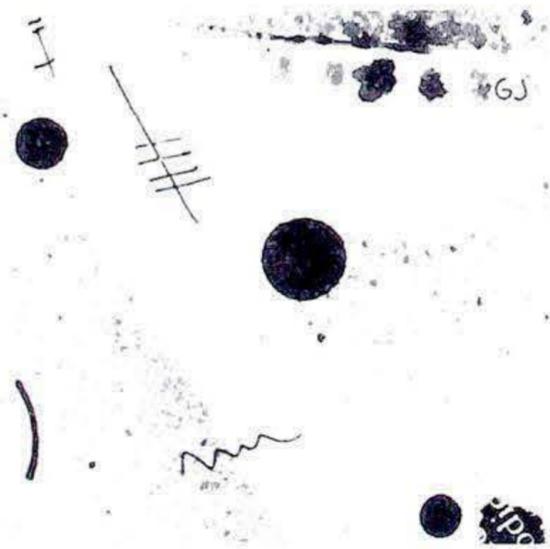


algún tiempo después en 1917. Ambas obras le valieron el aplauso de Marco Fidel Suárez y su designación, en 1915, como miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua. A esas dos obras seguirían después muchas más, como *El castellano en los clásicos* (1929), *Raíces griegas* (1935), *La ortografía en América* (1936), *El oro en el crisol* (1955) y *Entre el tiempo y la eternidad* (1960).

El padre Félix fue doctor en teología y en educación, consejero real de instrucción pública (España), director de la Academia Colombiana de la Lengua y rector de la Universidad Javeriana. Además, dirigió el Instituto Rufino José Cuervo (hoy Instituto Caro y Cuervo), fundado por Jorge Eliécer Gaitán en 1940, como departamento de filología del Ateneo Nacional de Altos Estudios y con la tarea de continuar el monumental *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, cuyos dos primeros tomos, correspondientes a las letras A-B y C-D ya habían sido concluidos y publicados por el mismo Cuervo.



La continuación del *Diccionario* por el Instituto así como la orientación general que éste sigue en sus investigaciones lingüísticas y literarias, muestran de manera clara la existencia de una muy fuerte tradición filológica y humanística en el país. La *Llave del griego* es un emblema de esta tradición. En *Los felinos del canciller* (R. H. Moreno-Durán, 1987), novela reciente en la que se exploran de manera crítica los fundamentos de esta tradición nuestra, la *Llave del griego* ocupa lugar desta-

cado. En uno de los pasajes de la novela en donde se habla de los estudios de las lenguas clásicas que sigue el protagonista, Félix Barahona Prádenas, dice el narrador:

En cuanto al griego, Sanclemente [el pedagogo] no había escrito ningún manual pero en cambio utilizaba un lote de textos de los patricios locales, como La llave del griego según la Antología mikra de Maunoury, escrito y publicado por el cura Félix Restrepo en Friburgo de Brisgovia dos años antes de nacer el infante [Félix Barahona Prádenas], que no sólo se vio beneficiado por la gramática sino también por el nombre del pedagogo, cuyo libro era de uso obligado en todo el continente. Había, por supuesto, otros manuales y textos de semántica de diversos autores, pero Sanclemente utilizaba esa Llave porque con ella creía abrir sin rechinar las puertas más difíciles de la Hélade [pág. 257].

El propósito inicial de la *Llave del griego* era, pues, facilitar el aprendizaje de la lengua clásica a los estudiantes de humanidades y ahorrarles, aunque fuera un poco, las largas y penosas horas que demoraba la comprensión de un aoristo o de un giro de la sintaxis. Como queda dicho, el padre Félix se valió para ello de la *Antología mikra* de Maunoury, que recogía algunos textos griegos muy breves. La antología cumplía la función de presentar en el menor espacio posible gran número de ejemplos que ilustraban las lecciones de griego y evitaban al estudiante esforzar su memoria para recordar ejemplos que provenían de fuentes muy diversas.

Una traducción al castellano acompaña los textos de la antología. A continuación viene un extenso Comentario que se ocupa de cada palabra que aparece en los textos griegos (más de tres mil palabras), propone un término castellano equivalente, indica su derivación y su orden semántico, y enumera algunos vocablos castellanos que provienen de ella. Al Comentario siguen dos capítulos dedicados a la Etimología y a la Sintaxis, y por último, varios índices de voces

griegas y castellanas que facilitaban el repaso ágil de las lecciones de griego y en nuestros días quizá permitan el empleo del libro como simple diccionario etimológico.

El lector actual puede pasar las páginas de la *Llave del griego* con cierta admiración, pero también con cierta indiferencia. Parece difícil imaginar que fuera la obra de un joven de veinticinco años y que en tantas escuelas de España y Latinoamérica jóvenes como él la recitaran y la memorizaran con el ánimo de alcanzar alguna comprensión de los textos clásicos. Por otra parte, el uso que puede tener en la actualidad es más bien limitado. La edición facsimilar que presenta el Instituto Caro y Cuervo tiene por objeto rendir homenaje a su fundador cuando se cumplen cien años de su nacimiento. Y sin embargo, por muy loable que sea este propósito, por muy alta que nos parezca la obra del padre Félix, cabe preguntarse por el valor que tiene reproducir fielmente un manual dedicado a estudiantes de hace medio siglo. Tal vez hubiera sido mejor examinar, a propósito de este centenario, la importancia que han recibido los estudios clásicos y filológicos en los distintos momentos de nuestra historia. En un país acostumbrado a promover la cultura a partir de aniversarios, la repetición aparece como una alternativa más tentadora y apacible que la creatividad o la crítica. La repetición: ese arte nostálgica que quiere immortalizar una obra exhumándola del polvo que nieva interminablemente sobre las bibliotecas.

J. E. JARAMILLO ZULUAGA

Apetencia de qué

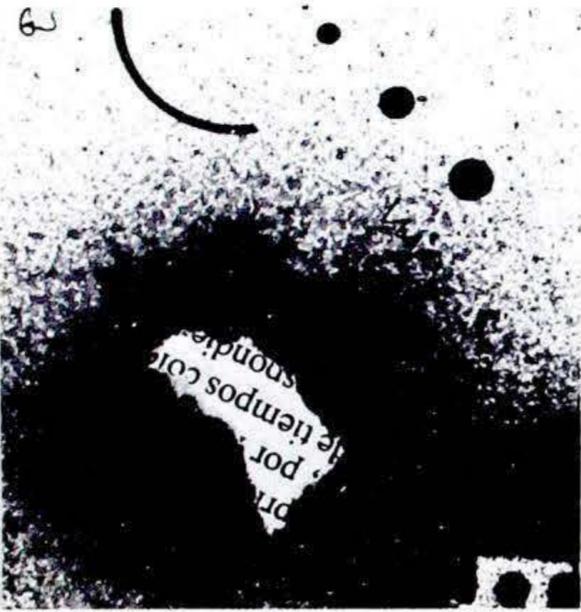
Hola, soledad

María Mercedes Carranza.

Editorial La Oveja Negra, Bogotá, 1987.

En la poesía de María Mercedes Carranza *no* es una novedad la iden-

tificación de amor y verbo, de intensidad afectiva y conocimiento. Pero en su libro más reciente —que trae diecinueve poemas escritos entre 1985 y 1987— esta identidad de la escritura se somete a un cuestionamiento, “como el deseo que comienza apenas, / como un objeto que cae: visiones de vacío”.



La desconfianza anterior —una de las máscaras de la poesía del setenta— se torna por momentos recelo entusiasmado y, como el instante, pasajero.

Desde el inicio —vale decir, en el proemio al lector— la transparencia entre los poemas y el virtual destinatario se rige por el apetito de aquello que ambos comparten de manera muchas veces inconsciente. Es la sabiduría de cada experiencia, dolorosa y eufórica por igual.

Los poemas se convierten, diríamos, en albergues contra el olvido y a favor de la memoria. O con ingenua lástima se aferran al amor y a los olores y sabores cotidianos, perdidos en la inmensa morada del lenguaje.

Placer de las referencias y también equívoca luminosidad. (Eso inspiran). Gestos que, por si acaso, revelan o encubren dos realidades siempre unidas por la misma conjunción (y). El libro es una suma (“el abrazo y la música”, “carne y ceniza”, “la almohada y las lágrimas”, “salones y calles”, “versos celestinos y necesarios” y aquí la corto, pág. 21) en la medida en que su virtud es la continua pérdida, la resta.

En este columpiarse de las palabras hay un imán: la voz que se confiesa junto a sus experiencias. Y en

los cambios de punto de vista: “Miro los objetos cotidianos [. . .] Me miran los objetos cotidianos” (¡Oh, dulces prendas!); “Igual que la imagen de mi cara en el espejo, / en la lisa y lustrada puerta de un armario / me recuerda cómo me ve la luz . . . ” (Cuando escribo, sentada en el sofá —Arte poética).

De esta manera el poema consigue apaciguar la desolación que ha creado, o la que le causa el sujeto amado. Y el acto de escribir soporta el combate: “la palabra que se venga del desamor y la derrota” (Tarjeta de visita). Pero encuentran un inconveniente: concederle a la creación poética un brillo que de inmediato desmiente el amor. Y es así como paso a paso (sensación de secuencia del libro, aparte de un poema fechado), llega a un límite fácil de detectar: “Esta mano ha ordenado en fila las palabras / para llevarlas al abismo / y hacerlas decir ya sin aliento / del esplendor de las pobres emociones, / del desplome de las ruinas aún en pie, / de la sal viva en las pestañas” (Esta mano que todos ven).

Se hace necesario echar mano (sigamos con la imagen) de otra clase de apoyos. Si leemos con suspicacia el poema titulado Patria, notaremos que su referente bien podría ser el lenguaje que materializa la escritura o la retórica de la tradición. La patria es, efectivamente, aquel concepto aprendido en la escuela con toda la seriedad del caso, y que aquí —una vez más— se critica. Pero también esa noción de patria puede ser la poesía en su conjunto: “Esta casa de espesas paredes coloniales / y un patio de azuleas muy decimonónico / hace varios siglos que se viene abajo [. . .] en las bocas las palabras se revuelven con miedo. / En esta casa todos estamos enterrados vivos”.

Por lo tanto, no son inocentes ni esporádicos los guiños que el libro les hace a otros escritores, poemas o simplemente tonos. Los más obvios son, pues, los clásicos: “¡Oh, dulces prendas!” (Garcilaso); “este enamorado montón de carne . . .”, “Resucitarán los muertos y volverán a morir / Y allí donde tú estés: / Polvo, luna, nada, te he de encontrar . . . ” (Quevedo y el barroco). Y luego los

menos evidentes: “Una lluvia bogotana, leve y gris, cae sin parar . . .”, “una poltrona que guarda en su seno / las centenarias conversaciones de visita; / el retrato estudiado y solemne / de una persona desconocida / cuya sangre va todavía por mis venas . . . ” (¿guiño a Silva, tal vez a *Vejece*?); “Las palabras pierden su medida: / los ‘te amo’ a media voz, / los ‘eres mi vida’ en un diálogo / torpe, jubiloso, vergonzante” (¿quiño a Cobo Borda, a los boleros?).

Y después los autoguiños. Sospecho que el poema *Oración* (“Sólo tierra, tierra en los ojos, / entre la boca y los oídos; / tierra sobre los pechos aplastados; / tierra entre el vientre seco . . .”) tiene como trasfondo otro poema de Carranza, *El silencio*, que repite misteriosamente la palabra *verde*.

Será por esto que el recuerdo es interpelado en más de una ocasión y precisamente para establecer sus idas y venidas: “El recuerdo tiene vida, / respira, busca, interroga, acecha. / Recoge cosas por el camino, / inventa calles y palabras [. . .] Recuerdo y no recuerdo, tropiezo entre la lucidez y el engaño . . . ” (*Preguntas a un recuerdo*, I y II).

Esta es —presiento— la razón de que los prodigios amorosos se confunden con las palabras que los aluden. Es decir, las quejas contra el amor (“farsa inútil”, “frivolidad”, “dulce engaño”) parecen dirigidas contra la escritura. Como si la voz resolviera constatar —sin descanso— la firmeza del tedio en su rivalidad con el instante: “Todo es irreal en este momento, / esa luz sucia que comienza, / las palabras entre dos labios que no veo / y el escenario falso en el que esto ocurre. / La frase final, la de siempre, / ‘hasta luego’ dices / y todas las cosas igual que un rompecabezas / se colocan de nuevo en su lugar. / Tu voz es un recuerdo ya” (*Hoy, 13 de mayo de 1985*). O como si de un ciclo se tratara: “El golpe en la escalera de los pasos / que llegaban hasta mi cama en la pieza oscura / como un disco rayado quiero oír en mis palabras. / O tal vez no sea eso tampoco: / solo el ruido de nuestros dos cuerpos / girando a tientas para sobrevivir apenas el instante” (*Cuando escribo, sentada . . .*).

Por lo demás, las realidades que el poema entrelaza se dispersan en su porfía. El amor las envilece, a pesar de la vehemencia que transmiten. Y este desorden también guarda correspondencias con el sentimiento de lo ausente. En un caso, la realidad externa se ve afectada por la opacidad que envuelve a la voz del poema (su escenografía romántica). Pero en el otro caso sucede que es el amor quien anula (¿por cuánto tiempo, en verdad?) esa misma realidad. O quizás la deja, a propósito, en suspenso: "He olvidado los nombres de todos, / los nombres de mis muertos y los de mis hijos. / No reconozco los olores de mi casa / ni el sonido de la llave que gira en la puerta. // No recuerdo el metal de las voces más queridas / ni veo las cosas que mis ojos miran. / Las palabras suenan sin que yo comprenda, / soy extranjera por estas calles íntimas / y no hay dicha ni desdicha que me hieran. // He borrado mi historia de 40 años. / Te amo" (*Si quiere amor / que siga sus antojos*).

Vale la pena indicar que aquí también es posible seguirle el rastro a la escritura. El arrebató erótico (decláremoslo) permite a la poesía sacar provecho de esta situación. Y las palabras que resuenan y esa indiferencia frente a olores y sabores, son el anticipo de una plenitud que al punto es vacío. No en balde el título tiene aromas barrocos. Y más que desgaste o deterioro, lo que palpita y se consume es un estado de excitación.

El amor —qué duda cabe— implanta la supremacía de su irresistible ilusión. Y pone en marcha o hace girar su capricho: "Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa, / reacomodar los muebles, limpiar las paredes, / cambiar las cerraduras, romper retratos, / barrerlo todo y seguir viviendo" (*Oda al amor*). Una composición que, como las de Neruda, se escribe en contra. O, quién sabe, para ligar a la escritura con esa pasión ambulatoria: "Días perdidos en oficios de la imaginación, / Como las cartas mentales al amanecer / O el recuerdo preciso y casi cierto / De encuentros en duermevela que fueron con nadie . . ." (*Poema del desamor*).

Apetencia de qué. Del centro de una perseverante voluntad: nombra-

día, riesgo, preámbulo. Ahí donde el instinto se recrea. Y es olfato generoso de su ruina y piel.

EDGAR O'HARA

La ciudad del trovador

Cantiga

José Manuel Arango.

Universidad de Antioquia, Medellín, 1987.

"En el principio era el Verbo . . . ", nos dice una de las tradiciones más viejas. Si hemos de creerle a Robert Graves, compartiríamos la idea de que el poeta que redactó esas líneas y otras revelaciones tenía cierta predilección por los alucinógenos, es decir, los sueños durante la vigilia. En el principio fue el Verbo, sí; no tendría por qué mentir el evangelista. Claro que no menciona los números, a pesar de venir de una cultura que sabía tanto de sumas y restas como de poesía.

1

Utilizando un silogismo hartó mañoso diré que me parece lo más normal del mundo que los fervientes adoradores de las matemáticas o de las ciencias exactas terminen siempre aferrados a las palabras, felices como lombrices.

De los años cincuenta (de este siglo) para acá, Wittgenstein se ha convertido en un curioso paradigma. "De lo que no se sabe, conviene no hablar" reza (perdón, que cito de memoria) la última proposición del *Tractatus*. Alguien dirá que Wittgenstein era un filósofo y no un matemático. También Einstein lo fue, y de eso se trata: todo mortal con dos dedos de frente filosofa, ¿no? Y entraré en mi tema con el auspicio de Montaigne —digámoslo así: a la buena de Dios.

La frase de Wittgenstein tiene el magnetismo de toda prohibición. Es

la madre que le advierte al infante junto al charco de agua: "Cuidadito con meter el pie, ¿eh?". Y, claro, el 99,9% de los niños (¿excepto quiénes, por favor?) meten no sólo las patas sino las rodillas y hasta el pescuezo. La poesía es el charco sin fondo de las sorpresas.



2

¿Por qué atrajo en un momento el quehacer poético a gente dedicada a las ciencias como Nicanor Parra o Zurita? (Dejemos a un lado —tonta disquisición, pero en fin— a narradores tipo Sábato). El Verbo, pues, como las matemáticas puras —mucho antes de las analogías gramaticales de Chomsky o las brillantes anticipaciones de la escuela de Port-Royal—, es un conjunto de posibilidades que siempre exceden al sistema, sea la retórica o la realidad en cueros. Con lo cual no hago más que insinuar la existencia de algunos secretos y misterios. Esta es la miel de las moscas. Y como no quiero pecar de platónico ni mucho menos, explicaré que esos misterios y secretos son los de todos los días, los que hacen menos terrible nuestra existencia. "¿Por qué estoy enamorado de esta mujer y no de otra?", "¿por qué se suicidan las ballenas y no los gorriones?", "¿por qué me habré levantado hoy día con el pie izquierdo?". En fin, esas cosas que tanto agobiaban a Rilke.

3

Ya estamos grandazos para seguir dándole crédito a la pugna de los "artistas" contra los "racionalistas" (herencia del siglo XIX y el rechazo