león en el mar.*

Segar/cegar

Ernesto Lumbreras

*Si contains la emoción
—pájaro sobre una piedra
descubre, así, brotando
la ceguera:
agua del verbo,
campo verde,
buesos de niño.*

la abandona como un hueso todavía lleno de carne. Límites del lenguaje que derivan no tanto de su incapacidad para nombrar lo inefable, sino más bien del hecho de que en el mundo hay cierto tipo de realidades que no están "ahí" para ser dichas ni llevadas a las formas del lenguaje sino sólo para *mostrarse en el silencio de su contemplación solitaria*. En este sentido y refiriéndose a Wittgenstein, Massimo Cacciari dice que lo inefable no se refiere a lo que no se puede decir pero podría ser dicho, sino, por el contrario, a aquello que está dado sólo para ser *reconocido* en su aparecer y en su mostrarse apenas, motivo por el cual sólo precisa de la "intensidad del reconocimiento". En consecuencia, según Cacciari lo inefable no tiene en realidad nada de oscuro, en cuanto lo inefable *se muestra* pero no se dice y por lo tanto no es producido por el decir en la medida en que "su espacio es el de mostrarse". Que es exactamente lo que todo escritor siente de algún modo al final de su vida como una especie de derrota o de incapacidad sustantiva, cuando ante la presencia de lo que sólo estaba para mostrarse ante sus ojos y no para jamás ser dicho, cae sin embargo en la tentación de la palabra e intenta atraparlo en su *intraductibilidad* mediante la agonía del estilo y la conquista formal, precisamente, no sólo para sí mismo sino para ponerlo en conocimiento y a disposición de los demás. Aunque al final deba admitir que todo quedó convertido en un esfuerzo inútil, por cuanto todo lo que debía ser dicho fue apenas arañado y en últimas lo sustantivo quedó intacto, lleno de fulgor renovado en el escondite liminar de la fundación, constituido de hechos y de instantes que apenas estaban allí para ser mostrados y expuestos a la contemplación pero nunca para ser dichos.

"La lengua está más acá de la literatura —dice Roland Barthes—. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como una dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referentes se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia. Es la "cosa" del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad"... "Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad"... "El estilo es así siempre un secreto"... "pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunido dura y tiernamente en

sus figuras, son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje. El milagro de esta transformación hace del estilo una suerte de operación supra-literaria, que arrastra al hombre hasta el umbral del poder y de la magia. Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad. Podemos imaginar por tanto autores que prefieran la seguridad del arte a la soledad del estilo".⁹

Esta definición del estilo que propone Roland Barthes bien podría ser discutible, pero resulta todavía demasiado reveladora y sugestiva. Y hace pensar, una vez más, que la crítica literaria, en cuanto hoy por hoy se orienta predominantemente a construir aquellos "sistemas" o "mundos" literarios que se derivan de las filiaciones y las afiliaciones de la obra con el espacio y con el tiempo incluyendo lengua y cultura, como una especie de tejido horizontal constituido de denominadores comunes y notas que señalan continuidades y discontinuidades; o en cuanto por el contrario se orienta al análisis del texto como realidad autosuficiente, en ambos casos escamotea la cuestión del estilo como la "cosa" suprema del escritor, su secreto por excelencia, la razón de ser de su exilio y de su búsqueda, de su errancia sin término, de su sed, es decir de su agonía y en últimas de su esfuerzo creador. Que corresponde con la cuestión de lo inefable, asunto del cual la crítica literaria tampoco ha querido decir mucho o casi nada.

¿De qué es capaz entonces la crítica literaria en boga cuando de lo que se trata no es exactamente de establecer el tejido horizontal de la literatura o dar cuenta de la estructura "per sé" del texto —dimensiones válidas, por supuesto—, sino de ir verticalmente a la mítica del autor, a su carne y a sus recuerdos liminares, a sus pérdidas y a su manera de relacionarse con ellas y con las palabras de un modo casi loco hasta hacerlas chillar, tal y como si esas palabras fueran su prisión y él debiera asesinarlas para juntarlas de nuevo y ponerlas al servicio de la única experiencia de su carne y de sus sentimientos, de su experiencia vivida y de sus secretos?

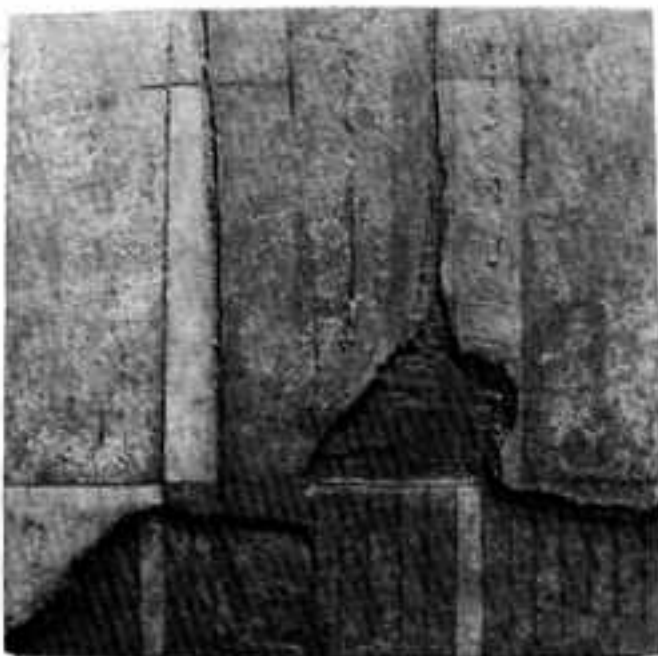
¿Qué clase de crítica literaria sería entonces aquella que dando por sentada y por indiscutible la dimensión horizontal de la literatura, entendida como un sistema construido por ella misma, en su dimensión social y cultural, y admitiendo a su vez la importancia del análisis estructural, se atreve enseguida a comprometerse con otro tipo de búsqueda, orientada absolutamente en otra dirección, no siempre suficientemente reconocida, mediante el compromiso con una penetración vertical capaz de conducirla a la puesta en evidencia del estilo como la "cosa" secreta y suprema del autor y, quizás, de la literatura entendida como creación y como arte y no necesariamente como sistema o pieza apenas de un sistema?

La crítica literaria horizontal, que trabaja construyendo el tejido de las filiaciones y afiliaciones del escritor y de la obra respecto de la historia, la sociedad y la cultura, pretende alcanzar como su resultado lo que se conoce como *conocimiento*. Mientras que la crítica literaria vertical, que según esta propuesta se orientaría más bien hacia la agonística del estilo y la "unicidad" de la obra precisamente por causa de dicha agonía en la procuración del estilo y el rodeo de lo inefable a través de la conquista de la forma, no pretende tal vez alcanzar conocimiento *sino más bien desciframiento*.

No es mucho lo que pudiéramos decir ahora a propósito de la diferencia entre conocimiento y desciframiento. Por lo pronto debemos acudir solamente a lo que sobre el particular nos señala el diccionario. Conocer, en su acepción primera, quiere decir "averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas". Mientras descifrar quiere decir: "declarar lo que está escrito en cifra o en caracteres desconocidos, sirviéndose de una clave dispuesta para ello, o sin clave, por conjeturas y reglas críticas. Penetrar y declarar lo oscuro, intrincado y de difícil inteligencia".

Se *conoce* pues algo mediante la construcción de un sistema hecho de relaciones y diferencias entre las cosas y mediante la exposición de sus cualidades y de las características de su naturaleza. Por el contrario, se *descifra* algo cuando se enfrenta el misterio que asoma o se insinúa mediante signos cifrados y en clave, cuando se enfrenta lo enigmático que, sin embargo, se enseña y se muestra.

Pues bien, esta dimensión del desciframiento es precisamente aquella que Hernando Téllez en su lucidez rescata para la crítica literaria en su ensayo de-

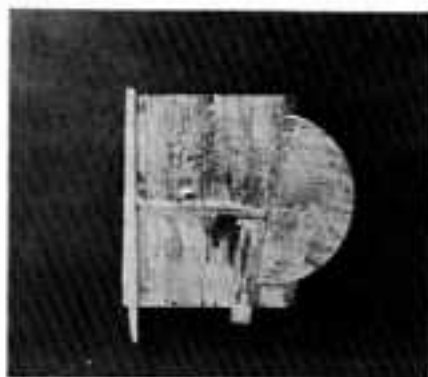


nominado "Una mañana en el Luxemburgo", y que David Jiménez registra de esta manera, sintetizando el pensamiento de Tellez: "Si la esencia del hombre es soledad y su íntima verdad es incomunicable, la literatura, que tiene como misión expresar al hombre, será también, en su núcleo más hondo y definitivo, misterio nunca del todo descifrable. La distancia que va de los análisis científicos de épocas históricas y organizaciones sociales a la intimidad inaccesible y metafísica del individuo es la misma que media entre la explicación sociológica de la institución literaria y la esencia estética de la obra singular inaccesible al análisis".⁹

Habría que ver que tan inaccesible a la crítica literaria podría ser esta dimensión constituida por los misterios y los enigmas de la obra relacionados con su estilo, su conquista formal, su dignidad y su pretensión de unicidad. Inaccesible tal vez lo fuera si la crítica pretendiera ir a ellos precisamente por el camino del conocimiento, mediante el uso de los instrumentos y las teorías "rigurosas" y "científicas" en boga, aunque tal vez no tanto si se los enfrentara en su mismo terreno, mediante textos igualmente poéticos y literarios capaces de intentar su *desciframiento* mediante el empleo y despliegue de todos sus recursos y poderes. A este respecto, conviene recordar el modo como se refiere Marthe Robert a lo que denomina "método alegórico", a propósito de su aproximación crítica a los textos de Kafka: "En líneas generales se sabe a qué conduce el uso del método alegórico, por ejemplo, para traducir en discurso coherente lo que, en el texto de Kafka, parece oscuro e incompleto. Una vez admitido el que una novela —pongamos *El Proceso*— no es ni más ni menos que una alegoría, cosa casi siempre evidente para el exégeta, el desciframiento ya no ofrece dificultades: basta con encontrar la clave que permitirá substituir la pa-

labra "proceso", tomada a priori por un símbolo, por otra palabra en principio más inteligible y supuestamente conforme a las intenciones secretas del autor".⁹

De cualquier manera, conocer y descifrar son dos dimensiones igualmente nobles y válidas que la crítica literaria tiene delante de sí como un reto. Pero hoy en día la pretensión de conocimiento, mediante la arrogancia de su "rigor" y el empleo a veces aparatoso de técnicas, lenguajes e instrumentos casi herméticos dirigidos sólo a iniciados, invalida y desprestigia muchas veces sin decirlo la importancia del desciframiento de los "misterios" y "oscuridades" de la



obra y, sobre todo, de la agonía del estilo, mediante la utilización lícita de recursos igualmente poéticos. Desciframiento que casi siempre obliga al crítico, cuando lo intenta, a abandonar su instrumental "científico" para retomar sin escrúpulo los poderes indiscutibles del lenguaje poético y literario, mucho más capaces de aproximarse al *desciframiento* del misterio y de rodear lo intraducible de la "casualidad y el azar del mundo" y de dar cuenta de lo inefable que se hace patente en su aparecer y en su apenas mostrarse e insinuarse ante los "ojos" del autor, y del lector, que otros lenguajes de arrogancia "cientificista", generalmente impotentes ante el esplendor y el brillo de lo inefable.

Es posible, además, que en esta dirección vertical de la búsqueda

del estilo, comiencen a hacer crisis y a desaparecer los presupuestos a veces "a priori" dentro de los cuales acostumbra moverse el crítico tradicional, cuando empieza por suponer para la literatura la existencia de sistemas literarios cargados de sentido, a partir de las filiaciones y las afiliaciones de las obras con sus correspondientes contextos históricos, sociales y culturales. Que es lo que todo crítico literario sueña con construir como un oficiante más de la idea de un mundo que tal vez tuviera sentido y coherencia en sí mismo, o como un feligrés de lo que Carl E. Schorske, citando a Hofmannsthal y guardadas las diferencias de terreno, denomina la "ceremonia de la totalidad",¹⁰ tal y como si el sentido y la coherencia del mundo no fueran cualidades *atribuidas* por el hombre a la *casualidad* y al azar de lo real, mediante la construcción de las continuidades y las discontinuidades, según el criterio empleado por el crítico, a su gusto y según el dictado de una cierta arbitrariedad.

De esta manera, el desplazamiento parcial del "objeto" de la crítica literaria, de modo que pudiera permitir emprender también el descenso hacia los misterios del autor, hacia los secretos del estilo y la procuración de la forma y su relación con el intento de dar cuenta del rodeo de lo inefable y de conseguir por fin su traductibilidad a la lengua y consiguiente desciframiento mediante un parcial fracaso denominado "obra de arte", podría significar un replanteamiento casi completo de las prioridades y hasta del tono de la crítica literaria en boga, tanto como sus métodos y sus instrumentos. Pues su tono ya no podría ser el del a veces demasiado presuntuoso rigor "cientificista" de sus teorías y cadenas demostrativas sino más bien el de la humildad a la que se llega cuando se tiene conciencia de los límites de la palabra ante la grandeza del misterio que todo gran

creador se ve obligado a enfrentar mediante el vértigo de su acto creador y el destello a lo lejos del territorio de lo inefable, que se levante ante sí como un reto. Todo lo cual podría ser atacado por la crítica mediante el empleo de figuras literarias y metáforas, sin pudor, rubor ni reserva, caso en el cual la crítica literaria podría quedar convertida, con nobleza y sin resentimientos ni falsas pretensiones, en un ejercicio literario adicional clavado sobre la nuca de la literatura, especie de cuervo que devora su propio corazón y que se garantiza a sí mismo para el futuro que olvida y para la memoria histórica que lleva a cabo sus balances, no tanto por causa de su pretendido rigor y por sus alardes "científicos", sino, sobre todo, por su estilo y por la fractura literaria de sus propias hechuras y conquistas formales, como crítica. Es lo que al final rescata con belleza lingüística y formal sin par, precisamente, Roland Barthes en Michelet como historiador: no exactamente su valor científico, sino su hermosísimo estilo literario imperecedero. Y es lo que la humanidad y la cultura deberían agradecer y retomar hasta el último día del pensamiento de Gastón Bachelard: la impresionante arquitectura poética de sus verdades y de sus demostraciones, la belleza formal de su lenguaje que jamás podría por eso ser atacado de falta de rigor y el esplendor literario de sus redes de sentido. Que son, en últimas, lo que hace que Bachelard sea Bachelard y lo que define la frontera de su impresionante conquista estilística y formal. Estilo literario que, incluso en términos de científicidad y de rigor, resulta a veces mucho más efectivo, solvente y contundente en su propósito de acertar y de querer decir lo que dice y en la forma como lo hace, que si lo dijera de un modo que pareciera convencionalmente riguroso y despojado de toda poesía.

Estas páginas no pretenden desconocer, por supuesto, la importancia indiscutible y el valor heurístico de la crítica literaria horizontal que busca construir para ella tramas y tejidos explicativos por la vía de las filiaciones y las afiliaciones y sentidos de pertinencia de la obra respecto de sus correspondientes contextos históricos, lingüísticos y culturales, o el valor y el rigor de la crítica literaria intratextual estructuralista, que prefiere introducirse en los laberintos del texto sin interesarse apenas por los contextos, de los que en muchos casos prescinde. Lo que se pretende, en consecuencia, es llamar la atención de la crítica respecto del sustancial tema de la agonía del autor y su relación con el rodeo de sus secretos y a la vez respecto de las apariciones y demostraciones de fuerza de lo inefable y la agonía ante la procuración de la conquista formal, todo lo cual en el lenguaje de Barthes hemos denominado la búsqueda del estilo. No se trata entonces de desconocer la importancia de lo ya alcanzado por fecundos y rigurosos caminos, sino de volver sobre el reto que significa para la crítica literaria actual orientar sus futuros desarrollos por senderos alternativos.

Los pies de Salomé (también la justicia mosaica cojea)

Rubén Vélez

Oyó la princesa Salomé la voz de un profeta que ella y los demás daban con razón por muerto. Era medianoche. Baila para mí, Salomé, baila. Y corrió a decirselo a su madre y a Herodes, pero no pudo despertarlos. Desde el día de la decapitación del Bautista, los reyes dormían como inocentes gracias a un vino que venía de Roma. Baila para mí, Salomé, baila. Y giró y giró, cada vez más frenética, y al clarear se vio en las afueras de Jerusalén. Era la primera vez que sus pies tocaban el desierto. Baila para mí, Salomé, baila...

Todas las búsquedas fueron inútiles, tanto las que realizaron los legionarios, como las que ordenó y costó Herodías: los pies de la princesa Salomé no aparecieron por ninguna parte.

¹ Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, S.A., Barcelona, 1983.

² Said, Edward W., *Crítica Secular*, Separata de la revista "Punto de Vista", año 10, Buenos Aires, noviembre/diciembre de 1987.

³ Hugo de S. Víctor, *Didascalicon*, Nueva York, Columbia University Press, 1961, p. 101.

⁴ Cándido, Antonio, *Crítica Radical*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991, p. 235.

⁵ Jiménez, David, *Historia de la Crítica Literaria en Colombia*, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, Santafé de Bogotá, 1992, p. 9.

⁶ Barthes, Roland, *El Grado Cero de la Escritura*, Siglo XXI Editores, S.A., Buenos Aires, 1973, p. 18.

⁷ Cacciari, Massimo, *Hombres Póstumos*, Ediciones Península, Barcelona, 1989, pp. 105 ss.

⁸ Jiménez, David, *ob. cit.*, p. 222.

⁹ Robert, Marthe, *Acercas de Kafka Acercas de Freud*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.

¹⁰ Schorske Carl E., *Viena Fin-de-Siècle*, Editora Da Unicamp, Campinas, Brasil, 1989.

La superconductividad

Rafael Baquero¹

La superconductividad ha captado la atención de los científicos desde su descubrimiento mismo. La razón es sencilla: Las aplicaciones tecnológicas que se han esperado de ella son verdaderamente impactantes. Algunas son una realidad pero la mayoría ha quedado aún como un sueño encantador que llena de fantasía las posibilidades del siglo XXI. Voy a mencionar algunas aplicaciones. Dejaré la mayoría de lado. Son muchas, y, además, no es seguro que se realicen en la forma en que están pensadas en este momento. Hay que recordar que ya por el año de 1974, en un congreso que se celebró en Chicago, se presentaron tantas aplicaciones posibles que el resumen ocupa casi mil páginas. Aplicaciones a computadoras, en la astronomía, en el transporte, en medicina, en detectores, en la producción de grandes campos magnéticos, en la purificación de aire y agua, en el beneficio de la mena, en fin, la superconductividad tiene muchísimas aplicaciones potenciales y reales.

La superconductividad en la medicina

Los seres vivos producimos campos magnéticos extremadamente pequeños. En particular, el cuerpo humano los produce, y son diferentes para cada órgano. Además, cambian si el órgano está enfermo, es decir que avisan de una enfermedad no detectada por síntomas externos. Esto resulta muy conveniente y no es nuevo.

La existencia de campos magnéticos en el cuerpo humano y la curación de enfermedades por medio de *pases magnéticos*, jugó, en el pasado, un papel situado entre lo desconocido, la magia y la brujería.

Es curioso, sin embargo, que esa idea haya sido concebida, ya que la magnitud medida de esos campos es tan pequeña que sólo llega, en el cerebro, por ejemplo, a los 10^{-10} Gauss. El campo magnético de la Tierra es de 0.5 Gauss, ¡del orden de mil millones de veces mayor! Sólo puede tratarse de una intuición admirable.

La posibilidad de medir con exactitud estos campos, dio al Hombre una capacidad de resolución jamás conocida anteriormente. Nunca antes pudo captar un pequeñísimo susurrito en medio de una

canción de rock pesado. Y esta comparación se queda muy pálida comparada con la realidad. La superconductividad ha creado esa especie de antena con una capacidad de discriminación direccional que permite eso que bien podría llamarse casi un milagro. Se le conoce por sus siglas en inglés, Superconducting Quantum Interference Device, SQUID, lo cual, traducido a nuestro idioma, es Dispositivo Superconductor de Interferencia Cuántica, DISIC. Este tipo de aparatos se usa ya en algunos hospitales y han generado grandes esperanzas en el campo del estudio del funcionamiento del cerebro.

Pero esto no es todo. Muy popularizada está ya la tomografía axial computarizada, que permite tomar una vista transversal de cualquier parte del cuerpo para análisis médico. Pensemos bien. Es como laminar un ser humano en forma parecida a la presentación de algunos tipos de pan, y examinar el estado de cada uno de esos cortes del cuerpo, pero sin tocarlo. La detección temprana de tumores es una obvia aplicación de la posibilidad de generar grandes campos magnéticos.

Ya en la entrevista publicada en el número 4-5 de *La Casa Grande* hablé sobre las aplicaciones de la superconductividad.

¿Pero qué es la superconductividad?

Dos características la definen. Por debajo de una cierta temperatura llamada crítica, T_c , un superconductor pierde toda resistividad y flota sobre un imán (Efecto Meissner).

Teóricamente, la superconductividad ha sido un reto tremendo para el hombre. La lucha tenaz del pensamiento científico por explicarla ha constituido, después de una aparente victoria parcial, una contundente derrota a la inteligencia del Hombre del altivo Siglo XX.

Fue descubierta a comienzos del siglo y generó una de las más grandes expectativas tecnológicas que hayamos tenido. Prometedora y desafiante, reclamó tanta atención como a pocas cosas se ha prestado, en este tiempo. Requirió el desarrollo de toda la física. Y, sin embargo, deja el siglo lleno de misterios, de intrigantes pre-

guntas y rodeada de las ardientes y acaloradas disputas entre los científicos.

La superconductividad es un ejemplo fascinante de un estado cuántico de magnitud macroscópica. El lapso, desde el descubrimiento de este fenómeno, en 1911, a la primera explicación teórica del mismo, en 1957, es un periodo notable en la historia de la Física y, hasta cierto punto, la historia de la superconductividad es la historia de la Física misma, durante este periodo.

Entre 1911 y 1957, los estudiosos de la superconductividad estuvieron pendientes de toda nueva idea para aplicarla a la explicación del fenómeno.

La explicación de este nuevo estado requirió, primero, el descubrimiento y la comprensión de la Mecánica Cuántica, cuya formulación se desarrolló durante "los treinta años que cambiaron el Mundo", desde Planck hasta lo que podríamos llamar el nacimiento de la Mecánica Cuántica, hacia 1925, con los trabajos de Shrodinger y Heisenberg. Pero la Mecánica Cuántica no fue suficiente. Fue necesario que los métodos de la Teoría de Campo fuesen inventados, lo cual ocurrió después de la Segunda Guerra Mundial. Y, más aún, que se encontrara la forma de aplicarlos a problemas de estado sólido, lo cual ocurrió al comienzo de la década de los cincuenta.

En 1957, con la teoría de Bardeen,² Cooper y Schrieffer (BCS) termina una de las más apasionantes batallas del pensamiento científico al lograr la formulación de la primera explicación coherente del fenómeno de la superconductividad que, por más de cuarenta años, permaneció inexplicado.

Los Pares de Cooper

La idea central de la formulación la constituyen los llamados **Pares de Cooper**. A manera de caricatura, para tener una visión intuitiva de ellos, uno puede imaginárselos así.

Sea una red cuadrada como las baldosas de un baño. En cada vértice imaginemos un ión, con carga positiva. Por el resto de la superficie se pasean electrones, de carga negativa. Supongamos que un electrón se coloca en el centro de uno de los cuadrados. Como su carga es negativa, atrae a los iones positivos. Esta *polarización*, si es suficientemente grande, puede reunir cuatro iones positivos cerca del electrón que está en el centro. Así, un círculo alrededor de ese electrón en esa baldosa particular puede tener una carga total positiva, al exceder, allí, la carga positiva de los iones (que son cuatro) a la carga negativa de ese electrón (que es uno solo). Otro electrón

que pase cerca, se sentirá atraído por esa carga global positiva. Es decir, el segundo electrón es atraído hacia el primero debido a las consecuencias que éste tiene sobre el medio, o sea, debido a la polarización que induce. Un Par de Cooper lo forman dos electrones que se atraen.⁵

La superconductividad es la física de los Pares de Cooper

La Teoría BCS consiste en la solución de la Ecuación de Schrödinger (la ecuación fundamental de la Mecánica Cuántica) para el caso de los Pares de Cooper. Usa un sólo parámetro que representa la energía con que los dos electrones (en cada sistema particular) se atraen para formar el Par de Cooper descrito.

Las ecuaciones de Eliashberg

Es en la superconductividad donde la teoría del campo expresa, dentro de la disciplina del estado sólido, toda su belleza, ya que la esencia de ésta es una interacción no-local⁶ que es la idea central que desarrolla esa teoría.

A la formulación BCS, que aclaró muchísimo el camino, le siguió una formulación más exacta de la misma idea, las *Ecuaciones de Eliashberg*, en 1961. Estas incluyen la información exacta de los sistemas estudiados.

La primera solución de ellas se implementó hacia 1961 por McMillan y Rowell,⁷ quienes calcularon las características de un superconductor a la temperatura $T = 0K$. La primera solución de ellas para el otro extremo, $T = T_c$ fue desarrollada por Bergman y Rainer, en 1977.⁸ La solución en todo el rango de temperaturas se logró poco más tarde, en 1978.⁹

Así, estas ecuaciones permitieron calcular, la termodinámica de los superconductores, para todo el rango de temperaturas, con sorprendente acuerdo con el experimento. Estos cálculos se produjeron entre 1978 y 1985, más o menos.

¿El fin de la superconductividad?

Aquí, llegamos a una etapa donde la búsqueda cesa. Todo parecía totalmente claro. Quedaba un detalle que a veces se olvidaba, y que es necesario enfatizar. No era¹⁰ posible predecir la temperatura a la cual un material sería superconductor.

Pero aun así, existía una teoría muy precisa del fenómeno, y la búsqueda experimental de nuevos materiales que fue admirable y parecía exhaustiva,¹¹ había dejado en claro que no había ningún superconductor por encima de los 23 grados

Kelvin, demasiado baja para que la mayoría de las aplicaciones fuese económicamente rentables.

Los materiales que eran superconductores a temperaturas suficientemente elevadas para aplicaciones tecnológicas de gran escala, habían logrado escapar a todos los intentos sistemáticos de hallarlos.

Todo parecía claro, repito. La teoría se entendía bien y las aplicaciones no parecían posibles. ¿Para qué continuar investigando en esta dirección?

Y, en efecto, en 1985, se fueron cancelando los programas de superconductividad en casi todo el mundo.

Un renacimiento como la explosión de un volcán, ¿y...?

Pero, de repente, aparecieron, casi como un fantasma inesperado, los óxidos superconductores con sus temperaturas incluso por encima de los 100 grados Kelvin. Todo renació como por arte de magia. De unos cuantos cientos de investigadores que trabajaban en un campo en vía de extinción, pasaron a miles.

La superconductividad llegó a constituir una esperanza de tal magnitud que, en 1987, Estados Unidos, por boca de su presidente de ese entonces, hizo de la superconductividad una causa nacional. Japón declaró presupuesto ilimitado. Se habló de que el mercado para comienzos del siglo XXI sería del orden de los 20 mil millones de dólares.

Ese furor huracanado sembró, al menos, tanta confusión como claridad. Se produjeron miles de trabajos en muy pocos meses. Nacieron decenas de nuevas teorías. Ninguna resistió una seria confrontación con el experimento. Era más el prestigio del autor que el análisis y la confrontación experimental lo que las sostenía. Fue una etapa de trabajo intenso, de pasión, incluso.

Poco a poco todo se fue amortiguando. En menos de una década, se puso en evidencia que la esperanza no era tan directa. Los materiales tienen propiedades mecánicas difíciles y, lo que es peor, la teoría —tan clara en la década de los ochenta— se torna difícil de sostener en los nuevos óxidos superconductores.

El huracán ya se calmó. El interés persiste. Las cosas parecen aclararse lentamente, como cuando uno revela una película. Pero aún no hay consenso sobre la teoría de la superconductividad.

Y ahí está la derrota contundente a la inteligencia del Hombre del siglo XX. De aquí a fin de siglo, los problemas planteados para formular una teoría que explique el fenómeno, podrían no ser resueltos.

Pero el reto, el reto real, es predecir un material superconductor y llevar la temperatura crítica a valores del orden de la temperatura ambiente.

¿Es posible?

Aquí ya estamos en el campo de las creencias. Ya no en el de las demostraciones. Yo creo que sí. Yo creo que la superconductividad será un elemento importante en la tecnología del siglo XXI. Creo que pronto estaremos reportando nuevos horizontes del conocimiento en esta importante disciplina. ¡Creo en el siglo XXI! Creo en la inteligencia de los más experimentados y en la energía calificada de los más jóvenes.

Lo invito, amablemente, lector a seguir este apasionante tema. Revistas como *La Recherche*, *Scientific American*, *Physics Today*, *Avance y Perspectiva*, la *Revista Mexicana de Física* entre otras muchas, publican con cierta regularidad versiones dirigidas a audiencias no especializadas de lo que está sucediendo en este apasionante campo de la ciencia. En general, pienso que el Estado Sólido, la disciplina de la Física dentro de la que se enmarca la superconductividad, traerá muchas nuevas ideas a la Física y a la Tecnología del siglo XXI.

⁵ Una versión extensa de este artículo apareció en *Avance y Perspectiva* (CONICATV), vol. 16, 1997. El autor suministrará, con gusto, una copia a quien se lo solicite.

⁶ John Bardeen, muerto a comienzos de la década de los noventa, ha sido, hasta ahora, el único ser humano en ganar dos veces el Premio Nobel de Física. Su primer Premio Nobel le fue otorgado por el descubrimiento del transistor. Si en la tecnología del Siglo XXI, la superconductividad llega a jugar un papel muy importante, Bardeen será el autor de los descubrimientos tecnológicamente más relevantes de los dos siglos. Esa expectativa y el haber sido el único en obtener dos veces el premio Nobel de Física, lo colocan entre los más grandes físicos de toda la historia de la Humanidad.

⁷ Esto sólo puede ocurrir en un medio ya que en el vacío, dos electrones se repelen, como es bien conocido.

⁸ Una interacción no-local es aquella que ocurre entre dos cuerpos pero depende y afecta todo el entorno como cuando uno quiere acenar dos pasitos dentro de una gelatina.

⁹ Superconductivity, Parks, editor, 1961.

¹⁰ *Journal of Low Temperature Physics*, vol. 34, 456 (1978).

¹¹ J.M. Daams, J.P. Carbotte and R. Baquero, *Journal of Low Temperature Physics*, vol. 35, 547 (1979).

¹² Y no lo es aún, 1997.

¹³ Una búsqueda de materiales, muy sistemática y que merece mejor suerte está asociada al nombre de Mathies.



La alegría de leer

notas, noticias y reseñas



Hoja de oro, Perla Krauze, participante en la V.S.C.C.

Tekstos de la kómoda La ache ("h") amordasada*

a Ignacio Gómez-Palacio

Luego de las suferencias de García Márquez a propósito de adequar el abla i la eskritura de la lengua española, de las pokas personas ke an bisto kon buenos ojos las sujerencias propuestas por el autor de *El coronel no tiene quien le escriba* a sido el berdadero akadémico de la lengua Nikito Nipongo, kien a puesto en su sitio a los Marinos, Benedeti i Bargas Yosa, a Fernando Sabater y a Arturo Huslar Pietri. De paso, bale desir ke, komo lo denunció el amigo Jorge Meléndez, el señor Nipongo fue el gran ausente en el kolokio de Sakatekas, komo lo fueron también las mujeres, kienes no estuvieron representadas teniendo inteligencias filológicas importantes, tales como Margo Glans o Mónica Mansur, por mensionar a un par de féminas.

La razón de la ausencia de Nikito salta a la vista por sí misma: ubiera resultado una presensa inkómoda en un enkuentro donde predominarían los arkaísmos y las karreñeras buenas kostumbres. Sin embargo, la desinbitación resultó paradójica, ya ke don Nikito a sido de los pokos ke an actuado en konsekuencia según la ebolución de la lengua española abla en ispanoamérica y kien a denunciado la predominancia de

la madrizilación (de "Madriz", komo los madriños yaman a su ciudad) de Diksiionario de la Real (Madre) Akademia de la Lengua i sus akademititas latinoamericanas.

Desde el punto de vista maltusiano, en América es donde eksiste la aplastante mayoría de ispanoablantes i donde se presenta, debido a su latinidad —meskla racial-juventud kontinental-poder de imaginación, el potensial linwistiko i bital del siglo 21, según lo batcinara el briyante alumno de Freud: el majister Erich Fromm I no sólo esto, sino también donde abita la gran-gran mayoría de la kristiandad katólica, lo kual no tiene a tema pero enkuentra similitud kon la situación de la Iglesia Latinoamericana respekto del Batikano: eurosentrismo de una minoría, tiranisando a los más y a los más sensibles y kreativos.

Ya sé ke no debería ablar así porke puede interpretarse banidad, presunción i asta megalomanía; pero susede ke, istóricamente, la posición de dominados —en la lengua y la religión— nos a yehado al uso del eufemismo, la poka estima, a eskonder i barnisar las verdades, a la falsa modestia, etcétera —no baya a ser el diablo—, lo kual interpretamos komo parte del "ser mejikano", lo ke resulta a su vez otro eufemismo. Kuando digo lengua impliko la literatura, pues es en ésta dnode se expresa lo mejor que tenemos de akéya y, al desir literatura, me ekstiendo a kultura i, desde luego, al arte.

Esta doble situación linwistiko-teológica replantea el problema de la legitimidad, es decir las kuestiones de la lengua española deberían desirise alá i no ayá; en la misma tesitura se enkontrarían los asuntos del kristianismo; el Batikano neseñaría ubikarse en América. Ya sé ke no debería desir estas kosas —no baya a ser el arkángel Miguel—. Sin embargo, son temas ke korren de oído en oído y de lengua en lengua. Tal ves los más arrojados ayan sido, asta el momento, los saserdotes latinoamericanos, a diferensia

de los intelektuales, los más eufemikos entre los crunakarados —se entiende ke los últimos kuden sus intereses, los kuales se enkuentran lokalizados en Europa; ké le bamos a aser—.

Bolbiendo a Nikito Nipongo, su diskusión se a sentrado más bien en la inoperancia de la ache muda e insonora, debido a ke los intelektuales sitados asta arriba de este artíkulo an defendido la mudes y la insonoridad de la letra "h". Balgan akí algunas referensias de uso y desuso. *Iguana i Guajese* eskribian "Higuana" i "Huaje", la segunda podría eskribirse *Waje*. Se desía "Hoja de lata" e "Hijo de la chingada", en varias regiones de Méjiko se desía *Ojolata i Jhuet*, que mui bien podrían eskribirse como se ablan. Lo mismo pasa con "Ahorcado" y "Ahorcado", disiendo *orlado* i *oyador*. Estos pokos ejemplos nos muestran no sólo ke el abla ha más adelante que la regla filológica, sino también ke la sonoridad es más kreativa i, por lo tanto, determinante, lo kual eksije una adekuación entre eskritura y pronunsiasión, sin ke por ello les kite el sueño a los espesialistas preokupados por las etimologías. Amén.

Gutyermo Samperio

Hisho que te nazca, de Rosa Nissan: catarata de voces

Editorial Planeta, México, 1995

"Novia que te vea" "Hisho que te nazca": bendiciones y a la vez imperativos. Voces de otros lares que han cruzado los espacios y los tiempos, instaladas en la tradición judeo-sefardí, la de las cánticas, romances, relatos y proverbios en judesmo o judeo-español.

"Novia que te vea" "Hisho que te nazca": buenos propósitos para la hisha de buen mazal, de buena fortuna, quien habrá de seguir los pasos de las museres que la antecederon. Las que fueron novias y madres y abuelas, de acuerdo a patrones y parámetros bien definidos por la tradición, por ese recibir que se transforma en dar.

Camino de segunranza, del cual no hay que desviarse a la derecha ni a la izquierda; cami-

no de bendición que, en ocasiones, se transforma en sino de imperativos donde todo ya está probado y comprobado: los roles de la musher, de la hembra. También los del másculo o varón.

También sus casas están hechas a la medida: construidas de bendiciones y buen mazal; con imperativos inamovibles que, más que guarecer, a veces, imponen y cargan las espaldas: los hombres deben hacer la vida y mantener a su mujer, es decir, cargar con una mujer y con los hishos que vengan, difícil proeza que, a la larga, por suerte, les otorga poder social.

La musher, por su parte, abrirá su vientre y llenará sus pezones de leche buena, desde muy niña, para ser madre y paridora de hishos y más hishos en los cuales volcar su ternura, cobijada por un marido, y en casa, esperando crío tras crío.

Todo está listo: las bendiciones y los roles aprendidos a perpetuidad —para que la unión sea exitosa, de raigambre seguro para el nuevo núcleo familiar. También los diálogos. Y sin embargo, a veces, algo no embona y el escenario —la casa— cae. Los personajes desertan de sus papeles y las voces ancestrales vuelan quien sabe dónde.

Los hishos que nacen año tras año —para que la musher no se sienta sola y vacía como una casa a punto de caer— no son siempre una bendición y si un arma de doble filo: causan dolor en el pecho cuando se vuelven transmisores ciegos y sordos de aquella imperativa tradición. Transmisores de voces recibidas, transmitidas de padre a hijo que fijan los roles, inamovibles roles que no se mueven a la derecha ni a la izquierda. Porque todo cambio aterroriza...

La musher juega a la casita que va llenando de muñecas-hishos y trastesitos, bienes materiales. Cuando le sobra tiempo visita a las amigas. Juntas van aprendiendo, transformándose, tomadas de la mano, en perfectas amas de casa, en perfectas casadas, como diría Juan de León.

Juegan, cuando les sobra tiempo, a las cartas. Y así van matando el tiempo juega que juega, respetando los roles

* *El Financiero*, 6 de junio de 1997.

ancestrales. También, muy frecuentemente, al juego del poder—dinero versus sexo—donde a veces se gana. O bien, se pierde.

Ante los ojos del mundo, a veces, el marido y mujer juegan a la perfecta casita: él, es el perfecto nicochir o acomodado; ella, la perfecta nicocherá o mujer de su casa.

A veces el juego sale bien, a veces todo cae y se derrumba.

Pero antes hay que evitar el derrumbe: visitar al psiquiatra, portador de una tradición, de voces que ya fueron dichas, cargado de prejuicios. No siempre se comprende a la musher de buen mazal que lo tiene todo: una buena casa, un buen marido, hijos lindos y hasta un San Bernardo ¿Qué más puede desear?

Y sin embargo, la musher se muestra inquieta, infeliz ¿Cómo es posible con tanta y tanta bendición?

Al parecer, dichas bendiciones han perdido su fuerza a favor de los imperativos y de las presiones familiares y sociales. Lo cotidiano pesa como una losa: se dan los insultos, el desamor. Las ganas de huir. Pero, ¿dónde? ¿cómo?

Si la mujer tiene las manos atadas o no sabe cómo emplearlas y ganarse la vida. Nunca tuvo la necesidad de hacerlo. Nunca se le enseñó a hacerlo.

Sus manos tan sólo acariciaron hijos, limpiaron polvo, cocinaron y hornearon, hasta el hartazgo. Tejieron y zurcieron lo roto y ahorraron monedas que fueron a parar al futuro patrimonio familiar.

Además, ¿cómo abandonar la casa bendita, el cuerpo bendito? se pregunta la musher. En este caso oshinika, alter-ego de Rosa Nissan, quien aparece en escena prestándole su presencia y su voz, crítica, su "mañío", su llanto.

Oshinika, me parece, se atreve a hablar, a decir lo que tal vez Rosa callaría, sumida en su casa de cal y canto; metida en su casa de carnes, donde la mujer encuentra seguridad frente a las agresiones del mundo. Algo, como estar embarazada de dignidad y evitar el deseo de otros hombres, sus miradas: ser mujer de la calle, como diría Fray Luis de León, poeta español que dictó un libro sobre

y para la perfecta casada, para que los roles de la buena mujer no cambien. Para que la Perfecta Casada, de acuerdo a la tradición judeo-cristiana sea la perfecta Nicocherá. Para que viva sus años al lado de su marido y proveedor.

¿Y qué sucede cuando la mujer, haga lo que haga—aunque sea paridora de hijos, trabajadora y fiel— es considerada mala y perversa? Basta oír la conversación del abuelo, quien, frente a una película de los años cuarenta, las califica de peligrosas y de malvadas. Y como los profetas antiguos identifica, para siempre jamás, belleza y perversión, como si en lugar de mujeres de carne y hueso, estuviera hablando de la perversa Jerusalén, corrompida por sus vecinos idólatras.

¿Y qué sucede con la mujer a la que por casualidad o causalidad, como le sucedió a Oshinika, se le abre una puerta y una mirilla para ver mejor, para respirar mejor?

De pronto advierte la rigidez de la armadura de bendiciones y voces imperativas que la configuraron, desde muy antes de su nacimiento. Y ve claro, y se convierte en fotógrafa; y escribe claro, como cuando se decide a "trabajar" en lo suyo, y quebrantar, incluso, la voz de su madre para quien el "trabajo-trabajo" es otra cosa. Por ejemplo, el del hombre. O el que da mucho, mucho dinero.

Rosa-Oshinika al crear y transformarse poco a poco en escritora, entre miedos y afanes, va rompiendo mundos, su mundo. Los destruye, los cambia, los voltea. Como si estuviera tomando fotografías de la vida desde diferentes puntos de vista, desde una multiplicidad de ópticas. Como si en el romper, para reconstruir a través de la palabra, recogiera las bendiciones prometidas para la musher, dejando atrás la amargura de las voces de una tradición, a veces piadosa, a veces rigurosa e inamovible (quizá haya de por medio, una incorrecta interpretación a la letra). Y se transforma en ladrona del fruto de la higuera, el de la sabiduría, del higo del árbol de su patio, tan cercano y a la vez tan lejano de su vista: el prohibido, según el Talmud, el lleno de promesas de vida para Oshi-

nika-Rosa a quien, por cierto, no le fue fácil romper y reconstruir, dejar atrás voces añejas, conceptos ancestrales y renovarlos. Con Rayuela y Cortázar como guías rompen y rasgan y se encuentran a sí mismas. Se casan consigo mismas, dejan atrás el divorcio —de padres, maridos e hijos que parten, porque así es la vida— y se reconcilian consigo mismas, con su pasado, con su tradición. Y trastocan las consejas e imperativos en verdaderas bendiciones. Porque nacen de su seno como hijos nuevos, fuertes y fortalecidos por el dolor de parir, por el dolor de haber renacido de los escombros con voz propia, auténtica. La necesaria para gestar una sincera y auténtica literatura. Llámese de varón o de hembra. Lo mismo da...

Becky Rubinstein

El joven aquel,

Ricardo Garibay, Editorial Océano, México, 1997

En *El joven aquel* Ricardo Garibay recobra los momentos que vivió cuando tenía tan sólo 17 años. Describe detalladamente aquel momento en el que por primera vez deseó a una mujer.

Nos transporta al mundo adolescente donde la dicha inunda tontamente al corazón. Recuerda como el amor puede cambiar por completo la visión de las cosas. Nos presenta al joven enamorado que, torpemente, considera al amor como la culminación de su existencia.

Como comenta Fromm, el amor vale por lo que uno da desinteresadamente, y así ama "El joven aquel..."

De un capítulo a otro viajamos de los 40's a los 90's, del joven al viejo, del enamorado al solitario, de las ganas de vivir a las ganas de morir, del principio al fin. Y poco a poco nos vamos identificando con el personaje, que se entrega a la nostalgia conforme van pasando los días, los años y la vida. Su personalidad como escritor cambia según la etapa que platica, y de pronto se transforma en un escritor recio y distante; un hombre que ha sufrido por no sufrir, un ser humano que está consciente de que el tiem-

po lo está carcomiendo y le preocupa no ser inmortal, no trascender.

Recorre en unas cuantas páginas los años mozos donde gobernaban su capacidad de asombro y sus ganas de vivir intensamente cada nuevo día, hasta llegar al final de su vida lleno de desánimo y desencanto, de falta de interés por aprender, conocer y experimentar. Su alma se fue vaciando con los años, su corazón está seco de amor y su cuerpo está padeciendo desde la próstata hasta el duodeno.

Valeria Cornu.

Los últimos sonidos de la esperanza,

Jaime López Isaza, Gobernación del Valle del Cauca, Colombia, 1996

En ésta, su primera novela, el escritor vallecaucano rescata el tema de la esperanza para mostrar cómo un hombre, que ha sido injustamente arruinado, logra recobrar una actitud positiva ante la vida.

La novela, ganadora del premio Jorge Isaacs 1996, narra, en un estilo sencillo y con humor, la historia de Santiago Tovar, un hispano que se sumerge en el "american way of life" y logra escalar posiciones hasta convertirse en uno de los mejores trabajadores de su empresa. En este momento de la narración aparece Nicanor Chang, su envidioso enemigo, quien logra destruirlo y hacerlo descender hasta la pobreza, el fracaso, la soledad y lo pone al borde de la locura.

Aquí comienza su lucha por vivir, por recuperarse, y, aconsejado por una voz interna que le alienta, logra emerger de las profundidades, y con la ayuda del amor de Soledad Bahena, rehacer su vida.

La obra mezcla géneros como el policiaco y el trágico y está contada en forma sencilla pero sin caer en lo "light".

Jazmín Picón

El Valle de Chalco le canta a Colombia

El Coro Infantil del Valle de Chalco, dirigido por el maestro

Leszek Zawadzka, en su reciente y tercera gira internacional fue ovacionado por el público de Colombia, Jamaica y Panamá, teniendo un éxito sin precedentes; en la ciudad de Bogotá ofrecieron dos conciertos en el auditorio del Museo Nacional de Colombia, con lleno total.

Las cenizas de Ángela

Frank, Mc Court, México, E. Norma, 1997

Las Cenizas de Ángela, es el primer libro de Mc Court un ex-profesor de talleres literarios en Nueva York. Sin mayores pretensiones, Mc Court narra su infancia y vida hasta los 19 años en Limerick, Irlanda, antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Mc Court cuenta las situaciones dramáticas con una gracia, un humor y una sencillez tales que la lectura resulta profundamente cómica y, al mismo tiempo, triste. Como por arte de magia, extrae amor, dignidad y humor de una niñez de hambre, pérdidas y dolor.

Frank Mc Court frecuenta desde hace mucho tiempo el círculo de bares irlandeses en Nueva York y deleita a los asistentes con sus relatos de infancia; pero ahora, a los 66 años, y gracias a sus memorias, se convierte en un fenómeno literario.

En menos de un año *Las cenizas de Ángela* ha recibido el premio Pulitzer a la mejor biografía, el National Book Award (premio que otorga la asociación de libreros), el National Book Critics Circle Award y el American Booksellers Book of the year.

La épica de la congoja de Frank Mc Court comienza así: "Cuando recuerdo mi niñez me pregunto cómo sobreviví a todo eso. Fue claro, una miseria infancia: la infancia feliz difícilmente paga. Peor que la miseria infancia común es la miseria infancia irlandesa, y peor aún es la miseria infancia católica irlandesa. "La gente en todas partes hace alarde y se queja de las calamidades de sus primeros años, pero nada puede compararse con la versión irlandesa: la pobreza, el padre holgazán y locuaz, la piadosa

madre derrotada que se lamenta al lado de la hoguera, los sacerdotes pomposos, los profesores matones, los ingleses y todas las cosas terribles que nos han hecho durante 800 años".

Ana Laura Cabrera

Novedades y obsequios recibidos en La Casa Grande.

Libros

Archivo General de la Nación de Colombia, *Documentos que hicieron un país*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Barth, Carmen Rosa, de, *Una vida de cualquiera*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1995.

Botero Restrepo, Jesús, *El sol va a la deriva*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1995.

Buenaventura, Enrique, *Teatro inédito*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Caballero Calderón, Eduardo, *Tipacoque*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Camou, Antonio; Castro, José y otros, *La sociedad compieja*, Ensayos en torno a la obra de Niklas Luhmann, México, Triana Editores, 1997.

Carrasquilla, Tomás, *Cuentos*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Castillo, Omar, *Relatos de Azufalas 1980-1991*, Medellín, Editorial Lealón, 1991.

Centro de Información Literaria de América Latina, *Lista Básica de obras de Literatura Iberoamericana*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1996.

Cobo Borda, Juan Gustavo, *Silva, Arciniegas, Muñiz y García Márquez*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Collazos, Oscar, *Para un final de siglo*, Medellín, Colección de periodismo Universidad de Antioquia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 1991.

Cuesta E. Guiomar, *Madera adentro*, Colombia, Biblioteca Pública Piloto, 1997.

Chibán, Alicia, Figueroa, Eulalia y otras, *Discursos bolivarianos*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Chorén, Juan Felipe, *Gallo Ronco*, Argentina, 1997.

Peligro, 22 poemas de alta velocidad y largo alcance, Argentina, 1997.

Dickinson, Emily, *En mí flor me he escondido*, versiones de José Manuel Arango, Medellín, Integraf Editores, 1994.

Díaz Granados, José Luis, *Viajeros extranjeros por Colombia*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Escobar Velásquez, Mario, *Con sabor a fierro*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1991.

Escobar Mesa, Augusto, *De capitán de mares a piloto de sí mismo*, Vida y obra de Arturo Echeverri Mejía, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1995.

Espinell, Jaime, *Alba Negra*, cuentos, Colombia, Biblioteca Pública Piloto-Colcultura, 1991.

Gil Tovar, Francisco, *Colombia en las artes*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Gutiérrez Arango, Ernesto, *Episodios Antioqueños III*, Fundación de Manizales, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1994.

Henao Hidrón, Javier, *Fernando González, filósofo de la autenticidad*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1993.

López, Rubén, *Momentos del psicoanálisis en Colombia*, Medellín, Editorial El Propio Bolsillo, 1995.

Lumbreras, Ernesto, *Espuela para demorar el viaje*, México, E. Joaquín Mortiz-Planeta, 1993.

Macías Zuluaga, Luis Fernando, *Diario de lectura*, Manuel Mejía Vallejo, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1995.

Miramón, Alberto, *Biografía de Sardá y Crónica del Nuevo Reyno*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Molina y Vedia, Eduardo, *Cuentos de novela*, México, Ediciones Mixcoatl, 1997.

Morales Henao, Jairo, *El Texto y la mirada*, Vol. 1 y 2, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1996.

Ocampo, José Antonio, *Historia económica de Colombia*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Paredes, Julio, *Guía para extraviados*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1997.

Plascencia Nol, León, *Bitácora de anunciaciones*, Santafé de Bogotá, Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, 1997.

Rabell, Cecilia, *Los ritos de la población*, México, Juan Pablo Editores, 1997.

Ramírez, Carlos, *El Asesor incómodo*, Joseph-Marie Córdoba Montoya, México, Océano, 1994.

Restrepo, Elkin, *Fábulas*, Colombia, E. El Propio Bolsillo, 1991.

Restrepo, Laura, *Dulce Compañía*, México, D.F. Editorial Grijalbo, 1997.

Rivera, José Eustasio, *La Vagante*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Rodríguez, Melitón, *Momentos, espacios y personajes. Medellín 1892-1922*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1996.

Shakespeare, William, *Veinte Sonetos*, Traducciones de William Ospina, Santafé de Bogotá, Edición especial de la Revista Número, 1996.

Samper Ortega, Daniel, *Nuestro lindo país colombiano*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1996.

Santos Molano, Enrique, *El corazón del poeta*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Serrano, Pedro, *Ignorancia*, México, Ediciones del Equilibrio, 1994.

Torres Duque, Óscar, *Antología del ensayo en Colombia*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Vallejo Mejía, Mariuz, *La crónica en Colombia*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Valencia Goelkel, Hernando, *Oficio crítico*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Valencia Goelkel, *Lección del olvidado y otros ensayos*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1997.

Zambrano, Fabio, *Nuevas Crónicas de Indias*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Zuleta Ferrer, Juan, *Todo su corazón estaba en viaje*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1996.



Estimado Doctor Rey:

La meritoria labor adelantada por usted a través de la semana cultural en México, ha logrado mostrar otra cara de Colombia en ese país. La VI versión fue un gran éxito al contar con la presencia de los más importantes intelectuales y escritores nuestros y permite esperar que este evento se establezca como una tradición y reciba el apoyo de quienes trabajamos por la cultura.

Estoy segura de que seguiremos en permanente contacto ya que por caminos distintos perseguimos objetivos comunes. Cordialmente

Isadora de Norden
Comisario General para
ExpoIsla 98

Apreciado Señor Rey:

Quizás me recordará, pues lo conocí en la Biblioteca Pública de Medellín, con motivo del lanzamiento de "La Casa Grande" en esta ciudad...

Me ha gustado la revista, tanto en presentación como en contenido. ¡Adelante con la publicación! Cordialmente

Rubén López

Muy respetado Profesor Rey:

Permítame felicitarle por el éxito alcanzado en la Sexta Semana Cultural de Colombia en México. Eventos como éste se hacen necesarios todos los días en todas partes del mundo. La representación de lo mejor de nuestra estética en todas las áreas, y el reconocimiento de nuestros mejores valores, han permitido figurar con honores en esa nación hermana. Asimismo, la inclusión en un programa de conciertos, ¡por fin!, de obras del maestro Carlos Posada Amador, músico colombiano que hizo su vida en México, hace un justo reconocimiento a su labor. En nombre del pueblo colombiano, ¡GRACIAS!

Luis Carlos Rodríguez

La Casa Grande, la VI. Semana Cultural de Colombia en México, los Concursos —Premio COPA— de Cuento "Gabriel García Márquez", Dramaturgia "Enrique Buenaventura", Ensayo "Rafael Gutiérrez Girardot" y Poesía "Álvaro Mutis" agradecemos

a todos los amigos, escritores, artistas, periodistas, funcionarios, trabajadores, público, gobiernos, instituciones culturales, empresas y medios de comunicación de México y Colombia que han apoyado y apoyan la Semana Cultural de Colombia en México y a nuestra revista, en especial a quienes hicieron posible la pasada VI.S.C.C.M: el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, la Embajada de Colombia en México —y sus funcionarios—, el Consulado de Colombia en México —y sus funcionarios—; el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura; el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, Conaculta, el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, INBA, el Museo Nacional de la Estampa de México, el Palacio de Bellas Artes de México, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, la Cámara de Diputados de México, el Centro Cultural Casa Lamm, la Compañía Panameña de Aviación-COPA, el restaurante Las Flores del Mal, la Librería Pegaso, el Instituto Francés de América Latina, IFAL, el Taller Serigráfico de Cali (Enrique Buenaventura, Diego Pombo, Mario Gordillo, Jesús Calle, Pedro Alcántara, Lucero Arango, Roberto Molano, Homero Aguilar, Luci Tejada, Hernán Darío Correa, Evert Astudillo, Edgar Álvarez, Enrique Sánchez, Óscar Muñoz, A. David, María Teresa Negreiros, Hernando Tejada y Mario Gordillo), el Taller Arte Dos Gráfico de Bogotá (Pedro Alcántara, Carlos Salas, Elsa Zambrano, Gabriel Silva, Óscar Muñoz, Víctor Laignelet, Antonio Samudio, Antonio Caro, Gustavo Vejarano, Ana María Rueda, Antonio Samudio, Omar Rayo, Santiago Rebolledo, Ana Mercedes Hoyos, Diego Mazuera, Gustavo Zalamea, Santiago Cárdenas, Luis Luna y José Antonio Suárez), la Sociedad General de Escritores de México, SOGEM, la Universidad del Valle —Colombia—, el Centro Cultural San Ángel, la Casa de la Cultura Jaime Sabines, el Foro Abierto Plaza Loreto, Leyendas de Oro y Barro de Colombia, el Hotel Sheraton Suites Santa Fe, Excelsior, La Jornada, Uno más uno, Reforma, Milenio, Novedades, El Universal, El Nacional, El Día, El Economista, El Financiero, La Crónica, Sol de México, Opciones, El Heraldo de México, Tribuna, Notimex, Televisa, Canal 11, Canal 22, Canal 40,

Radio Educación, Radio Universidad, Estéreo Rey, Radiorama, Instituto Mexicano de la Radio, R.T.C., Cadena Raza, Radio Fórmula, The News, Radio Centro, El Tiempo, El Espectador, Aló, el País, Radio Caracol, R.C.N., Todelar, el Grupo Modelo, Xerox Mexicana, la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia, Carvajal y Cia, Coca Cola, Tequila Jimador, Constructora Klahr, Círculo Creativo, Mega diseño, Smurfit Papel y Cartón de México, Corev de México, la Asociación de Damas de Colombia, la Galería El Museo (Muriel Angulo, Luz Helena Caballero, Jaime Franco, José Horacio Martínez, Vicky Newman, Nadín Ospina, Luis Fernando Roldán, Carlos Salas, Federico Uribe), Luis Guillermo Vélez (Cónsul General de Colombia en México), Marcela Riaño (Agregada Cultural de Colombia en México), Laura Sánchez, Ana María Jaramillo, Luisa Jaramillo, Lucho y Claudia Díaz, Morelia Montes, Rosalba Garza, Mini Caire, Augusta Quiroz, Onadís Rico, Grupo de Teatro LaMama, Los Calero, Los Pelaos, Chandé, Estampas Colombianas, Grupo Arepa, Óscar Acevedo y su grupo de jazz, La Sonora Dinamita, La Sonora Margarita, Clara Inés Iglesias y Luis Builes, Janne Caroline Domaletche, Jaime Riascos, Fernando Cruz Kronfly, José María Espinosa, William Ospina, Jorge Bustamante, Guillermo Samperio, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Eduardo García, Julio Paredes, Orlando Gallo, Rafael Humberto Moreno Durán, Ricardo Cuéllar, Tatiana Montoya, Carlos Torres, Ivanka Drufovka, Magali Hernández, José Manuel Valdés, Andrés Fonseca, Betty Favila, Thalía Euran, Marina Cerda, María del Carmen Magaña, Betty Zanolli y el grupo de teatro de Edgar Alexen.

Asimismo, informamos:

1. Que el jurado del II Concurso de Cuento "Gabriel García Márquez", conformado por los escritores y críticos Florence Olivier, Francesca Gargallo y Joaquín Armando Chacón, decidió por unanimidad declarar como ganador del premio, un pasaje Colombia-México-Colombia-COPA, al escritor colombiano Óscar Castro, residente en Medellín, y profesor de la Universidad de Antioquia, con el texto *Sólo recordé que regresaba*, y recomen-



dar su publicación, que haremos en el próximo número.

2. Que los dramaturgos y críticos teatrales Mayra Gann, Luis Ladrón de Guevara y Morelos Torres, jurados del I Concurso de Dramaturgia "Enrique Buenaventura", decidieron por unanimidad otorgar el premio, un pasaje COPA México-Colombia-México, al escritor colombiano Julio Olaciregui, residente en París, con la obra *El Callejón de los Besos*—de la cual publicaremos un fragmento.

3. Que los jurados del II Concurso de Poesía "Álvaro Mutis" (los poetas Gloria Gerwitz, Ernesto Lumbrales y Roberto Tejada), y del II Concurso de Ensayo "Rafael Gutiérrez Girardot" (los críticos y periodistas Francesca Gargallo, Florence Olivier y Víctor Flores), decidieron, por unanimidad, declararlos desiertos.

Por último, convocamos:

1. A los escritores, artistas, instituciones gubernamentales, medios de comunicación, empresas, personas de la sociedad civil y público en general, a participar, coordinar, apoyar y difundir (en) las actividades de la VII SEMANA CULTURAL DE COLOMBIA EN MÉXICO, LA CULTURA POR LA PAZ EN COLOMBIA, a desarrollarse en los primeros días de julio de 1998 en México.

2. A los escritores en español, a participar en los concursos que posteriormente se relacionan. El premio para cada uno de los ganadores será un pasaje de la COMPAÑÍA PANAMENSA DE AVIACIÓN, COPA, de ida y vuelta entre Colombia y México. Los cuentos, poemas y ensayos ganadores se publicarán en *La Casa Grande*, de la obra de teatro ganadora se publicará una parte, a no ser que su extensión posibilite reproducirla en su totalidad. *La Casa Grande* se compromete a organizar una lectura de los ganadores en Colombia y en

México. Los trabajos se reciben en tres tantos, con seudónimo, y aparte un sobre cerrado en el cual aparezcan los datos correspondientes al autor, hasta el día 15 de mayo de 1998, en CHOAPAN 44, INT. 20, COL. CONDESA, MÉXICO, D.F., C.P. 06140

2.1. III Concurso de Cuento "Gabriel García Márquez" (con un cuento escrito en español, inédito, cuya extensión no exceda las 20 cuartillas).

2.2. III Concurso de Ensayo "Rafael Gutiérrez Girardot" (con un ensayo literario escrito en español, inédito, con una extensión no mayor a 20 cuartillas).

2.3. III Concurso de Poesía "Álvaro Mutis" (con un poemario de 20 cuartillas, escrito en español e inédito).

2.4. II Concurso de Dramaturgia "Enrique Buenaventura" (con una obra cuya representación dure entre una hora y hora y media, escrita en español e inédita).

3. Invita a los artistas plásticos latinoamericanos y amigos de Colombia a participar en la exposición *Por la Paz en Colombia*, con el tema "La Paz", que se inaugurará en la VII S.C.C. en México, y se exhibirá posteriormente en Colombia. Para la selección, enviar las obras, o fotografías, a la dirección mencionada, antes del 15 de mayo de 1998.

4. Invita a los escritores y compositores latinoamericanos y amigos de Colombia a enviarnos cuentos, poemas, crónicas y ensayos que aludan, de alguna manera, al fenómeno de la violencia en Colombia, y a la necesidad y urgencia de encontrar un camino de paz.

Tanto las fotografías de las obras plásticas como los escritos escogidos serán publicados en un número especial de *La Casa Grande*.

¡POR UNA CULTURA DE LA PAZ EN COLOMBIA!

¡POR UNA CASA DE LA CULTURA DE COLOMBIA EN MÉXICO!

Librerías en donde se puede encontrar La Casa Grande

En México:

Distribuidora Citem

Ciudad de México:

Librería Pegaso
Librería Gandhi
Librería El Parnaso
Librería El Juglar
Librería La Torre de Viejo
Almacenes De Todo
Restaurantes Vips

Puestos de Revistas:

Metro Patriotismo
Av. Tamaulipas y Benjamín Hill
UNAM, C.U., Filosofía y Letras

Librerías Educal:

Aeropuerto
Palacio de Bellas Artes
Centro Nacional de las Artes
Ceylán (Av. Ceylán 450)
Coyoacán (Av. Hidalgo 289)
Lago Vanguero
(Lago Vanguero 24)
Olin Yolizli
(Periférico Sur 5141)
La Ciudadela
(Plaza de la Ciudadela 4)
Palacio Legislativo
(H. Congreso de la Unión, s/n)
Templo Mayor
(República de Argentina 14)
Cineteca Nacional
Metro, Pasaje Zócalo-Pino
Suárez

Librerías Educal en otras ciudades de México:

Tijuana

Las Californias
(Centro Cultural Tijuana)
Centro Regional Noroeste II
(Calle 2a. y Constitución)
Torreón: (Centro Cultural anexo al Teatro Isidro Martínez)
Mexicali (Centro Comercial Baja California)
La Paz: El Ágora de la Paz
(Altamirano/5 de Mayo)
Monterrey:
Juan Zuazua 124 Nte.
Hermosillo: Jesús García 57 y
Luis Donaldo Colosio
San Luis Potosí
(Mariano Otero 606)
Xalapa:
(Cedro/Blvd. Ruiz Cortínez)
Guadalajara: (Mar Banda 1778)
Villahermosa: (Javier Mina 636)

En Colombia:

Distribuidora
Síglo del Hombre

Armenia

Librería Primavera
Librería El Quijote

Barranquilla

Librería Salamanca Norte
Librería El Caribe
Librería Galilei

Bogotá

Librería Biblos
Bodega Principal
Alejandria Libros
Inversiones Polimáticas
Al pie de la letra
Caja de Herramientas
Librería Caja de Herramientas
Casa del Libro-H Rajul Cia. Ltda.
Ecoe Ediciones
Librería Metro-Cultura
Feria Internacional del Libro
Librería Francesa
Librería La Gran Colombia
Librería Lerner Norte
Librería Lerner Ltda.
Librería Mundial Norte
Librería Mundial
Librería Nacional Centro
Pindorama Ltda.
Librería Popi Vuh
Casa de Poesía Silva
Pontificia Universidad Javeriana
Librería Central Hans Ungar

Cali

Librería Amigos del Libro
Librería Atenas
Librería y Editora Roesga
Consorcio Librería
Universitaria
Papalote
Cartagena: Librería Orión
Ibagué: Tienda Universitaria
Manizales: Librería Académica

Medellín:

Librería Aguirre Alberto
Al Pie de la Letra
Librería El Andariego
Librería La Fragua
Hojas de Hierba
Librería Continental
Librería América
Librería Mundo Libro
Librería Nacional Medellín
Librería La Noche
Librería El Péndulo
Librería Seminario
Librería Sin Sala

Pasto: Librería Javier-Fund.
Popayán: Librería Macondo
Santa Marta:

Ediciones El Prado

Tuluá:

Centro Cultural Alejandria

Tunja:

Librería y Papelería Galaka