

LEON DE GREIFF Y LA TRADICION LITERARIA

Marco Ramírez Rojas

Tesis de doctorado presentada a la
Facultad de Estudios Superiores de la
Universidad de Ottawa



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

© Marco Ramírez Rojas, Ottawa, Canada, 2013

ABSTRACT

Dans ma thèse “León de Greiff y la tradición literaria” je fais une étude du concept de « Tradition » dans l’œuvre poétique de l’un des plus importants écrivains colombiens du XXème siècle. Je propose que l’appropriation greiffienne de différents éléments provenant de diverses sources littéraires – comprenant la littérature orientale, la poésie médiévale européenne, la poésie française symboliste –, défie la notion classique du concept de «tradition». Pour De Greiff, celle-ci constitue un espace individuel d’autocréation construit à partir d’affinités esthétiques et philosophiques, et non sur la base d’une continuité chronologique ou une appartenance géographique. L’approche théorique de notre étude se concentre sur les idées de Harold Bloom, T.S. Eliot et Octavio Paz. Sur la base de leurs théories j’ai essayé d’élaborer une définition alternative du concept de la Tradition.

--

“León de Greiff y la tradición literaria” examines the particular concept of “tradition” underlying the work of this major XXth century Colombian poet. I contend that the appropriation of several literary and historical sources – ranging from medieval European literature, oriental sources, to the most symbolists French poets – undertaken by De Greiff challenges the classical notion of this idea. I have proposed a reading of this author’s poetry as an attempt to observe tradition as an unrestricted space of individual creation operating through aesthetic and philosophical affinities rather than strict chronological continuity. The theoretical approach of my dissertation focuses on the works of Harold Bloom, T.S. Eliot and Octavio Paz. Based on their ideas I have tried to elaborate an alternative definition of the concept of Tradition.

Edición utilizada para el presente trabajo

Existen varias ediciones completas de la obra de León de Greiff. Contamos con la edición de Aguirre, la de Procultura publicada en tres tomos, la de Tercer Mundo y una más reciente publicada por la Universidad de Antioquia. Para el presente trabajo hemos decidido utilizar la publicación de dos tomos de Tercer Mundo por varias razones. La primera de ellas es que en esta encontramos una edición fiable del conjunto de los ocho “mamotretos”, como los llamaba De Greiff, que van desde *Tergiversaciones* hasta *Nova et Vetera*. Es una edición cuidadosamente preparada y de gran calidad. La preferimos a la más reciente de la Universidad de Antioquia porque en esta última encontramos errores tan evidentes e imperdonables como el de incluir poemas de Aurelio Arturo en el corpus de los textos recopilados. La edición de Aguirre, de otra parte, por haber sido sacada a la luz en 1960, no incluye los últimos dos poemarios del poeta antioqueño.

Así pues, todas las citas utilizadas en nuestro estudio han sido tomadas de la edición de 1975 de la editorial Tercer Mundo. A continuación incluimos, a manera de guía, una cronologíaa de las publicaciones de los mamotretos greiffianos:

- *Tergiversaciones* – Primer mamotreto (1925)
- *Libro de Signos* – Segundo mamotreto (1930)
- *Variaciones alrededor de nada* – Tercer mamotreto (1936)
- *Prosas de Gaspar* – Cuarto mamotreto (1937)
- *Fárrago* – Quinto mamotreto (1954)
- *Bárbara Charanga* – Sexto mamotreto (1957)
- *Bajo el signo de Leo* – Séptimo mamotreto (1957)
- *Nova et Vetera* – Octavo mamotreto (1973)

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	5
Capítulo I	9
1.1 Retrospectiva de la poesía colombiana	9
1.2 El caso de León de Greiff en la poesía colombiana	21
1.3 León de Greiff y la lírica moderna	28
Capítulo II	52
2.1 Primeras consideraciones entorno al concepto de “Tradición”	52
2.2 T.S Eliot y el concepto de “Tradición”	64
2.3 Harold Bloom y el concepto de “Tradición”	88
2.4 Síntesis y búsqueda de una definición propia	127
Capítulo III	134
3.1 Tradición: lectura y capricho	133
3.2 León de Greiff y la noción modernista de la Tradición literaria	139
3.3 Distanciamiento del modernismo	171
3.3.1 La ironía	171
3.3.2 La decadencia	180
3.3.3 La tradición. Cacería y prisión	187
Capítulo IV	195

4.1 Preludio.....	199
4.2 León de Greiff y el modernismo	208
4.2.1 Legado formal.....	209
4.2.2 Legado cultural	213
4.3 El modernismo y la sensibilidad mediada por la cultura	221
4.4 De Greiff y el clan simbolista	232
4.4.1. “...de angelical Verlaine, de Arthur Rimbaud malévolo...”.....	232
4.4.2 “...de Baudelaire diabólico...” , el tedio y la invitación al viaje	244
4.4.3 Gaspard de la Nuit y el poema en prosa.....	260
4.5 Espejos medievales.....	265
4.6 La alta burla de la poesía española	295
4.7 El “vikingo anclado” y su pasado atávico.....	310
4.8 La sombra de Poe	323
4.9 Shakespeare.....	330
4.10 Los dos espíritus de Oriente	346
4.11 El mosaico ideal de lo femenino	362
Conclusiones	367
Bibliografía	371

INTRODUCCION

El presente, es un trabajo de investigación sobre la cuestión de la tradición literaria en la obra del poeta colombiano León de Greiff (1895-1976), cuya obra resulta determinante para la renovación de la poesía colombiana del siglo XX, especialmente por el aire de libertad en su relación con los territorios de la historia y la tradición literaria.

El primer capítulo consiste en una retrospectiva de la poesía colombiana para poder ubicar a León de Greiff dentro del panorama literario nacional. Con este objetivo, ofrecemos una breve descripción de las tendencias estéticas de la poesía del siglo XIX y principios del XX en el país. Destacamos la obra de algunos autores principales como Rafael Pombo, Guillermo Valencia y José Asunción Silva, e intentamos establecer una comparación entre las características estilísticas y filosóficas de sus obras con la de León de Greiff. Nuestra intención es la de descubrir líneas de continuidad, y elementos de contraste que puedan ayudarnos a ubicar a De Greiff en el contexto de la literatura colombiana. Nuestro estudio aborda también la discusión a propósito de la cercanía greiffiana con el modernismo, lo cual nos da paso para estudiar sus vínculos con otros poetas modernistas del continente americano, y de tal forma tratar de ubicar su poesía en relación con éstos. En el apartado final de este capítulo, con el fin de situar a De Greiff en un contexto más abarcador, abrimos la discusión sobre su inclusión en la corriente de la lírica moderna iniciada por los poetas franceses de finales del siglo XIX, tal como la define Friedrich.

En el capítulo segundo abordamos la discusión teórica sobre la tradición literaria que ha de servirnos para el análisis posterior de este concepto en la obra greiffiana. Con el propósito de buscar una definición alternativa al concepto clásico de lo “tradicional”,

recurrir a los postulados de T.S Eliot, Harold Bloom y Octavio Paz, a quienes consideramos los pensadores que con mayor seriedad y hondura han meditado acerca de este concepto en relación con el fenómeno de la literatura moderna. Nuestra búsqueda de una definición alternativa de la “tradición literaria” tiene como propósito proveernos de una base conceptual adecuada para poder abordar el estudio de este concepto en la obra de León de Greiff. En nuestra opinión, la relación de León de Greiff con el conjunto de las diversas fuentes poéticas y artísticas con las que dialoga, plantea un desafío difícil de resolver si se intenta comprender a partir de un concepto clásico de la tradición. Por esta razón, consideramos necesario explorar una vía de análisis distinta que pueda darnos luces a la hora de penetrar en su obra. La coincidencia de ideas que encontramos entre su práctica poética y los planteamientos de los teóricos anteriormente mencionados, nos muestra, pues, una de las vías más propicias para realizar una lectura de su poesía.

En el capítulo siguiente, basándonos en el recuento de la historia de la poesía colombiana anterior a León de Greiff, y utilizando como sustento teórico algunos de los planteamientos señalados en las teorías de Harold Bloom y T.S Eliot, intentamos dar una respuesta a la pregunta central de nuestro trabajo: ¿cuál es la noción de tradición que opera en la poesía de León de Greiff? ¿cuál es la naturaleza del diálogo que establece con sus fuentes artísticas y filosóficas? ¿de qué manera los asimila? ¿cómo se acerca a ellos? Con este propósito, nos acercamos a algunos de los textos fundamentales de su obra en los que señalamos la voluntad greiffiana de apropiación y transformación de elementos traídos de diversas fuentes históricas, artísticas y literarias. En una segunda instancia, puesto que encontramos varios puntos de semejanza entre el concepto greiffiano de la tradición literaria y el de los poetas modernistas, dedicaremos dos apartados a estudiar

esta cuestión: el primero, dedicado a señalar sus puntos comunes – su visión caprichosa de la historia, sus técnicas de apropiación subjetiva de los elementos de diversos orígenes, la noción de la “tradición” como un espacio total –; y el segundo, a evidenciar el distanciamiento que el poeta colombiano consigue por medio de la ironía y la consciencia de la decadencia. Para finalizar este tercer capítulo, hemos incluido un apartado en el que hacemos un comentario detallado acerca de un poema muy revelador de la visión greiffiana de la tradición, que nos permite deducir su concepción de ella como la de una riqueza conseguida por medio del trabajo – por oposición a los bienes heredados –, y asimismo nos permite intuir una cierta consciencia de rezago frente a la historia.

El capítulo final está dedicado a trazar un mapa de las que, en nuestra opinión, son las líneas mayores de su tradición literaria. En lugar de partir de la pregunta ¿cuáles son las influencias que determinaron la aparición de su obra? hemos preferido abordar la cuestión de la siguiente manera: ¿cómo ha inventado León de Greiff las líneas de su propia genealogía? ¿cuáles son los orígenes que de su tradición imaginada? Así pues, al tiempo que rastreamos los elementos de mayor importancia en esa geografía de la obra greiffiana, hemos querido también profundizar en la relación que el colombiano entabla con cada uno de los autores que adopta como figuras tutelares. Guardando en mente la idea bloomiana de que toda relación de influencia es, en última instancia, una lucha por la supremacía, analizamos bajo esta perspectiva la relación de León de Greiff con las fuentes de su poesía. Los apartados en los que se divide el capítulo tratan separadamente de cada uno de los elementos de su tradición literaria individual: el modernismo, los poetas simbolistas, la poesía medieval de juglares y trovadores, la poesía del Siglo de

Oro, la presencia de lo nórdico, la penetración de Shakespeare, la cercanía de Poe y, finalmente, el diálogo con la doble imagen de oriente – Oriente medio y el Oriente lejano –. Un último apartado en el que tratamos sobre la visión de lo femenino, sintetiza el proceso de apropiación, transformación y reconfiguración de las distintas fuentes de las que se nutre la poesía greiffiana.

Finalmente, en las conclusiones, hacemos un resumen de la visión greiffiana de la tradición, del concepto que observamos latente en su obra y que hemos podido relacionar con los planteamientos teóricos de Bloom y Eliot. Ofrecemos, asimismo, una síntesis de nuestras observaciones acerca del concepto de “tradición literaria” que hemos querido esbozar como alternativa a la noción clásica de esta idea. Finalmente, comentamos, apoyándonos en las opiniones de otros críticos, la influencia que León de Greiff ha tenido para la poesía colombiana del siglo XX.

Capítulo I

1.1 Retrospectiva de la poesía colombiana

Una mirada a la historia de la poesía de Colombia de los últimos dos siglos nos deja la impresión de estar frente a un terreno poco propicio a los cambios y las innovaciones. Su marcha es lenta y a veces parece andar a contratiempo con el ritmo de la poesía latinoamericana y europea. A riesgo de rezagarse, la poesía colombiana del siglo XIX y mitad del XX - salvo dos o tres excepciones - ha preferido apostar por un apego difícil de romper, a moldes y tendencias que con el paso del tiempo se mostraban cada vez más caducos. Esta apuesta le ha costado ser calificada por la crítica como un país “conservador”. Ya en su *Historia de la literatura hispanoamericana* lo advertía Anderson Imbert: “En este país de paso lento, como si llevara un vaso lleno de preciosa tradición y temiera derramarlo al menor traspie, a la poesía se la ve, muy atinada, pero un poco a la zaga” (Imbert 42) Y es que a nombre de un pretendido clasicismo, de un espíritu humanista, la poesía en Colombia adormecía sus posibilidades expresivas.

La figura que viene a romper con el letargo del siglo XIX en el país es la de José Asunción Silva. Luego de su entrada, silenciosa y poco escuchada en sus días, y con el revuelo del modernismo aleteando con su estética nueva por todos los países de habla hispana, el país habría de plegarse también al amparo de esta escuela. Esta novedad, a su vez, se convertiría en costumbre. Habrá que esperar hasta la aparición de León de Greiff para volver a sentir una verdadera fuerza renovadora. Si bien es difícil desligar su estética de la herencia modernista, su apropiación de la misma es tan particular y caprichosa que

la empuja casi hasta los trenes del vanguardismo que por la época circulaban ya en países como Argentina y Perú. No logra avanzar tan lejos, es cierto, pero sin embargo León de Greiff se convierte en uno de los dos poetas colombianos – junto con Luis Vidales – que consiguen transitar por vías más cercanas a la de la vanguardia.

Observada en perspectiva, podríamos afirmar que, acaso los dos grandes renovadores de la lírica colombiana anteriores a la segunda mitad del siglo XX son, pues, José Asunción Silva y León de Greiff. Consideremos hacer una retrospectiva de la poesía que antecede su llegada para poder comprender la ruptura y renovación que supone la aparición de sus obras.

El periodo que antecede a la llegada de Silva es el de un romanticismo encabezado en Colombia por figuras como Rafael Pombo, José Eusebio Caro y Rafael Núñez. Siguiendo en este punto las ideas del crítico Jiménez Panesso, la poesía colombiana de esta época se caracterizó por adoptar una función pedagógica muy inclinada hacia lo espiritual y religioso. El proyecto de construir una literatura nacional también era una preocupación propia a los escritores de la época, con la que comulgaban los ya mencionados escritores. Otra de las tareas que asumió el romanticismo en Colombia también, como parte de su propósito de crear una literatura nacional, fue el darse a la tarea de reconocer y llevar a la poesía los caracteres del paisaje americano. Esto lo señala, entre otros, Carlos Caparoso en su libro *Dos Ciclos de lirismo colombiano*. Dicha actitud de contemplación y compenetración con el paisaje le venía, en línea directa, de la herencia del romanticismo europeo. Sin embargo, las formas en las que habría de cantar la naturaleza americana aún mantienen un apego a los modelos neoclásicos, de los cuales le costará todavía algunos años apartarse.

Carlos Caparroso distingue dos etapas en el romanticismo colombiano. En la primera, de los iniciadores, menciona a José Eusebio Caro y a Julio Arboleda. El primero de ellos, de más renombre que el otro, célebre por su cuidado y maestría en el diseño de un verso rítmico que en su poemas “Estar contigo” y “En alta mar” alcanzarían una musicalidad que habría de seducir al mismo Rubén Darío. No obstante sus logros técnicos, Caro no representa una verdadera innovación en la forma. Sus temas poéticos pueden delinear perfectamente los límites de la orientación lírica de su época: “Son sus tópicos”, anota Caparroso, “la religión, la patria, la libertad, el amor, la naturaleza y el dolor” (36). No es un romántico a la manera de Pombo, precisa Jiménez Panesso, ya que “no siente en su obra el mismo llamado nocturno” (152). En su poesía no se ha agudizado el combate contra la razón, combate que sería la insignia del romanticismo. Si hay inclinaciones y acercamientos hacia lo “onírico” y nocturno, como precisa el crítico recordando las palabras del mismo Caro, “es la razón la que escribe” (153).

En la segunda etapa sitúa Caparroso a Rafael Núñez, Rafael Pombo, Jorge Isaacs y Fallón (45). La crítica coincide en señalar a Pombo como el punto donde mejor se concentran las posibilidades y contradicciones del romanticismo en el país. Si Caro aún dudaba frente al adentramiento en territorios oníricos, Pombo se halla de lleno sumido en territorios de agitación nocturna: se enfrenta a las tormentas interiores, a los espacios de duda y rebeldía, a los vientos confusos que halla tanto en la naturaleza como en su propio espacio interior.

Estas afirmaciones son válidas, al menos, para la primera etapa creativa de Pombo, sus años juveniles. Luego habría de sucederse un cambio en su obra, en la cual el incendio rebelde iría sofocándose en otras búsquedas. La crítica reconoce que la poesía

del autor de “Hora de tinieblas” habría de inclinarse en su segundo periodo, hacia terrenos de una espiritualidad más sosegada y trascendente. Algunos estudiosos como el ya mencionado Jiménez Panesso mencionan, incluso, una cierta pérdida de fuerza vital en su obra a partir de este cambio. Considera poemas como “No hay Dios”, “Alpha y Omega”, “En el templo”, “La fe”, entre otros, “compendios doctrinarios en verso, sinceros y blandos, fáciles y repetitivos hasta la exasperación” (167). En estos poemas la función educadora de la poesía, su papel de transmisora y difusora de ideas, se sobrepone a las propias exigencias estéticas y logra opacar el espíritu en tensión del individuo.

De otra parte, la crítica que uno de sus contemporáneos dirige a Pombo es la de no saber compaginar la nueva sensibilidad que latía en su poesía, en su tiempo, con la forma en la cual la expresaba. Sus versos se resienten, dice, tratan de buscar salida y escape; su forma se rezaga, lleva un ritmo discordante con los movimientos de su pensamiento. El contemporáneo a quien nos referimos es José Martí, quien en 1888 publica un artículo a propósito de la poesía de Pombo. David Jiménez Panesso se refiere al artículo de Martí en su ensayo “Poesía Finisecular” recogido en el libro *Historia de la poesía colombiana* (1991). El crítico comenta que, en la opinión del cubano, hay en Pombo “una oposición entre ‘el pensamiento extraordinario y lujoso’ y ‘la rima timorata y común’ (...)” y añade que “por exuberancia caía en lo nimio y por apego a los moldes tradicionales no encontró forma adecuada a los poderes de su fantasía” (182). Lo interesante de este juicio no es sólo la acertada crítica que se hace sobre la obra de Pombo, sino que el mismo Martí observa en la obra del colombiano una suerte de “síntesis” de la poesía hispanoamericana de aquellos años. Martí es capaz de prever el

movimiento de la balanza que ya estaba a punto de inclinarse hacia formas “más lujosas”: el modernismo.

Por otro lado, cuando Martí publicaba su artículo sobre la poesía de Rafael Pombo, hacía ya dos años que en Colombia, bajo la dirección de José María Rivas Groot, se había publicado una antología de poemas que pretendían un aire de renovación. Se trataba de la “Lira Nueva”, en cuyas páginas es posible señalar una contraposición de estéticas e ideas que resulta interesante para nuestro estudio: una moderada toma de distancia con el romanticismo, y la avanzada solitaria de Silva. El prólogo de Rivas Groot, que aparece citado en el ya mencionado libro *Dos ciclos de lirismo colombiano* (1961), marca el criterio de la antología: búsqueda de una poesía con aspiración a asuntos filosóficos, abandono del tono confesional romántico y recursos poéticos demasiado manidos. Según la opinión de Jiménez Panesso, en la “Lira Nueva”, a pesar de su intención de cambio, la figura del poeta conserva su papel de guía filosófico y religioso dentro de la sociedad. La poesía se encuentra ligada aún a su tarea de transmisión de ideas. Su compromiso con la tradición clásica y con la historia es subrayado por la crítica. “Fue una invitación a idealizar el pasado” dice Jiménez Panesso a propósito de la *Lira Nueva*, y añade: “Los temas novedosos de la poesía aguardaban, según Rivas Groot, en la historia nacional, asumidas como valor épico incuestionado, y en la ciencia” (184). De este grupo de poetas compendiado en la antología, compuesto por Ismael Enrique Arciniegas, Carlos Arturo Torres y Julio Flórez, el único que habrá de dejar un legado duradero en la poesía colombiana será éste último. Ahora bien, a contracorriente de estos autores que comulgaban con las ideas de Groot, se encuentra José Asunción Silva, cuyos poemas también aparecen compendiados en la antología, y ocupan una gran parte del

mencionado volumen. La suya será la nota discordante del conjunto, la nota “moderna” y, de paso, la de mayor trascendencia.

Son ocho los poemas de Silva que aparecen en *La Lira Nueva*, entre los que se halla el que habría de servirle de estandarte poético: “Estrofas”, que luego llevaría por aquel entonces un primer título provisional, “Ars”. El primer cuarteto del poema nos sirve para medir la diferencia que media entre su poética y la del resto de la antología:

El verso es un vaso santo; poned en él tan solo
Un pensamiento puro,
En cuyo fondo fluyan hirvientes las imágenes
Como burbujas de oro de un viejo vino oscuro!

(Silva 38)

El poema defiende una estética de arte puro, refinado, concentrado en sí mismo. Han cedido las presiones de formas sofocantes que definieron a la poesía del siglo XIX, y el verso de Silva empieza a fluir con un ritmo diferente y original conquistados por una alta exigencia expresiva. Por su parte, el pensamiento parece alejarse de los límites del concepto o la idea filosóficos, se convierte en algo más vago y sugerente. Es aquí donde podemos observar uno de los puntos que anota Panesso, y es la ruptura con la figura del “poeta civil, con sus funciones de ideólogo, docente y moralista”, para dar paso a la figura del artista “puro” (186). La poesía para Silva se muestra, desde este punto, desligada de toda función moral, de ideologías, de compromisos, de propaganda. En medio de las páginas de esa simbólica antología de Rivas Groot, que a estas alturas de la historia podemos observar como un punto de bisagra, aparece el poeta de los “Nocturnos” como el solitario emisario de una renovación que venía, que se presagiaba, que se multiplicaba no sólo en Colombia sino en toda Latinoamérica.

La llegada de Silva funda nuevas rutas y alturas. Con él se abre el primer cauce de la poesía moderna al país. Tal como lo señala la crítica, el poeta del famoso “Nocturno” será el primero en establecer la poesía como un terreno independiente, desligado de todo propósito pedagógico, ideológico o utilitario. Su obra nos abre la posibilidad de un arte autónomo, que se sostiene sobre sus propias bases, que reflexiona sobre sus medios, sus alcances, y que se mira continuamente al espejo. Con él avanzamos a una poesía que es consciente de la riqueza de sus materiales, de la experiencia estética y de pensamiento que asume como tarea. Con la obra del bogotano se comienza también a atacar una de las limitaciones de la poesía colombiana anterior: su encierro. Su poesía, a pesar de ser breve, tiene la virtud de abrir ventanas por las que la lírica colombiana podrá asomarse en adelante a nuevas tradiciones poéticas diferentes de las fuentes hispánicas y clásicas que parecían cerrar las puntas de la curiosidad literaria colombiana hasta finales del siglo XIX. Silva trae de Europa un despliegue de riquezas: joyas parnasianas, sugerencias simbolistas, ritmos sutiles, frases de misterio. Afrancesamiento, cosmopolitismo, sea; lo fundamental es ese impulso de primera apertura que, a pesar de haberle valido la incomprensión de su medio, conmocionó vivamente los cimientos de la literatura posterior. Innovador en la música, en los metros, en la rima, en los temas y las referencias, en la concepción misma de la poesía, Silva se alza como el primer gran renovador de la poesía del país.

“Encontrarse con José Asunción Silva, después de recorrer la poesía colombiana anterior a él, es asistir a una transformación a primera vista inexplicable” dice William Ospina en su ensayo “Lo que Silva vino a cambiar” (81). La expresión es justa. No hay exageración ni desmesura en su juicio: una mirada a la poesía anterior nos muestra un

paisaje en el que no se dejaba anunciar nada parecido a sus logros. Con los elementos que le fueron dados, Silva logró una renovación inaudita, atacó dominios del lenguaje de tal manera que les comunicó una vida nueva y una vivacidad inesperada. Es este el gran mérito que señala también Ospina: “Sentimos que una seguridad nueva ha llegado al idioma y por eso nos asombra” (81).

Este último punto es el que nos interesa destacar. La gran conquista de Silva es, más que cualquier otra, la del lenguaje: supo hacer propia la lengua con la que habría de nombrar su mundo, su interioridad, sus objetos. Supo apropiarse de la lengua para manejarla con una libertad que otros poetas no habían conocido. Imprimió ritmos y músicas aprendidos fuera del círculo de la tradición hispánica, configuró nuevas medidas y combinaciones en el lenguaje, desechó palabras y el peso de ciertas retóricas, incorporó nuevas reservas de lenguaje. Todo lo cual, evidentemente, le permitió acercarse a nuevos campos de sensibilidad. Pero es su trabajo con la palabra en el que queremos detenernos, ya que es este el punto fundamental de su renovación. Y aun más, es en esta apropiación del lenguaje donde Silva se entronca con el núcleo mismo del modernismo. Dice Ospina:

“No se trata solamente de que Silva o Gutiérrez Nájera, o Hernández o Martí, o Darío, hayan renovado las formas, los ritmos y los temas: lo fundamental es que se apropiaron del lenguaje, que empezaron a hacer suya cada palabra del idioma, y a utilizarlas para expresar su mundo (por discordante y fragmentario que fuera), su cultura, su propia vida” (Por los países de Colombia, 85)

Coincide en este punto con la aseveración que en 1941 hiciera Xavier Villaurrutia en el prólogo a la famosa antología *Laurel*, citado por Juan Gustavo Cobo Borda en su *Historia portátil de la poesía colombiana*:

“Los precursores se llaman Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal. Son espíritus inconformes ante el eclipse de la poesía en lengua española. Al contrario de sus contemporáneos españoles, son espíritus abiertos a nuevas influencias, y, más o menos conscientemente (...) se enfrentan simultáneamente con el problema de la operación creadora que es la poesía y que es siempre, ante todo y sobre todo, un problema de lenguaje. La sacudida que provocan es, pues, la sacudida del lenguaje. Redescubren el sentido y el sonido de la palabra, también su color y materia” (Citado por Cobo Borda 1995, 11)

Villaurrutia y el colombiano apuntan a la misma lectura: el modernismo fue una cuestión de lenguaje, de llevar la poesía a un redescubrimiento de sus propios materiales. Lo que los poetas modernos sacaron a la superficie fue la consciencia de su materialidad. En esta unidad de principio Silva hace parte indiscutible del amplio movimiento que se extendería por Hispanoamérica a principios del siglo XX como un revuelo común de la poesía de nuestro continente.

De otra parte, es necesario mencionar también que, con este movimiento de volver el arte contra su propia imagen, de abrir el camino de una poesía que se observa y se piensa a sí misma, Silva entronca por primera vez la poesía colombiana con el cauce mayor de la poesía moderna¹, que con el tiempo llegaría extenderse y multiplicarse en manifestaciones cada vez más diversas a lo largo del siglo XX. Es así que podemos afiliar a la tradición de la poesía moderna a poetas tan diversos entre sí como Álvaro Mutis, Aurelio Arturo, y al mismo León de Greiff.

¹ Cobo Borda expresa este mismo convencimiento en su *Historia portátil de la poesía colombiana*: “Con Silva, a través de su vertiente simbolista, se inicia entonces, no sólo el modernismo en Colombia, sino, hablando estrictamente, la poesía moderna” (16).

Para volver a encontrar en la literatura colombiana un gesto de libertad en el lenguaje y en el acercamiento a tradiciones foráneas, habría que esperar a la llegada de León de Greiff. Desde la irrupción de Silva hasta la entrada del poeta de *Tergiversaciones*, lo que se sucederá en Colombia será una continuación de la línea del modernismo que encuentra su exponente más formal en Guillermo Valencia y su epígono más destacado en Porfirio Barba Jacob. En 1899, Guillermo Valencia publicaba su poemario *Ritos*, que abre, precisamente, con el poema “Leyendo a Silva”. Su obra se da a conocer al amparo del modernismo. Y lo es, de cierta manera, aunque su caso resulte por demás particular. Sus primeros poemas los escribe bajo el influjo de la estética finisecular que figuras como Silva y Baldomero Sanín Cano habían traído al panorama intelectual del país. Cercano también a la poesía de fin de siglo europea, Valencia opta por una escritura sugerente, de cuidado en el verso, el ritmo. Su poesía, sin embargo, regresa a campos y deberes que ya la literatura colombiana intentaba abandonar. Siendo, a su vez, un hombre político, regresa la poesía a la terrenos de defensa de ideas y convicciones. Tanto es así que su reconocimiento poético en el país llega a sustentarse más como el de un orador que el de un poeta.

Valencia, a la par que sostiene una reconocible continuidad de la estética modernista, batiéndose irónicamente a contracorriente de la misma, vuelve a poner en juego la poesía en el tablero de la política, la ideología y la moral. Se pierde, pues, de esta manera, esa dimensión de independencia ganada por Silva. Uno de los críticos de su obra opina que “Valencia cerró” en Colombia “los caminos al proyecto de una poesía secular” (Jaramillo Zuluaga, 259). Los temas de su poesía, si bien logran remontarse a un margen de referencias y alusiones mucho más amplio que el de poetas anteriores – en un arco que

va desde la poesía simbolista hasta elementos de culturas de oriente –, vuelven a caer, en el mismo centro del clasicismo y las referencias religiosas que habían fatigado ya la poesía del siglo XIX.

Sin embargo es necesario reconocer que Valencia logró empujar desde otro flanco el desarrollo de la poesía moderna en Colombia. El contacto que guarda con la poesía europea, a la que se acerca como lector y traductor. Gracias a él entraron al ambiente cultural del país traducciones de autores como Baudelaire, Mallarmé, Wilde, D'Annunzio, y algunas muestras de poesía oriental que volcaba al español partiendo de traducciones francesas. Visto desde este punto, Valencia abre líneas de lectura y posibilidad de avance más allá de las fronteras estrechas de la propia tradición literaria colombiana y continental, dejando campo abierto a la lectura de poetas de otras regiones y registros diversos.

Diez años menor que Valencia, Porfirio Barba Jacob (1883-1942), el seudónimo con el que se conoce a Miguel Angel Osorio Benitez, se inserta en un momento diferente de la lírica colombiana. Como el reverso de esa figura de dignidad social que Valencia representaba, Barba Jacob lleva sobre sí la leyenda oscura de poeta errante y vagabundo que él mismo alimentaba con sus versos. La suya fue una estética tardía, de un modelo de poeta maldito transplantado a otro siglo y a otro espacio: la América de su itinerante destino. Y también fue tardío su crepuscular vocabulario modernista, sofocado ya por tantos perfumes, músicas, riquezas y objetos nombrados por sus predecesores. Juan Gustavo Cobo Borda señala en la obra de Barba Jacob esa “fatiga” de recursos. Es demasiado “empalagoso”, dice, se apega tanto a un lenguaje ya “hecho convención” que termina por lastrar sus poemas. “Su excesiva fidelidad a lo pretendidamente poético de la

época, acaba por arruinarlo” (Historia Portátil de la poesía colombiana 65). El punto al que se dirige el crítico con estas afirmaciones es proponer una lectura de Barba como la de una obra culminante pero limitada. Sostiene que Barba Jacob “lleva a un punto de plenitud” los instrumentos del modernismo pero “sin innovar en él, sin prolongarlo. Se detiene allí, le otorga cierto esplendor pero no lo sobrepasa” (64).

Por otro lado, tenemos a Luis Carlos López, nacido el mismo año que Barba Jacob, quien aparece en el panorama de la lírica colombiana como un poeta de nota diferente, que no participa ni de la línea modernista que lo precede, pero tampoco del clasicismo o el romanticismo que dominaron la poesía del país durante el siglo XIX. En Palabras de Cobo Borda, fue “un poeta que secó los excesos retóricos del Modernismo y puso un dique al caudal lacrimógeno del Romanticismo” (Historia Portátil de la poesía colombiana 60). La suya fue una poesía de divertimento, de caricaturas y estampas. Su actitud mucho menos seria frente a la literatura, en todo sentido, le permitió introducir en el panorama de la lírica del país rasgos como el humor y la ironía. En esto reside, a nuestro parecer, su aporte más significativo. Valga decirse también que estas características de su poesía anticipan ya algunos de los rasgos definitivos de la poética greiffiana.

Habiendo hecho hasta este punto una breve revisión de la historia de la poesía colombiana desde el romanticismo hasta la figura de Luis Carlos Lopez, ya un tanto aislada del modernismo, queremos detenernos en el comentario de algunos aspectos que consideramos importantes respecto al modernismo.

1.2 El caso de León de Greiff en la poesía colombiana

Hemos seguido la cambiante imagen de la poesía colombiana desde los claroscuros del romanticismo hasta sus manifestaciones renovadoras de principios del siglo XX. Obras, escuelas, sombras, logros, conquistas truncadas, apegos y emancipaciones. Este es el panorama en el que ha de venir a enmarcarse, en continuidad o contraste la obra de León de Greiff. El propósito de nuestro recorrido anterior es, en principio, dejar trazado un mapa de los territorios poéticos que precedieron la aparición de la obra greiffiana, para poder observar en ellos cuánto de familiaridad y extrañeza hay en los lazos con los que De Greiff se sujeta a ese trasfondo histórico. La pregunta que queremos plantear es la siguiente: ¿cuál es el grado de independencia y deuda que existe entre el autor de *Tergiversaciones* con sus antecesores inmediatos? Detrás de este cuestionamiento, no obstante, se encuentra otra pregunta, más certera acaso, hacia la que nos encaminamos: ¿Cuál es la tradición a la que pertenece León de Greiff?

Al tratar de situar la figura de De Greiff en el panorama de la literatura de comienzos de siglo XX, William Ospina observa que la década del treinta - en la que aparece la primera publicación de nuestro autor - viene a marcar “el final de una época de nuestra poesía”. Los primeros modernistas, anota Ospina, ya “terminaban su aventura: mientras Valencia se había “convertido ya en político y en orador parlamentario”,

Porfirio Barba Jacob “vivía los últimos destellos de su existencia valerosa y de una obra incomparable”. Al mismo tiempo, Luis Carlos López “agotaba en vistosos y graciosos versos lo paradójico y pintoresco de su aldea” (*Por los países de Colombia* 171). En medio de este coro de voces que se apaga aparece la poesía greiffiana, marcando con su pretensión de originalidad un amplio margen de diferencia entre él y sus antecesores. El gesto de separación es brusco y por eso resulta difícil rastrear en una obra como la suya, al menos en su superficie visible, una línea de continuidad directa con las poéticas que le preceden. Esta dificultad lleva a un crítico como Ospina a decir que en De Greiff no hay “Nada del clasicismo de Valencia, de su exotismo de frisos y de su fría elegancia. Nada del humor caribe de López (...) Nada del grito de feroz rebeldía de Barba Jacob ante las avaricias del cielo ” (171). Sus observaciones son certeras y salvo por la familiaridad que observamos entre De Greiff y López como poetas que introducen rasgos de humor en su obra – aunque de signo diferente, bien es verdad – coincidimos en ellas con Ospina. Una lectura somera de la obra de León de Greiff ha de arrojarnos, de entrada, lejos de ese modernismo estilizadísimo del poeta de *Ritos*, lejos de sus compromisos políticos e ideológicos también; lejos del tono y el vocabulario desgarrado de Barba. Y si remontamos incluso más en el tiempo, será difícil encontrar puntos de contacto evidentes con Silva o Rafael Pombo. Muy disímiles resultan los temas íntimos y el aliento contenido de un Silva, comparados con la ampulosidad y la pirotecnia verbal de los que se vale De Greiff para recrearse en sus juegos poéticos. Tampoco la rebeldía sofocada de Pombo - o su postrero tono pedagógico - se acerca a la ironía burlona y al regusto a nihilismo que encontramos en los poemas del autor de *Libros de Signos*. De esta poesía

de caprichosa novedad bien puede decirse, siguiendo en esto también a Ospina, que “parece pertenecer a otra tradición” (171)

Es verdad que la poesía de León de Greiff es un producto “raro” en la literatura del país, cuya irrupción no deja de causar desconcierto. Está allí, retadora, como una isla que no sabemos del todo como abordar. Y, no obstante, no es posible decir de una manera definitiva que no guarde líneas de cercanía, aunque sean sutiles o escondidas, con la poesía colombiana anterior. Tal vez debemos considerar que no todo punto de contacto en materia poética debe pasar por los caminos de la influencia o la relación directa entre obra y obra, autor y autor. Existen también trabajos silenciosos que parecen ir preparando espacios y posibilidades que terminan por revelarse y dar frutos en dominios diferentes. En el caso de la poesía colombiana, por ejemplo, podría observarse el humorismo de López como una suerte de anticipación del espíritu burlón que sacude toda la obra greiffiana. No podemos afirmar que esta característica común a los dos dependa de una familiaridad entre uno y otro, o que en De Greiff sea consecuencia de la lectura del primero – la diferencia de tono y características de sus obras están allí para demostrarlo – pero, sin embargo, hay una continuidad que no podemos ignorar. Lo mismo sucede, de cierta manera, con la obra de Barba Jacob. Su furiosa exaltación del yo parece abrir el camino de la expresión de la individualidad por el que luego habría de recorrer ese torrente de soberbio individualismo de la poesía de León de Greiff. Al observar la cuestión desde este ángulo, podemos llegar a considerar que los puntos de contacto que ofrece la obra greiffiana con los elementos de la tradición literaria nacional ocurren por debajo de la superficie de lo visible, en un nivel “subterráneo”, remontándose a raíces comunes más que a contactos directos.

Algo similar ocurre en su relación con el modernismo colombiano, con cuyos representantes, a pesar de no tender puentes de encuentro evidentes, comparte una raíz profunda. En líneas anteriores hemos mencionado que la distancia que separa la poética de nuestro autor con la de Silva o Valencia, pero queremos ahora insistir en la arraigada unidad de propósitos que se extiende desde las primeras manifestaciones de Silva la obra de León de Greiff. Lo primero que puede señalarse como punto de coincidencia es lo siguiente: tanto para los modernistas como para De Greiff la poesía es primero, y sobre todo, una cuestión de lenguaje. Se trata de una renovación de formas, experimentación de nuevas posibilidades expresivas, aprovechamiento de los elementos sonoros y sugestivos de la palabra. De Greiff sigue esta misma línea y entronca en el punto nuclear del modernismo. Ahora bien, si sus preocupaciones son las mismas que las de los modernistas, las herramientas y las vías que ha de tomar para su continuación, a riesgo de estancarse en caminos ya descubiertos y agotados, serían forzosamente diferentes. De una parte, León de Greiff lleva la preocupación por la renovación de las formas de composición a límites experimentales inesperados. Su apuesta es más arriesgada y menos 'seria': hay mucho de lúdico en las variaciones y el trabajo con las formas que hace De Greiff. Es en este punto en el que muchos críticos creen poder observar una cercanía entre la poética greiffiana y el vanguardismo. Otro de los principios modernistas que sirve como punto de partida para De Greiff es dotar a la palabra de una calidad musical capaz de enriquecer la posibilidad expresiva de la poesía. Nuevamente, en De Greiff este horizonte se enarca hasta límites mayores. Mientras los modernistas intentan dar preponderancia a la dimensión sonora del lenguaje, lo que encontramos en la obra

leongreiffiana es un casi completo dominio de la musicalidad en detrimento de la dimensión comunicativa.

No debemos olvidar, de otro lado, que es De Greiff quien vuelve a reclamar el estatuto de libertad para el arte. Luego de que Silva abanderara ese manifiesto de independencia, pareciera por momentos que esa línea de autonomía se fuera difuminando en el panorama de la literatura colombiana, siempre proclive al tono pedagógico y moralista. Tenemos como caso a Valencia. Es con León de Greiff que reencontramos un gesto de insobornable rebeldía. Su actitud frente al supuesto compromiso del arte con la sociedad no podía ser de más desdeñoso rechazo. También en este aspecto, la irrenunciable libertad greiffiana se plantaba en defensa de un individualismo sólo comprometido consigo mismo.

En cuanto al ‘cosmopolitismo’ y la ‘cultura libresca’, otra de las columnas del movimiento finisecular, también hemos de ver que el signo bajo el cual esta característica pasa a la poesía del colombiano es el del ensanchamiento. León de Greiff tomó del modernismo una libertad de asimilación de fuentes que termina por superar en mucho el margen de curiosidad y conocimiento por el que se mueve, por ejemplo, Valencia. Es necesario advertir, en este punto también, que incluso en los lances más arriesgados del modernismo colombiano, sus aventuras fueron más bien restringidas en comparación con las de otros poetas latinoamericanos cobijados al amparo de esta escuela. Aun más allá de esa curiosidad de Silva o del erudito Valencia, llega el afán greiffiano de extenderse por ámbitos lejanos en espacio y en tiempo a su propio círculo; incluso, se permite la entrada a esos dominios cerrados para un modernismo como el promulgado por Baldomero Sanín Cano, que saludaba una renuncia a la tradición clásica e hispánica. Así, pues, de Greiff

toma esa apertura creciente desatada por el modernismo para dispersar aún más sus vías de búsqueda y acrecentar su capacidad asimilativa.

Pero aparte de los elementos ya mencionados, lo que nos proponemos señalar como punto de enlace entre el modernismo colombiano y la obra de León de Greiff es la coincidencia de punto de partida, a partir del cual éste último elabora sus propias vías de crecimiento, que en muchos puntos rebasan y transgreden los límites demarcados por los representantes del mencionado movimiento. Esto hace que su obra se sitúe en una órbita a veces coincidente y otras veces extraña a los espacios conocidos por el modernismo. Piedad Bonnet observa, por ejemplo, a León de Greiff como un representante mayor, aquel que lleva el modernismo hasta sus últimas posibilidades y consecuencias expresivas, clausurando “brillantemente esta tendencia en Colombia” y permitiendo así una verdadera renovación de la poesía (Bonnet 133). En este mismo artículo la crítica y poeta propone una lectura coincidente con la nuestra a propósito del punto de unión entre la obra de León de Greiff y el modernismo colombiano: observa en la “lirica moderna” una raíz común para los dos.

Para buscar una mejor comprensión de esta afirmación creemos necesario detenernos un momento en la explicación de lo que entendemos, junto con Bonnet, por “lirica moderna”. El crítico alemán Hugo Friedrich, quien en su libro “Structure de la poésie moderne” define las características de la misma. Friedrich subraya como primera característica definitoria la dificultad comprensiva que supone un texto poético moderno, dificultad que, por el otro lado, se contrapesa con una sorprendente riqueza no solo de sentido sino de experiencia misma del poema. Señala también una nueva conciencia de la poesía y de la palabra, un intencional trabajo de obscuridad de lenguaje que responde a la

búsqueda de nuevos caminos de comprensión. Para la poesía moderna, el lenguaje es un campo de experimentación; ya se trata de no un simple medio expresivo sino de un material artístico sobre el cual se ejerce una fuerza de transformación. El crítico utiliza dos términos justos para describir lo anterior: “magia verbal” – que ya evoca la “alquimia del verbo” de Rimbaud – y “misterio” (Friedrich 13). El último de éstos remite a esa buscada incomprendibilidad de raíz baudelaireana. El primero, en cambio, apunta por la insólita nueva riqueza de la palabra - sus brillos y formas inusitadas, nuevos sonidos, colores y construcciones - que lleva a que los lectores tengan “une expérience (..) avant meme qu’ils en prennent une claire conscience” (13). Punto de capital importancia pues revela las nuevas posibilidades del lenguaje que ahora se vuelve sobre sí mismo en una actitud de autoreferencialidad y autorreflexión, característica que habrá de constituirse también en uno de los pilares fundamentales de la poesía moderna.

Será fácil reconocer oscilando entre estas características las dos imágenes de la poesía de Silva, primero, y la de León de Greiff, como continuador. Uno y otro transitan, a tiempos y maneras desiguales, por los mismos corredores. Una y otra, obras que nacen de un rechazo frente a lo real, se alejan de todo tipo de mimesis y defienden la autonomía del arte. En grados diferentes, la obra greiffiana y la de Silva, se acercan a la experimentalidad y a la oscuridad del lenguaje – que en Silva es sugestivo, y en De Greiff deviene abstruso –. La “magia verbal”, por su parte, también resulta fundamental en sus obras, aunque en la poesía del último cobre una relevancia mucho más poderosa: ya no se trata para éste de apelar al sonido sino de convertir las palabras en música, en sinfonía; la magia verbal en éste toma el color de una verdadera arquitectura de sonidos.

Juego de reflejos entre las dos obras. Los hilos que se tienden de una a otra nos parecen suficientes para trazar acercamientos. Lo que queremos proponer ahora es que, salvando las distancias que separan a uno y otro poeta, es León de Greiff quien viene a completar en Colombia la tarea que Silva había dejado iniciada años atrás. Si bien la estética renovadora del modernismo logró encontrar continuadores, algunos de mayor calidad que otros, con el tiempo habría de terminar por convertirse en una forma agotada. Ese movimiento continuo que se presagiaba con los albores de la poesía moderna se ralentizaba en Colombia a principios del siglo XX casi hasta la quietud. La poesía de León de Greiff aparece, entonces, abriéndose camino con armas nuevas: a ese modernismo anquilosado empieza a forzarlo a nuevas marchas, le insufla a la poesía del país una nueva energía de movilidad y transformación, encaminándola de nuevo hacia el cauce de modernidad abierto por Silva.

1.3 León de Greiff y la lírica moderna

Si vamos a proponer a León de Greiff como un heredero de la poesía moderna, nos conviene detenernos a observar más en detalle cómo su obra respira dentro de las categorías de la lírica moderna fijadas por Friedrich. Es solo por encontrarlas coincidentes que avanzamos esta lectura. De otra parte, al abordar la poesía greiffiana desde este punto podremos dibujar una imagen general de su poesía y al mismo tiempo comprobar la discordancia de notas que la individualizan en el panorama literario colombiano. Teniendo esto en mente, prosigamos al acercamiento de su obra a la línea de la lírica moderna.

Regresemos a la primera categoría mencionada por el alemán, el círculo de dificultad en el que quiere encerrarse la poesía moderna. Ya es un lugar común de la crítica decir que De Greiff es un “poeta difícil”. Coincidimos. La pregunta que hay que plantearse enseguida es en dónde radica esa “dificultad comprensiva”. Podemos distinguir varios niveles de dificultad escalonados en la obra greiffiana. El primer aspecto que observamos, que cualquier lector reconoce a una primera lectura, es la incomodidad de sentirnos frente a su lenguaje extraño. El estilo greiffiano sorprende, en principio, por adoptar un registro inusitadamente amplio. Su lenguaje incorpora palabras arcaicas o en desuso, neologismos de sabor muy personal, e incluso vocablos tomados de otros idiomas que al transplantar al suyo propio transforma y personaliza de manera en extremo caprichosa. Términos de otras ciencias, vocabulario musical, palabras recompuestas, se acumulan en las arcas de esa lengua poética suya, que pareciera desplazarse simultáneamente por diferentes trayectorias. Su trabajo con las palabras se erige, pues, como una primera barrera de acceso. Un buen ejemplo de lo anterior podemos encontrarlo en el poema “Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias”:

Para el asombro de las greyes planas
 suelo surcir abstrusas cantilenas.
 Para la injuria del coplero ganso
 torno mis brumas cada vez más densas.
 Para el mohín de lo leyente docto
 marco mis versos de bizarro rictus,
 (leyente docto: abléptico pedante)
 tizno mis versos de macabros untos.
 Para mí... no hago nada, nada, nada,
 sino soñar, sólo soñar la vida!

(...)

(De Greiff Vol.I Pg148)

Aunque no es uno de los poemas más arriesgados en materia lingüística, en este poema de tono satírico es evidente el deseo de oscurecer la expresión. El poeta se propone causar “asombro”, ser “abstruso”, “brumoso”, y lo consigue con su caprichoso uso del lenguaje. Podemos subrayar en este fragmento tanto la utilización de palabras que si bien tienen perfecta validez en español no son de uso “corriente” – tales como “untos” o “greyes” - , así como también palabras elaboradas a su antojo como “leyente” o “abléptico” para hacer burla del “docto” lector que sufre de ablepsia, enfermedad que consiste en la pérdida de la vista o las facultades intelectuales. Sus juegos con el lenguaje se emplean como un arma de ironía, que en este caso enfila no sólo hacia los académicos de quienes se mofa, sino también hacia las “greyes planas” a quienes rechaza. Esta se constituye en otra de las líneas temáticas recurrentes en De Greiff: el rechazo, la oposición a la sociedad y al momento histórico en el que vive. De este rechazo ha de salir, a su vez, una de las fuentes más prolíficas de su poesía: la tendencia a la evasión y la evocación del viaje. Retomaremos este punto más adelante.

Ahora bien, una precisión que consideramos pertinente es la siguiente: el lenguaje greiffiano es difícil, pero no incomprensible. Es “exigente”, sí, y probablemente esa sea la palabra más adecuada para calificarlo: requiere un trabajo de adentramiento y búsqueda. El lector se ve forzado a seguir los trazados caprichosos de su poesía, pero con un buen conocimiento de la lengua – y a veces de otras lenguas que entreteje en sus textos – y del amplio marco de referencias por el que se mueve, es posible hacerse un camino por su lectura. Y es que De Greiff no busca asomarse a la incomprensibilidad ni forzar una desarticulación del sentido. Las palabras en sus poemas se disfrazan y

trastocan pero no se desarman como en las mágicas y violentas explosiones de la vanguardia, como en el *Altazor* de Vicente Huidobro - donde al final van quedando como camino de migajas las vocales - o en esa materia de ruido que a veces aparece en *Trilce* de Vallejo².

Pero volvamos a nuestra pregunta por la lengua greiffiana. La idea de juego cobra una presencia evidente en el tratamiento que León de Greiff le da a su lenguaje. De ahí la libertad de acción que se permite respecto al mismo. Para un crítico como Charry Lara, toda la obra greiffiana puede leerse como “un permanente ejercicio de habilidad verbal” (Charry Lara 186). Un ejercicio en el que, añadimos, arriesgó aventuras sonoras, de sentido, de referencia. Es esta idea de juego la que le permite, por ejemplo, aunar palabras de proveniencia diferentes, de registros diversos, como si se tratara de la composición de un mosaico. Su poesía juega, pues, con un principio unificador capaz de poner bajo una misma batuta elementos antiguos y modernos, cultos y vulgares, poéticos y triviales. El resultado que logra siguiendo esta vía de acción es crear un espacio en el que las divisiones habituales se difuminan o se anulan. Al utilizar, por ejemplo, una palabra antigua de siglos, el efecto de sorpresa y novedad que logra es semejante al que puede conseguir introduciendo un neologismo de su propia factura. Observemos esto en el siguiente poema “Secuencia de Mester de Juglaría”

Seré fautor de la inútil fazaña?
 Seré cultor de la imbele folía?
 Mester de juglaría a nadie daña,
 ni al sol deslustra ni mi cifra empaña
 ser ogaño el juglar que ayer solía.

² Recordemos que estos dos son poemarios que aparecen poco antes y poco después de la publicación del primer libro del colombiano, en 1925. *Trilce*, de 1922 y *Altazor* del año 1931.

Dale que dale a la zampoña,
 sopla que sopla el agridulce oboe:
 no serás Edgar Pöe
 - azul ponzoña - ,
 Shakespeare menos – la encina no retoña –
 Dale que dale que la trinca croe

(...)

Seré fautor de la inútil fazaña?
 Seré cultor de la lela folía?
 Procera clownería
 es Arte extraña:
 no a plebes accesible (red de araña:
 ni atrapa mosca o capta musaraña...)

(De Greiff Vol.II Pg 5)

El título nos pone frente a un anacronismo abiertamente asumido: apelando a la denominación de “juglar” se remonta a una evocación de lo medieval. El vocabulario que utiliza entra en acorde: las palabras “Fazaña”, “Folía”, “ogaño”, “fautor”, por solo mencionar estas cuatro, provienen inequívocamente de fuentes literarias medievales. Es allí a donde ha debido dirigirse León de Greiff para ir a rescatar con paciencia de arqueólogo estas palabras casi olvidadas por el tiempo. Los primeros siete versos guardan una cierta continuidad; se diría que la intención del poeta es imitar un estilo y recuperar para sus versos el sabor de una época pasada: ser “hoy” el poeta que “ayer” solía. Hasta aquí solo un juego con la historia, una visita al pasado, que sin embargo resulta ya sorprendente en el contexto de la poesía colombiana de principios del siglo XX. Pero el primer elemento “discordante” en el poema viene a mostrarse en el verso séptimo: hace

su aparición la figura de Poe. De la orilla de un verso a la orilla del otro hemos dado un salto de al menos cuatro siglos. Dos versos más tarde, como si fuera poco, menciona a Shakespeare. Y para no dejar caer la confusión de tiempos y lenguas, versos más tarde deja caer una palabra tan inesperada como novedosa: “clownería”. La ironía de éste término no recae solo sobre la figura del poeta, al que observa como una figura “burlona”, sin el “aura” de Shakespeare y Poe, sino que también viene a minar la pretendida seriedad del lenguaje con el que inicia su composición.

Al preguntarnos cómo acoplar esa aparentemente caótica mezcla de tiempos, figuras, palabras, que observamos en la poesía de León de Greiff, podemos avanzar la siguiente respuesta. Es necesario comprender su obra como una empresa poética que responde a una voluntad muy personal, a una libertad intelectual que se mantiene fiel a los dictados de sus propias escogencias. En segundo lugar debemos tener en cuenta que la dimensión experimental de su obra lo lleva a intentar combinatorias y posibilidades expresivas que rompen el horizonte de expectativas tradicional. Este afán de experimentación tiene un propósito claro, que se enmarca sin problema en la corriente de la lírica moderna: la conquista de la novedad. Lo remarcable en la obra de León de Greiff es que, como acabamos de ver, logra hacer de sus creaciones verbales edificios de sorpresiva novedad con elementos rescatados del pasado. La paradoja greiffiana es, entonces, la de una poesía que supo ser moderna queriendo disfrazarse de antigua.

Belisario Betancourt en su artículo sobre la poesía de León de Greiff, hace una anotación muy pertinente a propósito de esta característica de la poesía del autor de *Libro de Signos*. Nos dice que su lenguaje es “intemporal”, “no envejece” (Betancourt 31). Al subrayar estos aspectos, Betancourt busca hacer el contraste con el lenguaje del

modernismo que, como ya hemos anotado al hablar de la obra de Barba Jacob, luego de su punto de culmen expresiva torna su fuerza en decadencia. El lenguaje que en los poemas de Darío era una auténtica voz original, al ser repetido por otros y engastado en modelo llega a convertirse en una fórmula vacía. A esto se refiere Betancourt cuando habla de un “envejecimiento” del lenguaje. Acerca de la obra de nuestro autor argumenta que, a pesar de haberse formado inicialmente en las formas modernistas, supo dar a su expresión una “sofisticación” personal que lo aleja del punto ciego en el que se consumieron otras obras. Ahora bien, esa “sofisticación” de la que habla Betancourt, nosotros la relacionamos con el enrarecimiento del lenguaje que consigue De Greiff al entretejer en sus poemas, elementos traídos de orígenes diversos y aparentemente incompatibles, difuminando las fronteras entre uno y otro: “Nuevo” y “antiguo”, “culto” y “vulgar”, “moderno” y “clásico”. Dichas categorías pierden su rigidez y claridad en la obra del colombiano. Empieza a hacerse visible desde este punto uno de los esfuerzos más remarcables en León de Greiff: crear una poesía de síntesis. Esto es probablemente lo que lleva a Betancourt a decir que el lenguaje greiffiano es intemporal. ¿Cómo habría de envejecer un lenguaje que quiere ser simultáneamente medieval y contemporáneo, renacentista y moderno?

Pasemos a otro de los rasgos de “dificultad interpretativa” de la obra greiffiana: el carácter “libresco” de su poesía. La constante mención de diversas fuentes, artes y tradiciones, es también un elemento que plantea un alto nivel de exigencia al lector. Hallamos en sus poemas referencias medievales, renacentistas, entremezcladas con figuras como Rimbaud, Rubén Darío, Baudelaire, Omar Khayyam. Operando bajo el mismo principio de síntesis que mencionamos respecto a su lenguaje, los elementos de

diversas tradiciones que acumula De Greiff se rigen por un impulso que le permite alinear en una misma composición elementos entre los cuales no se tienden relaciones de asociación evidentes, pero que al caer en los terrenos del poema se vinculan por un hilo caprichoso y muy personal. Así pues, la dificultad no se halla tan solo en conocer las referencias cultas a las cuales apela De Greiff, sino también en descifrar en la lógica del poema el posible punto de unión entre los elementos convocados.

Tomemos como ejemplo de lo anterior el poema citado páginas atrás. ¿Cuál es el vínculo entre las tres figuras que allí buscan reunión: el juglar, Poe y Shakespeare? Cada una de ellas pertenece a una época diferente, se enmarca en visiones de mundo distintas, y provienen de lugares distantes uno de otro. Con el primero nos situamos en la Europa de la edad media, el segundo nos remonta a la literatura norteamericana de la primera mitad del siglo XIX, el tercero regresa a la Inglaterra de Finales del XVI y principios del XVII. La figura del juglar aparece como un modelo sin rostro y sin nombre de la lírica medieval, un poeta lírico que no pertenece a la casta de los poetas “cultos”; Shakespeare y Poe, de otro lado, se convocan como dos de las figuras mayores de la poesía y la literatura occidental: el primero como la “encina”, la grandeza y lo noble, y Poe como la figura del poeta “maldito” de la “azul ponzoña”. El rasgo que comparten es el de llevar, los tres, la máscara de poeta. Es a esta característica a la que apela De Greiff para buscar el punto de encuentro: la síntesis se da en esa figura que trasciende el tiempo. Pero, como observamos, el principio de selección parece supeditado casi únicamente a un criterio personal. Podemos decir, entonces, que nos encontramos en este poema frente a un “cuadro de afinidades” en el cual la voz poética, al mismo tiempo que se identifica con el

“juglar” inculto, evoca a dos modelos que al entrar en un juego de reflejos y comparación, animan su voluntad creativa.

Su amplio marco de referencias y asimilaciones sugiere un centro alrededor del cual gravitan los elementos que convoca: su propia voluntad. El arsenal de sus conocimientos parece manejarse por una caprichosa subjetividad que sólo escucha su propia voz. No estamos frente a un personaje de cultura ordenada y esquemática, como supondría un modelo clásico del humanista o el letrado de su época, sino frente a un hombre que se mueve a su propio ritmo por la literatura, la historia, la música, el lenguaje. Ya gran parte de la crítica ha señalado este aspecto del “Yo” como figura rectora de la poesía de León de Greiff, y uno de los aspectos en los que con mayor evidencia se observa esta característica es en sus frecuentes autorretratos poéticos. Es en estas composiciones en los que de manera más palpable podemos comprobar cómo De Greiff hace gravitar los elementos que convoca alrededor de su propia imagen. Leamos en “Facecia”:

Si es un retrato mío aquéste vala:
 belfa la boca de hastiado gesto
 si sensual, ojos gríseos, con un resto
 de su fulgor – soñantes, de adehala

todavía –. La testa sin su gala
 pilosa. El alta frente. Elato. Enhiesto.
 El conjunto: mitad Falstaff (si honesto)
 mitad skalde prófugo de Uppsala.

Hacia el subfondo, el caso lo complico
 de este jaez: filósofo a la gabe,

bufón a lo sarcástico...., ¿poeta?

Poeta..., en ocasiones, aunque imbrico
música y poesía, verbo y clave,
dolor y burlas, rictus y pirueta.

(De Greiff 69-70 V.II)

El poema parece estructurarse en un diálogo consigo mismo, dubitativo, como en una autorreflexión que, no obstante, parece tener poco de seriedad. Alrededor de esta figura que se cuestiona a sí misma, el poema se abre como un tapiz de juego para la combinación de referencias provenientes de lugares y tiempos distintos. El tono lúdico, y de autoironía se pone en evidencia desde los primeros versos: está jugando con su representación, haciendo los trazos de su propio boceto caricaturesco. En la segunda estrofa del poema marca como punto de comparación de su autorretrato paródico, una figura de doble perfil: Falstaff. El personaje es, en principio, shakesperiano, pero alude también al que Verdi retoma para su ópera homónima. Falstaff aparece en el lugar de un modelo: bufón y a la vez creador de lenguaje. En esta característica dual se enmarca De Greiff, quien observa en Falstaff el reflejo de su propia naturaleza. Pero otra referencia aparece: el skalde, “prófugo de Uppsala”. Nos lanza hacia otro lado, hasta la representación más noble del poeta nórdico, que viene a contraponerse a la figura burlesca. La oscilación entre estas dos orillas es una intencionada búsqueda de movilidad e indefinición. Lo que nos interesa señalar por ahora es que todas sus salidas hacia tradiciones y elementos de culturas diversas de los que se apropia parecen terminar indefectiblemente en un viaje de regreso hacia sí mismo. Va hasta Shakespeare y la cultura nórdica sólo a buscar un reflejo adecuado para la construcción de su propio rostro. Este poema nos muestra acertadamente esa estética de síntesis greiffiana que luego de

asimilar elementos de distinta índole y origen, termina por concentrarlos alrededor de su punto de partida: su individualidad.

Enfoquemos de nuevo las características enumeradas por Friedrich. La “magia verbal” y la “experimentalidad” de la lírica moderna también son fácilmente rastreables en la obra del poeta colombiano. En los poemas de De Greiff encontramos una búsqueda estética que tiene como principio llevar a un primer plano y acrecentar casi hasta su límite las posibilidades expresivas de la dimensión sonora y musical del lenguaje. En su poesía el énfasis es casi siempre mayor en el signo, en su trabajo con la materialidad del significante, lo cual termina por trastocar las vías de acceso a un significado posible, que no desaparece, pero se hace esquivo. El crítico alemán aborda esta inversión de términos de la siguiente forma: “L’interprétation d’un poème moderne doit nécessairement s’attarder beaucoup plus longuement aux techniques de l’énonciation qu’aux contenus, thèmes et motifs” esto en razón de que es la técnica verbal, más que el tema, lo que constituye “le sommet de l’œuvre et c’est en elle que réside le secret de son action” (Friedrich 211). O sea, que es el “modo de enunciación” lo que concentra la mayor atención y lo que supone el mayor reto y dificultad. Y es precisamente esa una de las características más remarcables en la obra greiffiana: su cuidadoso trabajo de composición formal del poema. Su “magia verbal” se recrea en una experimentación fonética, rítmica, que llama la atención sobre sí misma antes que sobre el sentido de las palabras. El énfasis en la musicalidad hace que todos los elementos del poema giren alrededor de este centro, subordinando al sonido la estructura de las frases, la escogencia de las palabras e incluso la interpretación y la lógica en que ocasiones pueden aparecer difusas. Recordemos, por ejemplo, que muchas de sus composiciones poéticas llevan

títulos como “Sonatina en la bemol”, “Fantasía en sol mayor”, “Sonatina para flauta y piano en sol menor” o también sus “ritornelo” y “rondeles”, que son un claro indicio del sitio fundamental que ocupa la música en la poesía greifiana. Algunos versos del poema “Sonatina para flauta y piano en Sol” menor pueden servirnos como un buen ejemplo de lo mencionado:

El tañedor de flauta
 - como es la noche indiferente –
 presta al silencio espacio, si no le roba oídos,
 para esparcir la discontinua seda
 de su felpada melodía.
 Se afila,
 titila,
 cintila:
 - destila
 frágiles notas.

(De Greiff Vol.I Pg 233)

La voluntad de acercar música y palabra es evidente. Puede observarse, por ejemplo, en los últimos cuatro versos, el esfuerzo por encontrar en el juego de aliteraciones una semejanza entre el sonido de las palabras y el sonido de la flauta. La dimensión material queda, entonces, superpuesta al plano del significado del lenguaje. El sentido de las palabras “titila”, “cintila” y “destila”, aunque guarda una relación con la sugerencia de sutileza e intermitencia del sonido de la flauta que describe, parece prescindible. El poema en sí mismo da la impresión de no querer decir nada, ser solo un cuadro sonoro, una danza de imagen y sonido, un espacio robado al silencio, como se presenta en el segundo verso. El poema existe por sí mismo, es su propio fenómeno. Algo que es notable en De Greiff es ese atrevido gesto suyo de liberar al poema de la necesidad de

“comunicar un mensaje”, de ser leído como una forma subsidiaria de las “ideas”. Y siendo esto así, es posible sugerir una lectura de este poema como un ejemplo de ese arte autónomo que ya desde Baldomero Sanín Cano se empezaba a reclamar en Colombia pero que muy pocos poetas se habían atrevido a asumir.

Se confunden en De Greiff magia verbal y experimentación. No obstante, uno de los poemas en los que con más claridad se deja percibir la conciencia del trabajo que De Greiff dedicaba a este propósito es el “Esquicio No. 2 Suite en Do mayor”. Leamos los versos iniciales:

“He forjado mi nueva arquitectura
de vocablos (un día diré el secreto sibilinamente porque nadie
capte el sentido recóndito de su forma) clara, cerebral, pura”

(De Greiff Vol.I Pg 237)

De Greiff pone de relieve el trabajo de “forjarse” una forma expresiva completamente nueva, conscientemente planificada, a la manera de una arquitectura. La metáfora no es gratuita, el poema se concibe como un edificio que necesita un trabajo técnico y una diestra transformación de materiales. Se insiste, pues en que el arte es, ante todo, un objeto, pertenece a una dimensión material. Al plantearse así el rigor de una búsqueda experimental con el lenguaje, sus composiciones se erigen como estructuras autónomas que responden a sus propias reglas de construcción³. El poema lo explicita: hay un

³ Es necesario hacer un comentario sobre este carácter experimental de la poesía greiffiana. Parte de la crítica ha observado en esta característica de su obra una posibilidad de vincular a León de Greiff con los movimientos de vanguardia. Si bien comparte con este movimiento características como el deseo de renovación de formas y la exploración de nuevas posibilidades del lenguaje y el arte, queda en la obra greiffiana un punto de resistencia difícil de franquear que nos impide vincularla completamente con el vanguardismo: su apego al pasado y a tradición que no compaginan muy bien con los propósitos vanguardistas. En De Greiff no hay un verdadero rechazo del pasado, como sí lo encontramos en otros poetas de vanguardia que lo promulgan con un tono de violenta ruptura. Se concilian en su obra, de cierta forma, el peso de la tradición junto con la voluntad de innovación. No obstante lo anterior, es indiscutible que León de Greiff es una

secreto, un “sentido recóndito”, en la “forma”. En la forma está el fondo. No es en la comunicabilidad de un mensaje en donde se concentra la fuerza de su poesía, sino en su materialidad más tangible; la función poética en la poesía greiffiana prevalece sobre su función comunicativa.

Ahora bien, este alejamiento de la lengua poética en su búsqueda de originalidad e independencia por medio de estructuras autónomas y procesos de significación no determinados terminan por hacer del poema algo en alguna medida “incomprensible”, según el crítico alemán. Pero aun en esta situación, observa el crítico “un tel poème reste sans doute un langage, mais un langage qui ne communique plus un objet” (Friedrich 18), un lenguaje que se convierte en su propio objeto, añadiríamos. Lo anterior tiene dos implicaciones importantes. La primera, que el poema termina por constituirse en una unidad estructural autosuficiente de difícil acceso (Friedrich 15), puesto que se plantea como un núcleo de tensiones que responde a sus propias reglas en lugar de hacerlo de acuerdo a una lógica racional. Ya anteriormente hemos señalado esta característica en la poesía de León de Greiff. La segunda implicación, ligada a esta primera, es el planteamiento de una nueva forma de abordar la dimensión de lo real. A medida que el aspecto formal del poema cobra mayor gravedad y se vuelve centro, se empiezan a rechazar y pierden relevancia los aspectos expresivo y mimético del lenguaje. Su relación con la realidad se modifica radicalmente y, si continúa ocupándose de esta última no lo

de las dos figuras que, junto a Luis Vidales, con mayor fuerza empujaron un cambio radical en la poesía colombiana. Son los únicos dos casos de la poesía colombiana que logran romper con las líneas de un país tan conservador en el pensamiento, el arte y las costumbres. Aparte de ellos, como se reconoce en antologías y libros como el de Jorge Schwartz – *Las vanguardias latinoamericanas* – y Guillermo de Torre – *Historia de las literaturas de vanguardia*–, no hay otros poetas que tracen una vía de acercamiento a la ola vanguardista que a principios del siglo XX dio nuevas luces a la literatura europea y latinoamericana.

hace ya mediante mecanismos descriptivos o con un tono de exaltación romántica, sino que lo hace de una forma particular: volviéndola “extraña”, “deformándola”. “Parmi les trois attitudes possibles dans l’acte créateur de poésie – sentir, observer, transformer –, c’est la troisième qui prédomine dans cette poésie aussi bien dans sa vision du monde que dans sa conception de la langue”, opina Friedrich refiriéndose a la poesía moderna (16). Esto es, ya no se acerca a la realidad con un espejo o sintiéndose parte de ella, sino en una posición de radical diferencia y con el convencimiento de que puede transformarla mediante el arte o la imaginación. León de Greiff hace explícita esta actitud frente a lo real en muchos de sus poemas. Tomemos como ejemplo el “Relato de Erik Fjordson”, en el cual la voz poética se alza en tono de burla contra la naturaleza:

Yo río
 de tus cóleras inútiles, oh Río,
 oh tú, Bredunco, oh Cauca, de fragoso
 peregrinar por chorreras y rocales
 - atormentado, indómito y bravío -
 y de perezas infinitesimales
 en los remansos de absintias aguas quietas, y de lento girar en espirales,
 y de cauce limoso!
 Oh Cauca, oh Cauca Río!
 (...)
 Naturaleza..., oh Tú:
 ¡Sólo, sólo eres grande, sólo, cuando en aleaciones
 tus vastas masas fundes con las irradiaciones,
 con las irradiaciones diminutas
 de los cerebros y de los corazones!
 ¡ Sólo, sólo en alquimias por fábricas del cerebro
 - con ácidos del corazón y con sales de intelectuales –
 Naturaleza, vales...

Naturaleza..., oh Tú:
 pues sola, o con las necias Muchedumbres,
 otra cosa no eres,
 otra cosa no eres diferente al paisaje de cromo,
 relamido – decoración patética del idilio barato – ,
 otra cosa no eres sino la dulzarrona hidromiel vertida por azumbres,
 pretexto a describientes fluencias del mulato
 (“mulato intelectual”, o cuarterón letrado) en un soneto
 o en cien sonetos, o en un tomo
 - de inspiración y de emoción, o flato, desde la boca hasta la fin repleto... –

(De Greiff Vol.I Pg, 409)

El poema es francamente irónico. Mezcla, entre líneas, actitudes contrapuestas de veneración y burla, que al ponerse una junto a la otra terminan por dar más peso al tono sarcástico que León de Greiff quiere dejar impreso. Abre el primer verso con un desafío: valiéndose del doble significado de la palabra “río”, aquí en minúscula para clarificar que se trata de la “risa”, se mofa de esa naturaleza frente a la que se sitúa en una actitud de superioridad. No obstante, y aquí el contraste está claramente marcado, en el verso inmediatamente siguiente comienza a utilizar el vocativo “Oh”, de eco tan claramente romántico, para dirigirse con pretendida solemnidad al Cauca, ese “Río” “indómito y bravío”. Entre el primer y el tercer verso se tiende una distancia que nos lleva a observarlos como si pertenecieran a registros poéticos completamente distintos. No obstante, la lectura de los versos siguientes nos confirma que el tono general del poema ha de ser el de un desafío, burlesco y serio a la vez, del hombre frente a la naturaleza. A pesar de que el poeta observa en el río una grandeza y un desbordamiento de fuerza y energía, éste último solo cobra su verdadero valor al verse sometido como objeto de las construcciones del hombre. Es sólo en el momento en el que es producto de “alquimias”

intelectuales, que la naturaleza pasa a ser algo más que un cúmulo de elementos, un paisaje mudo, un decorado sin mayor trascendencia. La naturaleza se ha despojado de toda su aura de perfección y orden, por lo tanto el arte no puede seguir viendo en ella un modelo digno de imitación. De Greiff parece asumir esta última como una carga de materiales que al ofrecerse en un estado primitivo debe ser transformada por el poeta, y solo luego de esta transformación gana su verdadera nobleza. Este cambio de postura respecto a la visión que los poetas colombianos - y gran parte de los latinoamericanos - del siglo XIX pudieron tener de la naturaleza y el paisaje es tremendamente significativo ya que sitúa al hombre por encima de la dimensión de lo real y valora en mayor medida el proceso de transformación del arte que los objetos del orden natural.

El rompimiento que plantea lo anterior en el ámbito de la poesía colombiana también es de una importancia remarcable. León de Greiff se aleja finalmente de la mirada contemplativa y de hálito romántico que se había convertido en tradición a la hora de abordar poéticamente la naturaleza. Valga anotarse que en el continente, incluso antes de que el romanticismo viniera a fortalecer esta tendencia, la poesía se había embarcado en una empresa de idealización de su paisaje, intentando lograr una identificación de su propio territorio y un reconocimiento de los elementos en los que apoyaban el proceso de construcción de su identidad. Ahora bien, a pesar de que la poesía greiffiana también proviene de una raíz romántica - notable en lo que refiera a su exaltación del individualismo y la subjetividad -, su postura frente a la naturaleza se marca por un signo opuesto. Más cercano a la posición de algunos vanguardistas, León de Greiff tiene la consciencia de que el arte debe ejercer una fuerza transformadora sobre la dimensión de lo real. El salto que plantea va de la mimesis al artificio.

Otra de las aristas de la realidad contra las cuales enfile su ataque León de Greiff es la sociedad provinciana de su propio tiempo. En el artículo que Piedad Bonnet dedica al poeta colombiano reconoce un paralelo entre su obra y la de José Asunción Silva. Anota que las dos tienen un común punto de partida: su “rechazo al presente”, a los valores y las condiciones planteadas por la sociedad en la cual tuvieron que producir sus obras (Bonnet 134). Es verdad que las situaciones históricas fueron diferentes para uno y otro: mientras Silva vivía en una sociedad mucho más provinciana y deambulaba por una Bogotá que todavía no se convertía en una verdadera urbe, León de Greiff asistía al panorama de una sociedad que gradualmente comenzaba a mostrar signos de modernización y desarrollo. Su época, anota Bonnet, correspondió a un tiempo de transformaciones sociales: “paso de la sociedad patriarcal colombiana (...) hacia la modernización del estado, el crecimiento de las ciudades, el intento de industrialización y el ensanchamiento de las clases medias” (134). No obstante, los valores férreamente conservadores de la población mantenían todavía mucho de la rigidez contra la cual tuvo que enfrentarse Silva. Es precisamente contra este rasgo persistente de la sociedad colombiana, y también contra los valores que comienza a implantar el nuevo estrato medio de la sociedad contra lo que se manifiesta la obra greiffiana. Uno de los poemas en los que mejor se reconoce lo anterior es “Villa de la Candelaria”:

Vano el motivo
 desta prosa:
 nada...
 Cosas de todo día.
 Sucesos
 banales.
 Gente necia,

local y chata y roma.
 Gran tráfico
 en el marco de la plaza.
 Chismes.
 Catolicismo.
 Y una total inopia en los cerebros...
 Cual
 si todo
 se fincara en la riqueza,
 en menjurjes bursátiles
 y en un mayor volumen de la panza.

(De Greiff Vol.I Pg14)

Este es probablemente uno de los poemas en los cuales la voluntad estilística de Leon de Greiff se inclina menos hacia el exceso. Al igual que el “motivo” de la “prosa”, su ritmo es monótono y atediado. Tampoco esfuerza la riqueza de su lenguaje ni de sus figuras literarias; al igual que la sociedad que describe, su poema es plano y sin interés. Intencionalmente De Greiff despoja su poema de toda profundidad, para resaltar ese evidente afán crítico que se constituye en el escondido, y probablemente verdadero, “motivo” de su texto. En las breves líneas trazadas a la ligera, dibuja en caricatura la imagen de la ciudad y a medida que avanza en la composición del poema se van haciendo reconocibles dos facetas distintas, aunque confluentes, de la sociedad contra la cual enfile sus armas. En las líneas iniciales De Greiff arremete contra la “gente necia, local, chata y roma”, contra sus costumbres y su sistema de creencias. En otras palabras, protesta contra su provincianismo, su estrechez de miras y la dañina influencia de la religión en la vida de la ciudad. La descripción que se nos ofrece en el poema, a pesar de que el título nos sitúe con precisión en la Villa de la Candelaria, es más bien general y podría fácilmente

adaptarse a otra ciudad colombiana de su época. E incluso, por la constancia de los rasgos que destaca, no sería difícil identificar en los mismos la imagen de una ciudad de cincuenta o setenta años atrás. El carácter conservador del país, provinciano, religioso y de costumbres rígidas, ha provocado esa falta de movimiento en el paisaje social. Sin embargo, los elementos que se introducen en las últimas líneas dejan entrever el peso que a comienzos de siglo comienzan a ganar los nuevos intereses económicos defendidos por la clase media que poco a poco se hacía parte fundamental de la vida del país. Cuando De Greiff introduce estos últimos rasgos a la caricatura – los menjurjes bursátiles y el mayor volumen de la panza – le otorga una cierta marca de época a la imagen que viene trazando. Así, pues, se burla tanto de los rasgos más tradicionales de la historia del país, como de los nuevos intereses que han cobrado preponderancia en el horizonte de su momento histórico. Situado en ese punto de bisagra que ya señala Piedad Bonnett, León de Greiff se muestra crítico tanto de los valores más enraizados en el pasado de la sociedad colombiana como de inicios de una etapa de modernización de la cual se convierte en espectador. Su actitud de rechazo frente a uno y otro momento marca una tajante actitud de distancia, ironía y desdén. En contraposición a esta realidad que se le impone, su poesía ha de construirse, entonces, en contraposición a los valores y los intereses en los cuales esta se fundamenta.

Pero, precisemos, no se trata simplemente de una actitud de rechazo superficial, sino que es precisamente en esta oposición donde podemos dar con la raíz de la cual nace no solamente su voluntad estilística - la naturaleza “cultura” de su poesía y el artificio de su lenguaje - sino también la “invitación al viaje” y la cultivada dimensión imaginativa de su poesía. Así, pues, si en esa “real” Villa de la Candelaria hallamos el símbolo de la

realidad frente a la cual se halla en oposición. Uno de los poemas que encontramos en su tercer poemario, *Prosas de Gaspar*, puede ser leído como un texto de perfecto contraste:

“Yo imagino un País, un borroso, un brumoso País, un encantado, un féerico País – del que yo fuese ciudadano.

¿Cómo el País?

¿Dónde el País?

Fijamente no sabrían, que no tolerarían ser – sus Burgos – sus ciudades, aldeas o caseríos – cuadriculados por calles, plazoletas ni avenidas; ni sus habitaciones dosificadas, encajonadas, metidas en esos moldes cúbicos o paralelográmicos.

(...)

¿Es acaso la caverna de Zaratustra? ¿El habitáculo de Crusoe? ¿La torre de marfil asaz nombrada? ¿El tonel del Cínico?

O, mejor todavía, un desolado yermo de la nórdica Escandinavia, entre pinos, abetos y alerces, hielos y rocas peladas”

(...)

(De Greiff Vol.I Pg 271-272)

El texto condensa el deseo de fuga. En lugar de la habitación en un territorio “real” e identificable, el poeta prefiere un territorio indefinido, sin situación precisa, una creación subjetiva de su propia imaginación, que se superpone a la imposición de la realidad. Si leemos este poema en contraste con el anteriormente citado, se revela una interesante oposición de términos: mientras el primero se circunscribe al espacio restringido de una villa, el segundo se abre a un límite mucho más amplio: el de un “país”. En segundo lugar, mientras hay un manifiesto deseo de pertenencia e

identificación respecto a este país imaginario, la relación que se tiende entre la voz poética y el espacio de la villa es apenas la de un observador que se enfrenta a un espacio ajeno. El contraste entre uno y otro es evidente: mientras el primero se inclina hacia la descripción de un territorio conocido, el segundo se abre hacia el misterio y la indefinición; el primero delinea, el segundo difumina; en el poema de la Villa se enumera el tráfico y la plaza, en el del país imaginario se anula la posibilidad de existencia de un espacio construido de manera semejante: ni plazas, ni habitaciones, ni calles; el primero es un marco social, el país imaginario es un espacio individual en el que predomina la figura aislada del yo. Este esquema de contraposiciones podría leerse acaso, como una suerte de batalla simbólica contra la dimensión de lo social. Las referencias culturales que se insertan en el poema vienen a reforzar esta posible interpretación: Zaratustra, Diógenes, Crusoe, y la torre de marfil – imagen de ambigua dignidad modernista –, las cuatro alzadas como estandartes de la soledad y libertad del individuo: el filósofo del tonel y el de la montaña, el aventurero perdido en la isla, y el poeta aislado en sus construcciones fantásticas, en el arte. El espacio imaginario y de conocimiento individual quedan, pues, defendidos a ultranza.

El poema citado condensa de forma clara esta doble línea de fuga: la concentración en el yo, en la imaginación, y la “invitación al viaje”. Las últimas líneas son un claro ejemplo de el deseo de explorar nuevos territorios en un desplazamiento hacia geografías lejanas al círculo de la realidad conocida. Ahora bien, sea por medio de la imaginación o del viaje, lo que puede rastrearse en la obra greiffiana es una reacción de rechazo de lo inmediato y una consecuente sobrevaloración de un mundo ausente e ideal. No ha de extrañarnos, pues, que esta respuesta greiffiana sea la misma que blanden los

modernistas latinoamericanos y, en su tiempo, los simbolistas franceses – iniciadores de esta tendencia –⁴.

Nos interesa explorar esta característica de la poesía greiffiana pues en ella observamos el fundamento de lo que habría de configurarse como su particular forma de descubrimiento y apropiación de una vasta cultura universal. En nuestra lectura queremos proponer que a partir de la exaltación simbolista de la idea del viaje y la imaginación, y la libertad conseguida por el modernismo en su recorrido de campos literarios diferentes al del círculo de la tradición de las literaturas hispánicas, León de Greiff logra construir una obra poética capaz de desafiar las limitaciones que se le imponían en un medio literario como el de Colombia a principios del siglo XX. En resumen, queremos plantear que ese primer movimiento de ruptura con la realidad que deriva en la exaltación de lo imaginario y la fuga, le permite a su vez continuar una cadena de rupturas con otros vínculos que se le imponen desde fuera tales como el peso de una tradición literaria.

Después de este recorrido por las características de la lírica moderna en las que basamos nuestro acercamiento a la obra greiffiana, y luego también de haber hecho una breve retrospectiva de la poesía colombiana para situar la obra de León de Greiff en el marco de la misma, hemos llegado ahora al punto en el que queremos concentrar nuestro estudio: la pregunta por la tradición literaria greiffiana. Siguiendo la ruta de esta última característica de la poesía moderna, la oposición frente a la realidad, hemos encontrado una vía de acceso propicia a lo que podríamos llamar el núcleo, o uno de los núcleos, de la poesía de nuestro autor: el concepto de tradición universal que subyace en su obra

⁴ Este aspecto ha sido muy bien estudiado por David Jimenez Panesso en el libro que ya hemos citado en algunas ocasiones *Fin de Siglo. Modernidad y Decadencia*. Al referirse al punto de encuentro entre simbolistas y modernistas, anota: “ ‘No importa dónde, con tal que sea fuera de este mundo’ : tal es el vínculo verdadero entre simbolistas europeos y modernistas americanos. El rechazo de lo inmediato y el deseo de lo ausente” (112)

poética. Hemos dejado señalados ya en algunos puntos de las páginas anteriores aspectos importantes respecto a esta cuestión, que retomaremos y ahondaremos en las páginas siguientes. Nuestro propósito en capítulos siguientes intentaremos dar respuesta a este punto fundamental de la poesía greiffiana.

CAPITULO II

2.1 Primeras consideraciones entorno al concepto de “Tradición”

Estudiar un concepto como el de la “tradición literaria” supone adentrarnos en territorios de particular inestabilidad. Varios son los problemas que se presentan a la hora de buscar un acercamiento a esta idea. En principio, debemos considerar que alrededor de la misma se arraciman otras ideas fundamentales para el estudio de la literatura: la idea de un “canon”, la definición de lo “clásico”, o incluso el concepto mismo de “historia literaria”. Por esta razón, intentar definir lo que comprendemos por “tradición” exige que nos adelantemos con prudencia por las líneas de sus fronteras. Debe tenerse en cuenta, además, que el contraste de ideas que se han levantado alrededor de este concepto se muestra como otro nivel de dificultad. Se trata, pues, de un concepto difícil pero que resulta fundamental para el estudio de la literatura puesto que se encarna en el centro mismo de ésta.

Dentro de la crítica y el pensamiento latinoamericanos el tema de la tradición ha sido tocado por críticos tan importantes como Pedro Henríquez Ureña y Angel Rama. En sus inteligentes análisis sobre la historia literaria de la literatura en lengua española, y las observaciones del entrecruzamiento de caminos entre la literatura y la configuración social de los países americanos, estos dos críticos se han visto abocados a plantearse la problemática de la tradición literaria. ¿de donde viene la tradición americana? ¿Cómo se configura? ¿quiénes hacen parte de ella? ¿cómo se perpetúan sus elementos? A pesar de

que tanto sus preguntas como las respuestas que avanzan son de gran interés para el estudio de la literatura de nuestro continente, ninguno parece haberse planteado con verdadero rigor la pregunta sobre ¿qué es la tradición? A diferencia de pensadores como Paz y Borges - quienes cada uno desde su espacio, buscarían redefinir la idea y las dinámicas de funcionamiento de la tradición literaria -, Henriquez Ureña y Rama se acercan a este concepto bajo el supuesto de que es una idea estable y bien definida que denota el proceso de transmisión de un conjunto de conocimientos, costumbres y creencias a través del tiempo, que definen la identidad de un grupo social a través de la historia. La tradición, para ellos, es un bagaje que cada individuo “recibe”, el acarreo de todo el peso histórico que cada individuo lleva sobre sus hombros más como una obligación que como una elección. Así, pues, su tradición es la marca de identidad irrenunciable que une a cada individuo, cada autor, con su momento histórico y su particular lugar en el mundo. Esta visión determinista de lo “tradicional” nos resulta doblemente restrictiva: por un lado limita la posibilidad de expresión y desarrollo individuales, supeditando la elección individual a las normas colectivas; y por el otro antepone la noción de la diferencia del grupo – sea ésta “nacional”, “regional”, “racial” o “lingüística” – frente a lo foráneo, en lugar de buscar vías de comunicación con el espectro más amplio de lo “universal”. Ahora bien, esta idea de la “tradición” es la que, en nuestra opinión, todavía opera en los textos de Henriquez Ureña y Rama.

Si pasamos revista a algunos de los ensayos fundamentales de Ureña - como *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1980) o algunos de sus escritos recopilados en el volumen *La Utopía de América* (2005) – podremos observar que su manera de acercarse al problema de la tradición, está basada en la definición que

anotamos anteriormente. En su “Utopía de América”, al hablar de la “tradición de México”, la celebración que consagra a la misma se fundamenta en la perdurabilidad de su “herencia” indígena, la continuidad persistente de su historia, le permanencia de su pasado, sus objetos, sus edificios. Claramente, la tradición es un valor de estabilidad, una suerte de garantía de “eternidad” de las construcciones nacidas – o asimiladas – en el seno de una cultura. Henriquez Ureña reconoce como las dos corrientes más importantes de la cultura mexicana la “herencia” azteca, y su legado colonial español. Anotemos que en su sistema de pensamiento “herencia” y “tradición” se presentan como términos equiparables. En el campo de la literatura, su visión se mantiene igual y en otros ensayos como “Pasado y presente”, donde trata acerca de la apropiación de fuentes europeas al cuerpo de la literatura latinoamericana, señala la cultura “local” como el núcleo gravitacional alrededor del cual se someten todas las influencias venidas de fuera. Toda apropiación foránea, nos dice, se hace con el fin de poder encontrar una “expresión genuina” de la cultura a la que se pertenece. Por un lado dice, en una fórmula que nos recuerda a la de Sanín Cano: “Pertenece al mundo occidental” y por lo tanto “tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental” (Henriquez Ureña 53), pero equilibra su balanza con la exigencia de adaptar estos elementos por la fuerza de una “energía nativa” (42). La fuerza de la tradición local, siempre la más fuerte para Ureña, devora y transforma en fortaleza propia todo lo venido de fuera. Así pues, la visión que el pensador dominicano nos entrega de la tradición literaria sitúa en el centro de su esfera el pilar constituido por la “comunidad”, que pugna por mantener una cultura siempre semejante a sí misma, y relega al individuo a una posición de subordinación.

Rama, por su parte, desde una postura más crítica, elabora la siguiente propuesta. En su famoso ensayo “Diez propuestas para el novelista latinoamericano” opina que el novelista - o bien, el artista, en términos generales - “existe dentro de una literatura; si hablamos en abstracto, diríamos que nace dentro de ella, en ella se forma y desarrolla, con ella y contra ella hace su creación”. Su visión parte de los mismos fundamentos deterministas que la de Henríquez Ureña. Para Rama “Tradición” es igual a “Herencia”, y por tanto es imposible escapar de ella. Pero el artista no sólo es “receptor” de un pasado anterior a él, sino perpetuador de esta misma fuerza dominante: “es heredero de una tradición y creador de tradiciones.” (Rama 21). Volvemos con él a la definición “clásica” del concepto. Para el uruguayo, el valor sustancial de la “tradición” se halla en su capacidad de vigorizar y dar nueva energía a los elementos de esta literatura nacional. El papel del escritor en esta dinámica es el de “vivir” dentro de esa “corriente mayor de la cultura literaria”, es decir, buscar y fortalecer sus raíces en ella, a la vez que crea las líneas de continuidad de esa misma corriente en la que se forma (Rama 41). Vive *en* su tradición y *para* su tradición. La perspectiva de Rama se abre con mayor facilidad a la idea de cambio, y es también más receptiva a la entrada de influencias foráneas. No obstante, a pesar de que acepta como “legítimo” lo que él llama el “magisterio extranjero, universal”, y el diálogo con literaturas de otras latitudes, épocas y lenguas, propone la necesidad de “adaptar” los préstamos de otros círculos culturales y literarios al círculo de la cultura propia (49). El poeta tiene como tarea la adaptación de elementos, la “nacionalización” de las formas, ideas, pensamientos y estructuras que halla en su diálogo con lo foráneo. Nuevamente, el punto decisivo de la tradición se halla en el retorno al fuego irradiante, a la comunidad imaginaria a la que se pertenece. El ejemplo

más claro de su análisis es Rubén Darío, a quien dedica sendos estudios. De Darío, exalta su capacidad de adaptar esa ingente cantidad de material traído del “depósito cultural íntegro de Europa” y Oriente, al contexto y la voz de su propio ser americano.

Pero, a pesar de su avance, Rama todavía se mueve con comodidad en el espacio de una definición “clásica” de la tradición. No golpea con sus contundentes armas la piedra de este concepto como lo hace con otras nociones críticas. Para él la tradición es todavía “herencia”, un pasado y una cultura impuestas por las circunstancias, un espacio cerrado de seguridad que debe defenderse, un cerco de “diferencia” marcado por los territorios de lengua, nación y cultura. El individuo se halla sometido a esta dimensión y a pesar de que su fuerza creativa ya reverbera, todavía no logra observar en ella la posibilidad de la rebeldía, la renuncia y la creación individual. El sentido de la historia y el compromiso son en Rama más fuertes que el fuego individual.

En nuestro estudio queremos proponer una alternativa a esta noción de la tradición, y por estas razones no los tomaremos como apoyo teórico de nuestro análisis. Nuestra propuesta es la de intentar buscar una nueva definición de este complejo concepto, en la cual la tradición puede observarse como una invención personal, una construcción subjetiva del pasado, un dominio de libertad que puede comprenderse más allá de los vínculos de lengua y cultura con el ambiente familiar inmediato. Además, creemos que es posible interpretar la idea de lo tradicional no como un espacio de frontera entre culturas, sino de comunión con un estrato universal de la cultura.

Lo que motiva esta decisión de nuestra parte es la noción de tradición que encontramos en la poesía de León de Greiff. Si queremos acercarnos de una forma adecuada a su obra consideramos necesario valernos de miradas que coinciden con los

planteamientos subyacentes a su poesía y nos permitan acercarnos más apropiadamente a ella. Es por esta razón que centramos nuestra atención en las ideas de Octavio Paz, T.S Eliot y Harold Bloom, en cuyos postulados hallamos profundas líneas de consonancia con la práctica poética del colombiano. Los tres estudiosos, dos de ellos notables poetas, se ocupan de dar un sustento teórico a la nueva idea de “tradicición” que surge del impulso de modernidad que empieza a remover los fundamentos de la literatura y el arte a finales del siglo XIX y principios del XX. Consideramos que a pesar de que León de Greiff en ningún momento de su obra elabora una reflexión sistemática sobre las nuevas ideas de tradición que subyacen en su práctica poética, su posición entra en sintonía en varios puntos con las ideas elaboradas por los tres estudiosos antes mencionados. Esto resulta sobremanera interesante puesto que, a pesar de que no haya existido un contacto directo entre el poeta colombiano y los pensadores que aquí estudiaremos, las coincidencias entre sus propuestas nos parecen sorprendentes. El punto de encuentro que más nos llama la atención es el de la cercanía entre las ideas de Eliot y algunas características de la poesía greiffiana, sobre todo en lo que respecta al papel definitivo del trabajo individual en la tarea de asimilación y aprovechamiento de los elementos heredados del pasado. Pareciera que, de cierta manera, el colombiano estuviera siguiendo en su poesía los trazados delineados por el otro, o bien que Eliot estuviera reflexionando sobre aspectos de la poesía greiffiana. No es probable que el poeta de “Tierra baldía” conociera o se interesara por la poesía de León de Greiff. Y, por su lado, cuando comenzaba a escribir a principios del siglo XX, tampoco es probable que el colombiano conociera la poesía o los ensayos de Eliot. Y sin embargo, coinciden. Los dos escribieron alrededor de la misma época y el ensayo más importante para nuestro estudio lo redactó Eliot en el año 1919, época en la

cual De Greiff ya preparaba su primer libro de poemas, publicado en 1925. Esto nos lleva a pensar, pues, que los dos respondían, cada uno desde su propio ámbito, a un espíritu nuevo que se removía en el fondo de su tiempo, a una necesidad común de replantear aspectos fundamentales de la literatura tales como la idea de tradición. A este mismo respecto reflexiona Octavio Paz en su libro *Los hijos del limo*, en el que luego de detenerse en el paso de una noción clásica de la tradición, se demora en el estudio de la nueva dinámica de constante ruptura que la modernidad trae consigo.

Octavio Paz nos ofrece una aproximación a la definición “clásica” de lo tradicional: “Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición” (*Los hijos del limo*, 15). Observamos que la idea de tradición, planteada en estos términos, responde a una postura conservadora que configura un espacio restrictivo ceñido a un principio de conservación y acomodamiento a normas o principios previamente determinados como canónicos. La columna que sostiene este postulado es la idea de permanencia. La tradición se configura como de una ley de conservación, una fidelidad con el determinado origen. Bajo estas líneas generales podemos entender la preocupación del arte y la literatura clásicos, medievales o del renacimiento, por su reticencia frente a la novedad y su exigente apego a formas e ideas de los que se valen como guías para todo ejercicio de creación. En este contexto, la novedad no se observa como una característica deseable en sí misma. La “antigua tradición”, continúa Paz, “es siempre la misma (...) postula la unidad entre el pasado y el hoy” (16).

Esta primera definición de “tradicición”, como bien anota Paz, se basa en una concepción de la historia en la que el pasado tiene un peso mucho más preponderante que cualquier otra dimensión temporal. Se mira hacia el pasado porque allí se cree posible encontrar una guía, un modelo, e incluso un punto de retorno; el pasado es una suerte de paraíso perdido al que se busca regresar por imitación. Nos situamos en un tiempo circular en el que todo puede retornar. La modernidad viene a romper radicalmente con estas ideas. Para los modernos, el peso de la balanza se inclina hacia un perpetuo e inasible futuro en el que creen posible alcanzar, por medio de una constante revolución, ese mundo ideal que los antiguos situaban “in illo tempore”. Es un tiempo que avanza linealmente, sin retrocesos. Se efectúa, entonces, una inversión de signos: en lugar de un principio de identidad con el pasado, se comienza a valorar lo nuevo y original, lo siempre distinto. Lo moderno, sostiene el poeta mexicano, es una constante “ruptura” con el pasado, una exaltación del cambio y la negación (*Los hijos del limo*16). En consecuencia con la aparición de una mentalidad moderna, la idea de tradición cambia y eleva a la altura de sus ideales, la búsqueda de una constante transformación, el deseo de ser siempre otra diferente. El hombre moderno, el artista moderno, persigue ahora ese fantasma esquivo de lo “nuevo”, lo “original”, lo “extraño”, lo siempre “otro”. Así se configura, pues, lo que Octavio Paz llamaría la “tradicición de la ruptura”.

La definición de este concepto que nos ofrece el mexicano en *Los hijos del limo*, a pesar de que puede parecer paradójica, resulta bastante precisa. Pero más adelante se plantea la cuestión de la siguiente manera: ¿puede llamarse tradición a “aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad”? ¿puede llamarse tradición a un movimiento que se fundamenta precisamente en la contravención del principio

fundamental de la misma? “Inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclastas, puede constituir una tradición”, concede Paz, “¿cómo llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado, no la interrupción, sino la continuidad?” (*Los hijos del limo* 15). Lo que subyace a esta última afirmación es la intuición de que el impulso que empuja la velocidad de esos cambios violentos exigidos por la modernidad, terminaría por agotarse. La tradición moderna, la tradición de la ruptura existe, sí, pero nace con la sentencia de su final escrita en la frente. El ritmo frenético de cambio de las vanguardias sería la última llamarada de esta sucesión de transformaciones. Con la “gran ruptura” de la vanguardia, sostiene el mexicano, se cierra el círculo de “la tradición de la ruptura” (*Los hijos del limo* 146).

No ahondaremos en esta problemática del ocaso de la tradición de la ruptura mencionado por Paz, sino que nos concentraremos más bien en señalar los dos grandes cambios que implicó el paso de una concepción de la tradición clásica a la moderna. A nuestro modo de ver, estos son: primero, un cambio de paradigma en la relación con el pasado, y segundo la conquista por parte del individuo de un lugar de mayor relevancia en la dinámica de recepción y conservación de los elementos heredados de la tradición. Si aceptamos la observación de Octavio Paz según la cual el punto de partida de la conciencia moderna en la literatura puede rastrearse en los orígenes del romanticismo europeo, es también allí donde podemos señalar el punto de quiebre con la idea clásica de “tradición”. El romanticismo fue, a nuestro modo de ver, el movimiento intelectual y de espíritu que ejerció el cambio más fundamental en la manera de concebir la tradición en el arte. El romanticismo abanderó la primera batalla en contra de esa, hasta entonces,

inexpugnable fortaleza de imitación de lo clásico, y atacó los puntos medulares de la misma, permitiendo las posteriores transformaciones que habría de experimentar. Hasta entrado el siglo XIX, la tradición literaria había sido en la literatura un conjunto de textos “sagrados”, normas y exigencias considerablemente rígido que se erguían como árbol de sombra alrededor del cual debían cobijarse todas las nuevas creaciones. El modelo de perfección que debía imitarse toleraba pocas alteraciones y la distancia del mismo podía significar la exclusión de la categoría artística a la que se aspiraba. A la vez que esta vigilancia de la tradición permitía la aparición de obras cercanas a la perfección, también podemos decir que empujaba al arte a un punto de agotamiento. Es en oposición a esto que se rebela el romanticismo. Por esta razón, Octavio Paz califica su reacción contra la estética neoclásica y grecolatina como la primera “negación de la tradición central de Occidente” (*Los hijos del limo* 166). Como gesto inicial, esta primera negación abre el camino para plantear una nueva dinámica de relación con la herencia del pasado. Si el romanticismo puede afirmarse a sí mismo negando en cierta medida a sus predecesores, o haciendo una apropiación muy personal de ellos – como en el caso de la particular recreación de Grecia que hace Holderlin – , se pone en cuestión la inamovible autoridad de la tradición, frente a la cual el artista empieza a descubrir que puede mostrarse no solamente desconfiado sino rebelde.

La tradición se transforma: ya no es catedral intocable sino un edificio que el artista puede manipular, cambiar e incluso habitar a su manera. En el fondo, este cambio de términos en la relación con el pasado trataba primero de dar una respuesta a una nueva concepción del tiempo pero también tenía los visos de un desafío a la autoridad, un intento por subvertir el esquema de dominio de las reglas impuestas a la subjetividad

creadora. Es necesario observar que para poder llevar a cabo esta nueva forma de relacionarse con la tradición fue determinante el impulso que la dimensión individual del artista cobró como potencia creadora en el seno del romanticismo. Siendo la subjetividad una dimensión de magnitud tan fundamental para el artista romántico, éste no podía ceder frente a las exigencias de una tradición que se le imponía *a priori* sino que, por el contrario, habría de buscar imponer su propia individualidad como valor absoluto en su labor creadora. Si recurre a la tradición, como de hecho lo hace, no la observa ya como una carga que debe llevar sobre, sino con el deseo de aprovecharla individualmente.

En resumen, es a partir de este gesto fundamental de ruptura con la tradición que la cuestión de pertenencia a ella empieza a convertirse en una opción subjetiva. Si bien es verdad que no se altera el concepto de la tradición como un fondo de lecturas común, la intervención del individuo en su proceso de acercamiento, escogencia y actualización de sus elementos que la componen, gana una mayor preponderancia. Luego de esta primera rebeldía, queda abierta la puerta a cada artista para elegir su propia vía de avance, sea dando continuación a una línea estética o ideológica que lo antecede en el tiempo, o tomando a su voluntad elementos de un pasado que cada vez se torna más maleable. La deuda con los predecesores es ahora un problema difuso que cada escritor resuelve en el interior de su propio espacio de dudas e intereses. Este paso es definitivo para que luego, como veremos en Eliot, Bloom, y en la poética de León de Greiff, la tradición pueda llegar a concebirse como una invención personal.

Luego de haber revisado brevemente el concepto más clásico de la tradición y haberlo contrastado con los cambios que a éste vendría a introducir el romanticismo, nos gustaría señalar dos elementos que aparecen como las bases fundamentales para intentar

dar una definición de esta compleja noción. Estos son: primero, un principio de selectividad, y segundo, un principio de transmisión o continuidad. El primero de ellos se restringe a darnos una visión sincrónica, momentánea, de la tradición. Responde básicamente a la pregunta ¿qué hace parte de la tradición en determinado momento? ¿cómo una obra franquea su entrada a este espacio restringido? Este principio de selectividad - sea instaurado por un consenso comunal, por un grupo de letrados o por un concierto de decisiones individuales – intenta definir un límite y unos criterios para la configuración de un determinado canon. El segundo elemento, por su parte, se ocupa de la dimensión móvil de un concepto que se enmarca en una línea de sucesión temporal. El principio de continuidad nos permite acercarnos a una visión diacrónica, histórica, de la tradición; las cuestiones a las que se enfrenta interrogan por la manera como se conservan o cambian en el tiempo los órdenes de obras que han entrado una vez en el círculo de la tradición.

Con base en estos principios mencionados podemos acaso ofrecer un último cuadro comparativo entre la visión clásica y la visión moderna de la tradición. Si la primera intenta identificar el plano sincrónico y diacrónico de la misma, presuponiendo que la tradición debe ser estática y los principios por los que se rige inamovibles, la segunda optaría por otorgar mayor importancia al plano diacrónico, aceptando así la dinámica de constante transformación que puede tener el espacio de lo tradicional. La primera elude el cambio, la segunda lo persigue. Por otro lado, valga la pena recordar una observación mencionada páginas atrás respecto al quiebre del principio de selectividad: mientras que para la noción clásica de tradición, la configuración de la anterior depende de un consenso – letrados, académicos cuyas decisiones se toman en base a criterios

establecidos dentro del mismo círculo –, para una mentalidad moderna el principio de selección puede restringirse con al espacio de lo individual. La tradición se traslada de una dimensión comunitaria, al espacio de lo privado. La importancia de los cambios aquí expuestos es que éstos han de constituirse en dos de los motores fundamentales del posterior desarrollo de la literatura y el arte de principios del siglo XX.

2.2 T.S Eliot y el concepto de “Tradición”

Ahora bien, resulta interesante observar que, a pesar de la notable transformación que sufre el concepto de tradición y el empuje que trae a las nuevas manifestaciones creativas, todavía a principios del siglo XX – e incluso hasta nuestros días –, precisamente durante los mismos años en los que la vanguardia desbordaba los límites del arte, la definición del concepto de tradición se resiste a abandonar del todo su terreno de estabilidad y sigue observándose en ocasiones como un principio pasivo de recepción e imitación de saberes, formas y conocimientos. Es probable que por fuera de un ámbito artístico la inmutabilidad de este concepto no resulte un asunto problemático, pero nos sorprende la resistencia al cambio que presenta dentro del dominio de los estudios sobre literatura, donde a pesar de los avances que conquistan las nuevas obras aun persisten algunos de las ideas más conservadoras respecto a esta problemática. A esto se refería en su momento T.S. Eliot en las primeras líneas de su ensayo “Tradition and the Individual Talent”, cuando hablaba propósito del uso de este concepto en la crítica inglesa:

“In English we seldom speak of tradition, though we occasionally apply its name in deploring its absence. We cannot refer to ‘the tradition’ or to ‘a tradition’; at best

we can employ the adjective in saying that the poetry of so-and-so is ‘traditional’ or even ‘too traditional’. Seldom, perhaps, does the word appear except in a phrase of censure. If otherwise, it is vaguely approvative, with the implication, as to the work approved, of some pleasing archaeological reconstruction. You can hardly make the word agreeable to English ears without this comfortable reference to the reassuring science of archaeology” (Eliot 37).

Eliot comienza su ensayo aludiendo a la poca familiaridad de la crítica inglesa de entonces con el concepto de lo tradicional que, como bien subraya con cierta ironía, además de no conocerlo con profundidad, lo ha venido utilizando de forma imprecisa. A veces, anota, se utiliza negativamente, a manera de censura y, otras veces, si sugiere una “vaga aprobación”, lo hace por el mérito de su “arqueológica reconstrucción” del pasado. Resulta un término demasiado vago, es verdad, pero que a pesar de las posibles discrepancias en el uso que se hace del mismo, se basa en una concepción similar de la tradición: quienes lo aprueban y quienes lo ven como mera arqueología, parecen referirse a este concepto como el de una relación de cercanía y apego al pasado, muy a la manera de la definición más clásica de la “tradición” que intentamos definir anteriormente. Nos preguntamos entonces por qué, si al parecer comparten la misma definición básica del término, lo utilizan de forma tan distinta. Lo que sucede es que los juicios que aquí refiere Eliot, más que dar cuenta del objeto que estudian, reflejan la imagen de las convicciones subyacentes a los mismos, la “ideología” – llamémoslo así por ahora – que late bajo el uso de las palabras de quien emite la crítica. Desde este punto de vista, una obra que se califica de manera positiva como “tradicional” parece deber su aprobación al hecho de que se acomoda a un esquema dentro del cual la fidelidad, cercanía y

apropiación de elementos del pasado se consideran positivamente. Lo contrario sucede si el lector que califica la obra se inclina por una posición menos conservadora y su visión de la literatura se decanta por la necesidad de renovación y búsqueda de novedad, en cuyo caso es comprensible que ser “demasiado tradicional” resulte una cualidad reprochable, ya que su apego a la tradición resulta más que una ventaja de conocimiento, una carga.

Pero el propósito de Eliot en este ensayo no es solamente el de criticar el desconocimiento y el abuso del concepto de tradición por parte de los críticos. Sus objetivos apuntan más alto. El primero de ellos es el de cambiar radicalmente el enfoque desde el cual se había venido estudiando la idea de lo tradicional, para poder observar el cambio que se estaba efectuando en su centro. Eliot apuesta por adoptar una mirada nueva capaz de reconocer el crucial proceso de transformación por el cual estaba pasando la idea de la tradición. Si queremos entenderla en su dimensión actual ya no podemos seguir observándola como un territorio estable que se sostiene inmóvil en el pasado, nos sugiere, sino que debemos acercarnos a ella como una corriente cambiante que no sólo modifica el presente, sino que también puede verse alterada por su contacto con esta dimensión. Es, por tanto, una noción mucho más compleja la que nos intenta ofrecer Eliot en su intento de definir la forma de esa nueva máscara en la que se convertía la idea de la tradición a principios del siglo XX. Se presentaba entonces como una estatua retadora que comenzaba a moverse, una serpiente que cambia de piel, y mientras otros se demoraban en reconocer las nuevas formas que adoptaba y acaso preferían el reposo de su visión más clásica, ya Eliot adelantaba su exploración de ese territorio confuso, que perdía su fijeza y se debatía entre la permanencia de lo antiguo y la invasión de lo actual,

lo heredado por fuerza y los trofeos conquistados por esfuerzo de la voluntad, entre lo elegido y lo impuesto, lo móvil y lo inmóvil, la primacía de lo social y la penetración de lo individual. La lucidez de Eliot estuvo no sólo en que supo reconocer la metamorfosis de la idea de la tradición, sino en que supo interpretar los signos de este quiebre que vendría a alterar el desarrollo posterior de la literatura.

Probablemente la observación más penetrante que hace Eliot en “Tradition and the Individual Talent”, y la que sirve de base para la elaboración de su teoría, es la de reconocer que la dinámica de la tradición plantea un enfrentamiento básico entre las fuerzas creativas del individuo y el peso que la historia pone sobre sus hombros. En la medida en la que reproduce los términos de oposición entre las imposiciones exteriores al sujeto y el plano subjetivo del mismo, podría leerse esta lucha que Eliot detecta, como una continuación del gesto de rebeldía inaugurado por el romanticismo. En consecuencia, no resulta tan arriesgado pensar en las ideas propuestas en el ensayo de Eliot como herederas de un impulso romántico. Pero antes de seguir avanzando conclusiones nos gustaría revisar punto por punto los postulados que el poeta norteamericano expone en el ensayo ya mencionado.

Los pilares fundamentales en los que se sostiene la idea de la tradición eliotiana⁵ son básicamente tres. Eliot los expone sucinta pero concisamente en uno de los párrafos

⁵ La crítica de la obra de Eliot se ha venido esforzando en demostrar que el concepto de tradición que elabora - al igual que otras ideas a lo largo de su obra - es más bien inestable y cambia de un texto a otro. Estamos de acuerdo con esta observación. Una revisión superficial de los textos en los que aborda el tema de lo tradicional nos basta para comprobar la pertinencia de este reclamo de la crítica. No obstante, consideramos que las ideas planteadas en ese primer ensayo en el que aborda el tema de la tradición exponen un planteamiento bien sustentado y coherente que, además muestra una inteligente penetración en los cambios que habría de experimentar la poesía a todo lo largo del siglo XX. En nuestra opinión, es un texto definitivo para comprender no sólo la evolución de la poesía moderna, sino la situación del individuo frente a la historia y el bagaje de su pasado.

iniciales de su escrito. El primero de ellos nos parece esclarecedor por cuanto traza la distancia entre la noción antigua de la tradición y aquella por la cual apuesta él mismo:

“Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, “tradition” should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance”. (Eliot 38)

La posición de Eliot es clara: si la única manera de entender la tradición fuera como un principio de continuidad de lo inmediatamente precedente - como promulgaba de cierta manera la definición inicial que nos ofrecía Octavio Paz, y que él a su vez consideraba insuficiente – la fidelidad a ésta debería ser desaconsejada. Ahora bien, si Eliot comienza a cuestionar el “principio de continuidad” que promulga una actitud de subordinación frente al pasado, si ya no podemos simplemente entender la tradición como el seguimiento de las normas establecidas y consagradas por nuestros predecesores ¿cómo debemos pensar la tradición? ¿de qué manera podemos asimilar las obras que nos anteceden? ¿Nos vemos obligados a rechazar de plano toda creación anterior? La respuesta que da Eliot a estas preguntas no se encamina a una negación ciega de la historia, muy por el contrario, su argumentación invita a agudizar una más profunda comprensión de lo histórico. La tradición no es una cuestión de continuidad inmediata, apunta con justeza, la tradición tiene “un significado mucho más amplio” del que ha querido dársele; entrar en relación con ella es una tarea más exigente.

Leemos entre líneas aquello que se sugiere en este primer postulado de Eliot: si la tradición no implica una continuidad de lo inmediatamente anterior, pero no niega una

relación con el pasado, debe plantear entonces una posibilidad de establecer conexiones que pueden prescindir del encadenamiento a una línea de continuidad temporal. La fuente de la tradición puede, en consecuencia, hallarse en un punto distante del pasado, oculta, a la espera de un rescate. El pasado se abre como una dimensión más amplia en donde toda exploración es válida.

De acuerdo a lo anterior, podemos observar que las ideas de Eliot se hallan muy en sintonía con la noción de la “tradición de la ruptura” expuesta por Octavio Paz. Tanto el uno como el otro reconocen una nueva dinámica de movimiento para la tradición: negar lo cercano para buscar conexiones a una mayor distancia, en ámbitos diferentes a los de su pertenencia inmediata; romper los vínculos más estrechos para tender puentes más lejanos. Eliot y Paz coinciden en señalar la necesidad de comprender que el desligarse de la generación precedente no implica de manera alguna una renuncia al espacio de una tradición que ahora descubren más grande, más respirable. Y coinciden también en observar de qué forma la modernidad, en ese imperioso afán suyo de encontrar el resplandor último de lo nuevo, se replantea irónicamente su relación con el pasado. Es en esa búsqueda de sorpresa que el arte moderno comienza a mirar hacia atrás en busca de brillos desconocidos. Ir al futuro visitando con ojos nuevos el pasado. Una cita del mexicano nos resulta muy esclarecedora a este propósito: “Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra” a lo que añade “lo antiquísimo no es un pasado; es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo” (*Los hijos del limo* 19). Estas líneas son suficientemente elocuentes y

cercanas a la propuesta de Eliot como para que puedan ayudar a explicar cuál puede ser ese “sentido más amplio” de la tradición del que nos habla Eliot.

La segunda columna de la teoría eliotiana se deriva, de cierta manera, de la primera que acabamos de revisar. Al aceptar que para franquear una entrada a la tradición no resulta necesario - y ni siquiera aconsejable para la mentalidad moderna - entroncar con las corrientes inmediatamente precedentes, reconocemos que se gana un estadio de mayor libertad, es cierto, pero también queda una ligera sensación de pérdida. Si la tradición ya no consiste simplemente en ese gesto de “recibir”, de aceptar lo “dado”, queda en el fondo un sentimiento de nostalgia por un estadio de seguridad que se desvanece. La pregunta que enfrentamos es entonces ¿cómo acceder a la tradición? ¿qué vías seguir? ¿qué trabajos debemos cumplir para poner las manos en ese cielo abierto? Eliot responde a esta cuestión de la siguiente manera: “It (tradition) cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense...” (38). Eliot demarca una línea divisoria entre dos términos que para él se hallan claramente diferenciados: “tradición” y “herencia”. Mientras la herencia viene a nuestro encuentro, la tradición requiere una escogencia y conquista. La herencia se transmite sin esfuerzo; la tradición debe alcanzarse por medio de la voluntad. Los términos de la ecuación se alteran y el individuo se sitúa ahora en un territorio ambiguo del que sin haber sido expulsado, debe asumir la tarea de reconquistar. La tradición le pertenece, es verdad, pero debe asimilarla para poder dar una verdadera cuenta de ella, y sobre todo para poder ganar en esta un lugar para sí. La situación del poeta es curiosa: nace por fuera del entorno al que pertenece, pero su tarea es volver a situarse al interior de este espacio de origen. Resulta curioso cómo este planteamiento de Eliot se rodea de

un eco bíblico: la expulsión del paraíso. Para hablar de la dinámica de la “influencia”, como veremos más adelante, Bloom recurrirá también a esta metáfora.

A la contraposición de términos “herencia” y “tradición”, subyace una idea de base que podríamos llamar una “filosofía del trabajo”. Queremos señalar este aspecto porque a nuestro parecer es precisamente esta filosofía la que sirve de impulso inicial a los planteamientos eliotianos. Para el poeta inglés, el trabajo parece ser no solamente una vía privilegiada de desarrollo personal, sino la forma más apropiada de relación con el mundo y el conocimiento. Es por esto que en lugar del saber “gratuito” de la herencia, Eliot prefiere el saber “conquistado” individualmente por medio de una laboriosa dedicación. Es así, pues, que podemos relacionar esta filosofía del trabajo con la importancia que atribuye en su visión al papel del individuo en la formación de la tradición, en la que parece decirnos: cada individuo conquista su pasado. Esta última idea es el segundo fundamento de la teoría de Eliot.

Ahora bien, hasta aquí la tradición parece haberse volcado del todo hacia un territorio individual. Y es allí donde el último término va a establecerse, pero debe tenerse en cuenta el matiz que introduce Eliot en el desarrollo de su propuesta. Volvamos a la cita anterior. La conquista de la tradición, observa, implica en primer lugar un “sentido histórico”. Pero ¿en qué consiste exactamente este “sentido histórico”?

“... the historical sense (...) involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This

historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity". (Eliot 38)

Como podemos observar, la relación con el pasado no depende en exclusiva de una elección arbitraria, de gustos y aficiones individuales, sino que debe responder al imperativo de lo que Eliot llama el "Sentido histórico".

El concepto del "Sentido histórico" viene a fijarse como el tercer punto fundamental de su teoría sobre la tradición. Esta noción además de plantear un reto para el individuo en su relación con la historia, propone la idea de una nueva percepción temporal. Para abrirse a este "sentido histórico" se plantea la necesidad de cumplir una exigente tarea de conocimiento de las obras que conforman la tradición literaria, desde el punto de su origen hasta el momento del presente en el que cada autor nuevo se sitúa. Se trata, de cierta manera, de una tarea de erudición y familiaridad con las obras ya consagradas dentro del canon. Es un primer paso de descubrimiento de la tradición que antecede, una mirada hacia atrás que descubre la engañosa imagen de un paisaje inmóvil. El ejemplo del que se sirve Eliot para ilustrar lo anterior es el de la "unidad" de la literatura europea, desde Homero, la raíz griega de la cultura, hasta lo más reciente y cercano, la tradición de cada país. Cada autor nuevo debe conocer esta dimensión de su pasado, la línea de sucesión en la que quiere inscribirse. Hasta aquí nada radicalmente nuevo en su propuesta, el verdadero cambio lo encontramos en el tipo de lectura de la tradición que exige Eliot: observar el pasado en su doble dimensión de sombra y cuerpo, de huella y presencia. Para el poeta y crítico norteamericano el pasado no debe

concebirse como algo muerto o aislado, ni tampoco como un conocimiento de enciclopedia; el pasado es una energía viva capaz de crecer como fuerza actuante en el presente. Pero su propuesta va más lejos. Se trata de modificar radicalmente nuestra percepción temporal para poder observar la tradición como un orden simultáneo de coexistencia de elementos provenientes de diversas épocas, en el que las barreras de tiempo se anulan. La lectura por la que aboga Eliot sostiene la posibilidad de observar la tradición como un “orden simultáneo” en el que lo griego, lo medieval, lo moderno, Homero, Dante, Baudelaire, coexisten y se sitúan a un mismo nivel, de tal forma que todos ellos se hallan al mismo alcance. En esta medida podemos comenzar a percatarnos de la subversión de la historia que suponen las ideas de Eliot.

Una forma apropiada de figurarnos la idea de tradición de Eliot puede ser observándola como una galería, un espacio cerrado dentro del cual encontramos dispuesta una serie de cuadros ordenados de manera precisa, bajo la misma iluminación, a la misma altura, a una misma distancia del observador. Imagen del orden simultáneo y de un tiempo cerrado. Allí los cuadros más antiguos están junto a los más recientes; siglos de diferencia anulados en esta nueva cercanía. En el momento en el que entramos en ella, la sala parece conformar una imagen total, inamovible. Este es el lugar en el que el individuo debe adquirir, por medio de una asimilación creativa, lo que Eliot denomina “sentido histórico”, aprendiendo a distinguir qué elementos de entre los que allí encuentra le pueden ser útiles para la creación de una obra nueva que pueda penetrar la barrera de primera inmovilidad, para hacerse un lugar dentro de la estructura de ese orden aparentemente inflexible. Es en este punto en el que empieza la verdadera lucha de las fuerzas creativas del individuo con la carga que la tradición pone sobre sus hombros:

debe someterse en principio a la asimilación de un orden sólo para poder ejercer una certera violencia contra éste y alterarlo de tal forma que pueda robar allí un espacio de entrada y permanencia. Eliot lo plantea de la manera siguiente:

“The existing monuments form an *ideal order* among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, *the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art towards the whole are readjusted*; and this is conformity between the old and the new.” (Eliot 38)

Las itálicas en la cita anterior son nuestras. La tradición para Eliot, tal como aquí lo observamos, lleva un movimiento que afirma y niega sus principios alternativamente: se sostiene entre la inmutabilidad de su esfera cerrada y la transformación a la que da paso la permeabilidad de su barrera. Es un territorio ambiguo que simultáneamente niega la entrada e incita a la invasión. La obra “verdaderamente nueva” que logra entrar, abre y cierra la puerta tras de sí; infringe momentáneamente la prohibición y la restituye tras de su entrada. Es este el campo en el que cada escritor libra la batalla esencial de su obra: el enfrentamiento entre su fuerza creativa y el peso de la historia, la necesidad de ejercer violencia contra el orden original. Para Eliot, el individuo debe tener un anclaje en la tradición y un conocimiento de ella suficientemente fuerte como para poder enfrentarla, conquistar un espacio en su interior y desde allí remover momentáneamente las bases de su estabilidad. Pero a su vez debe ser tan originalmente nuevo, debe estar tan embarcado en la superficie cambiante del presente, que pueda restituir un orden después del temblor

creado a su llegada y devenir, finalmente, atemporal, parte integral de la esfera. Los términos de la lucha son paradójicos: beber del pasado para encontrar novedad, ser absolutamente nuevo para fundirse con las estatuas de los predecesores. La tradición es, pues, momentánea tregua y combate.

Nos interesa señalar también en la propuesta de Eliot, la capacidad de adaptación interna de la estructura de la tradición: además de abrir un espacio a la obra nueva dentro de esa esfera en apariencia cerrada, adapta los elementos anteriores a los que se suma para encontrar un nuevo punto de armonía en el conjunto total. Así pues, de la misma forma que los elementos preexistentes ejercen una influencia formativa en el origen de las creaciones nuevas, éstas devuelven en reflejo una fuerza de cambio sobre las primeras; el pasado no solo desemboca y moldea el presente, sino que cobra nueva forma en su diálogo con las obras del presente. En otras palabras, Homero o Dante no sólo son modelos ideales de los que se decantan enseñanzas y se imitan, son también fantasmas cambiantes que cobran rasgos nuevos en el tiempo. Desde esta perspectiva, la tradición puede observarse como un complejo juego de reflejos, una colección de estatuas que a su vez son sombra viva, cruce de caminos entre pasado y presente, quietud y movilidad. La tradición para Eliot es, pues, como ya observaba, David Shusterman, esencialmente un concepto de movilidad (Shusterman 25).

Es este mismo crítico quien hace una de las observaciones más acertadas acerca de la propuesta conceptual de Eliot. Para Shusterman, la noción de tradición tal como se presenta en el ensayo “Tradition and the Individual Talent” debe ser comprendida como una propuesta estructural.

“The main point in Eliot’s early rehabilitation of tradition was this living presence of past tradition and the consequent conception of tradition as a structural and not merely genetic order, and hence as a principle of aesthetic, not merely historical criticism (...) The structural standpoint views things in terms of a relational system or organic whole. It sees the meaning of things within the system as not independently inherent in the things themselves but instead as a function of their relations with other things in the system” (Shusterman 53)

No se trata de una mera genealogía o criticismo histórico, insiste, sino de observar el conjunto de las obras como un cuerpo total. La tradición es un sistema “viviente” que se sostiene por medio de vasos comunicantes, de interrelaciones, en el que una obra no puede entenderse en su unidad desnuda sino solamente en la medida en la que es capaz de acoplarse activamente al sistema de correspondencias del que forma parte. Hablamos entonces de la participación en la vida de un “lenguaje” común que se adquiere por medio de un arduo trabajo de familiarización. No es gratuito que utilicemos la palabra “lenguaje” para referirnos a la idea de tradición eliotiana, ya que al observarla – tal como sugiere Shusterman – en su dimensión estructural podemos subrayar varias coincidencias con el concepto del lenguaje como una “estructura”. Recordemos que es de esta manera como define el lenguaje Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general*.

Remitámonos a algunos puntos básicos de la teoría lingüística de Saussure, que leeremos en clave guardando como punto de comparación las ideas expuestas anteriormente respecto al concepto de tradición. El lenguaje, sostiene el francés en su ya clásico libro, “tiene un lado individual y un lado social” que no se pueden concebir uno independientemente del otro (Saussure 50). De la misma forma, la tradición existe tanto

como un canon de obras establecido sobre la base de una convención grupal, y como la apropiación individual que cada escritor hace de ellos. Ni el canon puede dar continuidad a su existencia sin la intervención del individuo, ni éste puede actuar sin la influencia del primero. Continúa Saussure “en cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado” (50). Lo mismo la tradición, como ya observaba Eliot, oscila entre la inmovilidad y el cambio, va de un punto de equilibrio en el que concentra la imagen de su plenitud y se acerca al estatismo, al de la necesidad de renovación que motiva la rebelión de las nuevas obras que luchan contra su estatismo para llevarla de nuevo a la superficie de actualidad del presente. En su lucha contra el tiempo, tradición y lenguaje también son iguales. El poeta y el lingüista coinciden, además, en otro punto: es la intervención del individuo la portadora del principio de renovación.

Hasta este punto, tanto Saussure como Eliot han venido señalando, respectivamente, una división entre lo social y lo individual. Esta separación, el lingüista la materializa en dos conceptos: la lengua y el habla, que acaso también nos sirvan como una suerte de espejo para observar la dinámica de la tradición. La lengua, para Saussure “... es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla” y que existe solo “en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad. Por otra parte, el individuo tiene necesidad de un aprendizaje para conocer su funcionamiento” (Saussure 58). Si en la definición anterior sustituimos el término “lengua” por “tradición”, el planteamiento resultante se asemejaría mucho a la propuesta eliotiana, según la cual la “tradición” vendría a ser aquel dominio “exterior al individuo, que por sí sólo no puede crearla”, aunque en este caso sí

modificarla, “y que sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad”. Pero, nos preguntamos ¿quiénes hacen parte realmente esta comunidad que delimita las fronteras de lo que compone la tradición? No podemos señalar instituciones precisas a la que se les confíe la tarea, ni tampoco apuntar a individuos precisos en cuyos juicios nos fíemos ciegamente. Estos intervienen, es verdad, y sus voces tienen gran peso – pensamos en las academias, los intelectuales – pero el consenso se establece también al amparo de otras voces, lecturas anónimas, que también hacen parte de esta comunidad “imaginaria” – no porque carezca de realidad sino porque fija los límites de esa figura del imaginario colectivo que es la tradición – que modela la figura del canon que todo nuevo escritor “tiene necesidad” de asimilar “para conocer su funcionamiento”. Este último punto guarda una especial resonancia con la propuesta del poeta inglés y su insistencia en la necesidad de conquistar la tradición por medio de un arduo trabajo de adquisición de lo que él da en llamar el “sentido histórico”. Tanto la lengua como la tradición son aquí, como vemos, fruto de un esfuerzo de apropiación de reglas o series de relaciones que preceden todo intento creativo del individuo. Todo hablante debe aprender la estructura y funcionamiento de su lengua, tal como todo aquel que quiere entrar a formar parte de la tradición debe apropiarse de ella mediante un esfuerzo. Ahora bien, a este concepto de “lengua”, Saussure opone el de “habla”. Este último se define como “la parte individual del lenguaje”, la realización particular de las reglas de la lengua. Siguiendo con nuestro esquema de equivalencias, podemos aventurar que en la teoría eliotiana el término correspondiente a estos actos de habla que materializan las leyes hasta entonces abstractas, sería una suerte de puesta en juego de las conexiones que ha podido establecer en su proceso de familiarización con los

“monumentos” de la tradición. La diferencia que encontramos entre la teoría lingüística y la de Eliot es que mientras para la primera, el paso de la dimensión potencial de la lengua a la realización del habla se hace por medio de un proceso de adaptación, el tránsito del orden de la tradición a la apropiación y uso particular de la misma en el dominio de la literatura implica un momento de rebeldía y conflicto. Este es el verdadero momento de creatividad en el que el individuo, al tratar de poner en juego las relaciones que ha trazado dentro de los terrenos del canon durante su etapa formativa, por medio de su “obra de arte nueva” trata de desestabilizar la fijeza de la esfera cerrada de la tradición con el fin de buscar en ella un lugar para sí. En otros términos: su adaptación a la estructura de este lenguaje de la tradición, debe culminar en la posibilidad de poder decir en este una palabra nueva.

Valiéndonos de la teoría Saussuriana, hemos observado que al igual que entre la lengua y el habla, existe una interdependencia entre “la tradición” y “el uso que cada individuo hace de aquella” que se muestra “a la vez instrumento y producto de esta”⁶. El paralelismo entre Saussure y Eliot que hemos desarrollado resiste aún otros puntos de comparación. Así como en la lengua, en la tradición el funcionamiento de la estructura se basa en un orden de relaciones. En la lengua, nos dice el Saussure, podemos reconocer dos tipos de relaciones internas entre los elementos que conforman el sistema, una de ellas opera por oposición y la otra por asociación. Cuando cada término “adquiere su valor porque se opone al que le precede o al que le sigue” en una serie. Este tipo de relación se denomina sintagmática. Ahora bien, aunque la observación de Saussure se

⁶ Hemos querido apropiarnos de una afirmación de Saussure sobre la relación entre lengua y habla, para reemplazar de entrada éstos términos por los de “tradición” y “uso de la tradición” La cita original dice: “Hay pues interdependencia entre lengua y habla: aquella es a la vez instrumento y producto de esta” (Saussure, 65)

limita a una descripción del funcionamiento lingüístico, podemos extrapolar su definición para observar la similitud del funcionamiento descrito con el de la tradición literaria, fundamentalmente en la moderna. Notemos que también en ella, una obra sólo cobra su verdadero significado en la medida en la que se diferencia de los demás elementos que componen ese “orden simultáneo” que ya mencionamos páginas atrás. Este era el fundamento del planteamiento de la “tradición de la ruptura” de Octavio Paz, que se basa en el imperativo de originalidad que sustenta el espíritu moderno. Toda obra “verdaderamente nueva”, como promulga Eliot, se define en su diferencia respecto a sus predecesores inmediatos, primero, y después respecto a todos los elementos que componen el “orden simultáneo”. Tomemos como ejemplo a uno de los escritores más representativos de la tradición literaria hispanoamericana, Rubén Darío. Su obra es “verdaderamente nueva” en el ámbito de la tradición latinoamericana en cuanto resulta absolutamente diferente a la de la poesía precedente en lengua española – no se parece ni al romanticismo del siglo XIX ni a la poesía de molde neoclásico anterior, ni a la poesía del Siglo de Oro. Pero a su vez, es diferente de la poesía clásica griega, de la literatura renacentista, y es diferente incluso de las corrientes a las que se acerca en búsqueda de influencias, como son el simbolismo y parnasianismo franceses. En resumen, su obra gana su lugar en el ámbito de la tradición porque logra abrirse un espacio por medio del juego de oposiciones en el que consiste su entrada y permanencia en la estructura.

Por otro lado, el segundo tipo de relaciones que Saussure distingue se basa en vínculos de asociación que los elementos conforman alrededor de núcleos comunes. Saussure las define así: “las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas

(...) la conexión asociativa une términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual” (Saussure 208). Y añade que se pueden crear “tantas series asociativas como relaciones diversas haya”. De esta manera, pueden agruparse alrededor de un radical común, un sufijo común, semejanzas fónicas o analogías de significados (Saussure 211), lo que da como resultado una cantidad mucho mayor de posibilidades de conexión. Para nuestra investigación este punto resulta decisivo puesto que en la tradición literaria, como en el sistema de una lengua, a pesar de que cada obra tiene sus rasgos diferenciales, no puede ser absolutamente distinta del resto, a riesgo de volverse incomprensible. También la tradición tiene su “memoria virtual” en la que se encadenan series asociativas de diversa naturaleza: obras que se pueden reunir bajo igual tejido porque perpetúan ciertos rasgos comunes de un género, o se alinean en continuidad al utilizar un mismo sistema métrico, o bien desarrollan un género, una temática común, o comparten una misma visión del arte. Desde esta perspectiva, podemos entonces señalar, por ejemplo, una tradición de la poesía amorosa (desde la poesía clásica griega, pasando por la lírica medieval del amor cortés, su radical transformación en el seno del romanticismo europeo, hasta las manifestaciones más arriesgadas en la literatura surrealista); una tradición del soneto (de sus orígenes en la lírica italiana, a su adopción y encumbramiento en la literatura española del Siglo de Oro, pasando por su adaptación a la literatura francesa, y llegando hasta su redescubrimiento en el modernismo); una tradición de la novela de formación (cuyas posibles fuentes acaso sea posible señalarlas en la novela picaresca, y cuyo modelo por excelencia habría de ser el *Wilhelm Meister* de Goethe, al que habrían de suceder novelas como *La educación sentimental* de Flaubert, y *La montaña mágica* de Thomas Mann). Las posibilidades de encadenamiento se abren en abanico y cada obra

puede comenzar a despertar diferentes ecos de correspondencia en el mapa de su genealogía. Sus conexiones pueden incluso empezar a trazarse simultáneamente en diversas líneas, ya que la naturaleza de una obra literaria es siempre plural, se mueve siempre por distintos órdenes. Una obra así observada, es un campo de resonancias.

Tomemos nuevamente por ejemplo la poesía de Darío, de la que antes resaltábamos su originalidad. A pesar de que podemos ver cómo ella es diferente de las obras de sus predecesores, uno de los valores más altos de su escritura es la multiplicidad de conexiones que logra establecer en el espacio de esa “memoria virtual de la tradición”. Una lectura de la obra de Darío nos permite observar de qué manera se entronca con líneas de diversa proveniencia: revitaliza la forma del soneto que poco tiempo atrás parecía anquilosada; retoma la musicalidad y el cuidado del verso francés de poetas como Verlaine o los parnasianos; asimila imaginarios y mitologías diversos: Grecia, Japón, China. Y haciendo lo anterior no solamente logra construir una obra extremadamente rica en referencias y conexiones, que pone en movimiento el cuerpo total de la tradición, sino que a su vez le insufla energía y logra expandir sus fronteras. La de Darío es una obra que, por nacer de un extremadamente rico aprovechamiento de la tradición, es capaz de suscitar diversas líneas de correspondencia en el espacio de la “memoria virtual” de la misma. Ahora bien, si su poesía tiene tantos puntos de semejanza, podríamos preguntarnos, en dónde reside esa originalidad que mencionábamos anteriormente. Una respuesta posible es la siguiente: su originalidad reside en el arte de la combinatoria, en su capacidad de armonizar los elementos de los que se apropia. La poesía de León de Greiff se basa en el mismo principio de aprovechamiento de la tradición y en ella

podríamos también señalar una multiplicidad de conexiones en el espacio de su “memoria virtual de la tradición”.

De otra parte, si volvemos un momento sobre las series de asociaciones que enumerábamos páginas atrás a propósito de las diferentes líneas de continuidad que podemos trazar en el espacio de la “memoria virtual” de la tradición, tal vez resulte sorprendente el hecho de que entre los elementos de las series que hemos mencionado se extiendan grandes vacíos temporales entre uno y otro. Respecto a lo anterior debemos observar, en primer lugar, que se trata sólo de breves enumeraciones que no tienen la pretensión de ser exhaustivas, y segundo, que estos vacíos son un signo de que la tradición puede extender sus líneas de correspondencia por debajo de la superficie de la continuidad temporal. En este espacio de “memoria virtual” de la tradición se abre la posibilidad de establecer túneles que no necesariamente se mueven por una superficie de continuidad, sino que operan por un principio de analogía capaz de cubrir saltos temporales vinculando elementos aislados cronológica o espacialmente. Esto significa, en otras palabras, que para trazar continuidades la tradición no depende de una sucesión inmediata, sino que también puede operar por interrupciones, vacíos, espacios de espera, que vienen a ser colmados cuando un elemento extiende su línea de alcance hacia un punto en apariencia alejado. Como la memoria, la tradición también se compone de rechazos, silencios, olvidos, rescates.

El vínculo entre memoria y tradición no es una observación original, pero la manera como estos dos términos han venido cambiando su relación en el tiempo sí lo es. En una concepción clásica de lo tradicional que reposa sobre la idea de una memoria común y en cierta medida estable, las observaciones anteriores tienen, digamos, una

menor validez. Si concebimos la memoria como una reserva comunitaria de saberes controlados por determinadas figuras de autoridad dentro del grupo, y que tienen como fin transmitirse de generación en generación, configurando de esta manera la línea sucesiva de la tradición, la propuesta de acercarnos a una memoria que opera por analogías dispersas más que por continuidades resulta anómala o incluso heterodoxa – si consideramos la exclusión de obras por motivos no exclusivamente estéticos o literarios – . Para que esta noción de la memoria pueda adaptarse al concepto de la tradición literaria necesitamos dar el paso definitivo de una idea “clásica” a una idea “moderna” de lo tradicional, en la que el papel del individuo, y por tanto la dimensión de una memoria individual, gana un papel de mayor preponderancia. Este es el tránsito que intentamos señalar con la teoría de T.S. Eliot y su insistencia en situar al individuo en el centro de la problemática de la tradición. Recordemos que para éste, el enfrentamiento fundamental de todo autor es contra el cuerpo de la tradición, de la cual debe hacer una apropiación personal y única. Para esto, no puede fiarse tan solo de los elementos acumulados en el espacio de la memoria “comunal” sino que debe decantarlos y hacerlos parte integral de su arsenal literario. Esto es, debe moverse hacia un espacio de “memoria individual”, desde el cual puede ya comenzar a relacionarse de una forma diferente con la tradición. En la teoría de Eliot se vuelca sobre el individuo el peso de lo que hemos llamado el “principio de selectividad”, la asimilación de los elementos de ese “orden simultáneo” del que nos habla en “Tradition and the Individual Talent”. Cuando el principio de selectividad de la tradición pasa de ser el producto de un consenso público y se esconde poco a poco en una las galerías de en un espacio privado, la memoria “común”, el canon

establecido por un consenso grupal, se debilita y cede espacio al crecimiento de una fuerza que corre paralela a la suya, la memoria personal.

Lo anterior implica cambio drástico en la manera de relacionarse con el pasado, que de ser un territorio impuesto pasa a ser, ¿por qué no decirlo?, una creación del propio individuo. Si la memoria como dimensión de la relación del individuo con el pasado se desplaza hacia el plano individual, este último puede tomar el lugar de artífice de la imagen de su propio pasado, puesto que este ya no se le entrega como una imposición externa. Así pues, puede obrar a su conveniencia estableciendo conexiones con los elementos del pasado con los que puede entablar un diálogo mejor. Por un arduo trabajo, como lo pide Eliot, cada nuevo autor puede ser creador de sí mismo liberándose del peso de pertenecer a la tradición en la que “nace”, para lograr un acceso a una tradición a la que él escoge entrar. El pasado ya no es un espacio exterior a sí mismo, es una materia asimilada, y se muestra allí como un orden susceptible al cambio. Cada individuo descubre, entonces, en su lucha con la tradición puede también crear virtualmente su propio origen.

Esta última propuesta enarca un puente de cercanía entre la teoría de Eliot y el pensamiento de Nietzsche, particularmente con sus observaciones sobre la relación del hombre y su dimensión histórica. Nuestra lectura de la teoría eliotiana como la posibilidad de que cada individuo pueda crear individualmente su pasado nos lleva a relacionar las ideas del inglés con la propuesta filosófica que Nietzsche expone en puntos diversos de su obra, particularmente en su ensayo *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* y en algunos aforismos contenidos en *Ecce Hommo*. En este último

libro encontramos uno de los puntos en los que con mayor claridad podemos señalar la semejanza entre el poeta y el filósofo. Nietzsche dice allí:

“Con quien menos se está emparentado es con los propios padres: estar emparentado con ellos constituiría el signo extremo de vulgaridad. Las naturalezas superiores tienen su origen en algo infinitamente anterior y para llegar a ellas ha sido necesario estar reuniendo, ahorrando, acumulando durante larguísimo tiempo. Los grandes individuos son los más antiguos: yo no lo entiendo, pero Julio César podría ser mi padre, o Alejandro, ese Dioniso de carne y hueso” (*Ecce Homo* 25)

Aunque las ideas del alemán se expresan en un tono mucho más violento y tajante que las de Eliot, hay entre los dos una línea de semejanza evidente. Nietzsche se manifiesta en contra de la aceptación de aquello que al hombre se le entrega como legado “gratuito” de la historia. La “herencia” inmerecida es para él sinónimo de vulgaridad, por cuanto es signo de una débil relación con la historia, de un sometimiento a la continuidad temporal. Así como para Eliot la tradición de un poeta debe ser una conquista esforzada, para Nietzsche el origen de un individuo debe ser producto de una apropiación fuerte y caprichosa de la historia. El origen y la tradición, tal como son entendidos por estos dos pensadores, proponen un quiebre radical con el sometimiento a las leyes de continuidad temporal, y se plantean como una relación de afinidades profundas que se sitúan por encima de la linealidad cronológica. De la misma forma que Nietzsche dice que su padre bien podría ser Julio César, un poeta contemporáneo podría reclamar para sí la pertenencia a una tradición medieval de trovadores y juglares, como lo hace León de Greiff.

De otra parte, cuando el filósofo plantea su idea de acumulación histórica de elementos, personajes, conocimientos, como reserva a la que acude el individuo a buscar su origen, no podemos dejar de señalar la semejanza de esta visión con la propuesta eliotiana del “orden simultáneo” en el que se ordenan todos los monumentos existentes en el círculo de la tradición. Para los dos la noción de historia parece ser una noción de acumulación y simultaneidad. El pasado se concibe, acaso, como un arsenal de reserva móvil, cuyo único fin es el de servir al individuo como fuerza movilizadora de la historia, como soplo de vitalidad para su propio orden.

Mencionamos estas coincidencias entre Eliot y Nietzsche no solamente por el interesante paralelo que se extiende entre ellos, sino también con una segunda intención muy precisa: destacar esta idea específica de la propuesta del filósofo alemán como un punto de coincidencia entre dos teorías sobre la tradición que se pretenden opuestas, la de Harold Bloom y la de T.S. Eliot. Como veremos más adelante, también el autor de *The anxiety of influence* recurre a la noción nietzscheana de la historia para utilizarla como herramienta de su teoría poética y sus elaboraciones sobre las ideas de “tradición” e “influencia”. Más adelante ahondaremos a este respecto. Valga por ahora dejar señalado este punto.

Antes de pasar a examinar los postulados de Harold Bloom, que ya vienen anunciándose en ecos de anticipación en la teoría de Nietzsche, comentemos algo más sobre el paralelo entre la idea de “tradición” según Eliot y la naturaleza de las relaciones que pueden establecerse al interior de la misma. Estableciendo el paralelo con el funcionamiento de la lengua, hemos llegado a la conclusión de que el funcionamiento de las dos opera básicamente como una estructura de relaciones internas. Ahora, si

consideramos que la tradición literaria está compuesta esencialmente de “textos”, por fuerza tendremos que considerar las relaciones entre los mismos como “intertextuales”. De esta forma, los vínculos entre texto y texto podrían acaso estudiarse siguiendo un abanico de posibilidades que van desde la mimesis, la referencia, la cita, la parodia, el plagio, la ironía. Observemos que cada uno de estos mecanismos señala la presencia de un texto en otro, la adaptación de un original a un espacio nuevo al que modifica, y en el que él mismo se transforma. Si la intertextualidad fija uno de las vías de comunicación entre textos de una tradición literaria, este camino exige un proceso de transformación. La tradición, repetimos, significa también una movilidad constante.

2.3 Harold Bloom y el concepto de “Tradición”

Ahora bien ¿cómo dar el salto desde estos planteamientos hasta la teoría de Harold Bloom? Como veremos, las ideas del norteamericano no se hallan tan distantes ni de nuestras propuestas - derivadas en gran parte de la teoría de Eliot - ni de las ideas que encontramos expuestas en “Tradition and the Individual Talent”. Esta cercanía no nos resultaría extraña si no tuviéramos en cuenta que es en oposición a esta visión “antihistórica” de Eliot y sus posteriores defensores, contra lo que se enfrenta abiertamente Bloom en su libro *A map of misreading*:

“Northrop Frye (...) has Platonized the dialectics of tradition, its relation to fresh creation, into what he calls the Myth of Concern, which turns out to be a low Church version of T.S. Eliot’s Anglo-Catholic myth of ‘Tradition and the Individual Talent’. In Frye’s reductionism the student discovers that he becomes

something, and thus uncovers or demystifies, by first being persuaded that tradition is inclusive rather than exclusive, and so makes a place for him (...) Freedom, for Frye as for Eliot, is the change, however slight, that any genuine single consciousness brings about in the order of literature simply by joining the simultaneity of such order. I confess I no longer understand this simultaneity, except as a fiction that Frye, like Eliot, passes upon himself. (*A map of misreading* 30)”

En la cita anterior el verdadero contendiente de Bloom no parece ser Frye, sino su maestro, la figura original, Eliot. Como observamos, los blancos de su ataque son, principalmente, las ideas de “inclusividad” y “simultaneidad” que discípulo y maestro defienden como base de su teoría de la tradición, pero que resultan inadmisibles para Bloom por razones que expondremos más adelante. Ahora bien, nuestra intención es la de subrayar que, a pesar de las líneas de diferencia que este último expone con tanta vehemencia, muchas son las similitudes profundas que lo unen, a su pesar, con los postulados de quien en ciertos aspectos podríamos incluso considerar su predecesor, T.S. Eliot. Estos puentes a los que nos referimos son: primero, la intuición de que la tradición es un espacio de lucha entre el individuo y sus antecesores poéticos; segundo, la visión reveladora de que por medio de esta lucha cada nuevo poeta abre su conquista de una genealogía u origen propios.

Pero remitámonos a la teoría de Bloom para comprender mejor los puntos de contacto que mencionamos y determinar de qué manera sus postulados nos pueden ser útiles para estudiar la obra greiffiana. Comencemos por decir que, curiosa y significativamente, a lo largo de sus dos libros sobre el problema de la tradición literaria,

Harold Bloom escasamente utiliza este término para referirse a la problemática que aborda. Muy breves y escogidas son las oportunidades en las que se ve abocado a hablar de “tradición” con esta palabra. Bloom prefiere hablar de relaciones de “influencia”, “mapas de lecturas” - “interpretaciones”, “misreading”. Creemos que esta escogencia responde a la necesidad del crítico de buscar un lenguaje propio para sus formulaciones que le permita tomar distancia de un término tan históricamente problemático y sobrecargado de significados como el de la “tradición”. Esto no significa, por otro lado, que el término de “influencia” lo sea menos, pero se adapta mejor al enfoque que adopta Bloom para el desarrollo de sus propuestas. No obstante, un acercamiento a las formulaciones de éste crítico nos revelará que a pesar de su renuencia al uso del término “tradición”, es finalmente la problemática que definimos con esta palabra la que concentra el núcleo esencial de su preocupación. Lo anterior nos resulta claro cuando leemos el siguiente pasaje de su libro *A map of misreading* :

“What happens if one tries to write, or to teach, or to think, or even to read without the sense of a tradition? ... nothing at all happens, just nothing. You cannot write or teach or even read without imitation, and what you imitate is what another person has done, what person’s writing or teaching or thinking or reading. Your relation to what informs that person is tradition, *for tradition is influence* that extends past one generation, *a carrying-over of influence.*” (*The Anxiety of Influence* 32)

Los subrayados en la cita son nuestros y con ellos queremos evidenciar la relación de equivalencia entre tradición e influencia que el mismo Bloom observa. Ahora, el hecho de que los dos términos resulten en cierta medida equiparables, nos permite arriesgarnos a un juego de sustituciones: allí donde leemos la una podemos acaso superponer el título

de la otra. Al hablar, entonces, de la “ansiedad de la influencia”, se nos plantea la pregunta: ¿por qué no leerla como la “ansiedad de la tradición”? No nos parece una hipótesis demasiado arriesgada, pero tampoco queremos dejar de percibir las sutilezas con las que Bloom quiere delinear el campo de diferencia entre los dos términos. La tradición, dice, es un traspaso de influencias que se extiende más allá del cerco de una generación, que remonta el tiempo con resistencia. Por contraste, la influencia aparece como un contacto limitado al espacio de una generación, de la vida (poética) de un individuo. La tradición es una serie, la influencia es el enlace entre los elementos de la serie.

En la anterior cita también nos es posible señalar una de las observaciones fundamentales de la teoría de Bloom: no se puede pensar o escribir por fuera de la tradición; no existe una creación *ex nihilo*, puesto que toda obra nueva debe gran parte de sí misma a los “vínculos” con otros. Volvemos a la cuestión de la intertextualidad: cada texto produce y es producto de otros textos. Esta definición es todavía muy abstracta y Bloom la dibuja en otros momentos con mucho mayor rigor y precisión, pero sírvanos de entrada para señalar su coincidencia con las ideas de Eliot.

El crítico norteamericano continúa su definición de “tradición” proponiendo lo siguiente:

“Tradition, the Latin *traditio*, is etymologically a handing-over, or a giving-over, a delivery, a giving-up and so even a surrender or betrayal. Tradition in our sense is Latin only in language; the concept deeply derives from the Hebraic Mishnah, an oral handing-over, or transmission of oral precedents, of what has been found to work, of what has been instructed successfully. Tradition is good teaching, where

‘good’ means pragmatic, instrumental, fecund (...) Literary tradition begins when a fresh author is simultaneously cognizant not only of his own struggle against the forms and presence of a precursor, but is compelled also to a sense of the precursor’s place in regard to what comes before him” (*The Anxiety of Influence* 32)

Bloom señala la escisión interna del concepto de tradición que, según él, solo deriva en su significante de la noción latina de *traditio*, puesto que la manera como concebimos su significado se emparenta más bien con el pragmatismo del concepto hebreo de transmisión de enseñanzas “útiles”. Así pues, sólo a lo adecuado y propicio se le otorga esa capacidad de fecundar las generaciones posteriores. Aunque la precisión de Bloom acerca de la proveniencia de la idea de tradición resulta muy interesante, debemos observar que, en cuanto se plantea como una dinámica de transmisión de conocimientos de una generación a otra, está más cerca de la definición clásica de la tradición que mencionaba Octavio Paz que de una concepción moderna de la misma. El punto en el que difiere de esta noción clásica es en el reconocimiento de que la inserción de todo autor u obra nuevos en la corriente de lo tradicional implica una lucha violenta contra sus predecesores.

Como buen conocedor de la tradición moderna, Bloom no puede simplemente aceptar una pervivencia de la noción clásica de la tradición como herramienta para el estudio de la literatura de los últimos siglos. Siendo uno de los más inteligentes estudiosos del romanticismo, no podía dejar de observar la definitiva ruptura que este período señalara en nuestra manera de acercarnos al concepto de lo tradicional. Sostiene Bloom que la tradición romántica difiere esencialmente de otras formas de tradición

anteriores a ella en cuanto asume conscientemente su “retraso”. La literatura romántica tiene el convencimiento de haber llegado tarde, y es en consecuencia con esta certeza como asume su actitud frente al mundo y la historia. “Romantic literary psychology is necessarily a psychology of belatedness”, dice Bloom. (*A map of misreading* 35). Desde esta perspectiva, la tradición se empieza a observar como un territorio de imposibilidad. ¿Cómo situarse entonces frente a este territorio que se ha vuelto tan rico que ya no necesita ganar ningún otro mérito? ¿Cómo contribuir con otra obra a una tradición que, en palabras de Bloom, “[has] grown too wealthy to need anything more.”? (*The Anxiety of Influence* 21) Seguir el camino habitual de la imitación parece ya no tener sentido, puesto que no vale la pena agotar la fuerza creativa en la repetición de formas y modelos ya suficientemente logradas por sus predecesores. La tradición no puede ser solamente continuidad pero tampoco parece posible para el poeta nuevo renunciar a ella, puesto que sabe que toda creación debe nacer del contacto con la misma. Nos encontramos frente a la lógica de la ironía romántica: querer decir una palabra nueva en un lenguaje cerrado, en el cual aparentemente todo ha sido dicho, pero al que no se puede renunciar. Es en medio de esta contradicción - acorralado entre el convencimiento de su rezago y el imperioso afán de novedad que caracteriza la mentalidad moderna - que la penetración en el ámbito de la tradición se convierte para el poeta romántico en un gesto prometeico de robo del fuego. La única manera de acceder a ella es por medio de la fuerza individual; entrar a la tradición es robar fuerza de ella para el beneficio de una obra nueva. La literatura moderna, de acuerdo a Bloom, se construye sobre la base de este tema recurrente de la violación de la prohibición inicial, el quebrantamiento de una norma sagrada: “The romance of trespass, of violating a sacred or daemonic ground, is a central

form in modern literature, from Coleridge and Wordsworth to the present” (*A map of misreading* 35). Para penetrar hay que romper: nos encontramos de nuevo con el planteamiento de Octavio Paz y su idea de la tradición de la ruptura⁷. Tanto para el mexicano como para el crítico norteamericano, el rasgo distintivo de la tradición moderna está hecha de interrupciones “en la que cada ruptura es un comienzo” y cuya forma privilegiada de continuidad es precisamente la negación de lo continuo (*Los hijos del limo* 15).

La idea de penetrar en el recinto cerrado ya nos anticipa la idea de la lucha que será fundamental para el desarrollo de la noción de “influencia” de Bloom. Y es que, en términos generales, la noción bloomiana de lo tradicional se nutre en gran parte de un sistema de pensamiento romántico. Esto resulta particularmente notable en el peso que concede al individuo en todo el proceso de creación y, sobre todo, en su insistencia en el combate por la posibilidad de conquistar una dimensión expresiva propia. Cada creación para él, veremos, es un arriesgado combate del poeta con sus predecesores en la lucha por la posesión de una voz.

Si bien podríamos subrayar el parentesco con Eliot y su idea de la conquista de la tradición por medio de una batalla con el pasado, también debemos tener en cuenta las diferencias que Bloom quiere marcar a este respecto. En primer lugar, el enfrentamiento que plantea Eliot se da, “a campo abierto”, contra la totalidad de un “orden simultáneo”: el poeta se enfrenta al conjunto total de obras y autores que componen la tradición. Es una batalla en la que el poeta nuevo lucha contra el canon en su totalidad, con el propósito de hacerse un lugar en él. La tradición se observa como una categoría general

⁷ Ya páginas atrás proponíamos observar el romanticismo como el punto de quiebre fundamental entre la noción clásica y la noción moderna de la tradición. Nuestra lectura de Bloom viene a reforzar este planteamiento.

dentro de la cual las distancias temporales se anulan: los trágicos griegos existen en la misma medida que los poetas simbolistas, y en esta medida cada poeta nuevo puede erigirse sin problema como contendiente de ellos. Bloom, por su parte, rechaza esta “ficción” de simultaneidad. Para él, resulta imposible pensar en la tradición prescindiendo de una línea de continuidad histórica en la que las obras sigan un ordenamiento cronológico que determine las posibilidades de contacto e influencia entre un poeta y otro. Para Bloom, resulta más viable la posibilidad de que un poeta se enfrente a un antecesor cercano en el tiempo en una guerra individual, concentrando toda su fuerza en este enfrentamiento. La imagen de una batalla de uno contra todos, a los ojos de Bloom, terminaría por desbordar la capacidad del poeta nuevo. Para Bloom, la relación de influencia depende de una relación de cercanía y consiste en una batalla cuerpo a cuerpo, entre discípulo y maestro, entre aprendiz y padre simbólico. Bloom concibe la influencia como una relación íntima entre un poeta que nace bajo la sombra de otro, que roba la voz de otro para aprender a modelar las formas de su propia palabra. De esta manera, la tradición no es completamente “ahistórica” sino un movimiento de relevos, una renovación constante compuesta de lecturas, relecturas, interpretaciones. Como ejemplo de su teoría, el crítico observa la siguiente línea genealógica conformada por una sucesión de relaciones de influencia: la obra de Tennyson nace bajo el signo del enfrentamiento y la influencia de la obra de Keats, la cual a su vez aparece por contraste y deuda de la lectura de Wordsworth (*The Anxiety of Influence* xxiii). La tradición, vista desde esta perspectiva, es también una línea de la historia literaria, y sus nexos de continuación van componiendo líneas genealógicas en el tiempo. Esta propuesta resulta muy difícil de concebir bajo la perspectiva de Eliot, para quien el poeta goza de una

mucho mayor libertad de filiación con elementos del pasado, que no necesariamente deben hallarse en un círculo de cercanía, ni deben componer líneas genealógicas sometidas a la continuidad temporal.

Por otro lado, la segunda gran diferencia entre las dos teorías que aquí examinamos es la de la cuestión de la apertura de la tradición a obras nuevas. Para Eliot, el espacio de la tradición está inicialmente cerrado a cualquier novedad, pero una vez se penetra en él es capaz de integrar al orden la nueva creación. Recordemos la imagen de la galería que usamos a manera de explicación: un cuadro nuevo solo exige un reacomodo, un cambio de posición, y de nuevo se encuentra la armonía del conjunto. Su dificultad es solo una invitación, un reto de iniciación. Para Bloom la batalla es mucho más feroz: el orden de la tradición está cerrado, es una fortaleza que debe sofocar con su peso cualquier fuerza nueva puesto que no admite la admisión de una sola línea más. Es un paraíso cerrado. Así entonces, la tradición oscila entre ser una fuerza invasiva que por medio de la influencia quiere convertir al poeta en una réplica de otra figura original – sin que pueda jamás llegar a ser completamente como ésta – y resguardarse en una muralla de defensa que repele todo acercamiento. La tradición somete al poeta nuevo a una fuerza ambigua de “asimilación” y repulsión, que tiene como fin bloquearlo, debilitarlo, para impedir su manifestación propia. Las creaciones verdaderamente nuevas deben nacer a contracorriente, como producto del esfuerzo del aprendiz capaz de situarse por encima de sus predecesores. La lucha toma aquí un color mucho más terrible y destructor de lo que Eliot alcanzaba a sospechar: la aparición de un poeta nuevo significa la muerte simbólica de su predecesor.

Habiendo precisado las observaciones anteriores acerca del concepto de tradición que sostiene Bloom, podemos decir ahora que probablemente una de las ideas más interesantes de su propuesta es la de observar la complejidad de la dinámica de la tradición. Para el norteamericano, la única manera en la que la tradición puede verdaderamente perpetuarse en la sucesión del tiempo es por medio de los ataques que se libran contra ella; sólo puede hallar su línea de continuación cuando un elemento exterior logra romper su inmovilidad y desafía su principio de inercia. Irónica supervivencia: se alimenta de aquello que rechaza.

Hasta aquí hemos seguido un rastreo de las definiciones que Bloom ofrece de la “tradición”, pero para acercarnos al verdadero centro de su pensamiento debemos seguir la ruta trazada por él mismo. Hemos advertido que en el cuerpo de su teoría el autor de *The anxiety of influence* prefiere utilizar como herramienta operativa el concepto de “influencia” para describir las relaciones de sucesión entre antecesor y aprendiz. Es entonces en esta idea en la que nos detendremos ahora. El libro en el que Bloom expone con mayor amplitud y precisión su teoría sobre la influencia es *The anxiety of influence*. Su título condensa los núcleos principales de su propuesta y marca el tono de lo que será su estudio: una oscilación entre la teoría poética y una visión profundamente marcada por el discurso del psicoanálisis. Este es el aspecto más renovador de su teoría sobre la tradición: el enfocar su atención en la figura del sujeto, en el blanco que recibe y transforma los elementos que se le ofrecen a través de la influencia de sus predecesores. Pero lo interesante de la teoría bloomiana es que a pesar de centrarse en la figura del poeta, su estudio no cae en un psicoanálisis del sujeto histórico del poeta, ni mucho menos en una crítica biográfica, sino que se decanta por lo que podríamos llamar una

“biografía del imaginario de cada poeta”. Esta forma de acercamiento consiste básicamente en rastrear en los textos que estudia las huellas de la evolución de una obra que se nutre de ecos de sus precursores, los asimila, los imita, pero finalmente – si es un poeta suficientemente “fuerte” – se sobrepone a esta influencia para ganar un tono propio.

Pero bien, concentrémonos ahora en las definiciones de estos conceptos. Remitámonos directamente a Bloom:

“Influence-anxiety does not so much concern the forerunner but rather is an anxiety achieved in and by the story, novel, play, poem, or essay. The anxiety may or may not be internalized by the later writer, depending upon temperament and circumstances, yet that hardly matters: the strong poem is achieved anxiety (*The Anxiety of Influence* xxiii)

La irradiación de influencia y ansiedad no conciernen al precursor, es claro, puesto que poco control tiene este de las futuras lecturas de su obra. Esta anotación, a pesar de no ser particularmente reveladora, comienza a desestabilizar la noción común de la influencia. Cuando Bloom afirma que la ansiedad puede incluso pasar desapercibida por el escritor que se encuentra bajo su influjo, nos detiene la sorpresa. ¿Qué fantasma es entonces esta invisible presencia de la ansiedad, que puede pasar desapercibida por el propio escritor al que persigue? La ansiedad es un punto de tensión; actúa – nos atrevemos a decir – como un espejo capaz de reflejar no sólo la imagen del poema, sino la sombra que lo precede. Incluso si el poeta no es consciente de su relación de deuda con su predecesor, la realización de su obra dejará percibir la huella de su conflicto con la obra original a la que hace eco. El poema es “ansiedad conseguida” en tanto revela simultáneamente la similitud y la diferencia con la fuente de influencia: deja entrever en sus reflejos cuánto

hay de cercanía con su predecesor – incluso si no es conscientemente aceptado por el escritor – y en qué medida ha logrado sobreponerse a él. La ansiedad consiste, en resumen, en ese temblor en el que se intenta ser como la figura original y no ser ya como la figura original.

La “influencia”, por su parte, en su definición más básica consiste en una relación de supremacía, un ejercicio de poder sobre otros. Es así como se ha venido observando a lo largo de los siglos: a la manera de un influjo que determina el curso de la vida y las acciones de los hombres, en un plano general; y las formas, temas y tratamientos estéticos, en el plano del arte y la literatura. La influencia, como bien anota Bloom, ha sido observada desde la antigüedad clásica como una relación filial en la que el predecesor actúa como un modelo para sus hijos-aprendices. El crítico cuestiona esta idea y ofrece, en cambio, una visión más compleja:

“Influence is a metaphor, one that implicates a matrix of relationships – imagistic, temporal, spiritual, psychological – all of them ultimately defensive in their nature. What matters the most (and is the central point of this book) is that the anxiety of influence comes out of a complex act of strong *misreading*, a *creative interpretation* of that I call ‘Poetic misprision’” (*The Anxiety of Influence* xxiii)

Comienza proponiendo un cambio radical de paradigma: la “influencia” no es un concepto, sino una “metáfora” de comunicación, la imagen de un tejido de relaciones múltiples cuyos puentes de comunicación se abren no por la fuerza irradiante del precursor, sino por un primer gesto de acercamiento del poeta nuevo que en un movimiento ambiguo de acercamiento intenta aprehender la presencia del otro, al tiempo que se deja penetrar por la misma. De esta manera se establece un nuevo balance en la

dinámica de relación entre los dos, en la cual el predecesor pierde su categoría suprema de figura dominante y el poeta nuevo adopta una actitud mucho más activa. Es éste último quien abre las puertas a las posteriores invasiones del otro, pero no en una actitud de aceptación sin restricciones sino adoptando una posición de defensa. El acto de lectura inicial que abre el abanico de relaciones imaginarias, psicológicas, espirituales, no es una asimilación “inocente” de formas y conocimientos, sino un primer constreñimiento de la figura del predecesor a la imagen que el poeta nuevo quiere formarse de aquel para adaptarlo a su campo de posibilidades. La influencia no se observa entonces como una supremacía sobre el otro, sino como una batalla por la supremacía: el poeta nuevo quiere dominar a su predecesor, y éste quiere imponerse sobre el primero. Los puentes que se establecen entonces son un contagio mutuo, una lucha por transformar al otro o devenir el otro.

Ahora bien todo lo anterior gira para Bloom alrededor de esa idea fundamental que él denomina “misreading” o “interpretación creativa”, que es para él la llave de irradiaciones de la influencia. Pero ¿en qué consiste esta idea del “misreading”? Recogiendo fragmentos dispersos a lo largo del libro podemos rearmar una suerte de idea general. En las páginas iniciales de su ensayo propone: “The strong misreading (...) must be a profound act of reading that is a kind of falling in love with a literary work” (Bloom *The Anxiety of Influence* xxiii). Se trata entonces de la idea de una lectura “profunda”, sí, pero no objetiva ni académica ni mucho menos científica. Todo lo contrario, se trata de una asimilación subjetiva, e incluso emotiva, de la obra que se tiene frente a sí: es un “enamoramiento” y como tal implica una visión sesgada, parcial, interesada, egoísta; se trata de admirar al otro y quererlo para sí. Ya en este punto la influencia se muestra como

una relación de exclusividad, y en esto va a insistir una y otra vez Bloom: la influencia es una relación entre dos poetas: “Poetic influence – when it involves two strong, authentic poets, - always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation.” (*The Anxiety of Influence* 30). Si, como afirma, la influencia poética opera por medio de una lectura profunda y personal de un poeta que se acerca a otro, para que esta lectura se convierta en una “misreading” debe hacerlo con la suficiente energía como para que ésta se convierta en un acto de penetración creativa. Este es uno de los puntos fundamentales de la idea de “misreading”: leer no consiste solamente en una asimilación, sino en un ejercicio de “tergiversación” de la obra del otro, una interpretación forzada que desborda los límites de interpretación de la obra del predecesor. Este es, pues el sentido que le damos al concepto bloomiano: “misreading” y “misinterpretation” no implican una lectura o interpretación errados, como podría pensarse inicialmente, sino una lectura sobreexplotada, saturada, contaminada. Esta es, por cierto, la única lectura que parece válida a los ojos de Bloom.

La idea bloomiana del “misreading” no implica la posibilidad de una lectura “correcta” o “adecuada”. De hecho, para el crítico no existe la posibilidad de que una lectura recaiga sobre un centro de neutralidad: “There are no interpretations but only misinterpretations” (*The Anxiety of Influence* 95)”. Toda lectura es, de cierta forma, el trazado de un acceso individual a un centro inasible, una necesaria desviación que se muestra como única forma de relación con las obras. Toda lectura se muestra así como necesariamente arbitraria e individual. Es en este sentido en el que debe leerse la siguiente afirmación: “poetry is misunderstanding, misinterpretation, misalliance” (95). Las palabras de Bloom pueden sonar demasiado radicales, pero concordamos con él en su

idea de que, en tanto la visión de todo individuo es parcial y limitada – por defensa o imposibilidad –. Su acto de lectura, en consecuencia, supone una esencial “comprensión desviada” de la totalidad de la obra a la que se enfrenta. En contrapeso a esta limitación, el lector descarga parte de sí en la obra de sus predecesores y compone así una visión personal que tiende a “completar” con fragmentos de sí mismo, en un ejercicio de enfrentamiento y transmutación. Es por esta razón que toda lectura de una obra debe diferir necesariamente de la lectura que otro hace de la misma: la carga histórica, subjetiva, circunstancial, ideológica, que cada uno proyecta sobre la obra leída produce una imagen completamente diferente. Es así, por ejemplo, que podemos hablar del “Verlaine” de Rubén Darío diferente al “Verlaine” de nuestro autor León de Greiff. El anterior es, a nuestro modo de ver, el matiz subjetivista y de conflicto que encierra el concepto de “misreading” bloomiano.

Por otro lado, la posibilidad de que cada autor nuevo reinvente las formas de sus predecesores por medio de este proceso de “misreading”, arroja nuevas perspectivas sobre la manera de abordar la historia y la tradición literarias. En primer lugar, si aceptamos que cada poeta “reinventa” a sus predecesores por medio de su lectura, podemos observar la tradición como un campo inestable. A pesar de que conservemos la idea de la existencia de un canon fijo – como Harold Bloom propone – la lectura que cada autor hace de las obras tradicionales ha de diferir de la lectura que cualquier otro autor efectúe puesto que se trata de una apropiación arbitraria e individual; cada poeta establece una red de filiaciones y diálogos propios con sus antecesores. Siendo esto así podemos observar que la tradición no se impone de igual forma sobre todos, sino que es un cuerpo maleable que puede ser asimilado de formas distintas.

De otra parte, si consideramos que el problema de la influencia, al igual que el de la tradición, se encuentra estrechamente relacionado con el funcionamiento de la historia de la literatura, también debemos analizar en qué medida esta dimensión de relaciones intrapoéticas afecta nuestra noción de esta. Bloom es perfectamente consciente de las implicaciones que aquí sugerimos y anota que en cuanto aceptamos que cada poeta tiene la posibilidad de establecer su propia línea genealógica, podemos comenzar a observar la dinámica de la historia literaria desde una perspectiva diferente. La “historia poética”, en términos de Bloom se hace “indistinguishable from poetic influence” por cuanto “strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves” (*The Anxiety of Influence* 5). La historia de la literatura, opera mediante una dinámica más compleja que la de la continuidad o la acumulación, y pasa a supeditarse a un principio de selección en constante renovación. La historia puede ser vista como una construcción del presente más que un legado incontrovertible del pasado. Se forma de obras que conservan su actualidad por las lecturas que las mantienen en la superficie de nuestra visibilidad. La historia literaria se construye, en resumen, de una sucesión enfrentamientos; es una concatenación de influencias y fuerzas que se mantienen actuantes por espejos de lectura. El ejemplo más claro que Bloom nos ofrece de esta propuesta es la ya mencionada línea de contacto Keats-Wordsworth-Tennyson: “Without Keat’s Reading of Shakespeare, Milton and Wordsworth, we could not have Keat’s odes and sonnets and his two Hyperions. Without Tennyson’s reading of Keats, we would have almost no Tennyson” (*The Anxiety of Influence* xxiii). Desde este punto de vista, Shakespeare y Milton a pesar de su gran peso en la historia cultural de Occidente se instalan con un cierto aire renovado en una visión actual de la historia literaria por el

aliento que logran comunicar a la obra de Keats. De la misma manera si Keats remonta el tiempo es, a su vez, por la lectura creativa que Tennyson hace de él. De esta manera se van engarzando una con otra las obras que por gracia de la lectura de otro logran sobreponerse a la prueba del desgaste en el tiempo⁸. En resumen, si la historia literaria depende, como afirma Bloom, de la dinámica de la influencia, la primera debe también seguir el movimiento ambivalente de continuación y ruptura de esta última, que consiste en hallar una vía de continuidad para la tradición fundamentada en la idea de la ruptura. Bloom lo expresa con suficiente claridad: “The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of (...) distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist” (*The Anxiety of Influence* 30)⁹.

No obstante, lo que no aparece con claridad en Bloom – aunque resulta comprensible por su concepción sucesiva de la influencia – es que la historia literaria también puede moverse por vías independientes a las de la linealidad temporal en la medida en que puede aceptar rescates, renovaciones, relecturas que traigan de nuevo a la superficie obras escondidas en el pasado. Bástenos como ejemplo recordar el papel

⁸ Tal vez es necesario tener en cuenta esta afirmación de Bloom, para subrayar el énfasis en el enfrentamiento poético que supone la relación de influencia: “True poetic history is the story of how poets have *suffered* other poets, just as any true biography is the story of how anyone suffered his own family – or his own displacement of family into lovers and friends” (*The Anxiety of Influence* 93).

⁹ Como una nota al margen, queremos subrayar la curiosa relación entre esta idea de Bloom y la propuesta eliotiana de la necesaria “modificación” del “orden ideal” que efectúa cada obra nueva al ganar su entrada en el espacio de la tradición literaria. Dice Eliot “the existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art Howard the whole are readjusted” (38). Ahora bien, la modificación que para Eliot se plantea como una consecuencia, en el pensamiento bloomiano se muestra como una condición previa a la entrada en el orden de la tradición. Es más, aunque parezcan referirse a un fenómeno común, Eliot y Bloom lo perciben desde ángulos distintos: para el primero la entrada de lo nuevo exige una ligera alteración que busca la “conformidad”, para el segundo se trata de un “enfrentamiento” violento con los predecesores. Así pues, aunque bosquejan el mismo fenómeno, el trazado de sus teorías se muestra claramente distinto.

fundamental que tuvo toda la generación del 27 en devolver a Góngora a un sitio de preeminencia en el panorama de la poesía en lengua española, luego de que por largo tiempo su figura pasara a un plano más bien discreto dentro de la historia de la literatura. El caso del rescate de Góngora nos resulta un ejemplo perfecto para demostrar la inestabilidad de las estructuras de la tradición literaria, y la posibilidad de que la entrada de nuevos poetas y nuevas obras desafíen los lineamientos del “consenso público” o el ordenamiento dominante, siempre parciales y circunstanciales.

Habiendo analizado lo anterior podemos concentrarnos en el estudio del proceso de “misreading”, que para Bloom sigue una serie de etapas que acompañan el proceso de aprendizaje poético. El crítico las denomina “revisionary ratios” y acaso más que conceptos propiamente dichos deban observarse como metáforas de estados de tránsito a las que recurre para describir la evolución del diálogo poético entre el aprendiz y el predecesor. Estos “ratios” son: clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis y apophrades. Los dos extremos de la parábola marcan respectivamente el primer movimiento de acercamiento-transformación, y la superación del predecesor y su posterior retorno en voz transmutada. A pesar de que las ideas expuestas en las fases finales son de gran interés y resultan de muchas formas sorprendentes, para el propósito de nuestro estudio nos enfocaremos en tres de estos estados: clinamen, tessera y askesis, porque es en ellos donde a nuestro modo de ver se concentran las propuestas fundamentales de la teoría de Bloom que han de servirnos para proseguir nuestra investigación sobre la tradición literaria.

Acerquémonos a la metáfora del “clinamen”. Es el primer y definitivo movimiento de toda creación poética: consiste en un acercamiento inicial y un avance

logrado por medio de la discontinuidad. El crítico retoma el término “clinamen” de Lucrecio para quien ésta palabra se carga de una significación precisa: “it means “*swerve*” of the atoms so as to make change possible in the universe” (*The Anxiety of Influence* 14). Este es precisamente el sentido que el norteamericano quiere subrayar: la ruptura o el alejamiento como vías posibles y mejores de cambio. Bloom también llama a este estado “misprision”, en el sentido en el que considera el acto de lectura inicial como la entrada a una suerte de prisión imaginativa de la que el poeta debe liberarse por medio de un movimiento correctivo. Es así pues que dentro del sistema bloomiano la metáfora de ésta imagen se refiere a la ruptura del aprendiz con la sombra protectora y prohibitiva de su precursor: “A poet swerves away from his precursor by so reading his precursor’s poem as to execute a clinamen in relation to it” (*The Anxiety of Influence* 14). La lectura se nos presenta aquí presidida por un signo contradictorio: genera una atracción que retiene al poeta y lo alimenta, pero de la cual éste debe liberarse por un acto voluntario de ejercicio de su propia fuerza, a riesgo de ser consumido por el peso de la influencia que se ejerce sobre su posibilidad creadora. Bloom considera que este es el concepto central dentro de su teoría sobre la influencia poética por cuanto es la instancia que marca la división entre cada poeta y su padre poético. (*The Anxiety of Influence* 42).

Los postulados de Bloom son coincidentes en puntos esenciales con la teoría de Octavio Paz y T.S Eliot, sobre todo en lo que respecta a la concepción de las relaciones poéticas en el seno de la tradición como un asunto de enfrentamiento y quiebre. Otro aspecto que nos llama la atención de la teoría del norteamericano es el lenguaje simbólico en el que presenta sus argumentos, cuestión que de manera indirecta también lo emparenta con la visión eliotiana de la tradición. Una revisión atenta de su obra no puede

dejar de señalar el uso de metáforas bíblicas para su exposición. Para Bloom el poeta nuevo es una figura adánica, mientras Satán es el modelo por excelencia del poeta moderno. Pero la imagen que más nos interesa es la del ángel que cubre la entrada del paraíso, que para él viene a ser una representación de la energía restrictiva de la influencia poética:

“Poetic Influence is not a separation but a victimization – it is a destruction of desire. *The emblem of Poetic Influence is the Covering Cherub* because the Cherub symbolizes what came to be the Cartesian category of extensiveness” (*The Anxiety of Influence* 38).

Páginas atrás señalábamos en Eliot un interesante eco bíblico en su exposición del lugar del poeta frente a la tradición: nace por fuera de ese entorno al que pertenece, del que es expulsado y cuyo trabajo es volver a situarse al interior del mismo por medio de su trabajo poético. Resulta por demás curioso observar que Bloom se sirve de este mismo imaginario para explicar sus ideas sobre la influencia. Consideremos sin embargo que el uso que Bloom hace de estos símbolos es en gran medida diferente al de la visión eliotiana. Para Bloom, el paraíso de que es expulsada la figura adánica es un lugar de no retorno. Si regresa, se aniquila en la imagen de la que escapa; su salida de él es el comienzo de la vida poética de todo aprendiz por cuanto significa la ruptura con un círculo de continuidad y repetición. Si el ángel guardián al que debe enfrentarse personifica el antagónico oponente que limita su deseo de independencia y cambio, el enfrentamiento con éste podría observarse como el paso necesario para la conquista de su propio reino imaginario. Vencerlo significa la aceptación del “pecado original” que lo

arroja al torrente de “discontinuidad” y diferencia en el que encuentra su verdadera libertad creativa. Bloom lo explica figurativamente en el siguiente pasaje:

“The Covering Cherub is then a demon of continuity (...) imprisons the present in the past, and reduces a world of differences into a grayness of uniformity (...) This is Milton’s ‘universe of death’ and with it poetry cannot live, for poetry must leap, it must locate itself in a discontinuous universe, and it must make that universe (as Blake did) if it cannot find one. *Discontinuity is freedom.*” (*The Anxiety of Influence* 42)

Por gracia de su desobediencia, el poeta recibe la libertad de su acto creativo. Al enfrentar al ángel guardián que personifica la fuerza de influencia de su predecesor consigue reestablecer el flujo del tiempo y la movilidad de las formas detenidas. Enfrentar a su padre poético es para el aprendiz un acto equivalente al de romper una urna mágica en la que no sólo se halla atrapado el torrente del tiempo, sino su propia energía creativa. Romper con él, alejarlo, tergiversarlo es el paso de entrada para la creación de una obra propia. Si concluimos que para Bloom toda continuidad es también ruptura, podríamos acaso leer los planteamientos que expone como una suerte de anotaciones al margen de la teoría de Octavio Paz acerca de la tradición de la ruptura.

A la toma de distancia efectuada por medio del clinamen, sobreviene una actitud crítica del poeta, que asume ahora la tarea de “completar” la obra de su predecesor, que percibe como inacabada. “Tessera” es “Completion and antithesis”, argumenta Bloom, y explica: “A poet antihetically ‘completes’ his precursor” apropiándose de sus elementos pero utilizándolas en un sentido diferente (*The Anxiety of Influence* 14). La cuestión central de este segundo movimiento se sitúa en el aprovechamiento posible de los

elementos del pasado y, en una dimensión más amplia, en la pregunta por la “utilidad de la historia para la vida” - utilizando los términos de Nietzsche, en quien en parte basa sus reflexiones Bloom. ¿Cómo situarse frente a la tradición una vez se ha liberado el poeta del peso de la mimesis que lo ataba a ella y a sus monumentos? ¿cómo aprovechar las enseñanzas aprendidas por la lectura de los predecesores? La distancia conquistada por la ruptura de su círculo de continuidad le permite al poeta reemplazar la imitación por un mecanismo de transmutación irónica en el que encuentra una vía más enriquecedora de asimilar la historia, a la que observa ya no como una estatua de quietud sino como una figura viva y susceptible de penetrar enérgicamente el presente. En esta medida, el verdadero provecho de la relación de influencia se encuentra en derivar en ella una suerte de conocimiento creativo capaz de metamorfosear sus asimilaciones en creaciones independientes.

Ahora bien, con el fin de que la relación con el pasado cobre la vitalidad necesaria para reelaborar sus elementos en ese proceso de “tessera” es necesario, sobre todo para el poeta moderno, sobreponerse a la conciencia de raíz romántica de haber llegado tarde en la historia, al trauma de verse relegado por la figura de su “padre poético”. Si el poeta desea encaminarse a la creación de una obra propia, le es necesario emprender dos vías. En principio, poner en cuestión la creencia de que la tradición ha llegado a un punto cúlmen luego del cual ningún avance es posible. La distancia que gana en el movimiento de Clinamen le permite dar un primer paso de distancia desde el cual puede observar sin su apariencia de perfección las obras de sus predecesores. La distancia alcanzada por el clinamen hace descender a la estrella enemiga a una altura abordable, lo rebaja a un terreno en el que el combate es posible. Este alejamiento inicial le deja observar los

vacíos y espacios muertos de la obra de sus antecesores, sus tareas incompletas y fracasos. Donde se detienen las conquistas pasadas, se abre un espacio para nuevas campañas. Es allí hacia donde se dirige el aprendiz a plantar las bases de su fuerza creativa. La segunda vía debe ser la de un aprovechamiento individual de la tradición y la historia. En lugar de considerar la tradición como un límite insuperable, el poeta debe acercarse a ella como a una reserva de conocimientos que puede reinterpretar individualmente para su provecho. Ya que se observa a sí mismo en un punto en la historia en el que todo intento de novedad resulta poco menos que imposible, debe buscar lo nuevo en la reutilización de los elementos de que dispone, en una serie infinita de reflejos y deformaciones. Así, la novedad se encuentra ya no en la creación de lo inaudito, sino en la combinatoria de lo conocido. La literatura se inclina hacia juegos de intertextualidad, a relaciones de comentarios y elaboraciones sobre sí misma. Espejos, ecos, sombras. De esta manera, aunque el poeta moderno no pueda añadir un monumento de brillante novedad a la tradición, su participación en ella se da por medio del uso creativo de sus elementos. Nada más cercano a la poesía greiffiana que la anterior definición. Ya ahondaremos en esta afirmación en un apartado posterior.

Desde nuestra perspectiva, dos son los pilares fundamentales que sostienen el concepto de *tessera*. El primero de ellos es la meditación sobre las ideas nietzscheanas sobre la historia, y el segundo el recurso de la ironía romántica como herramienta creativa del poeta. Detengámonos en el primero de estos puntos. Su comprensión nos resultará valiosa no sólo para entender de manera más profunda el sistema de ideas bloomiano, sino para ofrecer una perspectiva desde la cual podría empezar a abordarse la noción de tradición en la obra de León de Greiff. En su libro *Sobre la utilidad y el*

perjuicio de la historia para la vida, el filósofo alemán expone una noción histórica cargada de vitalismo, que opone a la idea de un conocimiento vasto pero inerte. Reduciendo a sus lineamientos básicos la profunda visión nietzscheana, su propuesta puede resumirse de la siguiente manera: el conocimiento de la historia como un simple afán erudito de documentación del pasado no puede ser para el hombre nada más que un pesado “artículo de lujo”, una virtud hipertrofiada que termina por causar un mal irreparable. A esta manera errada de acercarse a la historia, Nietzsche opone una visión de la misma como una necesidad vital de desencadenar la acción y empujar el crecimiento. Bajo esta perspectiva, el conocimiento de la historia revela su profunda dimensión creadora. “Necesitamos la historia para la vida y para la acción” insiste Nietzsche (38). Y por esto no debemos entender, como podría pensarse, que el acercamiento a la historia deba hacerse en una actitud de subordinación a los modelos que ella nos presenta, por el contrario. El filósofo deja muy en claro que la utilidad de su conocimiento no radica ni en el enciclopedismo mudo ni en la imitación de modelos, sino en la reinterpretación de sus elementos, en la viva apropiación de los mismos para adaptarlos a las necesidades del tiempo presente. La historia nutre a la historia en sus transformaciones. La educación histórica no debe entonces impartirse o recibirse como la fidelidad a una norma invariable fijada en el pasado. Por el contrario, en palabras de Nietzsche “sólo si la educación histórica va acompañada de una poderosa y nueva corriente vital, de una cultura en devenir, por ejemplo, cuando es dominada y guiada por una fuerza superior – y entonces no domina y guía únicamente ella misma – es algo saludable y prometedora de futuro” (*Sobre la utilidad* 51).

Bloom sigue el mismo curso de pensamiento de Nietzsche, sólo que el primero traslada los términos de la discusión de un plano filosófico a otro poético. Las observaciones del alemán respecto a la dinámica de apropiación y aprovechamiento de la historia nos parecen perfectamente válidas para pensar las relaciones de influencia estudiadas por Bloom, tanto así que la propuesta de este último nos parece de cierta manera un reflejo del pensamiento nietzscheano. Mientras el filósofo estudia la historia en su utilidad para la vida, el crítico señala la verdadera necesidad de la influencia poética en su capacidad de engendrar nuevas posibilidades de creación. Así como para Nietzsche la historia debe servir para generar historia, para Bloom la literatura sólo puede justificarse a sí misma en la medida en la que sus corrientes alimentan el crecimiento de más literatura. En otras palabras, la relación entre un poeta nuevo y su predecesor, o la tradición en general, sólo cobra un significado real cuando el primero logra transmutar en una obra nueva los elementos de los que se ha apropiado en su aprendizaje poético inicial.

Como veremos más adelante, esta noción resultará de gran utilidad para acercarnos a la poesía greiffiana porque ésta última es una poesía que como pocas otras se construye a partir de la reelaboración de materiales poéticos provenientes de diversas fuerzas de influencia. Lo anterior, dicho sea de paso, puede ser interpretado en principio como un signo de fortaleza y energía creativa.

El segundo de los elementos fundamentales del movimiento de “tessera” es el de la ironía romántica. Cuando nos referimos a ésta idea de la ironía tenemos en mente su potencial de reunión y transmutación de contrarios. La definición que mejor se adecúa a esta visión es la de Schlegel, cuyas primeras meditaciones al respecto de la capacidad

filosófica y artística de la ironía sirvieron como base para los posteriores desarrollos románticos y modernos de esta idea. Dice Schlegel en uno de los fragmentos más conocidos de esa enciclopedia del romanticismo que fue el *Lyceo*: “(la ironía) contiene y suscita un sentimiento de la contradicción insoluble de lo absoluto y lo condicionado, de la imposibilidad y de la necesidad de comunicación completa” (citado por Tollinchi, 88). La ironía de Schlegel debe ser considerada, apunta Tollinchi en su libro *Romanticismo y Modernidad*, como un asunto de “autoconsciencia trascendental” ya que su problema central es el de reconocer la posición del individuo en medio del conflicto entre “lo condicionado y lo absoluto, entre lo finito y lo infinito” (Tollinchi 87). La ironía en este sentido consiste en un desgarramiento que oscila entre el ansia de escapar de lo particular para elevarse a una dimensión de totalidad e infinitud, y la imposibilidad de liberarse de lo particular, que es precisamente la base de su propia existencia.

Podemos rastrear en el movimiento de “tessera” el mismo fondo de dialéctica romántica. En la teoría de Bloom el poeta se encuentra desgarrado entre dos fuerzas contrarias: la imposición del imaginario legado por su predecesor - del que intenta escapar - y su propia fuerza creativa - que, paradójicamente, se alimenta de los elementos tomados de su fuente de influencia. Ese punto de tensión en el que el poeta se mantiene en difícil equilibrio es, para nosotros, un eco de la esencial contradicción de la ironía romántica que oscila entre lo condicionado y lo absoluto. Ahora, consideramos válido observar que también en el movimiento de “tessera” lo que se exige es un ejercicio fundamental de autoconocimiento que lleve al aprendiz a cobrar consciencia de cuál es su lugar en medio de este choque de contrarios, para que de ésta manera pueda efectuar una transformación creativa de los elementos asimilados y los pueda adaptar a las exigencias

de su espacio imaginario. Sólo mediante un esfuerzo basado en la ironía, creemos, es posible que el poeta pueda transmutar su primera dependencia en dimensión de libertad de creación.

Los dos movimientos siguientes son en muchos puntos consecuentes con el de “tessera”. “Kenosis” y “daemonization” son mecanismos de defensa que tienen como objetivo proteger el estadio de independencia e individualidad conseguido mediante los primeros gestos de rebeldía. El primero de ellos intenta reprimir toda inclinación a la repetición para poder dar energía a esa paradójica secuencia de discontinuidad en la que se fundamenta el desarrollo de la poesía. La “kenosis” se propone evitar cualquier obediencia a la ley de la continuidad; es un movimiento de huida que impide recaer en el centro de atracción del precursor. La “daemonization”, por su parte, consiste en un intento de velar a la figura del predecesor tras el fantasma de una posible fuente anterior, que el sucesor intuye como fuerza creativa que precede a la obra de su padre poético. “The later poet opens himself to what he believes to be a power in the parent-poem that does not belong to the parent proper, but to a range of being just beyond that precursor” (*The Anxiety of Influence* 15). De esta manera el poeta aprendiz trata de remontar su propio origen a una fuente anterior de influencia, tratando de prescindir de la intervención mediadora de la figura de su predecesor; en esta ficción de invisibilidad, él aparece frente a sí mismo como un poeta de mayor originalidad y capacidad creativa. Podría verse este movimiento como un salto en retrospectiva por medio del cual el poeta nuevo intenta volver hacia el pasado para reproducir el proceso de aprendizaje de su predecesor, y así poder “prescindir” de este. Si el padre desaparece, acaso cada poeta puede engendrarse a sí mismo.

El anterior es uno de los temas más recurrentes en la obra de Bloom: la búsqueda y la imposibilidad de que un poeta se engendre a sí mismo. El conflicto con el origen es uno de los puntos nucleares de su sistema poético. Para el crítico, una de las tareas irrenunciables de todo poeta “fuerte” es la de luchar contra su origen en un enfrentamiento que tiene como objetivo imposible abrir su propio nacimiento. Esta idea del crítico, debemos anotar, debe mucho no sólo al psicoanálisis sino al pensamiento de Nietzsche. Bloom lo reconoce: “Kierkegaard (...) announces (...) that he who is willing to work gives birth to his own father. I find truer to mere fact the aphoristic admission of Nietzsche: ‘When one hasn’t had a good father, it is necessary to invent one’” (*The Anxiety of Influence* 56). La comparación entre Kierkegaard y Nietzsche parece recrear la oposición aparente, aunque complementaria, que Bloom marca entre sus planteamientos y los de Eliot. Tanto Kierkegaard como Eliot creen en una capacidad autogenitiva basada en el trabajo - no olvidemos que una de las bases de la teoría eliotiana de la tradición era lo que en su momento denominamos “una filosofía del trabajo”-, en virtud de la cual el individuo puede trazar a su voluntad las líneas de su genealogía estética e ideológica. Nietzsche, por su orilla, no muy lejos de la idea de Kierkegaard, observa el proceso de invención del origen no cómo como una labor voluntaria, sino como la respuesta a una necesidad vital, como un acto de rebeldía contra las carencias del hombre. Sus postulados son diferentes, es verdad, pero uno y otro coinciden en la idea fundamental de que el pasado de cada individuo puede ser materia de su propia creación por efecto de la fuerza o la voluntad. Así también, Bloom y Eliot desembocan en la misma idea de que cada autor puede crear el espacio de su origen, dibujar las líneas de su genealogía. La tradición, de esta manera, se convierte en un asunto de afinidades electivas, espirituales,

estéticas, ideológicas, y no una categoría determinista de continuidad con los predecesores inmediatos.

Volviendo a nuestras observaciones sobre el movimiento de “Kenosis”, este ocultamiento de la figura original y el salto a una fuente anterior, los observamos como un ejemplo claro de ese movimiento de búsqueda exigente de auto-creación que no se satisface con hacer un “misreading” del padre poético, sino que llega al extremo de intentar “desaparecerlo” en su búsqueda de vínculos más lejanos y en apariencia más amplios y ricos. Imaginaciones, ficciones del origen. La tradición se muestra así como la genealogía de un imaginario personal.

El movimiento siguiente, la Askesis se plantea para Bloom como la reducción esencial de un poeta a las posibilidades de su vitalidad creativa, compuesta tanto de sí mismo como de los elementos recibidos en sus relaciones de influencia con su predecesor. Es una de las etapas finales puesto que supone la conformación del núcleo esencial de su poesía. El crítico lo plantea así:

“I am making the suggestion that in his purgatorial askesis the strong poet knows only himself and the Other he must at last destroy, his precursor, who may well (by now) be an imaginary or composite figure, yet who remains formed by actual past poems that will not allow themselves to be forgotten. For Clinamen and Tessera strive to correct or complete the dead, and kenosis and daemonization work to repress memory of the dead, but askesis is the contest proper, the match-to-the-death with the dead” (*The Anxiety of Influence* 122).

Las últimas líneas de la cita nos dan una síntesis clara del proceso bloomiano que hemos venido revisando a lo largo de las últimas páginas. Como hemos visto, el paso a través de

los “revitionary ratios” nos conduce finalmente a este punto de regreso a los términos esenciales de la lucha entre aprendiz y predecesor. Luego del proceso de lectura, aprendizaje y rebeldía, el poeta debe efectuar un movimiento de reducción esencial que comprende un despojo de lo innecesario y el regreso a su espacio de soledad. Se plantea entonces la pregunta definitiva: de su enfrentamiento con su enemigo, qué ha quedado en el poeta de sí mismo y qué de ese gran otro, de su tradición, de las palabras ajenas que lo han nutrido; cuánto ha logrado transformar aquel los objetos de su lectura y en qué medida ellos lo han obligado a devenir una máscara diferente de sí mismo. Es el momento de rendimiento de cuentas a sí mismo.

El punto final de los movimiento de la teoría de Bloom vendría marcado por lo que él llama “Apophrades” o el “retorno de los muertos”. Es el punto más sorprendente de la teoría del norteamericano en términos de la concepción temporal que propone. Para Bloom, cuando el poeta ha completado el círculo de su crecimiento poético, traza en sus conquistas una suerte de espejo que confunde presente y pasado, que invierte voz y eco. El descendiente se ha apropiado de tal forma del fuego prometeico de su padre poético, se ha distanciado tanto de él y lo ha transformado de tal forma, que parece haberse situado en un lugar de preeminencia. Si existe en verdad un regreso de su predecesor lo hace valiéndose de la voz del poeta que lo sucede, tomando prestada su fuerza creativa en una actitud de – casi – subordinación. “Strong poets keep returning from the dead, and only through the quasi-willing mediumship of the other strong poets”¹⁰ De igual manera,

¹⁰ Consideramos necesario completar la cita, para matizar la propuesta de Bloom y no dejar en el aire una interpretación parcializada hacia un falso optimismo: “Strong poets keep returning from the dead, and only through the quasi-willing mediumship of the other strong poets. How they return is a decisive matter, for if they return intact, then the return impoverishes the later poets, dooming them to be remembered – if at all – as having ended in poverty, in an imaginative need they could not themselves gratify” (*The Anxiety of Influence* 140-141)

argumenta Bloom, algunas palabras del predecesor, al contrastarse con los logros del poeta nuevo, podrían llegar a parecer creadas bajo la “influencia” de aquel que paradójicamente se sitúa después en el tiempo. El triunfo de un poeta radica, para el Bloom, en lo siguiente: “having so stationed the precursor in one’s own work, that particular passages in his work seem to be not presages of one’s own advent, but rather to be indebted to one’s own achievement, and even (necessarily) to be lessened by one’s great splendour”(*The Anxiety of Influence* 143). Resulta sorprendente este escalón final en el que se subvierte todo el peso de la corriente cronológica que se había seguido como guía durante los movimientos anteriores. El estadio final es sorpresa y laberinto para el tiempo; el pasado ya no fluye sino que se obliga a imitar al presente. La tradición, entonces, se observa como un flujo de ida y vuelta entre el pasado y el presente.

Como se ha expuesto la teoría de Bloom se demora en muchas precisiones acerca de los diferentes estadios por los que pasa la relación del poeta con su predecesor y que miden las fuerzas en tensión entre el acercamiento inicial y su final superación. La revisión de esta teoría resulta sobremanera interesante como un juicioso acercamiento a la dinámica de la tradición que muchas veces apenas si se aborda superficialmente o se observa como un simple trasvase de elementos de un poeta a otro. Bloom nos muestra en los “revisionary ratios” las complejidades de este proceso fundamental para la evolución de un poeta. No obstante, para el propósito de este trabajo, queremos concentrar su propuesta en una idea capaz de englobar el total de estos movimientos: el enfrentamiento. Creemos que este puede ser el signo distintivo de su teoría. La tradición – “influencia” –

para Bloom es un combate esencial por la supremacía y la imaginación, por la conquista del origen.

Al igual que Paul de Man, aunque por diversas razones, creemos que puede resultar benéfico para la comprensión de la teoría bloomiana, la reducción a sus columnas esenciales. De Man reconoce el mérito de los conceptos definidos por Bloom y concede que su propuesta va mucho más allá de un estudio superficial del problema: “he makes it clear, for example, that it has nothing to do with source studies, that the influence can emanate from texts a poet has never read, or even (...) that it can be chronologically reversed, with the late poets ‘influencing’, by retrospective anticipation, the early one” (De Man 271). Pero, el reclamo de De Man va hacia otro sentido: sostiene que al adoptar Bloom un vocabulario psicoanalítico termina por regresar a una relación entre sujetos y no sólo entre textos, traicionando uno de los principios expuestos en la presentación de su teoría. A nuestro entender, el lenguaje psicoanalítico de Bloom está justificado en cuanto lo que quiere es trazar una suerte de “biografía del imaginario” de cada poeta. No compartimos la opinión de Man cuando opina que el recurso a las herramientas psicoanalíticas que hace Bloom regresa su teoría al plano de relación entre sujetos. Proponemos, en cambio, leer la apropiación del lenguaje del psicoanálisis como una herramienta que permite leer *en* los textos un entramado de relaciones comparable al que se puede establecer entre los sujetos. Lo anterior no implica que Bloom recaiga en una lectura centrada en la figura del sujeto o el autor, sino que considera válido un cambio de nivel en su análisis que le permita acercarse a los textos de la misma forma que la psicología se acerca a los individuos. El planteamiento que subyace a esta analogía es, a nuestro modo de ver, el siguiente: los textos literarios son entidades vivas y cambiantes

que poseen una individualidad definible, unos caracteres reconocibles y, en últimas, lo que podríamos denominar una “psicología”. Pero no pretendemos aquí ahondar en esta discusión, lo que queremos subrayar es la pertinencia del reclamo de De Man cuando pide tomar una distancia de la línea argumentativa de Bloom, reduciendo el esquema del libro a sus líneas fundamentales. El crítico belga observa que en medio de su complicada construcción y el recurso al lenguaje del psicoanálisis y la filosofía, hay un problema literario “genuino”: el de la dinámica de la relación de debilidad y fuerza entre el aprendiz y el poeta precursor (De Man 273). En este punto coincidimos con el francés en señalar que acaso una de las formas más apropiadas para acercarnos a la teoría bloomiana es concentrarnos en el núcleo mismo de ella, reducir su sistema al punto central del mismo.

Si queremos resumir las ideas de Bloom en un solo concepto, debemos señalar que este habría de ser el de “misreading”. La noción de “lectura interpretativa” que el norteamericano propone es inequívocamente el pilar alrededor del cual se sitúan sus propuestas acerca de la influencia poética. Esta idea concentra no sólo los planteamientos acerca del enfrentamiento entre aprendiz y predecesor, sino también, en un nivel más abstracto, la particular propuesta de relación con la historia que subyace a las ideas del crítico. El fundamento de la “lectura interpretativa”, como hemos visto, es una dinámica de apropiación y transformación. En un primer nivel se manifiesta en la batalla entre el poeta y su predecesor, en la cual el primero debe hacer suyos por la fuerza los elementos que toma de su antecesor, para luego transmutarlos y hacerlos parte de su propio imaginario. En un segundo nivel, el “misreading” se revela como una dimensión de relación con la historia en la que el pasado debe pasar por un filtro de transformación a

fin de devenir energía actuante capaz de modificar el presente. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos concluir que esta herramienta del “misreading” es una suerte de “experiencia formativa” tanto en el dominio de la influencia poética, como en el del devenir histórico. Y es más, podemos arriesgarnos a decir, incluso, que la conquista última del concepto de la “lectura interpretativa” es abrir la posibilidad de que cada individuo “invente” su propio origen, y que cada “presente” moldee su propio pasado.

Al final de este recorrido por las ideas de Bloom sólo nos queda un par de objeciones por hacer a su teoría. La primera de ellas es la siguiente: en nuestra opinión, las divisiones de los seis estadios planteados por Bloom, a pesar de la lucidez comprensiva que aportan para acercarse al fenómeno de influencia poética entre dos figuras, pueden resultar un trazado demasiado arbitrario. Si bien el reconocimiento de los movimientos ambivalentes de ataque, alejamiento, defensa y superación del imaginario de un poeta, es una inteligente manera de abordar la dinámica de la influencia, la categorización de este proceso termina por constreñir su teoría poética a un proceso que, muy a su pesar, puede dar pie a ser leído como una visión “mecánica” de la literatura. Harold Bloom, estamos seguros, no pretende esto, pero acaso su propuesta de encuadrar el enfrentamiento de las dos figuras poéticas en el plano de sus seis “revisionary ratios”, corre el riesgo de encerrar su visión en categorías demasiado fijas. Pero, al fin y al cabo, toda teoría es una herramienta de doble signo: permite observar ciertas cosas, pero limita el campo de observación. Incluso si las categorías de Bloom pretenden escapar de la rigidez del vocabulario académico y regresan al terreno de las metáforas, su visión queda encadenada a las imágenes que escoge para la composición de su teoría. Es precisamente para evitar la caída en las mismas limitaciones que proponemos tomar de Bloom

solamente la idea englobante de las relaciones de influencia: el enfrentamiento. Con esto dejamos el espacio abierto a otros flujos de energía, otras interacciones, otras maneras de aprendizaje, lucha, asimilación de elementos y saberes entre una figura y otra involucradas en el juego de la influencia.

La segunda crítica que queremos hacer a la teoría bloomiana es la siguiente. Recordemos que Bloom utiliza la metáfora del “drama familiar” para referirse a la dinámica de influencia poética. La escogencia de este término a la vez que nos sugiere una idea de profunda comunicación y conflictiva pertenencia, presenta de entrada un signo de limitación: el diálogo se reduce al espacio estrecho de la “familia”, y más precisamente las figuras simbólicas de padre e hijo. Ahora bien si para el psicoanálisis la delimitación de los miembros de la familia no es en realidad un asunto difícil de determinar, otra es la situación dentro de la teoría poética de Bloom, dentro de la cual el “padre poético” es una figura impuesta, en parte involuntariamente, en parte por escogencia, sobre el imaginario de un poeta aprendiz. Abordar esta problemática bajo la imagen de las relaciones familiares le permite - y le obliga - a Bloom a observar las relaciones de influencia como un diálogo exclusivo y excluyente entre las figuras que encarnan al sucesor y al predecesor. Fuera del círculo de comunicación entre ellos pareciera escucharse solo ruido, voces indistintas que difícilmente penetran los muros que los encierran. En esto es precisamente en lo que no podemos coincidir con Bloom: nos resulta discutible que la influencia poética pueda reducirse a una relación donde solamente tienen cabida dos individuos. Es verdad que Bloom en ningún punto de su obra propone esta idea con estas palabras, y se expresa más bien en términos de “primacía”, pero aun de esta manera resulta difícil aceptar que el proceso formativo de un poeta se

establezca en una relación de dependencia única, capaz de ejercer una predominancia tal que excluya la entrada de otros elementos. En oposición a Bloom, nos inclinamos a pensar en las relaciones de influencia como un tejido plural que se extiende no sólo entre dos figuras mayores, sino que se expande hacia territorios que superan las fronteras cronológicas, lingüísticas, territoriales, políticas, ideológicas, estéticas. Si la tradición es para Bloom una sucesión de puentes, una línea de relaciones monogámicas, para nosotros es un tejido de vasos comunicantes capaz de establecer numerosas líneas de relación con diversas fuentes. En esto nos acercamos a la noción eliotiana del orden simultáneo.

Pensar a un poeta solamente en los términos de relación que establece con uno de sus predecesores - aunque fuera el más notable e influyente - resulta un empobrecimiento por cuanto reduce una realidad que es esencialmente múltiple. Un poeta puede tener muchos padres, y una obra muchos orígenes; un poeta libra muchos combates simultáneos, una obra se nutre de numerosas “lecturas interpretativas” de orígenes distintos. Como lectores no podemos limitarnos a señalar en una poeta solamente *un* campo de influencias, sino que debemos estar atentos a la totalidad de ecos y resonancias que se hallan en él. La idea de la tradición propuesta por Eliot se acerca con mayor acierto a esta necesidad por cuanto observa que el enfrentamiento entre el poeta y su pasado no se personifica en la figura de un solo poeta, sino que se libra con y contra la totalidad de obras que componen lo que él llama el “orden simultáneo”. Bajo esta perspectiva en la que el rango de influencias queda abierto, se puede reconocer con mayor claridad la dinámica de la tradición como un proceso de entrecruzamiento de elementos, de acumulación y reinterpretación de diversas fuentes, que se encuentran en permanente movimiento y transformación. La visión de la tradición eliotiana, en casi

medio siglo anterior a la de Bloom, paradójicamente presenta una visión mucho más avanzada y comprensiva, más abarcadora, que la del crítico norteamericano de la segunda mitad del siglo XX.

Un ejemplo pertinente de lo anterior es León de Greiff, cuya obra se construye precisamente bajo el influjo de numerosas fuentes literarias y culturales que reinterpreta y transforma para adaptarlas a las necesidades de construcción de una obra propia. Una poesía como la suya o la de poetas como Darío y Borges, por mencionar solamente otros dos ejemplos mayores, que asumen la tradición como un espacio abierto a la frecuentación de diversas fuentes, resultaría difícil de abordar a partir de los postulados de Bloom. En obras como las de estos poetas no solamente sería muy arriesgado buscar en el corpus de sus creaciones una figura principal que pueda tomar el lugar central de “padre poético”, sino que tampoco podríamos rastrear en ella los movimientos progresivos de “clinamen”, “tessera”, “askesis”, tal como los propone el crítico. De Greiff, Borges y Darío escriben sus obras trazando un complejo mapa de referencias que abarcan un amplísimo espectro de asimilaciones: tanto se mueven por la poesía occidental europea como por la poesía de oriente, tanto por la antigüedad clásica como por la edad media y la literatura de su propio tiempo. No hay en ellos la constancia de una figura rectora porque su visión de la tradición no necesita encontrar este punto de anclaje. Por el contrario, ellos se inclinan hacia un aprendizaje múltiple, una multiplicación de sus diálogos y lecturas, un movimiento de dispersión en múltiples direcciones.

Si no podemos apresar en las obras de estos poetas al fantasma definible de un “predecesor” ni seguir el camino del aprendizaje poético que proyecta Bloom en su teoría

¿por qué seguir insistiendo en tomar sus ideas como un apoyo para el estudio de la tradición en autores como León de Greiff? ¿No podría sernos suficiente ceñirnos a las ideas de Eliot? Este último ciertamente nos provee con una perspectiva inicial muy interesante: asumir la tradición como un territorio diverso conquistado por medio del trabajo y la voluntad, que se pueden extender tanto como la curiosidad del poeta avance en su exploración. No obstante su lucidez, esta idea eliotiana todavía no logra vislumbrar la complejidad que subyace a su propuesta de observar la tradición como una conquista individual. Eliot traza los rasgos generales del fenómeno al reconocer que la “tradición” más que el fruto de una herencia, es el producto de una asimilación voluntaria de conocimientos y saberes, y la necesidad de una constante movilidad. Eliot vislumbra también el signo del conflicto en la relación entre el individuo y su pasado. Pero en él las anteriores son nociones vagas, apenas intuiciones no desarrolladas. La necesidad de recurrir a la teoría de Bloom está en que su teoría comienza precisamente en el lugar donde Eliot se detiene. El aporte fundamental que hace el crítico es el de profundizar en la idea de que la transmisión de influencias que configura toda tradición literaria opera por medio de un enfrentamiento ineludible entre el poeta y sus antecesores, entre la dimensión de su presente y la carga de la historia que él asume como propia. Lo que ya en Eliot se anunciaba tímidamente, en Bloom cobra una fuerza de realidad e imperativo: la relación con la tradición es un combate violento y destructivo por la conquista de un espacio, y el acercamiento a ella conlleva un esfuerzo de asimilación que se encamina a la posibilidad de crear una línea de genealogía propia.

Con lo anterior, sin embargo, no queremos sugerir que la teoría de Bloom deba observarse estrictamente como una “superación” de las limitaciones que encontramos en

los planteamientos de Eliot. Nuestra propuesta es, más bien, la de conciliar estos dos sistemas, porque hallamos que en su complementariedad ganan una mayor dimensión de validez. Más precisamente, queremos acoplar las líneas de estas dos teorías. Acabamos de observar cómo la noción de “misreading” de Bloom problematiza el proceso de asimilación de elementos tomados de la tradición que Eliot apenas lograba entrever. Si en este punto aceptamos que el norteamericano viene a “completar” la obra del crítico anterior, también nos vemos obligados a reconocer que éste último puede ofrecer una alternativa de apertura de horizontes a las restricciones que encontramos en los planteamientos de *The anxiety of influence*. La crítica que hacíamos a este libro es la de limitar el campo de influencia de un poeta a la relación que establece con un solo predecesor. Ahora, si en lugar de considerar la experiencia formativa como un diálogo exclusivo entre dos partes, retomamos la consideración eliotiana de la tradición como una apertura a varias lecturas y figuras tutelares, podemos pensar en que cada una de las líneas de diálogo que se abren puede estudiarse también desde la perspectiva del conflicto y la lectura interpretativa. Así, en lugar de ver en la obra de un poeta un conflicto fundamental con su astro de influencia, lo veremos en una lucha con diversos puntos de una constelación que él mismo se ha fabricado a través de sus acercamientos. El “misreading” no tiene por qué ser una noción exclusiva y puede resultar de una gran utilidad si se expande su horizonte a la multiplicidad de lecturas que pueden acumularse en la memoria literaria de un poeta. Se trata, pues, de poner en juego el concepto de “misreading” en el campo de Eliot, y de llevar ciertas consideraciones de éste al terreno de su no tan antagónico enemigo, Harold Bloom. Desde nuestra perspectiva, la decisión más adecuada para estudiar el problema de la tradición literaria no consiste en escoger

entre una y otra de las teorías expuestas, sino en conjugar una con otra. Es por esta razón por la que no podemos simplemente prescindir ni de Bloom ni de Eliot, pero tampoco podemos aceptar a uno u otro en su totalidad. Debemos, a nuestro turno, hacer una “lectura interpretativa” de las teorías sobre la tradición.

2.4 Síntesis y búsqueda de una definición propia

Así pues, hemos venido señalando algunos puntos de contacto entre las propuestas de Octavio Paz, Harold Bloom y T.S Eliot, respecto a la tradición literaria. De igual forma, a lo largo de los comentarios sobre cada uno de ellos hemos venido definiendo, gradualmente, nuestro abanico de afinidades con ellos. El propósito de lo anterior – la exposición y el estudio de los sistemas teóricos revisados – es, en principio, buscar una base que nos permita explorar con pertinencia la obra de León de Greiff. Este objetivo, no obstante, no es el único punto de llegada al que queremos acceder. Nuestra intención es también brindar una definición propia de la “tradición que nos permita tener una comprensión mejor de este fenómeno crucial para la literatura. Acerquémonos entonces a la definición que aquí queremos poner sobre la mesa.

La tradición literaria es la memoria de la literatura y como tal actúa como una reserva de obras, conocimientos, ideas, saberes, temas, formas, recursos que se acumulan a lo largo de la historia y se transmiten de formas diversas en el tiempo. Los elementos que entran a formar parte de ella se disponen en un orden de existencia simultánea dentro del cual se difuminan las distancias geográficas o cronológicas que inicialmente pudieran existir entre ellos. De esta manera, todos los elementos se hacen igualmente accesibles a

posibles lecturas y entramados de relaciones. Este orden simultáneo no debe observarse como una entidad estable y uniforme, sino más bien como una categoría general, un conjunto dentro del cual existen, en potencia, una infinidad de vínculos de relación y lecturas que sólo se realizan en el plano de la apropiación individual que cada individuo – o cada época, cada movimiento artístico, cada comunidad – hace de ellos. Es por esto que no existe una visión última y definitiva de la tradición, sino solamente una multiplicidad de imágenes parciales compuestas por la realización que en cada caso se hace del conjunto total de elementos.

La tradición literaria se sustenta en dos pilares básicos: un principio de selección y un principio de transmisión. El primero de ellos determina los elementos que entran a formar parte de esta memoria común y en qué lugar dentro de este orden de existencia simultánea se sitúan. El criterio de selección de estos elementos se relaciona muy estrechamente con el proceso de configuración de un canon que se establece bajo el consenso de un grupo de voces autorizadas - intelectuales, escritores, académicos -. Sin embargo la tradición literaria no se limita al conjunto de obras selectas que conforman el canon, sino que se abre como un espacio más comprensivo capaz de abarcar obras y autores de menor relieve, que no por esto ejercen un menor radio de influencia. Esto se debe a que la tradición literaria no se guía únicamente por un criterio de selección grupal; la decisión individual desempeña un papel fundamental en la selección y asimilación de elementos que conforman tanto la categoría general de la tradición, como las realizaciones particulares que se hacen de ella. Así pues, el principio de selección se realiza no sólo en un nivel amplio sino también y, sobre todo, en un plano individual.

Si tenemos en cuenta que la tradición tal como la planteamos aquí no es una categoría restrictiva, podemos comprender que los elementos que a ella entran pueden provenir de múltiples orígenes y momentos históricos distintos, sin que esto represente un conflicto. Es por esta razón que “idealmente” no puede circunscribirse la tradición a los límites de fronteras lingüísticas, ideológicas, históricas. El principio de selección de la tradición efectúa un cambio de naturaleza sobre los elementos que deja penetrar en ella: los despoja, de cierta manera, aunque no completamente, del peso de su anclaje histórico y geográfico para que puedan moverse con una mayor libertad al interior del círculo al que acceden y dentro del cual pueden reagruparse siguiendo diferentes vías de conexión, de acuerdo a distintos paradigmas de afinidad. En esta medida, aunque la tradición se encuentra exteriormente supeditada al tiempo, en su interior anula las restricciones de temporalidad.

El segundo principio del que hablábamos es el de la transmisión o continuidad. Este último pertenece más a las realizaciones particulares de la tradición que a la categoría general de la misma. El principio de continuidad determina la tendencia de toda tradición específica a convertirse en una fuerza irradiante capaz de reflejar en el otro una imagen de sí misma. Con esta estrategia defensiva, lo que se propone es conquistar un estado de inmovilidad y permanencia. Si el principio de selección consiste básicamente en una apertura y un trazado de relaciones, el de continuidad se trata de la influencia, una imposición de fuerza que somete las nuevas creaciones a un apego al pasado y a una mimesis de modelos ya consagrados. Es un impulso contrario a la creación y la novedad.

La identificación entre tradición e imitación, dicho sea de paso, es la idea más comúnmente aceptada para brindar una definición de este concepto. No obstante, como

ya hemos visto, la tradición consiste en un fenómeno mucho más complejo que el de una simple reproducción de formas consagradas. El principio de continuidad que opera en la tradición es solo una de las líneas de fuerza que confluyen en su interior, y en este caso es una fuerza que podemos definir como negativa. La razón que nos lleva a hacer esta observación es la siguiente: si la tradición logra imponer sus formas fijas a las creaciones nuevas sobre las que influye, lo que consigue no es un verdadero movimiento de continuidad en el tiempo sino una detención de toda movilidad, un anquilosamiento de las formas. Se aprisiona en espejos, se reduce a un lenguaje muerto. En su intento por proyectarse hacia el futuro con la carga intacta del pasado, cierra las puertas a toda posibilidad de avance. Pero resulta imposible mantener la literatura o el arte en un estado de quietud semejante. Esto nos hace pensar, en consecuencia, que toda tradición debe su movimiento a una ruptura de sus propias reglas. Esa fuerza negativa de continuidad solo podemos concebirla, entonces, como una regla implantada con el propósito de ser violada. En este plano, la tradición se nos aparece en su interior como una lucha de contrarios: la presencia de una fuerza negativa que debe ser contrarrestada por su opuesto para lograr una tercera vía de solución. Ni la novedad completa ni la imitación sin cuestionamientos resultan aceptables para insuflar vida a la tradición, pero el combate constante entre los dos resulta un estado propicio para ella.

La tradición, en otros términos, es esencialmente un conflicto entre el peso de la historia que se impone como cárcel y la capacidad del presente de convertir la dimensión de su pasado – o ciertos elementos de este – en una verdadera fuerza de transformación. El punto en el que se concentra toda la fuerza de este enfrentamiento es, a nuestro parecer, en la figura del individuo y en la “lectura ” que este hace de sus antecesores. El

concepto clave para acercarnos a éste fenómeno lo tomamos de Harold Bloom, y es el de “misreading”. Recordemos que para Bloom, el “misreading” o “lectura intrepreativa” consiste, precisamente, en la “apropiación” profunda de la obra de los predecesores que realiza cada poeta nuevo, y que no se limita a un proceso de aprendizaje sino que desemboca en la reinención de los elementos asimilados de sus “figuras tutelares”. Hablamos aquí en plural de la influencia, puesto que consideramos que el rango de relaciones que se establecen entre una obra y sus fuentes no puede restringirse, como sugiere el crítico de *The anxiety of Influence*, a una única sombra mayor. Vemos la tradición como el trazado de una red, en la que cada poeta abre su obra a varias líneas de comunicación simultánea.

De otra parte, queremos puntualizar que el concepto de tradición debe diferenciarse de la noción de “herencia”. Mientras esta última puede observarse como un legado gratuito, una transmisión de saberes por relación de inmediatez o cercanía, la primera se plantea como el producto de una escogencia voluntaria y una conquista de fuentes lograda por medio de un trabajo. Lo anterior permite que el individuo enarque el horizonte de su curiosidad a una pluralidad de fuentes que no se condicionan por cercanía espacial o linealidad temporal. Sus puentes de comunicación con otras obras se dispersan siguiendo el abanico de sus curiosidades o afinidades profundas. Esta escogencia voluntaria de la constelación de sus influencias nos acerca a la idea que ya se encuentra en la base del concepto de “misreading”: la posibilidad de “reinención” del propio origen.

Para concluir, creemos que la idea de que cada poeta pueda, por medio de la “lectura creativa” de su pasado, configurar el espectro de su genealogía y así demarcar

los límites de su propia tradición literaria, nos sugiere una nueva perspectiva de acercamiento al estudio de la historia de la literatura. Si aceptamos que la obra de cada poeta es en su origen un mosaico de ideas, formas, conocimientos provenientes de muy diversos lugares, que no debe su riqueza solamente a las ganancias entregadas por línea hereditaria, tal vez podemos comenzar a intuir la idea posibilidad de una historia literaria desmarcada de fronteras políticas, lingüísticas, territoriales, ideológicas. En su lugar, podrían señalarse corrientes de comunicación menos arbitrarias y más adecuadas al flujo de influencias que se dan a su interior.

El concepto de “tradición” que hasta este punto hemos intentado definir no pretende ser una mera elaboración teórica, sino que encuentra su correspondiente en la práctica poética de algunos autores mayores de la poesía hispanoamericana, tales como Rubén Darío, Octavio Paz, Cesar Vallejo, y muy particularmente en la obra del poeta que aquí nos ocupa, León de Greiff. En su práctica poética podemos distinguir con claridad una idea de tradición que entra en una clara sintonía con los postulados anteriormente expuestos. Lo anterior no es gratuito. Debemos reconocer que la inquietud inicial acerca de la problemática de la tradición, así como las primeras intuiciones que nos condujeron a la elaboración de este concepto, nacieron precisamente de la lectura de su obra. Por tanto, no se trata de la “aplicación” mecánica e interesada de una teoría a la obra de un poeta, sino el regreso al punto que suscitó la corriente de nuestras reflexiones. Adentrémonos pues en la noción de tradición que subyace a su poesía.

CAPITULO III

3.1 Tradición: lectura y capricho

León de Greiff es un poeta con una aguda consciencia de las posibilidades, conquistas y exigencias de su poesía. A pesar de que en el cuerpo de su obra no encontremos textos argumentativos en los que De Greiff aborde directamente sus ideas acerca de la literatura o su posición frente a ella, sea en forma de manifiestos – como era el caso de tantos vanguardistas europeos y latinoamericanos de comienzos del siglo –, o ensayos, la lectura de algunos de sus poemas nos permite señalar la sombra precisa de lo que vendría a conformar su poética. De Greiff entreteje su labor creadora con reflexiones acerca de la naturaleza de su obra, sus experimentaciones con la forma y las ideas filosóficas que la mueven. Es por esta razón que muchos de sus poemas pueden ser vistos como acercamientos a un espejo en el que De Greiff intenta apresar su propia imagen y la forma de su arte. Esta exploración de su territorio se materializa en los frecuentes autorretratos que se encuentran a todo lo largo de su obra, desde sus primeros poemas hasta sus creaciones más tardías. Pero lo que para nosotros resulta más interesante observar es el recorrido literario y cultural que De Greiff consigna en sus poemas, como si se tratara de una hoja de ruta, enumerando conexiones, desvelando los mapas de sus lecturas, haciendo visibles las fuentes a las que se acerca, señalando las herencias que ha adquirido, los robos y prestamos con los que construye su arquitectura poética. Acercarnos a estos textos resulta fundamental para nuestro estudio puesto que nos permite ganar un punto de mira propicio para ganar una entrada inicial al estudio del concepto de “tradición” que subyace a su obra.

Ya en su poemario inicial, De Greiff menciona el primer abanico de aficiones que han de determinar las rutas de su obra:

Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa
 Dicen que soy poeta..., cuando no porque iluso
 Suelo rimar – en verso de contorno difuso –
 My viaje byroniano por las vegas del Zipa...,

Tal un ventripotente agrómena de jipa
 A quien por un capricho de su caletre obtuso
 Se le antoja fingirse paraísos... al uso
 De alucinado Poe que el alcohol destripa!

De Baudelaire diabólico, de angelical Verlaine,
 De Arthur Rimbaud malévolos, de sensorial Rubén,
 Y en fin... hasta del Padre Victor Hugo omniforme...!

Y tanta tierra inútil por escasez de músculos!
 Tanta industria novísima! Tanto almacén enorme!
 Pero es tan bello ver fugarse los crepúsculos...

(De Greiff, Vol I, 3)

En su lenguaje ecléctico despliega una primera enumeración de “maestros”: Rimbaud, Verlaine, Baudelaire. Son las voces mayores del simbolismo francés bajo cuya influencia ha de nacer gran parte de su obra. Pero está también Victor Hugo, y con él conecta con otra poderosa corriente que se insufla en su poesía: el romanticismo. Y Rubén, claro, también un descendiente de la lírica francesa del XIX, situado en una posición determinante: como arcano del modernismo y pariente más próximo – al menos en tiempo y distancia – a De Greiff. Todos ellos reunidos en el círculo del primer terceto,

bajo la preeminencia de una figura mayor: Poe, a quien nombra primero. Tenemos aquí un primer entramado de conexiones en quienes De Greiff reconoce las fuentes de su poesía. En realidad, si nos fiamos solo de la lectura de este poema temprano, su acercamiento a ellos no representan una gran novedad en el panorama de la literatura latinoamericana de su tiempo puesto que ya para esta época los modernistas latinoamericanos conocían largamente a los padres franceses a los que recurre De Greiff, entre ellos el mismo Darío. León de Greiff vendría a entroncar con la ya bien conocida la línea de descendencia que va de Poe a Baudelaire, de Baudelaire a poetas como Verlaine y Rimbaud, y de ellos a la poesía modernista. Hasta aquí, podría pensarse, León de Greiff entra apenas como un rezago de esta corriente de la lírica moderna.

No obstante, De Greiff es mucho más que este primero boceto de sí mismo dibujado en el soneto al que aludimos, pero en el que, no obstante, ya podemos señalar algunas características definitivas de su acercamiento a la tradición: en primer lugar, abre su espectro de lecturas a obras provenientes de lenguas diferentes a la suya, y que también escapan al cerco de la literatura clásica. Esta observación podría parecer un tanto ingenua para un lector contemporáneo, pero para la época y el contexto en el que escribió De Greiff, el hecho de recurrir a autores que escapan de los límites de la literatura española y el círculo de referencias grecolatinas, resultaba un gesto de atrevida libertad. Esto resulta particularmente cierto en el ambiente de la literatura colombiana. Si bien ya Silva había comenzado a introducir poderosas notas de curiosidad que sobrepasaban los límites cerrados de la cultura proveniente de España, la literatura nacional todavía no ganaba la confianza necesaria para romper su apego con sus hábitos mentales y las formas, temas y fuentes heredados de la península. Las manifestaciones del modernismo

que se instalaron en el país fueron apenas tímidas salidas de un férreo círculo de limitaciones que no diluía sus ataduras. La poesía greiffiana viene a proponer el descubrimiento de elementos por fuera de las fronteras acostumbradas: hace una apuesta por una tradición que se remonta más allá de los límites de una lengua común y que sobrepasa en riqueza los elementos adquiridos por familiaridad y continuidad temporal.

Pero, asimismo, otro aspecto que queda explícito en los versos del poema que citamos: su manera de acercarse y asimilar las fuentes literarias que adopta. Regresemos al poema: “A quien por un *capricho* de su caletre obtuso / Se le antoja *fingirse* paraísos... al uso / De alucinado Poe que el alcohol destripa!”. Dos palabras se sugieren como huella para rastrear sus acercamientos a la obra de sus maestros. Resaltemos en primer lugar el “fingimiento” confeso de León de Greiff. Nos resulta curioso encontrar un autor que tan abiertamente se defina como un “fingidor”, un imitador irónico. León de Greiff acepta sin reparos y casi con cierto orgullo el lugar de subordinación de su literatura. Adapta sus “paraísos”, nos dice, al “uso” de Poe, situándose en una posición de voluntaria inferioridad, renunciando conscientemente y de antemano a la pretensión de originalidad que para la poesía moderna fue siempre uno de sus estandartes más preciados.

No obstante, una lectura más incisiva podría llevarnos a pensar que lo que De Greiff consigue al atacar el ideal de lo “original” por medio de sus estrategias de imitación asumida, es precisamente buscar ese brillo de la novedad. Quiere ser original por fuerza de explotar sus capacidades de “fingirse” otro, otros, muchos, siendo a veces como Poe, a veces como Verlaine, a veces como Darío, y como tantos otros que aparecen en su repertorio. Su rostro extraño se multiplica en diversos cristales, y nunca es una

entidad fija. El concepto de lectura y acercamiento a la tradición que de aquí podemos decantar es el de una apropiación muy personal y, valga el término, “caprichosa”, de las fuentes. Paradójicamente, su pretendido fingimiento le permite a De Greiff ganar distancia frente a los originales, para poder adaptar los elementos que toma de ellos en creaciones moldeadas a su voluntad.

Partiendo de lo anterior, podemos adelantar la siguiente observación: De Greiff define su poesía como una estética del “capricho”. ¿Qué queremos decir con esto? En principio, que su labor poética depende, casi únicamente, de la arbitrariedad de su gusto; es su voluntad individual la que le dicta sus normas de conducta. Tanto el arsenal de sus lecturas como su manera de leer, son actos de afirmación de su voluntad. Hasta principios del siglo el modelo de erudición de un intelectual en Colombia era, digamos, un Miguel Antonio Caro - con su amplio conocimiento filológico de las lenguas y literaturas clásicas - o incluso un Guillermo Valencia que ya se asomaba a los albores de una literatura moderna. Su manera de abordar la lectura, podría decirse, se inclinaba por una interpretación “erudita” y “correcta” de obras canónicas; se acercaban a la literatura no sólo como a un objeto estético sino también como un instrumento de educación moral y política. La lectura, para este tipo de intelectuales, podía verse como una acción revestida de seriedad y rigor, cuyo propósito se enmarcaba dentro de un marco de valores humanistas. León de Greiff rompe radicalmente con esto. Para él, la lectura más que un proceso de “interpretación correcta” de una obra, se trata de una “apropiación” incorregiblemente personal de conocimientos; su posición frente a la lectura, más que de reverencia frente al texto, como lo era para Caro, se asume de forma lúdica. La lectura es, para él, un espacio de juego en el que puede desplazarse sin seriedad y a su antojo. Es

más, la lectura se asumen como un acto esencialmente *creativo*¹¹: leer a Poe significa “adaptar” una imagen personal de Poe, singularizarlo como una creatura de su propio imaginario. Esto es palpable en el poema al que nos referimos anteriormente, en el que De Greiff caracteriza a cada uno de los poetas a los que se remite, otorgándole un adjetivo que define la característica que De Greiff decanta de su relación con ellos: de Darío, aprende el gusto por lo “sensorial”, el culto a la música, al sonido; de Poe y Baudelaire, la alucinación y la atracción por el misterio y lo oscuro; de Victor Hugo, la posibilidad del dominio de todas las formas. En esta medida, la lectura se convierte en un espacio de creación de sí mismo. Vemos de esta forma que lo que hemos denominado en De Greiff como una “estética del capricho” también se manifiesta – o tal vez valga mejor decir “nace” – bajo la forma de un cambio radical en la manera de leer.

Ahora bien, este “capricho” suyo no puede simplemente entenderse como una manifestación aislada. Desde nuestro punto de vista, su rebeldía en este aspecto puede comprenderse como un rechazo a las imposiciones sociales e intelectuales de una sociedad demasiado conservadora. Su capricho es, pues, una manera de situarse por fuera de convenciones sociales, pero también por fuera de convenciones intelectuales. Es también por esto que se mira en los espejos de estos poetas “malditos” que adopta como modelos: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. En ellos encuentra no sólo un modelo estético

¹¹ Recordemos que ya José Asunción Silva reclamaba en su novela *De Sobremesa* un cambio en la manera de asumir la lectura. Silva prefiguraba un “lector artista”, capaz de penetrar con sensibilidad y fuerza creativa las obras a las que se enfrentaba. No pretendemos afirmar que León de Greiff se acomode a este modelo prefigurado por Silva. Sabemos que sus vías artísticas difieren en numerosos puntos, pero debemos reconocer en que los dos coinciden en una revolución en el acto de “leer”. Los dos remueven la pasividad que para una mentalidad anterior a la poesía moderna suponía acercarse a un texto literario. Lo que nos llama la atención también, es que este reclamo ha de seguir repitiéndose en la literatura latinoamericana a lo largo del siglo XX. Recuérdese por ejemplo la polémica división de Cortázar : “lector macho” vs. “lector hembra”.

del que puede aprovecharse, sino un reflejo de su propio conflicto con la sociedad. Ser poeta, significa, como en el caso de sus predecesores, ser considerado un “maldito”. Y es así como se asume De Greiff.

3.2 León de Greiff y la noción modernista de la “tradición literaria”

Hasta este punto hemos dicho que su acercamiento a obras que resultaban extrañas al círculo estrecho de su entorno era una primera estrategia para escapar del estancamiento en una tradición asfixiante. Un segundo movimiento sería el de convertir la lectura en una adaptación personal de estos territorios que comienza a frecuentar. En este punto ya es posible comenzar a señalar la coincidencia entre la relación greiffiana con las fuentes de su poesía y el concepto de la “tradición” que definíamos en el capítulo anterior. Igual que Eliot, De Greiff traza una línea divisoria entre la “herencia” de sus antecesores inmediatos y la idea más amplia de una “tradición” abarcadora de múltiples ámbitos. En lugar de acomodarse al marco de referencias conocido dentro de su horizonte cultural, el poeta de *Tergiversaciones* da un salto hacia atrás en el tiempo y se remonta, en primera instancia, a un no muy lejano Darío, quien además de ofrecerle un aprendizaje de magia verbal y maleabilidad de las formas poéticas, también le sirve de puente de conexión con la poesía europea de la cual él mismo se nutre. Al dar este salto, podríamos añadir, lleva a la práctica lo que Eliot anticipaba en su ensayo “Tradition and the Individual Talent”: primero, conquistar las fuentes de su poesía por medio de un trabajo de asimilación; segundo, penetrar en un espacio en el que podemos prescindir de las cadenas de lazos de cercanía espacial y sucesión temporal, para entrar en contacto con el

conjunto total de las obras que conforman una tradición más “universal”, dentro del cual de Greiff traza sus propias líneas de familiaridad. Su tradición comienza a ser, pues, un árbol genealógico elegido y no una cuna impuesta.

Por otro lado, al observar la relación que establece De Greiff con sus antecesores poéticos, resulta muy fácil relacionarla con el concepto de “misreading” que hemos tomado de Harold Bloom. Hemos señalado de qué manera el poeta colombiano “enfrenta” a los autores a los que se acerca, con una fuerza creativa que le permite transmutarlos en imágenes propias en las cuales se basa para emprender su crecimiento poético. Vemos, pues, cómo su relación con la historia se desenvuelve en un plano de constante actividad y creatividad, basada en un conocimiento personal y profundo de un pasado que bien podríamos decir “crea para sí mismo” – ya que ha renunciado a sus vínculos de conexión con la poesía inmediatamente anterior a la suya –, y que logra convertir en su verdadero árbol de familia.

Ahora bien, nos parece que esta noción de la tradición que se advierte en León de Greiff ya latía de forma muy activa bajo la piel de muchas de las creaciones del modernismo latinoamericano. Recordemos que, como ya en varias ocasiones lo ha señalado la crítica, una de las hazañas mayores de este movimiento continental fue el de conquistar para América una verdadera independencia intelectual y cultural que no había sido posible adquirir a pesar de la independencia política que habían logrado los países del continente en la primera mitad del siglo XIX. El camino seguido por los literatos americanos para hacerse con este triunfo fue el de reemplazar los manidos modelos de pensamiento importados de la tradición clásica y española, y abrir su curiosidad a fuentes

provenientes de otros lugares. Ivan Schulman en su ensayo “Reflexiones en torno al modernismo” describe este fenómeno de la siguiente forma:

“Después de tres siglos de modelos peninsulares durante los cuales abrevaron los artistas de América refritas y astigmáticas versiones de la literatura francesa, los modernistas se abrieron a las corrientes universales, conservando a veces lo tradicional, y rechazándolo otras, conforme a su vigencia” (Schulman, 75)

Una aclaración nos parece necesaria a esta cita de Schulman es la siguiente: cuando se refiere a “astigmáticas versiones de la literatura francesa”, podemos asumir que se refiere a la literatura neoclásica francesa que pasa a España como una mera adaptación de formas fijas, y no a la poesía francesa posterior cuyo aire de renovación ejerce el efecto contrario al descrito en este pasaje. Salvada esta cuestión podemos comentar que junto con Schulman, consideramos que el modernismo logró dar un giro definitivo al “principio de selección” que regía las corrientes de su tradición que le permitió juzgar las obras que influenciaban su crecimiento por su valor de “vigencia”, es decir de afinidad y cercanía profunda, y no por su peso “histórico” o su “aura” de texto sagrado e incuestionable. El segundo punto en el que estamos de acuerdo con Schulman es en que, al igual que él, creemos que sólo hasta la llegada del modernismo fue posible para Latinoamérica llegar a vislumbrar una tradición literaria independiente de la herencia legada por España. Pero si “la independencia política obtenida en 1824 no se consigue en lo literario hasta la renovación modernista, o sea, cinco décadas más tarde”, en este último plano es necesario subrayar que esta independencia no conllevó una definitiva e irreparable ruptura con la literatura de la península. Schulman observa, por ejemplo que “...tanto Darío como Nájera, si rechazaron las huecas expresiones poéticas de la España

de aquellas calendas (...), en su obra madura incorporarán los mejores elementos de la literatura peninsular del Siglo de Oro” (Schulman, 88). Debemos puntualizar que el retorno a las fuentes de la poesía hispánica no tiene como puerto las mismas playas mudas de la poesía de los siglos XVIII o XIX, sino que remonta hasta las grandes construcciones poéticas del Siglo de Oro. En esta medida, no es solo un regreso a España, sino un redescubrimiento de ella. La ruptura inicial con la tradición inmediata trajo, como podemos ver, la afortunada consecuencia de un reencuentro de otra fuente más profunda y nutritiva de elementos artísticos que habían quedado oscurecidos durante los siglos anteriores.

Desde el punto de vista de la tradición literaria es posible interpretar esta conquista como una primera revolución por parte de los poetas latinoamericanos en su manera de entender su posición frente a la tradición. Al romper con el legado español, los poetas modernistas logran efectuar lo que podríamos llamar una “ruptura fundacional”. Al no tener ligaduras impuestas, habiendo rechazado aquello que se suponía “propio”, todo lo que resta, que en este caso son los innúmeros elementos de una tradición universal, puede ser apropiado. Incluso lo perdido puede ser recobrado. Lo cercano y lo lejano, a fuerza de un mayor o menor trabajo, pueden ser asimilados. Con su rechazo inicial, los modernistas inauguran esta dimensión de escogencia para sí mismos y para los poetas que habrán de venir detrás de ellos. A partir de este quiebre, todo elemento que incorporamos a nuestra tradición pasa a concebirse como un fruto “elegido”. La tradición no es, en adelante, un “deber ser”, sino un estandarte conquistado. Incluso si se acepta pertenecer a una corriente inmediata de predecesores, habrá que entenderse este gesto de acoplamiento a sus normas como una escogencia voluntaria, y no como una imposición.

Es por esto que el regreso posterior de las grandes figuras del modernismo a las fuentes literarias españolas del Siglo de Oro debe interpretarse como una “reconquista” de fuentes ganada por medio de una lectura concienzuda y personal de las mismas¹². En resumen, devolviendo esta dinámica al campo de nuestros conceptos, podemos observar este fenómeno de la poesía latinoamericana como el encuentro de la línea divisoria entre los territorios de la “herencia” y las posibilidades de la “tradición”.

Es posible comprender bajo este punto de vista el llamado “cosmopolitismo” de nuestros poetas modernistas y del mismo León de Greiff, como un alegre aprovechamiento de una libertad de exploración intelectual que antes les hubiera resultado imposible. El cosmopolitismo significó para ellos una real apertura a un mundo que bullía detrás de las murallas caducas de su herencia colonial. Abrió su boca a otras lenguas y desbrozó caminos que no sólo les permitieron descubrir una vasta Europa que ignoraban hasta entonces, sino también los llevo a lejanías más extremas: aventuras orientales – que ya para un poeta como Casal son tan importantes –; épocas de encantos olvidados – como la fabulosa Edad Media que recrea Darío en algunos poemas –; mitologías desconocidas del otro lado del océano, en incluso de la misma tierra indígena americana. En otras palabras, descubrieron que la tradición no es una *moira*, sino que puede llegar a ser una fantástica quimera que cada poeta crea para sí mismo.

Américo Ferrari ofrece una perspectiva clara del significado que tuvo la aparición de esta curiosidad cosmopolita dentro de la historia cultural latinoamericana. En la introducción a su libro *El bosque y sus caminos* (1993) anota:

¹² Paz es de la misma opinión: “...el modernismo fue un antitradicionalismo y, en su primera época, un anticasticismo: una negación de *cierta* tradición española. Digo cierta porque en un segundo momento los modernistas *descubrieron* la otra tradición española, la verdadera” (Paz,130). El subrayado es nuestro. Nótese el verbo que usa para referirse al regreso a la tradición española. Para Octavio Paz, esta vuelta es, también, una “conquista”.

“La constelación de poetas que surgieron en Hispanoamérica a fines del siglo XIX (...) constituyen un momento clave en la historia de la cultura del continente: no sólo por el valor intrínseco de las obras producidas, sino por los valores de emancipación cultural y de apertura al mundo que ese movimiento encarnó.”

(Ferrari, 9)

Pero si el ensanchamiento del arco de curiosidad de los escritores latinoamericanos resulta importante para la historia cultural del continente, lo es aun más, como el mismo Ferrari reconoce, el significado que esta apertura llegó a tener en términos de la “toma de consciencia” del lugar de América frente al mundo. Ferrari lo plantea de la siguiente forma:

“El modernismo reveló una toma de conciencia del ser específico de América, y al mismo tiempo de la vasta red de relaciones de la cultura universal en la que América es una malla: conciencia de que estamos ‘al pie del orbe’, como dijo Vallejo del Perú, y somos permeables a muchas influencias culturales, como siempre lo han sido por otra parte los países de Europa”. (13)

Coincidimos con él, haciendo un par de salvedades. La primera: nos resulta problemático pensar en un “ser específico de América” como si pudiéramos reunir la diversidad de sus países, razas, manifestaciones artísticas y culturales en el espejismo de unidad que Ferrari llama su “ser específico”. No obstante no ahondaremos en esta problemática; no es este el propósito de nuestro presente trabajo, así que nos limitamos a mencionar nuestro desacuerdo. El segundo comentario que consideramos pertinente respecto a las afirmaciones del crítico es el siguiente: si pensamos en América como un espacio “permeable”, todavía se hace perceptible un remanente de frontera, de separación entre el

continente y la otredad de lo foráneo. América, por una piel delgada, aparece aún disociada del resto del mundo en las palabras de Ferrari. Consideramos que esta cuestión ha sido mejor planteada por otros escritores anteriores a él, como en el caso de Baldomero Sanín Cano.

Cano, en su ensayo “De lo Exótico”, de 1894, proponía una idea que décadas más tarde, en otro contexto pero aún con la misma intención, Borges habría de expresar también en una fórmula muy semejante en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”. Cano afirma:

“Es miseria intelectual ésta a que nos condenan los que suponen que los suramericanos tenemos que vivir exclusivamente de España en materias de filosofía y letras. Las gentes nuevas del Nuevo Mundo tienen derecho a *toda la vida del pensamiento*. (...) Ensanchémoslos [nuestros gustos] en el tiempo, en el espacio; no nos limitemos a una raza, aunque sea la nuestra, ni a una época histórica, ni a una tradición literaria” (Cano, sin paginación)

El reclamo de Cano es por un estatuto de paridad de “las gentes del Nuevo Mundo” con las de Europa, Norteamérica, y todos los demás continentes. Cano defiende la idea de que un intelectual latinoamericano tiene el mismo derecho, y el mismo deber, a abrirse con toda la fruición de la cual sea capaz, a la totalidad de una cultura que le pertenece en la misma medida que a un francés, a un italiano o a un inglés. ¿Por qué nuestro continente debe encerrarse en la herencia recibida por España en materia de arte, literatura y pensamiento? La lengua recibida no debe ser nuestra limitación, defiende. Lo que el escritor colombiano se propone con esta idea es, de cierta forma, exorcizar el complejo de encierro que ronda como fantasma a los intelectuales americanos y los condena a

plantarse en isla, por orgullo, timidez, o ignorancia, sin puentes ni puertos de comunicación con el resto del mundo. Cano exige de los intelectuales americanos una apertura, una toma de consciencia de la vastedad y riqueza que se abre tras las fronteras que, entonces, muchos parecían incapaces de transgredir. En otras palabras, los exhorta a ir más allá de esos primeros territorios recibidos por herencia, para asimilarse a la corriente mayor de lo que podríamos llamar – aunque Cano no utiliza este término – una “tradición universal”. La apuesta del intelectual colombiano es por un radical ensanchamiento en el campo de visión: en lugar de comprender “su” raza, el intelectual americano debería comenzar a comprender al “Hombre” como entidad universal; además de estudiar su época, debería atender a las músicas diferentes de las historias pasadas y lejanas del mundo; en vez de quedarse satisfecho con el conocimiento de su única tradición, debería enriquecerse con el encuentro de obras provenientes de otras literaturas. En lugar de recibir y conservar, conquistar y acrecentar. Ensanchar la visión, abrir el apetito, posibilitar todos los crecimientos. Que todo lo que es posible sea posible, parece decir Cano en este texto que se constituye como un reclamo y un artículo de fe en las posibilidades infinitas de la cultura latinoamericana.

Nos resulta interesante constatar cómo treinta y ocho años más tarde, en 1932, Jorge Luis Borges vuelve a abordar esta problemática de la tradición literaria latinoamericana en relación con la “tradición occidental”. Sus palabras en mucho se parecen a las de Cano, pero su tono es distinto, llevan la carga de un peso diferente. No en vano han pasado casi cincuenta años. Recordemos las palabras de Borges:

“¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura

occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general (...) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.” (Borges 272)

Su palabra es mesurada, tranquila; habla desde un punto logrado. Borges sentencia con calma que la tradición de los países latinoamericano es “toda la tradición occidental”. Y puede hacerlo de esta manera pues entre el momento en que él afirma esto y el ensayo de Cano median todas las luchas modernistas que a fuerza de cosmopolitismo, erudición, viajes y descubrimientos, fueron conquistando para la literatura latinoamericana el “derecho” de entrada a esta dimensión. Aquello que para Cano era un territorio que debía ser conquistado, para Borges es ya un jardín dominado. Su obra es una prueba incontrovertible de ello. Lo que podemos concluir entonces es que ya para este momento había logrado asentarse en Latinoamérica ese concepto de tradición que preconizaba Baldomero Sanín Cano, y que es el de un orden inclusivo en el que puede enmarcarse una amplia dimensión de la cultura que no se restringe por barreras de nacionalidad, idioma, tiempo o geografía. Y, lo más importante, el escritor latinoamericano observa ahora ese terreno de la tradición como un espacio propio¹³.

La poesía de León de Greiff se relaciona claramente con esta visión de la tradición descrita por Borges y reclamada por Cano. En el cuerpo total de su obra

¹³ Sería ingenuo de nuestra parte considerar que esta es la opinión imperante e incuestionada a este respecto. Borges es una voz de peso que respalda nuestras observaciones acerca de la transformación de la noción de tradición en la literatura latinoamericana, pero existen también opiniones contrarias que defienden un concepto más clásico de “tradición” y de lo que debería ser la literatura. Sírvanos de ejemplo mencionar las numerosas críticas que se le hicieron al mismo Borges cuando se le criticaba de ser un escritor “eurocéntrico”, ajeno a las preocupaciones “locales”.

podemos observar cómo, casi sin reparos y con la “irreverente” familiaridad a la que hace alusión el escritor argentino, De Greiff se apropia de motivos, temas, influencias, de la más diversa proveniencia y la más varia naturaleza. Es más, no sólo incorpora una gran variedad de elementos en el particular mosaico de su obra, sino que, en su muy personal estilo, como un mago que no esconde sus trucos, los revela, los pone al descubierto. Consciente de sus derechos y ufano de su libertad, pregonaba la multiplicidad de sus lecturas y hace de éste aspecto el tema de gran parte de su poesía. Mira en un espejo la imagen múltiple de su rostro que él mismo se ha fabricado. Acerquémonos a los cuartetos iniciales de uno de los sonetos con los que inicia *Tergiversaciones*:

A través la ciudad sonora y miserable,
 un lúgubre poeta claudicante e irónico
 va mezclando los vinos en concierto sinfónico
 buscando en las botellas la verdad inmutable!

El oscuro Falerno y el Champaña impecable!
 El del Rin legendario y el Hispano y el Jónico!
 Todos los vinos súmense para el conjunto armónico,
 oh, todos los que vierte la vid abominable...¡

(...)

(De Greiff, Vol I pg. 6-7)

Primero, el retrato del poeta claudicante, la referencia a sí mismo y a su actitud: la simulación de la decadencia de sus maestros. ¿Recuerda a Verlaine, a Baudelaire? También ellos adoptaron en sus obras la embriaguez como un tema poético. Recuérdese, por ejemplo, el famoso “Enivrez-vous” del *Spleen de Paris*. Ahora bien, lo que nosotros queremos señalar en este poema es que De Greiff, al traer a su poesía la presencia del vino, no sólo retoma uno de los temas capitales de la poesía simbolista, sino que lo

transforma en un elemento de reflexión sobre su propia obra. Tras el vestido del vino, De Greiff hace una referencia a su poesía. El vino es aquí una metáfora: el licor que se bebe nos remite a la fuente poética. Tras el catálogo de sus vinos se esconde, pues, la enumeración de sus aficiones literarias. Leyendo el poema bajo esta clave, podemos identificar entonces que el vino de Falerno es, por metonimia, la literatura clásica latina; el “Champaña impecable”, la “impecable” literatura francesa; el vino del Rin, la “legendaria” literatura germana; el vino Jónico refiere al mundo de la Grecia clásica; y, finalmente, el vino de Hispania, alude indudablemente a la literatura española. La sed, de este “poeta claudicante”, por no poder saciarse con una sola, viene a abreviar de todas estas fuentes. Su curiosidad es múltiple y por eso se mueve entre todos estos círculos. Lo que esto significa en términos de su tradición literaria es que no se reduce a un solo lugar de preferencia, sino que se dispersa hacia literaturas de varias lenguas, varios tiempos y varios países; su movimiento no es el de una flecha sino el de un enjambre.

Si en el primer poema citado pareciera que De Greiff adopta como vía una asimilación profunda de una línea poética en la que se encadenan el modernismo y el simbolismo francés, en este segundo texto podemos observar de qué forma el espacio de su curiosidad se expande también hacia horizontes distintos: la cultura clásica grecolatina, la fantasía de las leyendas germanas, y la propia literatura hispánica. El círculo de su imaginario se amplía a nuestros ojos y las vías de tradición por las que transita aparecen múltiples. Sin embargo, aun nos quedan por señalar otras dimensiones de riqueza de su tradición poética. Las veremos más adelante.

Ahora, si en el poema hay un primer momento de expansión, a éste sigue un segundo estado de concentración. El poeta precisa al final del segundo cuarteto: “Todos

los vinos sùmense para el conjunto armónico”. Los elementos adquiridos se reorganizan en una nueva armonía, en un orden orquestado bajo la voluntad del poeta. La visión de la tradición greiffiana se va dibujando entonces no sólo como un vasto afán de conocimiento múltiple, sino también como una capacidad de sintetizar una creación nueva a partir del coro de voces que reúne en sus manos.

Se adivina en el poema de De Greiff una consciencia de lo que podría llamarse una “lectura interpretativa”. “Armonizar” los vinos, decantarlos en nuevo licor y nuevo espíritu, se asemeja de cierto modo al proceso de asimilación creativa que proponía Harold Bloom como momento esencial de la asimilación de las influencias poéticas, sólo que en lugar de tratarse aquí de la figura de un “padre poético” único, nos enfrentamos a un pasado plural poblado de varias presencias. La lucha no es uno a uno, a despecho de Bloom, sino contra una escuadra de influencias escogidas. De ellos debe poder extraerse los recursos para elaborar una poesía propia, asimilando de forma muy personal sus ganancias, riquezas, defectos, trucos. Y como no se trata de una relación monogámica, en el caso de De Greiff, su lucha con el pasado adopta la forma de una obra de síntesis: reunir y transformar, recolectar y sintetizar, y esta se propone como la vía para crearse a sí mismo a partir del aliento poético que roba de otros.

Sostenemos que este modo de enfrentarse a la tradición le viene a León de Greiff de una fructífera relación de cercanía con el modernismo. A nuestro entender, la noción de “tradición” que late bajo la piel de su obra, su manera de relacionarse con los elementos que toma de diversas fuentes, e incluso el mismo apetito por lo nuevo y lo exótico, han sido derivados de unas primeras y concienzudas lecturas de las obras de modernistas como Darío, o el casi desconocido Abel Farina – tutor y “maestro” de León

de Greiff en sus años de juventud en Medellín –. Los modernistas fueron los primeros en Latinoamérica en asumir la tradición literaria como una materia viva, abierta, total, como un “orden simultáneo” del que se puede beber sin restricciones ni límites. También ellos fueron los primeros en considerar el espacio de lo tradicional como un dominio independiente y de absoluta libertad. La tradición fue para ellos lanza y escudo: lanza para proyectarse hacia nuevos horizontes de posibilidades expresivas conquistados en obras distantes de su tiempo y sus fronteras; y escudo para protegerse de la pobreza de una sociedad en respecto a la cual se sentían aislados e incomprensidos. Lo mismo, en términos generales, encontramos en la poesía greiffiana: la visión presentida de una “tradición universal” como arma y protección.

El lugar en el que encontramos la mejor definición de esta actitud modernista es en uno de los textos claves de Darío, el prefacio a las *Prosas Profanas*. Aquí Darío señala lo que para nosotros se constituyen en los pilares centrales de su actitud frente a la tradición: su estética ácrata y su individualidad. Afirma Darío “Porque proclamando como proclamo una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción” (Darío 179). Esto supone que su actitud frente a la tradición no es, ni remotamente, la de una pasiva aceptación de modelos. Por el contrario, su tradición es una continua búsqueda, su tradición es un origen que siempre escapa, un nacimiento que se reinventa constantemente. La inmovilidad es la muerte; la mimesis, si no es creativa, no es arte. ¿Y dónde explorar? En todas partes, en todas las riquezas de todas las culturas, en todos los pasados: el americano, el europeo, el de orientes lejanos. Para Darío fueron islas de preferencia la mitología griega y Francia – cosa que le

reprocharon intelectuales como Cano¹⁴ –, pero su llamado al viaje incita a la salida a todos los puertos. Lo que Darío defiende, pues, es una estética de la diversidad, pero también de la rebeldía. Pretende ser diferente, no ser como los otros, ni antiguos ni contemporáneos. Su visión de la literatura y el arte se fundamenta, como podemos ver, en valores eminentemente individuales. El motor de su literatura es ese “yo exaltado”, de cuna romántica, que defiende al decir: “mi literatura es mía en mí” (Darío 180), y “...cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior” (Darío 181). Bajo esta perspectiva, la poesía se plantea como un trabajo y un dominio esencialmente solitarios. Y lo mismo vale para la tradición, que aparece entonces como un terreno irrenunciablemente individual. A diferencia de una mirada clásica, que concebiría lo tradicional como un arsenal común de reglas que la comunidad comparte y lega de generación a generación, los modernistas como Darío se acercan a ella como un edificio que deben construir para sí mismos, como un árbol original que cada uno conquista con su propio trabajo y que se constituye en el punto de nacimiento de su poesía.

En el ya citado artículo sobre el modernismo, Schulman señala a propósito del arte modernista los dos puntos fundamentales que comentamos anteriormente. Afirma “... lo que mejor define al arte modernista es” por un lado “su cualidad individual” y por el otro “el sincretismo”, que para él se convierte en “la piedra de toque de la estética modernista”. Desde esta perspectiva, lo que hace Schulman es proponer como valores generales del pensamiento modernista, los dos pilares que señalaba Darío como sus

¹⁴ Recuérdese el comentario que hace sobre Rubén Darío en “De lo exótico”: “No hay falta de patriotismo ni apostasía de raza en tratar de comprender lo ruso, verbigracia, y de asimilarse uno lo escandinavo. Lo que resulta, no precisamente reprehensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar a Francia y no pasar de ahí. El colmo de estas desdichas es que talentos como el de Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contenten, de lo francés, con el verbalismo inaudito de Hugo o con el formalismo precioso, con las verduras inocentes de Catulle Mendès. Francia sola da para más.” (Cano, sin paginación)

principios poéticos en su prólogo a *Prosas Profanas*. Se nos podría cuestionar el hecho de equiparar la estética “ácrata” con el “sincretismo” del que habla Schulman. Son dos términos claramente diferentes, admitimos. Sin embargo, pareciera que el “ácratismo” rubeniano en mucho coincide con la visión de una estética del sincretismo. El mismo Schulman nos proporciona un argumento a este favor. Al comentar la estética de Darío recurre a la cita de uno de los primeros críticos de la obra del nicaragüense: “Eduardo de la Barra, tan olvidado por Darío, en el prólogo de la primera edición de *Azul* (...) comenta la naturaleza del arte rubeniano: ‘Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde, y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco...’” (Schulman75). ¿Qué tiene que ver este comentario con la estética “ácrata”? Para que Darío pueda llegar a desarrollar esta fuerza de armonizar elementos, es preciso que tenga en sus manos un primer conocimiento amplio, una variedad de conocimientos diversos. El sincretismo aparece, entonces, como un estado posterior al de una primera acumulación caprichosa y personal de riquezas, que es la ambición de su estética. Su “sincretismo” puede observarse, entonces, como el punto complementario de su estética “ácrata”.

León de Greiff comparte estas características fundamentales de la poesía del modernismo. Consideramos que las categorías de “individualidad” y “sincretismo” señaladas por Schulman para definir la poética modernista bien podrían ser utilizadas para acercarnos a la obra del poeta colombiano. Como veíamos en los poemas comentados, su estética y su relación con la tradición se basan también en una individual apropiación de elementos provenientes de una dispersión de lugares y tiempos. Bajo esta perspectiva, no hallamos inconveniente en abordar su obra como el producto de un

sincretismo marcadamente individual. No obstante, creemos que el término que mejor definiría la poética greiffiana, y sobre todo su manera de abordar la tradición literaria, es el que usa Darío para hablar de su propia obra: la estética “acrática”. La palabra de Darío concentra en su núcleo el fondo de rebeldía y el apetito de exploración que nutren tanto su obra como la de otros poetas como León de Greiff. Consideramos que si De Greiff comparte una visión de la tradición con el modernismo, si deriva una manera de asimilar la tradición de sus maestros modernistas, esta debe ser comprendida a la manera de Rubén Darío: una renuncia a la norma fija y la adopción de modelos estables; un llamado a la exploración constante, por todos los caminos, todas las culturas, una posibilidad de constante reinención de la obra y de sí mismo a través de la obra. Uno de los poemas en los que De Greiff expresa claramente la naturaleza “ácrata” e individual de su obra, es el siguiente:

“Alma romántica – Flor de Lys –,
 alma para una epopeya,
 para un idilio hueco...

Alma clasicoide, alma
 de un verso bien medido, bien
 aconsonantado, vacuo y fofo...

Alma decadente, alma de Narciso,
 alma para urdir un poema
 simbólico, vagaroso y frágil...

Alma exótica, alma Flor de Loto,
 alma para cristalizar en luminosa
 síntesis, la vida opaca...

Alma de un biombo niponés,
 alma de un ibis, alma
 de una alborada policromía.

Alma de un crepúsculo nórdico,
 alma llena de brumas, de frío,
 alma mística, ácrata, recóndita...!

Multánimes almas
 que hay en mí!" (De Greiff Vol I Pg 21)

El poema greiffiano cumple cabalmente con la premisa de Darío: no apegarse a ningún modelo. Haciendo un guiño irónico a la idea romántica de que la literatura debe ser la expresión de un "alma" individual, justifica el juego de máscaras de su poesía con la pretendida "multiplicidad de almas" que lo habitan¹⁵. Esta idea se compagina perfectamente con el postulado de una estética "ácrata" dariana, por cuanto lleva la rebeldía del artista a rechazar no sólo la autoridad de otras escuelas o autores sobre su labor poética, sino a cuestionar su propia autoridad sobre la misma. No se trata tan solo de ser o no ser romántico, ser o no ser simbolista, sino de no evitar todo punto de inmovilidad. De Greiff salta de un lugar a otro, como un actor itinerante, cambiando las máscaras de su "alma" y su "estilo", ninguna de las cuales toma demasiado en serio sino que asume como puro divertimento. Al aceptar que en el círculo de su espíritu conviven una multiplicidad de voces, renuncia a todo principio de "estabilidad" y, en cambio, acepta como fuerza de creación el movimiento de sus contradicciones internas. De Greiff

¹⁵ Esta "multiplicidad de almas" hace referencia también, claro está, a la cuestión del uso de heterónimos de su obra. Recordemos que esta es una de las características más innovadoras y distintivas de su poesía.

asume la división de sí mismo como una vía de conquista de una mayor riqueza expresiva y de conocimiento: cada una de sus almas cubre un distinto campo de posibilidades, lo afilia a la línea de una tradición poética distinta. La pluralidad que asume le permite ser, simultáneamente, clásico y romántico, decadente y exótico, japonés y nórdico. Y, en consecuencia, su espíritu, por ser múltiple, puede engendrar también una expresión de variados tonos y alcances. El sincretismo greiffiano es verdadero y profundo, al igual que su sentido de exploración de la tradición “universal”, que asimila en su diversidad como una íntima posesión de su espíritu.

Así pues, si nos arriesgamos a vincular a León de Greiff con la corriente de una “tradición modernista” es porque, como hemos intentado demostrar, se puede reconocer en su obra una asimilación profunda de algunos de los principios fundamentales de este movimiento. Desde nuestra perspectiva, su visión revolucionaria de la “tradición” no sólo coincide con la idea modernista, sino que se deriva directamente de ella. No es una coincidencia que De Greiff se refiera en el poema “Aduno el sol de Grecia” a la “lógica” de su poesía, utilizando la misma palabra con la que Rubén definía su actitud frente a la literatura, “ácrata”:

Aduno el sol de Grecia con el brumar norteño
y complico mi lógica de *ácrata* anacoreta
con un gesto jocundo, plácido, risueño...
Voy exórbite; fumo mis pipas, “soy poeta...”

(De Greiff Vol I. pg 9)

El “ácrata” de Greiff cita veladamente a su maestro Darío, de quien aprende a concebir la tradición como un espacio de sincretismo, una dimensión abierta a las exploraciones y a una relación individual con la cultura, y sobre todo una construcción personalísima. Por

esto se permite reunir opuestos en apariencia irreconciliables: la calidad luminosa y clara de lo griego, con los tonos opacos de lo nórdico, como propone en el poema. Ahora bien, el “acratismo” greiffiano, presenta diferencias significativas: la suya es una actitud irónica e impregnada de un humor pesimista. Ya aquí empieza a tomar distancia con la poesía del modernismo, apuntando la ironía de sus burlas hacia el mismo procedimiento de idealización del pasado al que recurre. Los modernistas, en su afán de elevar el pasado a una dimensión de ideal, no se permiten el humor sino en raras ocasiones, y mucho menos se permiten ironizar sobre su propia relación con la tradición. Pero además de esto, De Greiff da un paso adelante del modernismo al llevar su renuncia a la norma más allá de un dominio estético, y extendiendo su rebeldía al plano de la lógica. No sólo su gusto, sino su pensamiento y su escritura renuncian a la autoridad, y por tanto se observa a sí mismo “exórbite”, excesivo, por fuera del mundo. Curiosamente, el último verso parece sugerirnos que es precisamente este sentido de “estar fuera” lo que define a León de Greiff como poeta.

La poesía como un acto de rebeldía frente a la historia es el germen que planta el modernismo en León de Greiff, y también en muchos otros autores latinoamericanos posteriores a este movimiento estético y de espíritu. Es verdad que De Greiff manifiesta en muchos de sus poemas una inconfundible similitud con los recursos del modernismo en materia de composición, temas, referencias, pero consideramos que el estrato más profundo de afinidad con este movimiento se presenta a otro nivel: en el espíritu crítico e inconformista que lo lleva a replantear los términos de relación con su dimensión histórica. La poesía del modernismo se rebela contra la idea de que el pasado es una estatua inmutable, y cuestiona la pretensión de la Historia de revelar una imagen única y

verdadera de éste. En oposición a lo anterior, propone una mirada al pasado como un territorio maleable, un agua móvil de reflejos, un espejo cambiante. Es más, descubre que bajo su mirada el pasado no sólo puede transformarse, sino que se convierte en una creación propia. León de Greiff aprende del modernismo esta lección de concebir la historia como una dimensión espejeante, y transforma esta idea en el gesto de reinvención de su propio pasado. La enseñanza que deriva del modernismo se convierte en la columna fundamental alrededor de la cual estructura toda la arquitectura de su poesía.

Antes de continuar con De Greiff, vale la pena detenernos a observar con mayor detenimiento ese cambio de perspectiva frente a la historia que propone el modernismo. Recordemos que en su gesto de oposición radical a las condiciones de su presente - que desdeñan en todos sus aspectos - los modernistas recurren al pasado para buscar en él un espacio ideal de riqueza, magia, sabiduría y divinidad, elementos de los cuales halla despoblado su propio tiempo. Pero al volver la vista atrás, más que una exploración “objetiva” de la historia, lo que los modernistas hacen es una proyección de su deseo. El pasado aparece ante ellos como una suerte de espejo mágico que devuelve la imagen idealizada de un paraíso perdido. Por tanto, su exploración de la historia no puede entenderse como un deseo de conocimiento guiado por una voluntad de verdad, sino más bien como la construcción individual de un espacio imaginario. El conocimiento de la historia, que antes se observaba como un esfuerzo de erudición, se replantea y aparece como un acto muy cercano al de la imaginación. De hecho, para los modernistas, la idea de lo “verdadero” se encuentra más cerca de la dimensión de lo imaginario, que de lo objetivo. En consecuencia, “imaginar” es para ellos un sinónimo de “conocer”. Su visión del pasado no necesita apelar a criterios de fidelidad u objetividad. Los modernistas como

Darío son perfectamente conscientes de esto, y adoptan esta idea como parte fundamental de su poesía. El poema “Divagación” de Rubén nos muestra un cuadro preciso de lo que comentamos. Rubén nos dice:

“Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia
al eco de las Risas y los Juegos,
su más dulce licor Venus escancia”

(Darío 183)

¿Existe una Grecia original? El pasado se distorsiona en espejos. Darío observa a Grecia a través del cristal de la poesía y el arte franceses de finales del siglo XIX. La Grecia que observa acaso nada tiene que ver con la de los griegos, concede, pero aún así la acepta, sin reparos. Si su idea de Grecia nada tiene de aire original, y es más bien una distorsión francesa ¿por qué no aceptarla con entusiasmo? En lugar de lamentar el falseamiento de la imagen original, Darío celebra la reinención de una Grecia más afín a su propio espíritu, tamizada por la estética francesa; diluida, si queremos, por la banalidad de las “risas” y el “juego”. Pero lo que nos interesa señalar en este poema es el alcance de esta posición frente al pasado. Lo que podemos interpretar en el poema de Darío es el reconocimiento de que el pasado - y en última instancia la “realidad” – se concibe como una construcción de la percepción. Lo particular del modernismo es que asume esta certeza no como un obstáculo, sino como una alegre promesa de libertad.

Partiendo de la convicción de que el pasado es un horizonte escogido y no impuesto, una materia maleable que se moldea por el deseo y la mirada, y convencido de que su relación con la historia ya no puede asumirse como un sometimiento, Darío

configura su visión personalísima de la tradición. Su tradición se convierte en su panteón personal, en un altar en el que antepone sus ídolos escogidos a las figuras de un canon heredado; es la imagen viva de ese espíritu de radical subjetivismo que lo lleva a sentenciar: “Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte” (184). Pero debe observarse que esta lucha por fabricar para sí una imagen propia del mundo y la historia, lo lleva a constreñir su idea de una tradición cosmopolita, a una suerte de “ficción” personal de universalidad. La asimilación que hace de la cultura de un país, de una época, de una cultura, puesto que responde siempre a sus exigencias de ideal y belleza, resulta siempre reductiva. Si continuamos la lectura del poema “Divagación” nos damos cuenta de que su visión de la cultura germana, por ejemplo, se circunscribe a un ramillete de figuras ideales: “la Celeste Gretchen” - la amada del Fausto -, la mítica Loreley que canta el “divino Enrique Heine (...) a la orilla del Rhin”, y “El divino Wolfgang” (185); su comprensión de España se reduce, a su vez, a la imagen estereotipada de la “sangre de los toros” y la “flor gitana”; incluso la visión de su exotismo oriental llega a cifrarse en la imagen idealizada de princesas chinas, edificios exquisitos y poetas de lenguajes divinos (185). Su tradición no puede ser más parcial y caprichosa. Téngase en cuenta, no obstante, que la intención dariana no es la de ofrecer una imagen cabal de la cultura europea u oriental, sino la de configurar un mapa de “sus” aficiones; conquistar para sí mismo “su” visión de Europa y Oriente, ganando así un espacio imaginario a partir del cual construir su propio universo poético.

La idea de “tradición” que subyace a la poesía greiffiana en muchos puntos coincide con las características que señalamos en la obra de Rubén Darío. León de Greiff comparte con el autor de *Azul*, y con el modernismo en general, un cuestionamiento

esencial de la temporalidad y la historia, que deriva en una nueva manera de comprender su propia relación con la tradición literaria y el pasado. También De Greiff adopta la idea de que el pasado puede comprenderse como una dimensión inestable, una superficie cambiante, que se reinventa a medida que penetramos en él. Por esto, al igual que Darío, el poeta colombiano, al embarcarse en su viaje al pasado, construye esta dimensión a la medida de su imaginación, y llega incluso a transformarla en el material de su trabajo poético. En esta tarea, a medida que define la silueta de su propio pasado, va trazando las líneas de lo que ha de convertirse en su propia tradición. El trabajo que asume De Greiff en su exploración de la historia es el de crear puentes de conexión con obras, culturas, autores e ideas, que se convierten, en retrospectiva, en los puntos de su propio origen. O sea, su mirada hacia atrás le permite crear la imagen de sus predecesores, inventar la voz de sus padres poéticos y, de esta manera, cumplir con el quimérico deseo de darse origen a sí mismo.

En varios de sus poemas podemos rastrear esta intención a la que nos referimos, pero entre las páginas de su obra hay dos que revelan con claridad el deseo de sumergirse en las aguas profundas de la tradición para buscar, o inventar, el lugar de su origen. El primero de éstos lo encontramos en un poema sin título del libro *Tergiversaciones*:

“Como esto ha de seguir – al decir de las gentes –
oh las intonsas gentes dando siempre opiniones!
Yo habré de liar mis bártulos para ignotas regiones,
regiones muy lejanas, raras y diferentes...

Y será por los lados de mágicos Orientes,
o tal vez más allá..., donde los aquilones
surgen para abismar birremes y galeones

en el ávido océano de las fauces potentes!

O será hacia Occidente, o hacia el Sur o hacia el Norte:

de ese Norte recóndito vinieron mis abuelos,

bravos escandinavos de gigantesco porte,

con los ojos azules, y orgullosos y apáticos...

Acaso mis nostalgias vendrán de aquellos hielos,

y mis soberbias, y mis vicios aristocráticos”

(De Greiff Vol. I, 8)

El tema de la “invitación al viaje”, de proveniencia simbolista, se reinterpreta en De Greiff no solo como una vía de escape del presente, sino como una expedición de búsqueda del propio origen. Si el presente es un panorama pobre, y el poeta no pertenece a este tiempo vacío, el viaje se propone como el descubrimiento de una realidad más alta que se encuentra “más allá”, al otro lado. Es a este territorio “raro” y “mágico” al que cree pertenecer el poeta. La ironía se encuentra en que éste no sabe, en realidad, en dónde se halla esta realidad más alta: ¿está en el Norte? ¿en Oriente? Lo seduce de estos territorios sólo el velo de irrealidad que los cubre, la mitificación que hace de ellos a través de una sensibilidad mediada por el arte y la cultura. De Greiff no piensa en Oriente o en el Norte como territorios reales, sino como espacios idealizados. Por tanto, su idea del viaje debe entenderse como una búsqueda de espacios imaginarios en los que pueda instalarse con familiaridad.

Si interpretamos la idea del viaje en León de Greiff como una metáfora de su relación con la tradición, ganaremos una buena perspectiva de esta noción. En el poema al que aludimos, viajar es, en principio, una vía de escape, una renuncia a lo inmediato. Pero el viaje significa también, para De Greiff, ir al encuentro de un origen, al centro del

que provienen sus “nostalgias” y “soberbias y vicios aristocráticos”. En otras palabras, el viaje se propone como el redescubrimiento de una tradición profunda en la que quiere reclamar entrada. Pero como ya decíamos, De Greiff no puede situar su origen en un solo lugar; su exploración no tiene punto de anclaje. Por tanto, busca en todas partes, se pierde en todos los caminos, hila puentes con todas las orillas que se ponen a su alcance. Su viaje, como su tradición, se construyen bajo el mando de su voluntad y sus encuentros, no en base a un mapa de retorno, sino a la merced de la rosa de los vientos. Así entonces, si su viaje es de regreso, es un regreso a todas partes: toda la tradición es suya. Como Darío, reclama como propia toda la tradición de la literatura y el arte.

Un segundo poema en el que es posible señalar una reflexión sobre la tradición greiffiana como invención propia es la “Balada - Baladeta en mí”, que hallamos en el poemario *Fárrago*. Más de veinticinco años median entre este poema y el anterior, y como es de esperarse hay una gran diferencia de tono entre uno y otro. La “baladeta” es mucho más irónica y lúdica, cede menos a la idealización y deja paso a un humor desencantado. Sin embargo, a pesar de haber modulado un tono diferente de voz, León de Greiff parece mantener como base de su poesía la noción de la tradición como una invención propia:

“Venido a menos viking, de poeta
 (¡y en el trópico!) estoy. Cuando cavilo:
 ¿será mi estilo (por llamarle estilo)
 (...)
 barroco estilo, ni motor de escándalos –,
 por descender (si criollo a la zeta)
 de Renanos, Iberos, Godos, Vándalos?”

De Iberos (no español de pandereta),
 de Renanos (si no bajo del tilo
 romanticoide y menos soto el filo
 guadañador: el Fuhrer non me peta),
 de Godos (pero zurdo: y nunca enfilo),
 de Vándalos (¿por miedo al diablo mándalos
 el Vulgo?) vengo (y vándalo un asceta):
 de Renános, Iberos, Godos, Vándalos.
 De lo inconexo y sin orden soy veleta.
 (Llévame el viento – como brizna – en vilo)
 Acrata soy – de buen humor – tranquilo.
 (...)
 ... Yo: ¿Síntesis?¿meta?
 de Renanos, Iberos, Godos, Vándalos?”

(De Greiff Vol II, 39)

Aquí también el poema comienza con una voz de rechazo al presente. La comprobación de encontrarse en un lugar ajeno, en un territorio extraño, desencadena el reclamo de otro origen, y abre la búsqueda de una ascendencia que se multiplica en diversas líneas. De Greiff se observa como el heredero de varias y diversas culturas: sangre de vikingos, iberos, renanos, vándalos y godos, todas confluyen en él. Pero valga señalar que el reclamo de estas líneas genealógicas poco guarda de fidelidad a la historia. El árbol de familia dibujado en el poema tiene muy poco de rigurosa investigación, y puede comprenderse más bien como una ficción que De Greiff elabora para sí mismo. ¿De qué otra manera entender esta incoherente diversidad de orígenes? Si quisiéramos emparentar históricamente a De Greiff, aunque fuera lejanamente, con las razas de las que pretende ser un heredero, necesitaríamos recurrir a complicadas investigaciones y trampas históricas, que no nos asegurarían tampoco un conocimiento cierto de su pertenencia a

ellas. Habría que recorrer un largo e intrincado camino para poder relacionar a De Greiff con el pueblo vándalo, o con los godos, o incluso con los íberos. Una distancia enorme en siglos y geografía lo aleja de ellos. En cuanto a su ascendencia vikinga y germana, puesto que sus bisabuelos fueron suecos y alemanes, la conexión resulta menos complicada, aunque igual de ficticia. ¿Cómo puede un hombre del siglo XX, un poeta latinoamericano rodeado de influencia española en materia de artes y letras, reclamarse descendiente de pueblos tan ajenos a su entorno? La única vía es imaginaria: se fabrica un pasado que prescinde de las líneas de continuidad históricas, así como también de los límites espaciales. Su tradición, desde esta perspectiva, puede ser vista como la creación de una voluntad individual capaz de sobreponerse a los condicionamientos de la realidad inmediata, y adaptar una imagen del mundo a su propia medida.

Notemos, por ejemplo, que cuando De Greiff se presenta a sí mismo como íbero, hace una aclaración y se pone a distancia de ese “español de pandereta” que no tiene la nobleza de los antiguos pobladores antiguos de la península; cuando se dice “renano”, marca una distancia de la vena pueril del romanticismo, y también del horror del fascismo alemán del siglo XX, que no hacen parte de su imagen ideal de los pueblos de orillas del Rin. Una de las herramientas de las que se sirve De Greiff para modificar el pasado es su idealización, que lo obliga a transformar la dimensión “real” de este en una imagen sesgada y parcial. Así mismo, nos parece curioso el hecho de que De Greiff utilice las denominaciones de tribus y pueblos antiguos para referirse a la historia moderna de los países. Vemos, por ejemplo que al hablar de los pueblos renanos alude enseguida al romanticismo y al Führer; y al hacer referencia a los íberos los denomina luego como “españoles”. La confusión de tiempos resultaría imperdonable desde una

perspectiva histórica ortodoxa. No obstante, nosotros creemos que este es el juego que propone la poesía greiffiana: acercarnos a la historia en su inestabilidad, poner en cuestión sus categorías temporales, concebirla como una construcción poética artificial.

Este es un gesto que incluso podríamos llamar “nietzscheano”. Materializando, acaso inconscientemente, la idea del filósofo alemán de conquistar el origen por medio de la voluntad, De Greiff crea poéticamente su propia genealogía. El poeta colombiano hace una apropiación tan fuerte y caprichosa de la historia, que la transforma en una imagen personal. La historia se convierte para De Greiff en una experiencia subjetiva. Es por esto que su relación con la tradición literaria, se desenvuelve con tanta libertad y audacia, incluso cuando transita por terrenos tan disímiles y ajenos a los límites de su herencia cultural.

Ahora bien, es precisamente esta libertad la que le permite situarse a sí mismo, con burla e ironía, como punto central de la historia. Veíamos cómo en la “Baladeta” se preguntaba: “Yo: ¿Síntesis? ¿meta? De Renanos, Iberos, Godos, Vándalos?”. De Greiff es consciente de que su “Yo” no puede ser, desde una perspectiva objetiva, el punto de desembocadura de estos pueblos a los que invoca, ni menos aun el culmen de su devenir en el tiempo. Pero la poesía del colombiano va en contra de todo principio de objetividad. La historia, para De Greiff, carece de una finalidad, y si la tiene es sólo en tanto se convierte en una interpretación individual que la significa y la reordena a su conveniencia. El poeta colombiano escribe con la convicción de que toda interpretación histórica es arbitraria, y se vale de esta idea para “jugar” con ella, desplazando sus centros y líneas en ordenamientos que en ningún momento pretenden ser definitivos. Es más, llevando esta idea hasta sus límites más radicales, se sitúa, burlescamente, a sí

mismo como el centro, como la “veleta” de esas numerosas líneas históricas, “inconexas y sin orden”. Ahora bien, observemos que si León de Greiff se sitúa a sí mismo como centro de confluencias, lo hace como respuesta agónica a la comprobación de que las líneas de causalidad objetivas de la historia siempre conducen a un último e ineludible vacío. Su individualismo se propone, visto de esta manera, como un contrapeso a la corriente nihilista de su pensamiento que le hace decir en uno de sus poemas más conocidos, el “Relato de Gaspar”: “Pero lo malo es que todas estas cosas vienen a dar en un fracaso irremediable” (De Greiff Vol I, 400) refiriéndose a su recuento personal de historias y poetas de su afición.

Otro aspecto de la idea de tradición literaria greiffiana que nos permiten observar los dos poemas comentados, es el deseo greiffiano de construir su tradición a la manera de un mosaico que se alimenta de fragmentos, una red con diferentes puntos de contacto, un crisol, un cúmulo de elementos de diverso origen¹⁶. En estos poemas es posible observar la intención greiffiana de cuestionar la tradición como una dimensión cerrada y unívoca, cercada por límites regionales, lingüísticos, históricos e ideológicos que pasan de una generación a otra. Para de Greiff, como para los modernistas, la tradición de un poeta debe ser el cuerpo total de la tradición, de todas las lenguas, todas las culturas y geografías, del cual derivan los elementos que van a conformar su obra poética.

Insistimos en señalar que tanto el cuestionamiento del pasado y la historia, el individualismo a ultranza, y sobre todo la posibilidad de entrar en relación con la totalidad de las manifestaciones culturales y literarias de todas las lenguas, son los puntos

¹⁶ Notemos, al paso, que en este poema que comentamos aparecen de nuevo dos palabras que resuenan como un eco de la estética de Rubén Darío: “ácrata” y “síntesis”. Más que una coincidencia, debemos interpretar esta huella como una persistencia de la idea de tradición que De Greiff asimila de la poesía del nicaragüense.

clave que De Greiff toma de la escuela modernista. Pero de igual manera, es reconocible que su concepción del pasado como una invención individual tiene también un innegable origen en el modernismo. Es en esta medida en la que podemos considerar a León de Greiff, como un deudor de este movimiento.

Recordemos que críticos como David Jimenez Panesso ya subrayaban como un logro modernista la idea de “reinventar el pasado”, e incluso menciona dos autores colombianos como ejemplo de esta voluntad de autogénesis:

“Algunos modernistas, como Valencia y Londoño, trataron de inventarse un pasado propio para su poesía, como respuesta a la pobreza o la insignificancia del que les correspondió como destino histórico” (...) “Crear poéticamente el pasado del que les habría gustado descender (...) pareció por un momento la salida modernista ante la discontinuidad entre las pretensiones de modernización literaria y la tradición real” (Jimenez Panesso, 18-19)

Valencia y Londoño son, en Colombia, sólo dos tímidos antecedentes de la obra greiffiana en su intento de crear su propia tradición literaria. Pero ya en sus obras se adivina este gesto de rechazo y evasión. Los dos poetas mencionados comienzan a sugerir, de cierta manera, la posibilidad de rechazar la herencia cultural inmediata y los vínculos de relación con las esferas locales, para ir a buscar una tradición en lugares y tiempos distintos. Valencia se remonta a Grecia y, al igual que Londoño, momentáneamente simpatiza con ciertos autores simbolistas. Sus excursiones, aunque no fueron amplias, anticipan ya lo que años más tarde serían las conquistas de la poesía greiffiana. Existe en ellos el primer brote de esa libertad rebelde, que llevaría a De Greiff a romper irreconciliablemente con su realidad para construirse una tradición compuesta

de una ecléctica síntesis de elementos provenientes de todos los puntos a los que se acercó su curiosidad infatigable. Existe en ellos también el germen de ese cuestionamiento de la historia que en la obra greiffiana se habría de convertir en un abierto enfrentamiento contra la misma.

No deja de resultar un tanto paradójico que la realización más alta de estos ideales modernistas haya sido conquistada por un poeta que se sitúa prácticamente por fuera de este movimiento, y que comienza ya a asomar sus pasos por los terrenos de la vanguardia. En nuestra opinión, dentro del panorama de la literatura colombiana – por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX – los proyectos de modernización que defendió tan a ultranza un intelectual como Sanín Cano, y que intentaban sintonizarse con el revuelo de la vida intelectual del continente, parecieron quedarse siempre a medio camino. Solamente Silva y De Greiff logran una verdadera conquista de las aspiraciones modernistas de entrar en relación con el espectro total de la cultura. Pero, incluso más que Silva, es De Greiff quien asume con mayor ahínco y esfuerzo, la tarea de “reinventar su pasado” para conseguir vincularse con el mayor número de obras, culturas, tradiciones, autores, mitologías. La diferencia, a este respecto, entre Silva y De Greiff es que éste último hace explícita en su obra su deseo de reemplazar sus vínculos hereditarios por una tradición escogida a voluntad. Silva, por su lado, a pesar de que sigue un camino similar, no expone en los mismos términos, ni tampoco lo hace de manera tan directa.

Una segunda diferencia entre los dos poetas que vale la pena mencionar es el espectro de obras a las que hacen referencia uno y otro. Es verdad que en el cuerpo total de la obra greiffiana, mucho más voluminosa que la del poeta bogotano, encontramos un número mucho mayor de referencias a poetas, personajes, lugares, dioses, filosofías, y

otra variedad de conocimientos. Esto podría darnos la impresión de un espíritu más cosmopolita, un conocimiento mayor del mundo y la cultura, e incluso de una curiosidad más abarcadora. Creemos que este no es el caso. La relación que De Greiff y Silva tienen con la cultura se mueve impulsada por un mismo espíritu omnívoro, el mismo deseo de entablar diálogos con todos los ámbitos de la cultura. No obstante, la apropiación que cada uno hace del conocimiento que encuentra en sus exploraciones, responde a naturalezas muy distintas. Silva pareciera asimilar más en profundidad y con un espíritu mucho más analítico. El acercamiento greiffiano, por su parte, es más bien lúdico, tocado por el escepticismo y la ironía. Incluso en su afán por abrirse a todos los espacios de la cultura y familiarizarse con ese espacio idealizado de la tradición universal, Silva aun conserva una voluntad de conocimiento exhaustivo. Esto es, se propone penetrar a fondo los temas por los que discurre, sean estos la poesía francesa, la poesía inglesa, la pintura, tratados de joyería, antropología, psicología. De Greiff, poco afín a esta forma de abordar el conocimiento, se sitúa bajo el signo de la dispersión: su biblioteca es más azarosa, desordenada, itinerante. Esto, dicho sea de paso, se compagina perfectamente con su estética de acumulación de elementos, que llega a convertir algunos de sus poemas en un verdadero *bric-a-brac* literario. Pero volviendo no consideramos pertinente decir que los conocimientos culturales, o la apertura a una tradición universal de uno es mayor o menos que la de otro. Uno y otro se dirigen hacia el mismo punto, siguiendo vías distintas, y consiguiendo resultados diferentes.

Resumiendo, lo que nos queda claro hasta este punto es que León de Greiff viene, sin duda alguna, a entroncar con esa vía de libertad e independencia abierta por el modernismo, que le permite a cada autor no sólo “trazarse su propio camino”, como

sugiere Américo Ferrari (12), sino también crear su propio blasón, escoger su linaje, e incluso, tomando prestadas las palabras de Octavio Paz, “inventar su propia mitología” con elementos tomados de “creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales” (Paz 70)¹⁷. De igual forma, comparte con este movimiento una concepción de la tradición como una trama de relaciones en la que se tejen literaturas, lenguas, culturas, de diversa proveniencia. Y, lo que es más importante, al igual que los modernistas, De Greiff concibe logra penetrar en los terrenos de la tradición, por medio de sus lecturas y su esforzada apropiación de la cultura.

3.3 Distanciamiento del modernismo

Ahora bien, no obstante su cercanía y su deuda con el modernismo, no podemos afirmar que De Greiff haya heredado pasivamente la idea de tradición de los poetas de este movimiento. Más justo sería observar que De Greiff hace una suerte de “lectura interpretativa” de esta noción, que luego adopta y reconfigura en su poesía. Las diferencias que distinguen la relación de León de Greiff con la tradición literaria pueden resumirse en dos aspectos: la ironía y la conciencia de la decadencia. Observemos más detenidamente estos dos puntos.

3.3.1 La ironía

¹⁷ En realidad, esta afirmación de Paz se refiere a los poetas románticos europeos, en los que observa ese espíritu revolucionario que los lleva a manifestarse en contra de la religión como un establecimiento. No obstante, nos tomamos la atrevida de libertad de tomar su observación para referirnos al modernismo, en el cual observamos el mismo espíritu de individualismo revolucionario. Al igual que los románticos, los poetas modernistas configuran su panteón de divinidades de manera irrenunciablemente subjetiva, combinando los mismos elementos que enumera Paz en su referencia a los poetas románticos. No es gratuito que el poeta mexicano considere el modernismo como el verdadero movimiento romántico en Hispanoamérica.

A diferencia de los simbolistas, León de Greiff penetra en la tradición de una forma ambigua, y asimila los elementos que vienen a conformar su panteón personal desde una perspectiva que oscila entre la idealización y la ironía, entre la sacralización y la burla. Al igual que Darío, enaltece, por ejemplo, a sus maestros simbolistas: Verlaine, Baudelaire, Rimbaud. Pero, tomando un atrevimiento insospechado, se permite también reírse de ellos, parodiarlos en imitaciones intencionalmente pueriles y burlonas, como la que encontramos en su “reescritura” del poema “El gato” De Baudelaire¹⁸:

“El micifuz que en mi alcoba dormita
de felpa azul, como un gato de paja
mis papelorios pérfido baraja
lento al girar con pereza exquisita.

Y un gato gris, moroso, que palpita
de mi cerebro lúgubre caja,
bella emoción en olvido amortaja,
y loca exulta, impele, resucita!

En mi cámara, alcoba o madriguera,
y en mi caletre, caja, testa o bote,
tendré por siempre al huésped inoportuno:

¹⁸ El volumen de Las Flores del Mal contiene varios poemas dedicados a los gatos, pero es precisamente este el que toma como modelo León De Greiff: “Dans ma cervelle se promène, / Ainsi qu'en son appartement, / Un beau chat, fort, doux et charmant. / Quand il miaule, on l'entend à peine, // Tant son timbre est tendre et discret; / Mais que sa voix s'apaise ou gronde, / Elle est toujours riche et profonde. / C'est là son charme et son secret. // Cette voix, qui perle et qui filtre / Dans mon fonds le plus ténébreux, / Me remplit comme un vers nombreux / Et me réjouit comme un philtre. // Elle endort les plus cruels maux / Et contient toutes les extases; / Pour dire les plus longues phrases, / Elle n'a pas besoin de mots. // Non, il n'est pas d'archet qui morde / Sur mon coeur, parfait instrument, / Et fasse plus royalement Chanter / sa plus vibrante corde, // Que ta voix, chat mystérieux, / Chat séraphique, chat étrange, / En qui tout est, comme en un ange, / Aussi subtil qu'harmonieux! // (...) (Baudelaire 48)

al mísero de mí lo que me espera!
 oh Segismundo, oh Hamlet, oh Quijote
 de inmenso corazón y juicio ayuno!”
 (De Greiff Vol. I 15)

El tema, las imágenes, incluso las metáforas las toma del poema de Baudelaire. Pero el gato majestuoso, elegante y sublime del poeta francés se convierte, en el poema greiffiano, en una figura de “paja”, en una caricatura de ese gato casi divino que imagina el francés. El apartamento, metáfora de la mente, se reduce también a un espacio pobre y prosaico. A través de su lenguaje, León de Greiff desacraliza todo el ambiente nimbado de misterio del poema que imita, y nos ofrece una parodia no sólo del poema, sino de sí mismo. Nos resulta interesante observar que, al escoger un poema autoreflexivo, escrito en primera persona, al tiempo que transforma irónicamente el poema baudelaireano, De Greiff dibuja una imagen ridiculizada de su propia condición. El gato que ronda por su cerebro ya no es esa energía tensa, creativa, erótica, que describe Baudelaire, sino la amenaza de la locura proyectada en las presencias simbólicas de Segismundo, Hamlet y el Quijote. Los personajes literarios que toma como referencia son comparables con él mismo por cuanto a los tres los aqueja, de una forma u otra, un fantasma igual, soplo que atrae y repele, la locura.

La intención de acercarse a la poética baudelaireana es evidente en el poema anterior. De Greiff incorpora en su poema elementos fundamentales de la poesía del autor de las *Flores del Mal*: el uso de analogías; la capacidad de evocar sensaciones y pensamientos por medio de sugerencias; el tratamiento del espacio, la habitación, como metáfora de un estado espiritual. Incluso, la distribución de la rima en las dos primeras estrofas del soneto greiffiano, coincide – no por azar, intuimos – con la que utiliza el

poeta francés: ABBA - ABBA. No obstante, como ya señalábamos, el colombiano no “sacraliza” la presencia de su antecesor simbolista, ni tampoco se somete a su influencia de forma pasiva. Por el contrario, toma una distancia crítica frente a ella, la transforma, reconfigura sus elementos para poder incorporarlos a las posibilidades de su propia expresión poética. En términos bloomianos, podríamos decir que León de Greiff realiza una “lectura interpretativa”, un “misreading” de los poemas de su predecesor simbolista. En este poema que tratamos, el filtro por el que pasa su lectura es el de la ironía.

Los poetas modernistas difícilmente habrían aceptado esta manera de acercarse a las fuentes de su tradición. La ironía en sus obras no podía dirigirse al espacio de su propia sacralidad. León de Greiff, por el contrario, se acerca a los pabellones de su tradición con una actitud menos contemplativa y respetuosa; para él la tradición es simultáneamente un templo y un espacio de divertimento. En la poesía del colombiano parecen fundirse, extrañamente, el juego y la veneración. Mientras los modernistas asumían el papel de sacerdotes de la tradición y la cultura, De Greiff aparece investido con una máscara bifronte: es a la vez un mago y un cómico. Sus ritos de adoración a los dioses de su panteón literario se entremezclan con mofas y burlas.

Otros críticos ya han señalado esta característica de la poesía greiffiana. David Jiménez, por ejemplo, en su artículo “León de Greiff: el argonauta y el bufón”, señala la ironía y la parodia como dos mecanismos utilizados por de Greiff como herramientas de apropiación y distanciamiento de las corrientes y autores que escoge como fuentes de su tradición literaria. Jiménez Panesso nos recuerda que incluso las referencias que el poeta colombiano hace a los autores que “presiden su ritual de entrada en la escena poética” – no son del todo “ceremoniales” sino que se hacen en tonos “más cómicos que

solemnes”(8). El crítico observa con certeza que hay en De Greiff un “gesto irónico permanente que no nos permite tomarlo del todo en serio” (8), que hace vacilar su obra entre lo trascendental y lo trivial, que rebaja las figuras míticas hasta convertirlas en presencias mundanas sin despojarlas del todo de su aura de magia y sublimidad. Para Panesso, De Greiff es una figura que vacila entre el “vate simbolista” y el “juglar ebrio”, y por esto sintetiza su poética en la siguiente frase: “Ayer argonauta, hoy bufón” (9).

Panesso hace otra anotación muy valiosa respecto al recurso de la parodia en la obra de León de Greiff. El crítico sostiene que solamente aquello que se conoce de cerca, los textos y las obras que se han asimilado de forma profunda son aquellos que son objeto de parodia. No se trata simplemente de una degradación, sino de la reincorporación de un texto a la historia por medio de una transformación creativa. De esta forma la parodia puede ser vista como un juego de “supervivencia de lo parodiado”. En la obra del colombiano, la parodia tiene, pues, un significado profundo: es un triunfo de los textos del pasado que se reincorporan con nueva vigencia a la superficie del presente.

Ahora bien, algo que resulta curioso dentro de la obra greiffiana es que prácticamente todos los elementos y obras que asimila como parte de su haber literario, se transforman en un momento u otro en imágenes paródicas de sus originales. La cuestión se torna un poco más compleja cuando observamos que De Greiff ha querido abrirse a un amplísimo abanico de fuentes entre las que encontramos desde “juglares medievales hasta los románticos, los simbolistas, parnasianos y modernistas, pasando especialmente por Góngora, Quevedo, Villon, Poe, Heine, Baudelaire, Bertrand, Verlaine, Rimbaud y Darío”. Todos ellos, según Eduardo Gómez, se disuelven, se descomponen, por efecto de su “lirica ironía” (Eduardo Gómez 167). Lo que De Greiff se

propone con esta acumulación de lecturas tamizadas por la parodia, es una ambiciosa tarea: recomponer en su obra una imagen total de la tradición literaria. Para conseguir lo anterior sigue una vía doble: valiéndose de la parodia recupera terrenos de la historia literaria antes opacados por la presencia obstructiva de sus antecesores, y al mismo tiempo trastoca el orden de relaciones existentes entre los elementos de ese “orden simultáneo” de la tradición literaria, al que penetra con una corrosiva fuerza de transformación.

Observemos, por ejemplo, de qué manera De Greiff se adentra en terrenos poco frecuentados por los escritores latinoamericanos de su tiempo, y recobra a un poeta poco conocido dentro del ambiente cultural de su país y su época, François Villon, al que adopta en algunos textos como “modelo literario” y “vital”:

“...del propio Villon la bizarra
odisea en medio del hampa:
escolares báquicos, gentuza non sancta,
reitres, mosqueteros, maestros de espada,
charlatanes, pícaros, y mujeres ‘malas’
(...)”

(De Greiff Vol I, 182)

El Villon que nos muestra en este poema es la versión greiffiana del poeta medieval francés, es la idealización burlona que el colombiano hace de este “antecesor” suyo. El Villon greiffiano es la estampa del poeta pícaro y bohemio, el arquetipo del “poeta maldito”, con cuya raza se identifica. León de Greiff recurre a un engañoso truco de espejos: finge adaptar su imagen de poeta aventurero según el modelo que halla en la poesía y la vida de François Villon, pero no obstante lo que hace en realidad es fabricar una representación subjetiva de su maestro, que responde a las exigencias de su ideal y su

deseo. De Greiff exalta en el poeta medieval los galeones que quiere para sí mismo: ser un escolar y un báquico, un pícaro y un hedonista. Observamos que en este juego de reflejos la imagen que devuelve el espejo es la de un Villon que traiciona su rostro, que se desdibuja en rasgos ambiguos, a la vez muy suyos y muy greiffianos. La relación entre el poeta medieval y su apóstol contemporáneo se convierte en una lucha por asimilar y transformar la presencia del otro. De Greiff crea su imagen de Villon con los fantasmas de su deseo, y a su vez se deja crear por esta imagen “ficticia” del poeta que figura su imaginación.

Lo mismo hace De Greiff con todos los poetas de su afición, sean estos románticos, medievales, contemporáneos, clásicos. Su mirada irónica los arranca de su contexto, los atrae en una ronda de máscaras, transformando su voz y sus rasgos, y los deja instalados en un espacio de confusión de tiempos, en el que se desafían las líneas de ordenamiento cronológico. En esta dimensión, el pasado y el presente se vuelcan sobre el otro en oleadas, sin fijeza. De Greiff invoca un círculo de confusión de tiempos, en el que existen simultáneamente poetas de distintas épocas, distintos lugares, de naturalezas diferentes y espíritus en discordia. Podemos ver de esta manera qué tan cerca se encuentra la poesía de León de Greiff respecto a la propuesta de Eliot, de observar la tradición como un “orden simultáneo”.

Ahora bien, los poetas que De Greiff convoca aparecen alterados en su forma y espíritu, llevan otros trajes, hablan con palabras falseadas. Es decir, han sido objeto de la mirada a la vez corrosiva y creadora del poeta colombiano. Son, de cierta forma, fantasmas de su imagen. Pero éstos, a su vez, penetran como fuerzas actuantes, invadiendo las habitaciones del tiempo que se abren a su paso: no sólo transforman al

poeta que los convoca, sino también la dimensión del presente – abriendo nuevas vías de percepción de la realidad más cercana –, y el cuerpo entero de la tradición literaria en la que se inscriben. Al entrar en contacto con elementos de otros tiempos, estos ejercen una fuerza de transformación: iluminan puntos de encuentro, revelan semejanzas insospechadas, tensiones, continuidades. Esto lo observamos en otro pasaje del poema anteriormente citado:

“y del propio Villon la áspera ordalía,
la odisea trágica,
la odisea macabra,
el delirio poesco,
la pesadilla macbethiana”

(De Greiff Vol. I pg. 182)

Difícil encontrar un punto de encuentro entre Villon, Poe y Macbeth. Villón y Poe parecieran tener más diferencias que puntos de unión: sus estilos, su lengua, sus temas, en pocos elementos coinciden. Macbeth es más que un personaje literario, un mito que en casi nada se relaciona con la obra del poeta francés. La cercanía de estos radica en la subjetividad greiffiana, en la interpretación que hace de ellos. Es su lectura caprichosa la que los reúne: Villon se parece a Macbeth en tanto los dos se muestran como idealizaciones románticas del crimen; Villon, además, como un espíritu trágico, como un artífice de imaginación macabra, se parece también a Poe. Pero valga anotar que cualquier vínculo de semejanza que pudiera existir entre las obras de uno y otro, entre el personaje shakespeareano y la poesía del francés, o entre la vida decadente de Poe y la de Villon, sólo se hace visible cuando la mirada greiffiana tiende los puentes.

Es así como se van tejiendo las redes de la tradición literaria del poeta, esa tradición inventada a su antojo que se construye a partir de apropiaciones caprichosas,

rescates, vínculos subjetivos, y que diluye las líneas de ordenamiento temporal hasta el punto de permitir que dos poetas separados por siglos de diferencia puedan observarse como contemporáneos. En el número XVIII de las *Prosas de Gaspar* (1937) encontramos el siguiente texto:

“Villon? François Villon? François de Montcorbier...? François Corbueil...? François de Monterbier...? Villon...? Alguna vez hube de ser su camarada. Alguna vez del viejo antaño ¿Y dónde? ¿Y cuándo?

“Mas fui su camarada. Su camarada y algo más; casi su cómplice. Verdad. Podría asegurároslo. Os lo juro. Villon? François Villon?

“Claro que sí. Su camarada y casi que su cómplice: que en ese tiempo no era yo este aburguesado, este abúlico sujeto, sino uno muy otro, y en sentido contrario. Y os he de decir que no fue asaz pacata ni ejemplar ni heterodoxa mi vida de esas épocas. Nuestra vida de esas épocas. De esas épocas del viejo antaño”

(De Greiff, Vol. I, pg. 294)

La voz poética que habla en primera persona es la de Gaspar, uno de los heterónimos de León de Greiff, quien se proclama con orgullo camarada de Villon, compañero de aventuras. El tiempo al que alude es el de una dimensión por fuera de la historia. No es en un momento cronológico definible en el que se encuentra con Villon, sino en el espacio de su tradición literaria. De otra forma no podría anular la distancia de cinco siglos que lo separa de él. - Notemos, para situar a Gaspar, la única alusión que hay en el poema y que nos puede servir como punto de anclaje histórico: la referencia al “aburguesamiento” -. Sólo en este orden de existencia simultánea de la tradición es posible el encuentro entre los dos poetas, su complicidad en el trato, su diálogo profundo. El “antaño” del que habla

De Greiff no remite a una época anterior, sino que es una metáfora de un tiempo que se opone al presente, una fuerza que va a contravía del movimiento de la historia.

3.3.2 La decadencia

Hemos observado hasta este punto de qué manera la ironía greiffiana le permite tomar distancia de la noción de “tradición” que deriva de sus lecturas del modernismo. Pero, además, hemos anotado de qué manera ésta se convierte en una herramienta de asimilación creativa de las fuentes literarias a las que se acerca, y le permite en última instancia hacer el agudo cuestionamiento de las categorías temporales que fundamenta su ecléctico edificio. Es por todo esto que consideramos la ironía como uno de los elementos claves para poder comprender la ambiciosa empresa de renovación de la tradición literaria que se propone la poesía de León de Greiff.

El segundo aspecto en el que De Greiff se diferencia del modernismo en su asimilación de la tradición literaria, es la conciencia del poeta colombiano de haber llegado tarde en la historia, de ser un poeta de la decadencia. Los modernistas se acercaban con un ferviente entusiasmo a las fuentes artísticas que encontraban en sus exploraciones del pasado, la historia, los países exóticos, las mitologías, el arte y las filosofías, en los cuales encontraban una vía de escape a la precariedad de su época. Su visión era esperanzadora, y su finalidad era la de vincularse a estos espacios de riqueza, para componer obras a la altura de sus cimas ideales. El propósito de su frecuentación de los puntos mayores de la tradición era, entre otros, el de producir obras similares a las de sus maestros. La “aristocracia del pensamiento” que promovía Rubén, y que era también

el ideal de muchos otros poetas del modernismo, planteaba una exigencia tanto en el plano de la asimilación como en el de la producción de obras. Se leía lo más selecto de la tradición de la cultura universal para poder componer una literatura que pudiera ser digna de entrar a este círculo divino del arte. Su curiosidad voraz se traducía en una poderosa voluntad creativa, y en un espíritu de esperanza. La acumulación de materiales, lecturas, formas, era para el modernismo una tarea de preparación, una educación necesaria para poder construir la gran obra a la que aspira cada poeta. En León de Greiff estos ideales se desvanecen, se convierten en ruinas de castillos que no llegaron a construirse. A la esperanza inocente de los modernistas, De Greiff opone su convicción de la decadencia. Su relación con la tradición, su acumulación de cultura, en lugar de servirle como aliciente para darse a la tarea de escribir una poesía perfecta, lo precipita hacia un abismo creativo. La inmensidad de su cultura, todas las fuentes que asimila, las soberbias obras de poetas de los que se nutre, terminan por bloquear su capacidad artística. Tanto se ha escrito, pareciera pensar, que es imposible ya superar a quienes vinieron tras de él. La tradición está completa, no acepta una línea, una estatua más. Es un espacio colmado. León de Greiff está convencido de que ha llegado tarde en el tiempo, y de que su única posibilidad es la de ser un poeta de segundo rango, mantenerse en una posición subsidiaria. Paradójicamente, la riqueza por la que ha luchado, todas las ganancias de su trabajo y su curiosidad, se convierten en el muro de su límite. Su cultura es su obstáculo.

De Greiff ha poblado de tantas figuras el espacio de su tradición, que ya no halla en ella un lugar para sí mismo. En muchos de sus poemas late con evidencia esta conciencia de rezago. Tomemos como ejemplo el poema inicial de *Fárrago* (1954), “Secuencia del mester de juglaría”:

“Seré fautor de la inútil fazaña?
 Seré cultor de la imbele folía?
 Mester de juglaría a nadie daña,
 ni al sol deslustra ni mi cifra empaña
 ser ogaño el juglar que ayer solía.

Dale que dale a la zampoña,
 sopla que sopla el agridulce obóe:
 no serás Edgar Poe
 – azul ponzoña - ,
 Shakespeare menos
 – la encina no retoña –
 Dále que dále, a la trinca croe.

(...)

Métete en el silencio. Si no mudo
 fue el genio sordo: nunca tuvo el fácil
 parleo de la grácil, vozno del rudo.
 Silencio y soledad, no hay otro escudo:
 es el único escudo estar desnudo.

(...)

Seré fautor de fazaña manida?
 Seré cultor de locura mansueta?
 Claudicante poeta?
 Gélido panida
 ¿A las que restan soltaré la brida
 breves horas, frenético ulisida?

(...)”

(De Greiff, Vol II. Pg 3)

En ese bizarro lenguaje suyo, disfrazado de medieval, y pretendiéndose ser “ogaño” el juglar que “ayer solía”, De Greiff considera con pesimismo las posibilidades de su propia obra: ¿será su trabajo inútil? ¿será la suya una obra insignificante y trillada? ¿de qué vale insistir en la poesía si ya no es posible ser como Poe o Shakespeare? La sombra de sus padres poéticos lo inhibe; su grandeza se observa como una fuerza destructiva contra la cual no puede levantar una batalla – nótese que De Greiff usa también un vocabulario soslayadamente bélico en el segundo verso del poema: “imbele folía” –. Y, entonces, como no puede derrotar a las sombras de sus antecesores, se aconseja meterse en el silencio. Es la solución más prudente, se dice. Pero este es sólo un consejo retórico que De Greiff jamás toma en serio. Nada hay más contrario al silencio que su poesía, que es una desmesurada acumulación de palabras y músicas y ritmos. Pareciera disfrutar contradiciéndose, encaminándose por el camino desaconsejado. Está convencido de que su labor no lo conduce a ninguna parte, de que ha llegado tarde a la historia, pero aún así decide no abandonar este camino sin salida. ¿Por qué? Acaso porque, incluso en la decadencia, cree en la dignidad de su oficio de poeta, que “a nadie daña ni al sol deslustra”. Incluso en una época de pobreza, es más digno ser un poeta “claudicante”, que sucumbir a los ideales de la sociedad a la que rechaza. Encarnar la figura del poeta rezagado convierte su propia imagen en una metáfora de oposición contra una sociedad cuyo ídolo imperante es el del progreso. Incluso en esta defensa de su dignidad es irónico De Greiff. Se otorga el título de “Mester de juglaría”, que es casi un oxímoron: el “mester” en la poesía medieval es la figura contraria al juglar. El uno es compositor y docto, el otro es el trovador errante que cantaba o recitaba – a veces haciendo de cómico – en los pueblos. De Greiff juega con esta ambivalencia: gracias a que no puede ser

simplemente un poeta docto y magistral, puesto que se encuentra en la decadencia de la poesía, se permite adoptar el traje burlesco y pícaro del juglar. Adopta la decadencia como una paradójica libertad que le abre la posibilidad de deshacerse de las formalidades y las exigencias de la poesía canónica. En otro movimiento de inversión, su desventaja se convierte en libertad: la decadencia le permite la burla y la ironía.

En el poema comentado hemos señalado ya con evidencia hasta qué punto De Greiff siente un incorregible rezago respecto a sus antecesores. Podríamos observar en este aspecto, siguiendo a Bloom, que la tradición literaria greiffiana ejerce sobre él una fuerza represiva que inhibe la aparición de una obra verdaderamente nueva¹⁹. Para Bloom, todo poeta “fuerte” debe ser capaz de remontar esta primera dificultad, sobreponiéndose a la “prisión imaginaria” que impone sobre él su padre poético. En el caso de León de Greiff, puesto que sus fuentes de influencia no se reducen a una sola figura dominante, el proceso habría de revelarse necesariamente diferente. Irónicamente, la salida greiffiana a este problema es la renuncia a ser un poeta “original”. Entendemos aquí la originalidad como ese ideal de la diferencia que proclama la modernidad, esa idea de no ser como el otro, de romper los hilos de semejanza con los predecesores y los contemporáneos. De Greiff sabe que no puede decir algo radicalmente nuevo, y es por esto que hace de su poesía una búsqueda no de una palabra nueva, sino de la combinación de elementos ya existentes. Su arte no es el de la novedad sino el de la combinatoria: su manera de liberarse de la prisión de su tradición literaria es convertirla en un juego poco serio, desordenarla, trastocarla desde sus fuentes para lograr un dominio caprichoso sobre

¹⁹ “I intend here (...) to assert for literary tradition its currently pragmatic as opposed to idealized function: it is now valuable precisely because it partly bocks, because it stifles the weak, because it represses even the strong. To study literary tradition today is to achieve a dangerous but enabling act of the mind that works against all ease in fresh ‘creation’.” (Bloom 2003, pg 29)

ella. La vía que toma De Greiff para sobreponerse a ella es reducirla a fragmentos y, a partir de ellos recomponer un mosaico propio. La novedad de su obra hay que ir a buscarla, repetimos, no en el trazado de formas nuevas, sino en su trabajo de recolección y recombinação de los elementos de la historia literaria que lo precede.

Considerando su obra desde esta perspectiva nos resulta un paradójico ejemplo de cómo un autor puede insertarse en la corriente de la modernidad por la vía de negación de la misma. Con su apego al pasado, De Greiff renuncia a cualquier pretensión de novedad – recordemos que quiere ser “ogaño” el poeta que “ayer solía” –. Esta mirada retrospectiva, su renuncia a la posibilidad de futuro, se convierten en el rasgo más moderno de su poesía, en la verdadera originalidad de la misma. Como bien observa el crítico colombiano Cobo Borda, De Greiff “para ser moderno se volvió a la Edad Media” y “para ser actual, se sumergió en un pasado propio” (*Historia de la poesía colombiana*, 187). Su rechazo a la modernidad es la vía de retorno a la misma: renegar de ella le vale su reconocimiento como parte integral de esta corriente²⁰.

En la poesía del siglo XX hay dos poetas que siguen un camino similar al de León de Greiff. Hablamos de T.S. Eliot y Pound. Ellos, al igual que el colombiano, ensanchan las arcas de su tradición, se abren a conquistas de tradiciones diferentes a las de sus propios círculos de cercanía, y adoptan como estrategia de su lectura la “recolección de fragmentos”. Octavio Paz hace un comentario sobre las obras de estos poetas que podemos relacionar también con la poesía de León de Greiff. El mexicano anota lo siguiente:

²⁰ Teniendo en cuenta estas ideas resulta fácil asociar a De Greiff con esa “tradición de la ruptura” que describe Octavio Paz. Solamente habría que subrayar que la ruptura propuesta por el colombiano se contrapesa con una búsqueda de líneas de continuidad anteriores o tradiciones sumergidas en el pasado. El quiebre con lo inmediato se plantea para él como una etapa necesaria para reencontrar una pertenencia más verdadera.

“La recolección de fragmentos no fue un trabajo de anticuarios, sino un rito de expiación y reconciliación. (...) En su expedición de reconquista de la tradición central, Pound fue más allá de Roma – hasta la China del siglo VI antes de Cristo – mientras que Eliot se quedó a medio camino, en la Iglesia anglicana. Pound no descubrió una, sino muchas tradiciones, y las abrazó todas; al escoger la pluralidad, escogió la yuxtaposición y el sincretismo. Eliot escogió solo una tradición, pero su visión no fue menos excéntrica. La excentricidad no fue un error de los dos poetas, sino que estaba en el origen mismo como un renacimiento clásico.” (Paz 173)

No nos detendremos a comentar en detalle las observaciones de Paz sobre los poetas aquí mencionados. Nos interesa subrayar solamente la coincidencia de éstos con la poética greiffiana. Tanto para ellos como para el poeta colombiano, el trabajo de “recolección” de fragmentos de distintas fuentes significó una suerte de ceremonia de “reconciliación” con la totalidad del ámbito de la cultura. Su curiosidad oficiaba un rito de renacimiento de un ideal de universalización del conocimiento. Más cercano a Pound en su apertura al mundo, De Greiff visitó y abrazó como suyas muchas tradiciones, y las fundió también en una poesía de atrevido sincretismo.

Ahora bien, la estética greiffiana llegó a ganar un sentido particularmente conflictivo. El lúdico *bric-a-brac* de sus poemas se convierte en una estrategia de defensa contra el peso abrumador de la cultura. Para enfrentarse a la presencia colosal de la tradición literaria, De Greiff debe romper la estatua en fragmentos puesto que de otra forma habría resultado inabarcable. Para asimilar la tradición, luego de haber hecho saltar su edificio en pedazos, León de De Greiff va acumulando poco a poco, y casi azarosamente, sus fragmentos. Desde este punto de vista, podemos reconocer en la poesía

del colombiano dos fuerzas en tensión, que se suceden una a la otra: una inicial pulsión destructiva, que se compensa por el efecto de una energía reconstructiva que se encarga de recomponer figuras a partir de los vestigios de la destrucción primera.

Algo similar sucede en su relación con los autores que se convierten en sus fuentes de influencia más decisivas. Hablamos de Poe, Villon y Verlaine. Puesto que a los ojos de León de Greiff, estos aparecen como presencias titánicas, insuperables, que inhiben sus capacidades creativas, debe reducirlos a una altura menor si quiere entablar con ellos un diálogo en términos de paridad. En otras palabras, debe despojarlos del aura de sacralidad que él mismo les ha otorgado; rebajarlos a personajes burlescos, caricaturas de su grandeza. Se acerca a ellos a través de una vía negativa: en lugar del crecimiento propio, opta por rebajar a su adversario. Esta actitud, insistimos, es sólo una estrategia de juego: el único camino para superar a sus antecesores, es falsearlos en dioses menores. Y esto lo consigue, evidentemente, por medio de la ironía.

3.3.3 La tradición. Cacería y prisión

Nos queda por señalar un aspecto importante en el ámbito de su relación con la tradición, y que podemos vincular con una de las observaciones que encontrábamos en el ensayo de T.S. Eliot. Tanto para el poeta de la *Tierra Baldía* como para el de *Tergiversaciones*, la tradición literaria se muestra como una dimensión que debe ser asimilada por medio del trabajo y el esfuerzo. Lo hemos comentado ya en las páginas que hemos dedicado a Eliot; ahora queremos señalar este aspecto en el cuerpo de la obra greiffiana.

Uno de los poemas de *Libro de Signos* (1930), nos presenta una profunda reflexión greiffiana a propósito de su relación con la tradición literaria. De manera indirecta, apenas sugiriéndolo en la piel de sus metáforas, De Greiff expone el origen de su riqueza: todos los elementos de su tradición poética, todo su arsenal de lecturas, todas las imaginaciones que conoce y pueblan su obra, los ha conseguido por medio de una laboriosa tarea de apropiación. Cada una de sus fuentes y lecturas ha sido una conquista, una prueba del esfuerzo y la voluntad. Nada hay allí que sea gratuito; la tradición, para De Greiff, al igual que para Eliot, exige una lucha. El poema al que nos referimos nos resulta fundamental para comprender la relación del colombiano con su tradición literaria puesto que la metáfora de cacería a la que recurre el poeta revela noción de trabajo, del esfuerzo, que impulsa su ejercicio de búsqueda. Pero remitámonos al poema, es la tercera parte de su secuencia “Nenias”. El primer par de versos fijan desde el inicio el ambiente y el tono:

“Las flechas de mi carcaj
todellas las he soltado”

El acostumbrado arcaísmo greiffiano es el dintel de entrada. Entramos, y De Greiff pone frente al lector la imagen que ha de convertirse en el eje rector: las flechas, arma clásica de la cacería. Pero qué es lo que va a cazar, cuáles serán las presas de su ambición, a dónde dirige sus armas:

“Unas pasaron por las nubes;
otras el suelo besaron;

Háylas ya por las estrellas,
pechos rompiendo de astros,

rompiendo constelaciones
 y mundos innominados,
 rompiendo los corazones
 de Boyeros y Pegasos,
 de Altaíres y de Arcturus,
 y de Sirios namorados”

Las flechas se dirigen al aire, a las estrellas, a las constelaciones. Su cacería se cumple por fuera del mundo, apunta hacia territorios inmateriales. Sus flechas no buscan cuerpos, sino mundos, creaturas divinas o imaginarias. De Greiff es un cazador de animales míticos dibujados en el mapa del cielo: Pegaso, el águila mítica de Altair, o las estrellas que conduce el pastor Boyero. Su cacería es de estrellas, pero también de la estela de mitologías e historias que rodean estas presencias estelares. Pegaso y Sirio, por ejemplo, son una clarísima referencia a la mitología clásica. Para De Greiff, cazar estos animales míticos, llega a tener un significado profundo: apropiarse de ellos para hacerlos parte de su imaginario poético, secuestrarlos para sus propias elaboraciones poéticas. Y en esta medida, su cacería tiene una primera finalidad: la alimentación de su obra. Pero asimismo, como un cazador que exhibe la piel de un tigre, De Greiff presume de sus trofeos como prueba de penetración en otros territorios, como testimonio de haber participado en la batalla. Pero sus flechas han ido en otras múltiples direcciones:

“Las otras yacen dormidas
 por los bucólicos campos”

Si las primeras flechas cazan mitologías, las segundas nos remiten a una poesía bucólica. ¿Se refiere en particular a algún poeta? ¿a Virgilio? ¿a Garcilaso? Resulta difícil precisar, sobre todo teniendo en cuenta que, en verdad, es muy poco lo que podríamos señalar como “bucólico” o “pastoril” en la obra greiffiana. Nuestra opinión es que en el poema

que comentamos, De Greiff se refiere a éste género poético para referirse, nuevamente, a una realidad idealizada, para ganar la posibilidad de figurarse él mismo un “locus amoenus” a la manera de los poetas bucólicos. No obstante, una lectura somera de la obra del colombiano basta para comprobar que muy poco hay en ella de la cándida e inocente visión pastoril a la que se refiere. ¿Cómo entender, entonces, esta referencia a lo bucólico en el poema? Aventuramos una posible explicación: el género pastoril representa una huída del presente que para el poeta resulta igual de atractiva que los relatos mitológicos que mencionaba líneas atrás. Pero el poema continúa:

“Y otras vibran en los pechos
de Gessleres y de bellacos”

Entran al desfile otros personajes: Gessler, quien nos remite inevitablemente a Guillermo Tell²¹. Por la asociación con la figura del arquero, De Greiff se identifica con Guillermo Tell. Sin embargo, más que presumir de su valentía, lo que hace es recuperar su figura como un símbolo de su cercanía con el mundo legendario de estas historias casi mitológicas que hacen parte de la tradición literaria europea desde épocas remotas. De Greiff quiere demostrar que se ha empapado también de la vida de estas historias remotas, y que ha clavado en sus pechos las flechas de su curiosidad. Por otro lado, no consideramos muy descaminado observar la mención de este tipo de personajes como un guiño a la literatura de aventuras, a los personajes heroicos retomados por el romanticismo inglés – nos referimos a autores como Walter Scott –, que planteaban también un rescate subjetivo e idealizado del pasado.

²¹ Recordemos que según la historia el tirano Gessler es quien obliga a Guillermo Tell a partir una manzana puesta sobre la cabeza de su hijo, para probar su habilidad. Luego de cumplir con la prueba, el arquero es puesto en un calabozo del que escapa para, finalmente, asesinar a Gessler de un flechazo en una emboscada.

En uno de los versos que siguen, De Greiff nos descubre una clave para entender que su apropiación de elementos de la tradición literaria, como él mismo lo observa, está basada en “robos”, en expolios selectivos de los tesoros que quiere para sí mismo. Las flechas de su poesía...

“(…) vibran en los pechos
de fabulosos centauros
a los que quité las dulces
hembras – que apenas raptaron –
y que ahora en mi cubil
amamantan mis lobatos”

De Greiff es el Fauno atrevido, el invasor, el bárbaro que rapta a las hembras. Es el robador de riquezas y el captor de las mujeres. Estas últimas prisioneras suyas son símbolo de su capacidad de arrebatarse y engendrar nuevas posibilidades en el seno de la belleza antigua. Resulta sorprendente observar que incluso la experiencia del erotismo va a buscarla De Greiff en las fuentes de la tradición. En este caso, es de la mitología de donde toma los objetos de su deseo, y en ellos quiere engendrar criaturas nuevas de su imaginación. Esta es una poderosa metáfora en la que el poeta evidencia la profundidad de su relación con la tradición, que para él llega a convertirse en un principio femenino, en el vientre germinal dentro del cual siembra toda su potencia creativa.

Antes de continuar con el poema, creemos interesante comentar algo más sobre la figura greiffiana como la del “invasor” de la tradición. Ya varios críticos, de una u otra manera han observado la relación greiffiana con el pasado y la historia literaria en términos de apropiaciones caprichosas, irreverentes, erráticas. Piedad Bonnet, por ejemplo, ya subrayaba esto con claridad en un artículo que hemos citado ya en páginas

anteriores, pero que vale la pena citar nuevamente: “León de Greiff, el más cosmopolita de los poetas colombianos, entra “a saco” en la tradición, en la gran tradición universal” (Bonnet, 136). Su expresión “entrar a saco”, nos parece, comunica con justeza la violencia del ataque, la invasión, que logra el poeta colombiano en los terrenos antes vedados de la tradición literaria.

Regresemos al poema. De Greiff continúa orgulloso la enumeración de sus tesoros escondidos, de su biografía imaginaria, de la vida desordenada de su poesía:

“Cazador fui por la selva
de los ensueños bizarros:
ora cacé mariposas
de azules visos y glaucos;
insospechadas orquídeas;
garzas de plumón nevado”

Resuena aquí, lejano pero perceptible, el eco de un modernismo que ya se está apagando. La delicadeza de los animales que toca parece tomada de esa afinada sensibilidad de poetas como Darío. Los adjetivos, no está por demás decirlo, son de puro cuño modernista: “azules visos y glaucos”. Es un cazador, o más que un cazador, un recolector de flores delicadas y “bizarras”, de animales raros. Simbólicamente, la cacería de estos animales podría leerse como la apropiación de los lujos y formas modernistas. Su trayecto se detiene en ellos un momento, y recomienza, visita otros lugares, sin descanso:

“Yerro – cazador inerme –
por territorios de espanto.
(...)
Acéchame la locura
con ojos desorbitados.
Espíame ya el cortejo

del delirio y del cansancio:
 (los mendigos de Callot,
 los hoffmanescos relatos,
 las pesadillas de Edgardo...)
 ¡Fui cazador de imposibles!”

La figura del personaje errante se repite en varios lugares de la obra greiffiana, pero aquí gana un peso definitivo: su errar es el signo de su vida dentro de la tradición. Es el signo de su obra: el deseo de estar en todas partes, ir a todas partes. En los versos que transcribimos, su viaje transcurre por “territorios de espanto”, pero lo interesante es que incluso estos territorios de miedo, de enfermedad, de locura, son robos confesos. Sus frutas de la locura las ha tomado de Callot, de Goya y de Poe. Su locura nace en ellos, toma la forma de ellos, y se transforma en el fantasma que mezcla rasgos de uno y otro, y que a fuerza de transformarse termina por convertirse en el propio fantasma de León de Greiff.

Al final de este relativamente largo poema, y luego de haber fatigado sus enumeraciones, De Greiff reserva una sorpresa final:

“Las flechas de mi carcaj
 en mi pecho se clavaron”

(De Greiff Vol I. pg. 161- 162)

Ha penetrado en los terrenos de la tradición con el fin de apropiarse los elementos necesarios para poder construir su obra: ha visitado la mitología, ha visitado Grecia y Roma, ha bebido las antiguas leyendas de Europa, se ha convertido también en un héroe romántico, se ha apropiado de las joyas modernistas, y ha llegado también a contagiarse de la locura de Poe y Goya, pero en lugar de poseerlos ha terminado siendo poseído por estos. Su intención era apropiárselos, transmutarlos en una energía propia. El resultado,

no obstante, ha sido que estos elementos han terminado por poseer a su conquistador, moldeándolo a su imagen. De Greiff se observa a sí mismo como el vencedor vencido de su obra, de su lucha con la tradición literaria.

Esta situación paradójica, en nuestra opinión, muestra la dimensión de compenetración que logra León de Greiff con los elementos de “su” tradición literaria: su poesía es la creación y la creadora de los elementos que se encuentran dentro de ella; y, así mismo, los elementos de la tradición que en ella se funden, son simultáneamente captosres y cautivos. La poesía greiffiana se configura como un territorio de síntesis de la historia y la literatura, un espacio indefinido que es a la vez moderno y atemporal, cuyo lenguaje es arcaico y novedoso, donde se mezclan las baladas medievales con los monólogos hamletianos. El mérito y la debilidad de la poesía de León de Greiff es que ni su poesía puede comprenderse aislada de la tradición literaria, ni la tradición literaria que se fabrica tiene sentido por fuera de su obra. Es así como consigue construirse un territorio universal pero irrenunciablemente personal.

CAPITULO IV

Nos adentramos ahora en la obra greiffiana, un poco a la manera de un arqueólogo, en búsqueda de elementos que nos pongan sobre la pista de los diversos lugares de su origen, que nos permitan bosquejar un mapa de los diversos puntos a través de los que se extiende su tradición literaria. Realizar esta suerte de “estudio de fuentes” en la obra del poeta colombiano, ha de resultar una empresa verdaderamente particular. Si aceptamos que León de Greiff rechaza los vínculos de continuidad con sus antecesores inmediatos, y en su lugar “inventa” el árbol genealógico de su tradición recurriendo a fuentes alejadas de su círculo de cercanía, nuestra investigación no podrá conformarse a una perspectiva de estudio historiográfico tradicional. En lugar de preguntarnos cómo la historia que lo precede ha podido “dar origen” a una obra como la suya creemos más válido, en el caso de nuestro autor, invertir los términos y plantear la pregunta de la siguiente manera: ¿cómo ha conseguido León de Greiff inventar las líneas de su propia genealogía desafiando no sólo las leyes de encadenamiento temporal y cercanía geográfica, sino también las de pertenencia nacional y lingüística? Esta ruptura que propone su obra nos obliga a buscar una perspectiva de estudio alternativa. Puesto que no podemos comprender la obra greiffiana como una consecuencia de las manifestaciones literarias y artísticas que lo antecedieron en su pasado cercano, nos vemos obligados a buscar una manera más apropiada para contestar a la pregunta acerca de su relación con la tradición literaria. Nuestra propuesta es la siguiente: ya que es el mismo de Greiff quien inventa las líneas de su pasado, para hallar los puntos dispersos de su origen sólo podemos fiarnos de las huellas que podemos rastrear en el terreno de su obra. En otras palabras, proponemos tomar como referencia los textos de León de Greiff para

desarrollar a partir de ellos todas nuestras búsquedas sobre su tradición imaginada. Esta hoja de ruta nos parece más apropiada para la naturaleza de la poesía greiffiana, tan numerosa en conexiones, y tan dispersa en orígenes.

En resumen, lo que en este estudio nos planteamos es abordar la historia literaria y el pasado, no como una corriente de fuerza que desemboca en la aparición de una obra nueva, sino como un agua móvil, un espejo cambiante que cada autor reinventa con su mirada. El pasado no es por sí mismo una fuerza creativa, sino más bien una elaboración del presente. Siguiendo la ruta de León de Greiff, queremos señalar que su obra ejemplifica, como muy pocas otras, este gesto de atrevida libertad: aceptar que el pasado es una dimensión inestable, evanescente, como una ficción que el presente recrea para ganar un espacio de seguridad. El atrevimiento greiffiano es el de poner en evidencia la “maleabilidad” de esta dimensión, y experimentar con este nuevo dominio de posibilidad. El pasado se convierte para él en una dimensión amplísima, en una confusión de tiempos que puede reunir desde los poetas medievales hasta sus antepasados más cercanos. Este orden “atemporal” se convierte en la verdadera fuente de su tradición.

Es por esta razón que en las páginas siguientes no seguiremos un orden cronológico en la enumeración de obras, o épocas, que consideramos las fuentes más importantes dentro de la obra poética de León de Greiff. Si comenzamos con el “modernismo”, cruzamos hasta los poetas franceses del XIX y continuamos con la presencia de los poetas medievales, saltando siglos de diferencia, y entremezclando elementos de unos poetas con otros, es porque la obra misma de León de Greiff se mueve dentro de esta indistinción de épocas. Para él, toda la poesía pareciera vivir simultáneamente, y por esto puede transitar por ella sin preocuparse de la distancia de

años que media entre una y otra. De Greiff explora la historia a su capricho, de manera “desordenada”, y mezcla elementos de diversos tiempos bajo capas iguales. Para nuestro estudio tampoco hemos querido imponer un orden que chocaría con la naturaleza de la poesía greiffiana. La clasificación que hacemos es simplemente una suerte de guía de lectura, un reconocimiento de los lugares a los que vuelve con mayor insistencia, de los elementos que con más fuerza moldean el cuerpo de su poesía. Después de todo, esta es también una lectura muy personal de la obra de León de Greiff.

Una aclaración nos parece necesaria. Hemos dicho que la tradición literaria es una apropiación personal del pasado en el caso greiffiano. Queremos insistir en este aspecto: la apropiación de fuentes anteriores no significa de manera alguna un sometimiento o fidelidad incondicional a estas. Cuando De Greiff se apropia de palabras, imágenes, elementos, formas, ritmos, éstos reaparecen en su obra transformados, revestidos de un tono muy suyo, disfrazados de burla o de ironía. Es por esto que para leer su origen, en muchas ocasiones será necesario interpretar en clave su referencia. Las citas, los préstamos, las reescrituras irónicas, llevan todas la doble marca del original y la metamorfosis.

Debe decirse así mismo que De Greiff no solamente establece su diálogo con la tradición en base a citas o préstamos, sino también de formas diferentes, de formas profundas y, también, más superficiales. Una de ellas es la asimilación de “actitudes”. Este tipo de ganancias son más difíciles de rastrear, puesto que muchas veces no podemos guiarnos por rastros visibles o marcas textuales definitivas. Y sin embargo, se hacen reconocibles por medio de una lectura atenta. Nos referimos, por ejemplo, al “tedio” greiffiano que en tanto se parece al de los simbolistas, o a una sensibilidad

mediada por la cultura, que retoma de los modernistas – más adelante hablaremos en detalle de estos aspectos –.

Es pertinente defender la validez de una lectura, digamos “trivial”, que se traduce sólo en referencias literarias y culturales. Si bien una primera lectura de la obra de León de Greiff nos puede parecer sobrecargada de nombres, citas, datos, lugares, obras, que muchas veces pueden ser insustanciales, y que en realidad no testimonian una “verdadera” apropiación de los elementos a los que refiere, creemos necesario ofrecer otra manera de acercarnos a esta cuestión. Es verdad que la enumeración greiffiana puede resultar fatigante y abusiva. Ya una lectura aguda como la de Ospina señalaba esta desconfianza en este rasgo de la obra greiffiana:

“... no creo que la obra perdurable de León de Greiff esté en esos voluminosos relatos en los que parece agotar las asociaciones eruditas, las referencias históricas, heráldicas, geográficas, literarias y musicales, y que muy a menudo se limitan a travesuras sintácticas, a juegos de palabras, anacronismos y volteretas irónicas” (Ospina, 175).

Su comentario es muy acertado: la excesiva erudición es uno de los elementos que lastran la poesía greiffiana. No obstante, la caprichosa avalancha de alusiones culturales que hallamos en su obra puede ser leída como un rico mapa de lecturas, un testimonio de breves visitaciones. Es una bitácora, una enumeración de la amplitud de lo cognoscible, un recuento de puertos posibles de llegada, de ciudades, obras, mitos, dioses, que existen por fuera de esa muralla de aislamiento de una tradición demasiado restrictiva. Esta multiplicación de referencias es producto de un deslumbramiento frente a la riqueza de lo que encuentra por fuera de los límites de lo hispánico y lo clásico, a los que se restringía

el ámbito cultural del país. Quien apenas penetra en este espacio de riquezas quiere nombrarlo, saberlo todo. Es así como entendemos esta característica de la obra greiffiana. Por esto, proponemos leer estas menciones tan profusas a tantos elementos el testimonio de un territorio inagotable que De Greiff, como lo comprobarán algunos escritores posteriores a él, deja abierto para la literatura colombiana posterior.

4.1 Preludio

Una primera forma de acercarnos a las fuentes literarias de León de Greiff es “descifrando” los nombres de los heterónimos tras los que se camufla. Algunos de ellos muestran claramente el signo de su proveniencia, y por tanto, se convierten en un indicio de su cercanía al círculo de la tradición del cual es tomado. Esto sucede, por ejemplo con su Gaspar von der Nacht, que tras un nombre germanizado esconde al “Gaspar de la Nuit” de Aloysius Bertrand - precursor en cierta manera de los poemas en prosa de Baudelaire - que nos abre una puerta a la poesía francesa del siglo XIX. “Erick Fjordson” y “Sergio Stepansky”, cuya resonancias nos hacen pensar, el uno en los atávicos países nórdicos de los que se siente tan nostálgico De Greiff, y el segundo en la helada y lejanísima Rusia. Estos heterónimos basan su referencia en un juego de palabras: “Fjordson” remite inequívocamente a los “fiordos” – geografía tan típicamente escandinava –, y “Stepansky” a la “estepa” rusa. Tanto uno como el otro son presencias simbólicas de la cultura y la literatura de estos territorios. Otros como “Harald el Oscuro” acaso nos refieren a la legendaria historia del rey Harald al que se nombra Snorri Sturlusson en sus sagas islandesas, lectura de la que también fue aficionado León de Greiff. A la misma tradición nórdica se apega con otro de sus nombres escogidos, “el

Skalde”, que es la denominación escandinava de un poeta épico²². Otros de sus heterónimos como “Diego de Estuñiga”, “Lope de Aguinaga”, de tono más reconociblemente castellano, son más difíciles de relacionar con referencias precisas. ¿Lope de Aguinaga es un guiño a Lope de Vega? ¿Estuñiga refiere al famoso cancionero de poesía medieval conocido como “cancionero Estuñiga”? Estas últimas son solo hipótesis aventuradas. Como fuere, en un caso o en otro, podemos observar de qué manera ya desde la escogencia de los nombres de sus heterónimos, De Greiff delata su búsqueda de un origen múltiple, su deseo de afiliarse a genealogías dispersas en múltiples direcciones; su poesía tiene, entonces, tantos nombres como brazos el árbol de su tradición²³.

Ya en el territorio de sus poemas es fácil reconocer de qué manera estos han sido contruidos bajo un principio de síntesis de elementos de distintas naturalezas y orígenes. No obstante en algunos de ellos muestra con mayor evidencia su omnívora capacidad de asimilación, acompasando una gran cantidad de elementos dispares. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en uno de los poemas más conocidos e interesantes de su obra, la

²² Acaso otros de sus heterónimos también los toma de la mitología y las leyendas islandesas, como el “Gunnar Fromhold”. Recordemos que Gunnar es un guerrero de cierta importancia que aparece en las sagas de Snorri Sturlusson.

²³ Jorge Zalamea, en un artículo de 1960 titulado “El consorcio cosmopolita”, adelanta una consideración muy similar: identifica en los heterónimos greiffianos un rasgo de la diversidad de fuentes y tradiciones a las que recurre De Greiff. Para Zalamea, cada uno de los personajes imaginarios que convoca trae sobre sí un peso de leyendas, de imaginarios. Este es el pasaje al que nos referimos en su artículo:

“Los vikingos encabezados por Erik Fjordson; los flamencos capitaneados por Gaspar el noctámbulo; las tribus escitas a la zaga del nihilista Stepansky; las hordas godas tras el lelaica Beremundo; sajones y anglos bajo la guía del Skalde cornúpeto; y, como en toda invasión, gentes de otras condiciones y procedencias más o menos sumisas a condotieros como el Monteflavo o segundones como el Aguinaga. Y cada uno de ellos trae consigo mismo y con sus gentes un impresionante bagaje, una desbordante impedimenta de dioses, ídolos y héroes; de fábulas, mitos y creencias; un atuendo de épocas abolidas y de comarcar remotas; una monumental escenografía para la reconstrucción de dramas, farsas, idilios, epopeyas y expediciones” (Zalamea 87)

“Balada del disparatorio báquico”²⁴ (De Greiff, Vol I. Pg, 137-139): En este poema, De Greiff hace gala de su poderosa capacidad de reunir bajo una misma tienda un desfile de máscaras de la más distinta naturaleza: acompasa un imaginario modernista con un lenguaje del tono medieval; oscila entre el hedonismo y el nihilismo; reúne referencias renacentistas, griegas, orientales, personajes de Shakespeare; y, además, se divierte cambiando de formas de composición, metros y rimas, entre estrofa y estrofa. Es una muestra clara del arte de la acumulación del que es maestro De Greiff, pero lo es también de su visión lúdica e irónica de la tradición. El poema abre y cierra con una suerte de estribillo, imitando algunas de las formas de composición frecuentes dentro de la lírica medieval europea, en el que encontramos enunciada la voz de quien “canta” el poema:

Aquesto dixo “El Ebrio”, una vegada,
 Aquesto dixo con su voz cansada.
 Aquesto dixo por la madrugada.

Yo dello non sé nada.

(De Greiff Vol I Pg. 136)

El lenguaje afectado del poema quiere vestirse de arcaico, y utiliza caprichosamente vocablos que retoma de la lengua medieval española, tales como: “Aquesto”, “Dello”, “Dixo” y “vegada”, que en el español actual se encuentran completamente en desuso. De Greiff imita en falsete la voz de un poeta medieval, acaso un juglar que va a repetir una canción aprendida de otro, las palabras que le ha escuchado al “Ebrio”. No sabremos si su intención al repetir las es la burla o la admiración, puesto que se excusa diciendo que “dello” non sabe nada, que no juzga la materia que va a cantar. Este estribillo que encontramos al inicio y al final del poema podría llegar a emparentarse, con ciertas

²⁴ El título completo del poema es irónico guiño a la seriedad de su propia obra: “Balada del disparatorio báquico, impregnada de múltiples romanticismos dicela ‘El Ebrio’.”

modificaciones, con el que se usa en composiciones medievales como los ‘zejeles’ hispano-árabe o los ‘virelai’ franceses, en los que un estribillo marca inicio y final. No obstante, la extensión de las estrofas que median entre el inicio y el fin, además de las caprichosas libertades de composición que De Greiff se toma, nos llevan a señalar la cercanía con estas formas de composición como un guiño a la poesía medieval. Se acerca a ella, pero no se queda en sus terrenos. Luego de esta primera estrofa de introducción, comienza a recitar su ‘balada’:

“Bebamos en las cráteras de oro
que laboró el cincel benvenutino,
champagne bullente y bullicioso vino”

“Bebamos en las ánforas de barro
doria hidromiel; en el panzudo jarro
blonda cerveza, y en las cristalinas
frágiles copas el anís sonoro
así como las finas mixturas sibilinas”.

“Porque es dulce olvidar”

(...)

(De Greiff Vol I Pg. 136)

El contraste con los primeros versos es abrupto: la musicalidad, el ritmo – que se compone con mayor maestría en la disposición de los acentos –, la disposición de la rima – que gana aquí una mayor variedad y movimiento –, y sobre todo el lenguaje y las referencias, se alejan completamente del aroma medieval de la entrada. El juglar de los primeros versos está cantando una canción que no pertenece a su época. Pero recordemos que es sólo un mensajero de aquel a quien le presta su voz, el “Ebrio” modernista, culto y

de una refinada sensibilidad que bebe champaña en copas diseñadas por Benvenuto Cellini, que invita a beber esa mítica hidromiel de los griegos, y exalta esas misteriosas “mixturas sibilinas”. Nuevamente, el licor aparece como una metáfora velada de la poesía y la cultura: la copa de Benvenuto nos remite acaso al arte renacentista; la “doria hidromiel”, a la cultura clásica griega; las “mixturas sibilinas”, referencia más oscura, refieren tal vez a la dimensión abstracta de la magia y el misterio que De Greiff encuentra en obras como la de Poe²⁵. La interpretación en este último caso es arriesgada. Pero, sea ésta válida o no, la invitación a la bebida propone claramente un movimiento de evasión. Sea por la embriaguez del vino o por la del arte, se cumple aquí un gesto de aislamiento y renuncia; la bebida tiene dentro de la poesía greiffiana el lugar que la “torre de marfil” ocupa en la poesía de los escritores modernistas. Enseguida, apenas diez versos más adelante, el poema vuelve a cambiar de rumbo; hace un giro lento y nos arroja hasta otro espacio de referencias y sensibilidad:

“El viento azota
 la cima de los árboles, tedioso;
 vacila el corazón ante la rota!
 El espíritu vago!
 (...)
 ¡El soñar aterido, y nó vibrátil
 ni altanero!... y nostálgico, anheloso
 de una distinta vida...”

(De Greiff Vol I Pg. 137)

²⁵ Esta metáfora es uno de los motivos repetitivos de la poesía greiffiana: la asociación licor-poesía. Ya hemos comentado en páginas anteriores otro poema en el que encontramos asociados estos dos elementos como metáfora de la embriaguez, se trata del soneto de Tergiversaciones que comienza “A través la ciudad sonora y miserable”. Reaparecerá este tema en varios puntos de su obra.

El viento, el tedio, la desazón, recuerdan un rezago simbolista. Ese anhelar una vida distinta resuena en ecos de la “invitación al viaje” y la insatisfacción de poetas como Baudelaire y Verlaine. Para hablar de su corazón “vacilante” recurre a una metáfora marítima: la palabra “rota” se emplea en su acepción naval de “rumbo”, y el corazón aparece bajo la imagen de un barco inquieto por su destino. Trata de imitar con sutileza las herramientas de la poética de la sugerencia simbolista, y se divierte, sarcástico, en este ejercicio, antes de desviarnos de nuevo hacia otro espacio:

“Los jardines románticos
horros están de idilios”
(...)
“Dormita ya el Deseo!
Ya dormita el Amor!”
“Y yerra – enloquecida –
por sus lueños exilios
de Dolor,
l’alma pura de Ofelia,
mientras Hamlet, moroso y taciturno
sepultose en sí mismo!”

(De Greiff Vol I Pg.137)

Toma irónica distancia de un romanticismo empalagoso, y antepone a este sentimentalismo fingido la profunda conmoción espiritual de los personajes shakesperianos: Ofelia y Hamlet. Este último es quien aparece como la presencia central, como la “influencia” que insufla el movimiento tembloroso del poema. Hamlet no es aquí una simple referencia literaria, sino que encarna de cierta forma un espejo deseado del poeta: León de Greiff, con ese irrenunciable individualismo suyo es también aquel que

“se sepultó en sí mismo”²⁶; ve en Hamlet un antecesor de sí mismo, no sólo en su monomanía, su angustioso encierro en la cárcel de sus pensamientos, sino también y sobre todo en su corrosiva actitud de duda, en su irónico cuestionarlo todo. Los cuatro versos que siguen en el poema se hallan penetrados de ese espíritu hamletiano que De Greiff invoca, y toman una forma que en mucho se emparenta con los monólogos vacilantes del personaje de Shakespeare:

“Ya no existe
la verdad, si ha existido... Ya no es nada
la belleza, y lo es todo! y la tristeza
¡cómo es asaz vulgar y adocenada!”

(De Greiff Vol I Pg. 137)

Nada es estable, ni la verdad, ni la belleza, si es que acaso alguna vez han sido reales estos fantasmas. De Greiff se deja encerrar en una espiral de preguntas que lo llevan al cuestionamiento absoluto de la existencia. Este movimiento de duda que oscila de un lugar a otro es el mismo que insufla en el poema esa inestabilidad que lo lleva a cambiar de una voz medieval a un canto modernista, y luego a componer una estrofa simbolista, y luego a enfrascarse en un círculo de preguntas hamletianas... Como Hamlet, en ningún puerto puede hallar un pilar de estabilidad, por eso se vuela de un lugar a otro, sin descanso. Y es que su esencial descreimiento es el que agita la camaleónica piel de la poesía de León de Greiff, que lo obliga a asimilarse a tantas tradiciones distintas, sin poder hallar quietud en ninguna de ellas. Este espíritu de Hamlet aparece como su

²⁶ En otros poemas greiffianos este deseo de “sepultarse en sí mismo” aparecen expresados de forma más directa, como en la “Balada egótica en tono teatral” cuyo primeros versos dicen: “Yo estoy solo, yo estoy en mí cautivo. Todo está en mí y en mí no encuentro nada!” (De Greiff, Vol I pg. 40). También poemas como éste revelan la sombra hamletiana que cubre algunos espacios de la obra de León de Greiff. Este punto se tratará páginas más adelante.

maldición y su riqueza. Pero volvamos al poema, que también, marca un punto de retorno a la invitación a la bebida:

“Bebamos en las cráteras de oro
 todo el licor que corre por la vena
 de la pródiga uva;
 y hagamos la serena
 – la serena o la loca –
 vida del que en sí propio no se toca
 y que en nada se halla...:

- Búdico ser en éxtasis,
 Jaiyam bajo los astros,
 Edgar en la taberna,
 Diógenes en su cuba...
 Desdeñosos e impávidos,
 sonrientes,
 mirando la batalla
 sempiterna,
 mirando la batalla
 de apetitos y la gresca y el estridir de dientes
 y el vulgar forcejeo
 para ascender, para medrar, para vivir...”

(De Greiff Vol I Pg. 138)

De Greiff insiste en su invitación a la embriaguez, y promulga como vidas ejemplares las de estos cuatro personajes que poco tienen en común uno con otro. Jayam el hedonista, que en nada, o casi nada, se parece al divino Buda o al asceta Diógenes; Poe, quien por su lado, tampoco muestra una real cercanía con ninguno de ellos. El punto de encuentro de los cuatro, lo menciona De Greiff: se hallan, para él, por fuera del mundo; se constituyen

en puntos de resistencia contra la realidad, unos escapando de ella por vía poética, otros por vía filosófica, otros por el éxtasis. De Greiff añade una carta más a su juego, pero su apuesta es la misma: derrotar a la realidad, evadir el mundo. En la mención de estos personajes, De Greiff amplía el abanico de sus referencias a otros puntos de la tradición y cubre, al menos, tres espacios bien definidos: la tradición del pensamiento oriental, la poesía árabe, y la filosofía cínica. A ninguna de ellas la toma demasiado en serio, es cierto, pero anota su existencia, apunta hacia ellas y deja intuir la potencia que guardan en belleza o sabiduría, para arrancarlo de la cárcel de su mundo cotidiano.

El poema termina con una proclamación de la “divinidad” de aquellos que huyen del mundo: “Nosotros – sí, nosotros – / olímpicos yazgamos sobre el trípode sacro”, y miran el simulacro pobre de la vida “sin recordar, / sin añorar, / sin anhelar” y lo que es más sorprendente, “¡Sin un sólo deseo!”. ¿Por qué nos llama la atención particularmente esta última declaración de renuncia al deseo? Porque todo el poema está plagado de fantasmas del deseo: desde la sensibilidad refinada que busca el vino en la copa “benvenutina”, y la hidromiel, y la cerveza, así como también la búsqueda del éxtasis que propone como una vía de huída de lo real, y la mención de un poeta extremadamente sensorial como Jaiyam. Esa “alma múltiple” greiffiana, su poderosa capacidad de síntesis, le permiten reunir en una misma danza esos dos tendencias contrarias: la búsqueda del Vacío y la exaltación del deseo. Este poema es un infatigable movimiento que no halla en dónde posarse, y finalmente cae en un pozo de ironía. Para cerrar, De Greiff da otra vuelta de tuerca, y concluye el poema repitiendo el estribillo de tono juglaresco: “Aquesto dixo “El Ebrio”, una vegada (...) Yo dello non me curo. Yo dello non sé nada”.

Este poema es una entrada propicia a nuestra exploración de los mosaicos de tradiciones que compone León de Greiff en sus poemas. En él ya encontramos sugerido ese doble movimiento: recolectar fragmentos de tradiciones diversas, y sintetizarlos en una creación que los rehace a su capricho, por la burla o la ironía. En este poema podemos medir la poderosa fuerza de síntesis greiffiana, capaz de convocar en los límites de un poema un imaginario modernista, un lenguaje medieval, un espíritu hamletiano y un considerable abanico de referencias. Pero esto, así mismo, es una muestra de la oscilación de las aficiones greiffianas. Se nos muestra como un paseante de la historia que visita varios lugares, pero no se queda en ninguno; sus estadías son intermitentes, sus saltos son inesperados; se parece al “ahasvero” condenado a errar eternamente por el mundo sin hallar descanso posible²⁷: empieza en la edad media y recorre hasta la taberna de Poe. No obstante, este desorden, esta intermitencia de sus lecturas, es lo que consideramos el signo de su juvenil y liberadora relación con el cuerpo de la tradición literaria total a la que se enfrenta. Partimos, luego de este preludeo, a la cacería.

4.2 León de Greiff y el modernismo

Uno de los puntos en los que la crítica sobre la obra greiffiana coincide, es en situarlo como una de las notas finales del modernismo. Algunos críticos lo consideran una suerte de “prolongación” del movimiento (Charry Lara); otros prefieren observar su obra como uno de los broches mayores que clausuran el círculo de las aventuras modernistas (Piedad Bonnet), realizando la plenitud de sus posibilidades expresivas. En

²⁷ Valga la pena mencionar que es el mismo De Greiff quien en uno de sus poemas, la “Balada ahasverica del ministril trovero y juglar” se identifica con este personaje.

cualquier caso, sea como epígono tardío o como virtuoso canto de cisne que preludia la muerte, León de Greiff aparece estrechamente relacionado con el espíritu de renovación artística y literaria que removió las bases de la cultura latinoamericana de principios del siglo XX. Ahora bien, nuestra pregunta es: de qué manera León de Greiff asimiló y convirtió en herramientas propias las enseñanzas aprendidas en esa primera escuela de su poesía. O, en otras palabras, ¿de qué manera León de Greiff hace suyos los elementos que toma de ese caudal de tradición poética al que se acerca a beber?

Piedad Bonnet hace un recuento de los aspectos más definitivos que emparentan la obra del poeta colombiano con el movimiento modernista: el aprovechamiento y la exploración de las posibilidades de la palabra; la presencia de un “saber libresco”, la voluntad de “evasión”, el “exotismo”, y una “desbordada sensualidad” (Bonnet 133). En su comentario ya se encuentran condensadas las tres características principales que se tienden como puentes entre el modernismo y la obra de León de Greiff: su legado formal, cultural y de “sensibilidad”. Tomando como base estas observaciones de Piedad Bonnet, queremos seguir esta triple vía para estudiar la relación entre la obra de nuestro autor y el modernismo.

4.2.1 Legado formal

El primer punto que menciona Bonnet es el de la experimentalidad. La crítica ha señalado en más que suficientes ocasiones la renovación de formas literarias que trajo consigo el advenimiento del modernismo al panorama de la literatura latinoamericana. A partir de las obras tempranas de Silva, Julián del Casal, hasta el apogeo de un Rubén

Darío, pasando por otros como Herrera y Reissig, el ejercito modernista se dio a la tarea de fabricarse nuevas armas de escritura: se rescató el soneto, se comenzó a explorar formas como las de los hexámetros, se comenzó a experimentar el uso de versos de varia factura – alejandrinos, dodecasílabos, octosílabos –²⁸. Lo que nos interesa señalar ahora es lo siguiente: si León de Greiff decanta del modernismo una mina de riqueza, esta no es estrictamente la de una herencia de formas, sino la de una intuición de la maleabilidad de su material poético. Es decir, De Greiff no “hereda” de sus antecesores modernistas un bagaje de modelos poéticos que imitar, sino más bien un gesto de libertad respecto a su trabajo con los moldes y las palabras. Es verdad que De Greiff recurre a muchas de las formas de versificación ya ensayadas por sus predecesores, sobre todo en su libro inicial *Tergiversaciones*, pero sus asimilaciones toman siempre un tono muy personal, de humor o ironía. No obstante, es necesario observar, que si bien es del modernismo de donde De Greiff retoma el primer fuego de una permanente experimentación formal, los crecimientos que logra a partir de ella, aunque a veces coincidan con los de otros autores modernistas – como en el caso del interés de Darío por algunas formas de composición medieval –, llevan la marca inequívoca de su búsqueda individual.

El modernismo, más que regalarle un corsé de sonetos, una capa de rimas y tercetos, le entrega a De Greiff un oráculo secreto, en el que se cifra la historia completa de su poesía. El legado, que a nuestros ojos, De Greiff toma del modernismo, puede cifrarse en uno de los versos de Darío: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”. En esa persecución quemará todas sus alas la poesía del colombiano, en esta persecución atravesará todas las geografías del verso: los tercetos renacentistas, las

²⁸ Un estudio en el que se enumera con detalle las varias formas de composición utilizadas por los modernistas puede encontrarse en el capítulo dedicado al modernismo del libro *Manual de métrica española*, de T. Navarro Tomás.

canciones medievales, los rondeles, los dezires, los romances, los estribillos, los versos libres, y todos las demás montañas y llanuras de la diversa poesía que asimila y transforma. Y es, vale decirlo, por esta misma vía de exploración por donde ha de conducir su violencia contra la forma.

En la base de sus preocupaciones formales, se encuentra también una de las venas de parentesco que enlaza a León de Greiff con el modernismo: la concepción de la palabra y el verso como instrumentos musicales. Dando continuidad a las exploraciones modernistas, el poeta colombiano explora casi hasta la fatiga las posibilidades sonoras de la palabra. Es por esto que si nos atreviéramos a reducir a De Greiff a una categoría sensorial, esta sería la del oído. En esto el poeta colombiano más que la sombra de Darío, a quien persigue es a Verlaine y a ese evangelio suyo: “la musique avant toute chose”.

Vale la pena preguntarnos ¿en qué punto la relación entre música y poesía greiffiana es diferente de la del modernismo? La primera respuesta que podemos ofrecer es la siguiente: mientras para el modernismo la música se observa como un instrumento poético que daba armonía al conjunto, De Greiff la toma como objeto de veneración, y la eleva a una altura dominante. En segundo lugar, y en consecuencia con lo anterior, la obra del colombiano se muestra más palpablemente imbuida de un lenguaje – e incluso un metalenguaje - propio de la música. No sólo compone “sinfonías”, “baladas” o “canciones”, como ya lo habían hecho entre otros Verlaine y Darío, sino que también adopta un lenguaje musical – bajo el manto de cierta ironía, claro está – , y moldea sus poemas de acuerdo a estructuras tales como “fugas”, “arietas”, “ritornelos”²⁹. Es más,

²⁹ Algunos artículos que exploran la influencia de la música en la obra greiffiana, y en los cuales se da una exposición mucho más detallada de los aspectos aquí mencionados son: “La fuga sinfónica en la poesía de León de Greiff” de Charles Mohler, y “La música en la poesía de León de Greiff” de Hernando Caro Mendoza.

podría afirmarse que en su experimentación con la musicalidad del lenguaje, De Greiff alcanza a vislumbrar la posibilidad de trabajar con palabras de sonido puro, vaciadas de contenido. Es de señalarse también el aprovechamiento que hace de su cultura musical, de la que hace gala en innumerables referencias a todo lo largo de su obra, ya sea citando compositores, obras, movimientos, instrumentos, que apareja junto a los demás elementos tomados de tradiciones pictóricas y literarias.

Por otro lado, a la par de un soplo de búsqueda formal, De Greiff toma de la escuela capitaneada por Darío, su fuerza de sincretismo. Así como el modernismo hispanoamericano - tal como ha sido señalado por críticos como José Olivio Jiménez y Américo Ferrari - reúne y armoniza tendencias que en Europa habían aparecido sucesivamente, a veces en oposición unas a otras, De Greiff reúne bajo su estro formas de composición de la más variada naturaleza, pertenecientes a distintos momentos históricos y que también parecían absolutamente incompatibles. Para hacer un breve paneo de las formas que se hallan en su obra, basta echar una mirada al índice de sus poemarios. De Greiff marca muchos de sus títulos con el nombre del molde formal con el cual trabaja. Es así, pues, que encontramos: baladas, rondeles, arietas, ritornelos, canciones, prosas, cantigas, sonetos. En su obra se superponen formas de composición de varios tiempos y corrientes literarias distintas que, al conjuro de su voracidad, entran en diálogo, se intercalan, y desafían todo ordenamiento temporal.

4.2.2 Legado cultural

Algo similar sucede con el aprendizaje cultural que De Greiff deriva de su lectura del modernismo. A pesar de que toma prestadas de este movimiento una colección de imágenes y referencias que ya pertenecían al canon de la poesía modernista, el legado más profundo y duradero que De Greiff asimila es, en realidad, el impulso que este movimiento brinda a su apetito de universalidad, a su voluntad de apropiarse de la cultura como de una dimensión total. Podríamos decir que León de Greiff encuentra en el cosmopolitismo que abanderaron los poetas de este movimiento continental, el sustento necesario para dar inicio a su propio crecimiento poético. De Greiff se pliega a una escuadra que ya había avanzado algunas batallas. La gran herencia que De Greiff desprende del modernismo es la de un revolucionario concepto de la tradición, y una llama de rebeldía en su enfrentamiento con la historia, en la cual el poeta puede llegar hasta la quimérica conquista de crear su propio pasado y darse origen a sí mismo. En resumen, al igual que en el aspecto de la forma poética, De Greiff hereda del modernismo algo mucho más abstracto que un baúl lleno de riquezas, y esto es: un gesto de libertad frente a la tradición, un apetito insaciable, y el hechizo de una incesante movilidad. Pero acaso lo más fundamental de su lectura del modernismo es la revelación de que la apropiación de la tradición, la literatura, el arte, y en último término el mundo, puede ser egoísta, caprichosa, irrenunciablemente personal .

No obstante lo anterior, queremos rastrear algunas de las huellas modernistas más concretas que se hallan en la poesía greiffiana. Al leer la obra poética greiffiana nos

encontramos con referencias culturales que también fueron moneda común dentro de las obras de autores como Rubén Darío³⁰. Un primer ejemplo puede ser el mismo Benvenuto Cellini que aparece como un referente común tanto en la obra greiffiana como en la de Darío, donde es retratado como un símbolo del artista de la perfección y el lujo. Aparecen también en la poesía del colombiano otras figuras de resonancia típicamente modernista, como Leda y el Cisne, que aparecen, por ejemplo, en el poema “Una otra secuencia” del poemario *Fárrago* (1954), entrelazados en una suerte de estribillo: “Cantando el Cisne gozó a Leda, David, cantando a Bethsabé” (De Greiff, Vol.II Pg 21). Aparte de estos personajes mencionados, De Greiff comparte otro gran número de referencias comunes con el modernismo, que van desde la ineludible mitología clásica, la disposición de los ambientes interiores y lujosos, el deslumbramiento de las joyas y las piedras preciosas, e incluso un gran número de figuras femeninas que tanto en Darío como De Greiff se materializan como idealizaciones del erotismo.

Un poema en el que podemos subrayar una evidente cercanía entre la poética greiffiana y la actitud modernista frente a la cultura es “Yo vengo de un imperio”, de *Tergiversaciones*:

“Yo vengo de un imperio fantástico, ilusorio,
de un abolido imperio lunario, ultrarreal,
donde todos los meses son uno: floreal,
y uno solo el color: azul, bajo el cimborio

inmóvil de su cielo. – Fantasma aleatorio,
fúnebre, disonaba mi ser en el coral

³⁰ Un artículo en el que se estudia algunas coincidencias entre el imaginario greiffiano y el del poeta nicaraguense es “El tiempo literario de León de Greiff” de Miguel Gómez. En éste, el crítico rastrea los ecos rubendarianos en algunos poemas de la obra greiffiana como “Aquesta es la pipa” de *Tergiversaciones*, y “Cancioncilla” de *Velero paradójico*.

multisonoro de armonía ideal
y franca..., y me he venido con mi gesto mortuorio...

(...)

(De Greiff, Vol I. Pg 26)

Este es uno de los poemas en los que De Greiff revela con más evidencia su cercanía al modernismo. En el centro del cuarto verso del primer cuarteto rutila como una joya ese color inconfundible: el anillo azul de los modernistas. Tras este primer signo, hay otros elementos que delatan su cercanía, y uno de ellos es la proclama de evasión de la realidad, a la que superpone un “reino” imaginario y fantástico. Repitiendo la protesta del modernismo, De Greiff se planta en rebeldía y contrapone a la dimensión prosaica de su cotidianidad ese “imperio ilusorio” del arte, que concibe como una dimensión superior. Podríamos decir, siguiendo la definición que José Olivio Jiménez hace de este rasgo de la poesía modernista, que también León de Greiff busca un escudo en “el poder salvador y por ello sagrado del arte, sentido y vivido como eficaz refugio – y como protesta – ante las oprobiosas condiciones histórico-sociales que marginan al escritor” (Jiménez 20). Ese “imperio fantástico” que reclama como origen es solo una metamorfosis de la “torre de marfil” en la que los poetas del modernismo se evadieron para protestar contra la pobreza de la realidad.

Pero, como bien observa Olivio Jiménez, la evasión modernista y su búsqueda de realidades “más altas” no sólo fue una protesta contra la sociedad de “valores pragmáticos” que condenaba al artista a un estado de marginalidad. Su rebeldía fue también una respuesta al vacío existencial que surge como una consecuencia de esa nueva “religión positivista” que se promulgaba como imperio a finales del siglo XIX. Algunos de los modernistas asumen y lidian los abismos de incertidumbre que se instalan

en el fondo de su consciencia; otros intentan remediar esta carencia de un “sostén trascendente y valedero”, evadiéndose hacia realidades que por el lujo o la belleza vendrían a suplantar a los dioses ausentes. Unos buscaron “el brillo cosmopolita de París”; otros “el refinamiento de la Francia del siglo XVIII”; otros más “el repertorio rutilante y prestigioso de las mitologías (clásica y nórdica)”; e incluso se remontaron hasta “países exóticos como la China y el Japón” (Jiménez 24). Varias fueron las respuestas a esta incertidumbre, y muchos autores oscilaron con indecisión entre una y otra salida.

De Greiff parece no solamente sufrir del mismo aguijón de nihilismo que acuciaba a los modernistas, sino también parece estar cargado de un pesimismo más agudo que el de sus antecesores. Su salida frente a esta problemática, igual de insegura que la de sus contemporáneos, es la de transitar simultáneamente por las doble vía del nihilismo y la evasión hacia países de ensueño. No podemos precisar si la raíz del nihilismo greiffiano es, en realidad, una herencia modernista, o simbolista, una especie de “mal adquirido” por la lectura de estos primeros maestros suyos, o si por el contrario es una reacción personal frente al ambiente de su tiempo. Acaso sea un poco de ambos, acaso tenga un fondo más lejano, rastreable en el pensamiento budista. En uno u otro caso, lo que sí nos aparece evidente es que sus estrategias para luchar contra este fantasma de vacío espiritual, las deriva en gran parte de sus frecuentaciones a la poesía del modernismo.

Ahora bien, el signo distintivo que hallamos en su obra es el siguiente: mientras el pesimismo se muestra en su obra con una fuerza mucho más acuciante, las penetraciones en territorios de ensueño pierden su esmalte de ideal y empiezan a revelarse como mero

entretenimiento, como un juego poco serio, un divertimento consciente de su fracaso. Si comparamos algunos de los poemas como “Lo Fatal”³¹ de Rubén Darío, o “La respuesta de la tierra”³² de Silva, o incluso el menos tembloroso “El paisaje espiritual”³³ de Casal, con los poemas de tono más nihilista de la obra greiffiana, encontraremos que en los primeros hay todavía cierta esperanza redentora que muchas veces se encuentra sólo en el espacio del arte. Darío, Silva, Casal, y muchos otros poetas de esta época resienten la hostilidad del mundo e inflaman sus poemas con finas llamaradas angustia, pero hay en ellos una persistencia en el desconocido misterio que daría sentido al vacío de la vida. Ninguno da el salto al abismo del absurdo que podemos encontrar con claridad en León De Greiff, para quien el sinsentido de la existencia parece revelarse como una certeza. Esto es lo que podemos observar, por ejemplo, en poemas como su “Relato de Sergio Stepanky”, o en su “Balada de la fórmula definitiva y paradójal”, donde leemos:

Le pregunté a la Esfinge que tengo a mi servicio:
 - oh, cual será la fórmula de virtud o de vicio,
 que rijan mis futuros? – y los abstrusos senos
 musitaron unánimes, en tono profetico:
 todo vale nada si el resto vale menos...!

³¹ En el que leemos en sus dos estrofas finales: “... Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror... / y el espanto seguro de estar mañana muerto, / y sufrir por la vida y por la sombra y por // lo que no conocemos y apenas sospechamos, / y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos, / ¡Y no saber a dónde vamos ni de dónde venimos!” (Darío, 297)

³² Cuya incertidumbre sigue caminos similares a los del poema de Darío citado anteriormente, como podemos observar en estos versos: “...¿Qué somos? ¿A dó vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos? / ¿Conocen los secretos del más allá los muertos? / ¿por qué la vida inútil y triste recibimos? / ¿Hay un oasis húmedo después de estos desiertos? ...” (Silva 75)

³³ De tono menos tembloroso, este soneto de Casal toca un similar punto de incertidumbre: “Perdió mi corazón el entusiasmo / al penetrar en la mundana liza, / cual la chispa al caer en la ceniza / pierde el ardor en fugitivo espanto. // Sumergido en estúpido marasmo / mi pensamiento atónito agoniza / o, al revivir, mis fuerzas paraliza / mostrándome en la acción un vil sarcasmo. // Y aunque no endulce mi infernal tormento / ni la Pasión, ni el Arte, ni la Ciencia, / soporto los ultrajes de la suerte, // porque en mi alma desolada siento / el hastío glacial de la existencia / y el horror infinito de la muerte” (Del Casal 143)

La pregunta que dirige a su “esfinge” es la misma que repitieron ya los modernistas en palabras de tono mucho más profundo y religioso: a dónde vamos, de dónde venimos, cuál es el sentido de esta existencia tan pobre. De Greiff, movido por las mismas dudas, pero mucho más irónico y pesimista, arriesga como respuesta esa burlona “fórmula paradójal” que no sólo se convierte en el estribillo del poema, sino que cifra una de las ideas fundamentales de su obra: su nihilismo a ultranza. Con esto, De Greiff va más allá de una frontera que acaso ningún modernista se atrevía a cruzar. Si continuamos la lectura del poema encontraremos dos estrofas más en las cuales el poeta continúa con su juego – porque, finalmente, su incertidumbre parece asumirla de forma lúdica – y se vuelve para consultar a “otro dios más propicio”, “al Buda que reniega de la física kinética”, quien le devuelve idéntica respuesta que la esfinge. Una tercera vez lleva la pregunta a “otras palabras de más suave fonética”, que le devuelven la misma sentencia. El poeta, pues, adelanta su conclusión:

Singlaremos entonces con rumbo al precipicio,
 con rumbo al precipicio y a la nada hipotética,
 pero iremos impávidos, ecuánimes, serenos,
 diciendo la parábola desdeñosa y estética:
 todo vale nada si el resto vale menos.

La incertidumbre que atormentaba a sus predecesores pasa a la obra greiffiana, en parte, como un entretenimiento, una presa más de su ironía corrosiva, un tema sobre el cual elaborar sus juegos poéticos, tal como lo muestra en el poema citado. Pero De Greiff solo puede permitirse esta posición lúdica luego de haber dado respuesta por sí mismo a esa cuestión fundamental que preocupaba a los modernistas, y que para el colombiano se resuelve finalmente en una aceptación de la nada. Es, pues, solo después de conquistar esta certeza que le resulta posible a De Greiff recrearse irónicamente en las estrategias

modernistas de evasión e idealización de una realidad interior más alta, consciente de que tanto éstas como cualquier otra búsqueda de trascendencia han de caer, en última instancia, en el mismo pozo de vacío.

Si, al igual que otros, De Greiff escapa hacia países de encanto, inventa mitologías, se esconde en leyendas y geografías lejanas, lo hace con la certeza de que sus empresas ideales también van a dar al vacío. De Greiff sabe que éstos son refugios ilusorios. No obstante, lo que resulta claro para él es que, vale más llegar a la nada por una “alta vía”, que siguiendo el camino pobre de lo que él llama jocosamente la “turba mesocrática”. Uno de los poemas en los que más claramente observamos su insistencia en adoptar el camino del arte como guía y faro de su relación con el mundo, a pesar del convencimiento de su futilidad última, es a través de la voz de uno de sus heterónimos, en su “Relato de Gaspar”:

Pero lo malo es que todas estas cosas
vienen a dar en un fracaso irremediable.
La parálisis de Heine, la obnubilación de Poe,
la obnubilación de Verlaine, la parálisis de Carolus
Baldelarius, el caso Strindberg, el caso Nietzsche,
y todas esas cosas, y todas esas cosas...

(...)

Poesía de oro, perfumes y de terciopelo,
y de música y metafísica y de mujeres,
y de vinos sabrosos y de filtros de horror...

Pero lo malo es que todas estas cosas
vienen a dar en un fracaso irremediable.

(...)

(De Greiff Vol I. Pg. 401)

Incluso el arte, la poesía y el pensamiento más altos caen en el fracaso, incluso las sensibilidades más refinadas y potentes, se diluyen en la nada. La “parálisis” y la “obnubilación” que atacan a sus maestros son metáforas de su impotencia frente al mundo, metáforas de su caída icárica. Ni los gigantes Verlaine, Poe o Nietzsche pueden contra el destino final. Pero, más vale llegar a la nada siguiendo un camino semejante al de ellos, habiendo transitado con ellos el camino de la decadencia, equiparándose con ellos aunque fuera en la caída.

Resumiendo, lo que hemos querido exponer en estas páginas es lo siguiente: si bien consideramos que De Greiff aprende de los modernistas a ampliar su espectro de relación con la cultura, y a fabricar a partir de ella una suerte de torre de aislamiento que compensa la pobreza de su situación histórica, el poeta colombiano asume una posición crítica respecto a esta actitud. León de Greiff considera la “ingenuidad” del escapismo modernista, por cuanto incluso su esfuerzo por hallar los frutos más excelsos del pensamiento y el arte se revelan vanos al enfrentar su destino final en la nada. Mientras los modernistas parecieran asumir sus idealizaciones como si fueran una realidad alternativa, De Greiff las considera solo como bellísimos fantasmas evanescentes. De Greiff es consciente de este camino sin salida pero, no obstante, al no poder encontrar otra salida más apropiada, se queda dentro de los terrenos ya trazados por el modernismo, y acumula en ellos todo el caudal de una riqueza de la que goza con una mirada ya completamente despojada de inocencia.

4.3 El modernismo y la sensibilidad mediada por la cultura

Un último aspecto que nos gustaría señalar con respecto a la relación de la poesía greiffiana con la tradición modernista es el de la particular naturaleza de su sensibilidad. Al comparar la poesía greiffiana con la de algunos poetas modernistas resulta más o menos fácil señalar una familiaridad en cuanto al uso del lenguaje, la preocupación formal y musical de sus creaciones, su relación con la cultura y las diversas fuentes de tradición literaria a las que recurren. No obstante, hay un último punto de semejanza que no resulta del todo evidente; no se trata de un aspecto formal de los textos, ni tampoco de una coincidencia de ideas, sino de una noción un poco más abstracta. En nuestra opinión, uno de los legados más definitivos que De Greiff toma del modernismo es el de una sensibilidad mediada por la cultura.

Cuando nos acercamos a la obra de los poetas modernistas latinoamericanos podremos observar que hay en sus obras dos constantes: por un lado, una intención de expandir el espectro de su sensibilidad, y segundo una voraz curiosidad de exploración de culturas y tradiciones. Estas dos tendencias no son independientes una de otra, y más bien podríamos decir que coinciden en su movimiento expansivo: al abarcar un terreno mayor de la cultura, pueden acceder a nuevos estados de sensación y percepción del mundo. Esto era lo que reclamaban algunos de los más fervientes promotores del modernismo como Sanín Cano³⁴, quien pone en paralelo la conquista de una tradición universal con el

³⁴ Quien proclamaba en su ensayo "De lo exótico": "El hombre moderno que traduce en Francia y que representa las obras de Hauptmann no anda en busca de colores. Tiene la nostalgia de aquellas regiones del pensamiento o de la sensibilidad que no han sido exploradas. Cuando se mueve en busca de mundos nuevos va a renovar sus sensaciones estudiando las que engendra una civilización distinta (...) Los modernos que dejan su tradición para asimilarse a otras literaturas se proponen entender toda el alma humana. No estudian las obras extranjeras por el valor que en sí

ensanchamiento de una capacidad sensible y comprensiva del “alma humana”. El propósito del “cosmopolitismo” modernista era el de experimentar en su propio interior las innumerables variaciones del espíritu humano, hacer suyas todas las posibilidades de percepción, y transitar por todos los estadios de sensibilidad que laten en su espíritu.

Es posible hacer un paralelo entre la “tradición literaria” y la “sensibilidad” modernista. Así como los poetas de este movimiento ejercen un poder de síntesis sobre los diversos elementos que toman de las tradiciones a las que se acercan para reunirlos en una forma armónica y proporcionada en sus obras, de igual manera pretenden concentrar en el espacio de su alma la suma de las capacidades sensibles que rastrean en sus exploraciones. Es más, entre más nobles y sacros sean los dioses que traen a su panteón personal, a más altura y nobleza pareciera elevarse su dimensión espiritual; si un modernista sufre, lo hace como un Tántalo, si busca la calma se compara con un Buda, si busca los placeres lo hace invocando a Omar Jayam.

Ahora bien, observamos que en este descubrimiento de nuevas dimensiones de sensibilidad, la cultura no sólo asume el papel de guía sino que se convierte también en una suerte de filtro, en una pantalla a través de la cual el poeta percibe la realidad. Un modernista se halla muy lejos de una sensación “desnuda”, puesto que todo lo que observa y siente, lo hace a través de los cristales de la literatura, el arte, las mitologías. De hecho, en las obras de algunos modernistas como Darío, tenemos a veces la impresión de que la referencia a la realidad es sólo una excusa para levantar sobre ella un tramado de referencias a elementos tomados bien sea de la pintura, la música, o incluso la religión. El fenómeno experimentado se toma sólo como un punto de partida, y se reviste de telas,

tienen como formas o como ideas, sino por el desarrollo que su adquisición implica. Lo otro, la imitación ciega, lo han hecho los humanistas los letrados de todos los tiempos” (Cano, n.p.)

broches, brocados, traídos de diferentes orígenes, que lo enriquecen por artificio. Incluso las experiencias más profundamente vitales del hombre llegan a cubrirse con estos velos, tal como sucede con el erotismo. Un ejemplo de lo anterior podemos señalarlo en el conocido poema de Ruben Dario, “Ite misa est”:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar:
su risa es la sonrisa suave de Mona Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente
me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
y apagaré la llama de la vestal intacta
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!

(Dario, 199)

Notemos que Darío se refiere a la mujer alrededor de la cual gira el poema, a través de la mediación de varias referencias. Su adorada, lo es en tanto tiene el “alma de Eloísa”, la “sonrisa suave de Monna Lisa”, y promete ser una “faunesa antigua” que ruge de amor. Para poder ofrecer una descripción de esta figura femenina, Darío debe recurrir por un lado al legendario personaje de Eloisa; por otro, al cuadro de Da Vinci; y finalmente a la mitología griega, en los que mide la calidad noble de su espíritu, su belleza y su pasión

amorosa. Parece como si le resultara imposible mirar directamente a su rostro, sin ayuda de espejos; como si su verdadero aprecio de esta mujer se despertara solo en cuanto ella le recuerda este abanico de referencias a la realidad más alta del arte. Incluso el acto amoroso, cuando lo sugiere Darío, llega a darnos la impresión que es disfrutado por su evocación de una ritualidad aprendida en contacto con la cultura: o hay en ella un altar o la llama de una vestal. Lo que observamos, pues, es una tendencia a opacar la realidad y contrastar sobre su fondo los elementos extraídos de diversas tradiciones, literaturas, libros, que se sobreponen a ella como objetos más dignos de contemplación.

Ahora bien, esta facultad de percibir a través de los cristales de la cultura es una característica que reencontramos en la poesía de León de Greiff, quien en su manera de utilizar los elementos de diferentes tradiciones literarias como de lentes de observación del mundo revela una evidente relación de deuda con esta técnica modernista. El colombiano León de Greiff siente, piensa y observa “a través” de la cultura. Todo lo que toca su sensibilidad o su pensamiento se codifica en signos extraídos de fuentes culturales – que bien pueden ser personajes literarios, dioses míticos, recuerdos musicales – con el fin de poder ser comprendidos y expresados³⁵. Su cultura, más que un saber enciclopédico estático, se transforma en una pantalla de observación. Uno de los aspectos de su obra en los que se evidencia este fenómeno con mayor claridad es en la percepción velada de la mujer, objeto del deseo erótico, a través de cortinas, nombres, sombras de

³⁵ Estanislao Zuleta hace una observación bastante aguda a propósito de la obra greiffiana, en la que señala la imposibilidad de una comprensión desnuda de la sensación. En el capítulo dedicado a la poesía greiffiana de su libro *Tres rescates* (2007) Zuleta observa lo siguiente: “El poeta está separado de sus emociones por la musicalidad, por la exuberancia del lenguaje, por sus juegos verbales (...) Esas dimensiones de poetizar se acompañan en De Greiff de un distanciamiento en el orden más inmediato del sentido” (Zuleta, 91). Nosotros añadiríamos que así como la música y los juegos verbales, también la cultura separa al poeta de su orden inmediato de sensaciones; la cultura, como señalamos, se tiende como una pantalla entre el poeta y el mundo.

amantes ideales extraídas de diferentes tradiciones. Los ejemplos de esto abundan en su obra; una muestra de ello la encontramos en el primero de los “Rondeles” que aparece en

Tergiversaciones:

Esta mujer es una urna
 llena de místico perfume,
 como Anabel, como Ulalume

(De Greiff, Vol I. Pg 56)

Compara a su amada con dos de los más simbólicos personajes del oscuro imaginario de Edgar Allan Poe. La referencia a la figura femenina, a quien nunca se nombra directamente, se esconde detrás de las máscaras pálidas de Anabel y Ulalume, a través de las cuales observa la cifra de belleza y misterio de la mujer a quien se remite. La estrategia de definir por comparación le permite desviar la atención hacia los personajes a los que recurre como puntos referencia, dejando en un segundo plano al “termino real” de comparación. Por su parte, esta mujer cobra simbólicamente la forma de una urna, un recipiente de aromas místicos.

Nos resulta sobremanera curiosa esta metáfora de la urna, puesto que nos permite tensar un hilo de interpretación propicio para nuestra lectura. Si asumimos que la presencia de la mujer en este poema puede leerse como un elemento representativo de la realidad inmediata, y que la metáfora que utiliza para referirse a ella representa simbólicamente la percepción que De Greiff tiene de los objetos del mundo, podemos adelantar algunas observaciones interesantes. Podríamos decir que, de la misma forma que León de Greiff observa a la mujer como una urna, como un cuerpo vacío que cobra su verdadera riqueza por el valor de los perfumes que puede albergar, las otras presencias del mundo real son observadas también como presencias que no tienen un valor en sí

mismas, sino en tanto son capaces de “contener”, de evocar realidades distintas, superiores, incorpóreas. Para De Greiff, los objetos del mundo aparecen como una excusa para ir “más allá”. Se niega a abordar los referentes como significativos en sí mismos y, por esto, en lugar de elaborar descripciones directas, aprehende la realidad a través de una mirada que la reviste de fantasmas, enriqueciéndola, deformándola, confundiéndola. El fenómeno al que aludimos en el comentario de este poema sintetiza en buena medida los términos de la relación greiffiana con el mundo exterior, al que parece percibir en casi todo momento como un espacio poblado de cuerpos vacíos, que sólo se hacen apreciables en la medida que se les insufla el aliento de la realidad mayor de la imaginación o el arte. Estamos conscientes de que nuestras deducciones parecieran haber sido llevadas un poco hasta el límite, pero no obstante creemos que la lectura que hacemos del poema citado se halla en concordancia con algunas de las que subyacen a la poética greiffiana³⁶.

Continuando con la exploración de ese erotismo cultural greiffiano, hallamos un soneto de *Tergiversaciones* de tono inequívocamente modernista titulado “Tiene esa mujer”, en el que se repite este procedimiento de camuflaje de lo real. De Greiff engalana su deseo y al objeto de su deseo con escogidos paños renacentistas, tomados de ese fondo inagotable de referencias culturales al que siempre vuelve. En versos de arte mayor abre este primer cuarteto:

Tiene esa Dama el aire de una Bianca Capello,
ojos de verde undívago, labios de rojo cruel,
albos, erguidos senos de Afrodita de Melo,

³⁶ Véase, por ejemplo, en el “Relato de Erik Fjordsson”, el papel preponderante que otorga a la imaginación como verdadera fuente de significado de la naturaleza, insignificante por sí misma: “Yo río / – Yo río – / de mi pequeña inmensidad ante la enorme pequeñez, Naturaleza / (...) / ¡Sólo, sólo eres grande, sólo, cuando en aleaciones / tus vastas masas fundes con las irradiaciones, / con las irradiaciones diminutas / de los cerebros y corazones!” (De Greiff, Vol I. Pg 409)

flotadora melena como un negro alquicel.

(De Greiff, Vol I. Pg 89)

El horizonte cultural es completamente distinto al que hallábamos en el “Rondel”, pero la vía de percepción a través de elementos tomados de la cultura es la misma. De Greiff no dibuja el contorno de la mujer deseada, sino el aura de referencias que ella suscita; esta mujer también es una urna, pero de otro tiempo y otras esencias. Esta vez su dama le es tanto más amable cuanto le recuerda a la veneciana Bianca Capello - a quien muy seguramente conoce por los cuadros del pintor renacentista Alessandro Allori - y acaso tanto más cuanto lo acerca a los marmóreos y perfectos senos de la Venus (Afrodita en el poema, por uno de esos guiños greiffianos) de Milo.

Si queremos dar un último ejemplo, otro poema nos viene a las manos, que abre un nuevo haz de siluetas. Se trata de una de las “Arietas” de *Variaciones alrededor de nada*:

Ya nada más deseo. Todo, todo el deseo
 en tu deseo solo irradia, múltiple:
 no siendo tú, cuál iba a ser entonces
 mi Isolda, mi Francesca, y mi Exatlúeh?

(De Greiff, Vol I. Pg 325)

Este poema de Greiff plantea una reflexión directa sobre las vías y espejos de su erotismo. Es consciente de que esta es una fuerza voraz, una energía irradiante que no pudiendo concentrarse en un punto único, se rompe infinitamente en reflejos. Por eso, insiste, es múltiple, y busca sus presas en las imágenes dispersas de Isolda, la bella, la mujer cargada de leyendas medievales; Francesca, la amada de Paolo, famosa por su tormento dantesco; y una última sombra - para nosotros irreconocible - que llama Exatlúeh. León de Greiff semeja a un fauno por la insaciabilidad, pero en lugar de

codiciar infinitas ninfas de carne, persigue inasibles fantasmas de libros, historias, mitologías, cuadros, canciones. Para León de Greiff el impulso erótico se confunde indisolublemente con su deseo de apropiación de la mayor y más variada cantidad de elementos provenientes de todas las fuentes del arte y la poesía. Es por esta razón que creemos válido decir que el acercamiento greiffiano a la cultura y la tradición es de un carácter eminentemente erótico.

De otro lado, cabe mencionar que no sólo el erotismo se halla mediado por la cultura en la poesía greiffiana, sino que este es un fenómeno que se extiende a otras dimensiones de su relación con la realidad. La sensibilidad greiffiana se encuentra de tal forma condicionada que incluso el registro de sus percepciones sensoriales aparece mediado por una pantalla de referencias culturales y artísticas. Para De Greiff, el dominio de la percepción pareciera ser una capacidad epistemológica incompleta, cuyo necesario complemento es el de la imaginación. Esto es lo que intuimos al leer otra de sus “Arietas”, en la que el poeta escribe:

Señora la lluvia tocaba en su clave
una canzonetta de melancolía
y yo se la oía,
- en ondas de ritmo fonética nave...

Música brumosa
que se diluía
Música brumosa, música difusa,
conforme se usa
por la errante Hungría;
rapsodia inconclusa
de vaga armonía...

(De Greiff, Vol I. Pg 71)

En este poema no existe el sonido “en sí mismo”, sino en tanto recuerda a la música, a una composición, a las notas de una melodía. De Greiff se rehúsa a abordar la realidad desnuda, y por esto su imaginación ejerce una fuerza transformadora que convierte la caída de la lluvia en una “canzonetta”. El sonido como material bruto no tiene valor, y sólo se hace apreciable cuando una percepción creativa lo reduce a las líneas de un cierto ritmo, o a la intuición de una armonía que lo asemejan a un producto del arte. Es por esto que cuando De Greiff reconoce en la lluvia una cierta clave, una armonía cifrada³⁷ que llega a recordarle la melancólica música de la “errante Hungría”, aquella aparece ante su pluma como un verdadero deleite. Ahora bien, lo que observamos en este poema se repite en varios lugares de la obra greiffiana, y con especial insistencia en relación con la percepción auditiva. La música, además de ser uno de los aspectos formales más fundamentales de la poesía greiffiana, toma el lugar de un lenguaje para leer el mundo. Un poema como “Ritornelo” nos permite observar lo anterior:

“Canciones de silencio
 va nevando la luna
 por todos los caminos...
 (...)
 Sus trovas de silencio
 va rimando la luna
 por cansados caminos...”
 (De Greiff Vol I. Pg 86)

³⁷ La vena simbolista del poeta se advierte en este impulso de ir más allá de la primera frontera de lo visible y lo audible, para ir a buscar significados ocultos, símbolos, secretos profundos. Nos recuerda al Baudelaire que se adentraba en la Naturaleza buscando interpretar esas “confusas palabras” que le hablaban.

El recurso a la sinestesia no es simplemente un ejercicio de habilidad formal. Convertir la luz de la luna en una “canción”, en una “trova” de silencio, es la respuesta a una necesidad de leer los fenómenos del mundo como trabajos de arte. Si De Greiff escoge una metáfora musical es, acaso, porque de acuerdo a su visión la manifestación más alta de lo artístico es, precisamente, la música. De esto da fe el cuerpo entero de su obra: su pasión por la sonoridad de los poemas, sus constantes referencias musicales, su vasto conocimiento de compositores, obras, escuelas. De hecho, tal es su afición a la música, que incluso los movimientos de su propia alma los interpreta en términos musicales. Leemos en otro de sus poemas, “Ritmos”:

Una música olvidada
 – ritmos de amor, de penas, de torturas –
 canta en mí, sollozante, canta en mí,
 desolada, con inflexiones ágiles y puras!

(De Greiff, Vol I Pg 81)

Tampoco la interioridad se observa sin máscaras. Su estado anímico se filtra, igual que su percepción del mundo exterior, a través del velo del arte. Si habla de tristeza, la transforma en un “ritmo” de pena; si trata de amor, dibuja una “música”.

Lo que queremos señalar es que León de Greiff no realiza una apropiación pasiva del arte y las diferentes tradiciones a las que se acerca, sino que transforma el conocimiento asimilado en una suerte de faro de observación del mundo, y en una capacidad metafórica de transformación de lo real. En otras palabras, hace de sus conocimientos de diferentes tradiciones, un lente en mosaico desde el cual lo observa todo, y en cuyo centro ocurren las metamorfosis que nos entrega como tapices en su poesía: las amadas con máscaras de Ulalume, las lluvias que hacen eco de canciones húngaras, etc.

Resumiendo, puesto que su relación de aprendizaje con el modernismo no sólo le permitió a León de Greiff elevar su gesto de libertad en su asimilación de innumerables fuentes de conocimiento y tradiciones artísticas, sino que también le abrió el camino para conquistar la posibilidad de construirse una imagen del mundo “a través” de los elementos conquistados en su exploración de estas tradiciones, consideramos el legado modernista como una de las piedras angulares sobre las cuales se edifica todo el edificio de la poesía greiffiana. Si bien en cuestiones formales, De Greiff toma distancia de este movimiento, y por medio de su visión irónica del mundo llega a oponerse a algunos de los principios estéticos del mismo, un telón de fondo que delata su persistencia sobrevive a lo largo de toda su vida poética: su manera de abordar la tradición literaria. Sin su aprendizaje modernista, la obra del poeta colombiano habría crecido en direcciones muy diferentes. Siguiendo una lógica bloomiana, podríamos decir que la poesía de León de Greiff se desarrolla no sólo a partir de su deuda con el modernismo, sino sobre todo en su lucha por sobreponerse a la influencia invasiva de ese espíritu bajo el cual se forjan sus más importantes armas poéticas.

Para conquistar su territorio de diferencia, León de Greiff desafía a sus predecesores en el juego que éstos mejor dominan. Su manera de encarar la lucha es por medio de la “tergiversación” de sus diálogos con la tradición literaria. Por medio de la ironía, De Greiff consigue despertar un coro de resonancias muy distinto al del los poetas modernistas, al tiempo que recorre los caminos ya transitados por estos. De qué forma y hasta qué punto lo consigue es la pregunta a la que pretendemos responder en apartados siguientes.

4.4 De Greiff y el clan simbolista

4.4.1. “...de angelical Verlaine, de Arthur Rimbaud malévolo...”

León de Greiff y los poetas modernistas tienen en común algo fundamental, una raíz compartida: su cercanía con los poetas franceses de finales del siglo XIX. De cierta manera, tanto el modernismo como la obra greiffiana nacen al amparo de los simbolistas, en quienes encuentran una vía de escape a la herencia hispánica y clásica que se imponía como norma en las letras hispanoamericanas. Es más, incluso la vía que adoptan para llegar a estas playas de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo, tiene visos de semejanza: León de Greiff y los modernistas se acercan a ella por medio de una escogencia radicalmente voluntaria. Rechazando los terrenos heredados de una tradición que descubren empobrecida, se lanzan a la conquista de un territorio en el que adivinan frutos de nuevo crecimiento. Así pues, lo que significó la poesía francesa de esta época para los modernistas viene a ser también, en buena medida, lo que significó para el poeta de *Tergiversaciones*: el descubrimiento de que la tradición puede ser obra de voluntad y libertad, y también el encuentro con una idea del arte cuyos pilares fundamentales son el arte mismo y la belleza. Su acercamiento a esta poesía fue una influencia definitiva para uno y otros pero, como es natural, la asimilación y el aprovechamiento que cada uno hizo de los elementos recogidos en jardines simbolistas, no podía más que conducirlos a creaciones diferentes. Es así pues que a pesar de que León de Greiff y poetas como Silva compartieran muchas lecturas comunes, la presencia de los simbolistas en sus respectivas obras, despierta fulguraciones muy diferentes. Cada uno crea y combate la imagen de sus

propios padres poéticos. Encontraremos así, por ejemplo, que Verlaine reverbera con una luz muy diferente en los cristales greiffianos y en los de su discípulo mayor, Darío.

Comencemos por distinguir en la obra del colombiano cuáles son las referencias simbolistas a las que alude con mayor constancia. Recordemos que ya en el poema que abre su primer poemario nos hacía un recuento de sus influencias formativas, y se acogía a la sombra de sus fantasmas personales: “Baudelaire diabólico”, “el angelical Verlaine” y también del “malévolo” Arthur Rimbaud. Más tarde, ya a la altura de su “cuarto mamotreto”, *Variaciones alrededor de la nada*, encontramos otro poema, el “Relato de Gaspar”, en el cual enumera las presencias de la línea francesa de su poesía:

“Cuando yo descendía por los ríos magníficos”
 con Arturo Rimbaud discurrí largamente,
 – con Arturo Rimbaud discurrí longamente
 de esos álgidos tópicos.

El guiño al “Bateau Ivre” es clarísimo, aunque De Greiff cambia los ríos “impassibles” del poema original, por unos “ríos magníficos” en esta cita trocada. Esta referencia es profundamente significativa por varias razones. En primer lugar, es una huella de su lectura de la obra de la obra de Rimbaud. Pero aún más importante que esto, nos da indicios que nos permiten intuir la naturaleza de su relación con la poesía de este “enfant maudit”. De Greiff se observa a sí mismo como una suerte de “barco ebrio”. Al tomar directamente sus palabras, se equipara al “barco” del poema. ¿Por qué buscarse en este espejo? Lo que desea De Greiff es, acaso, tomar de este poema su impulso de libertad, que es la fuerza que parece empujar todo el texto rimbaudiano. Si nos acercamos al poema de Rimbaud, vamos a encontrar que inicia con los siguientes versos: “Comme je descendais des eflueves impassibles / je ne me sentis plus guidé par les haleurs”

(Rimbaud, 243). Es curioso que De Greiff no haga referencia a ese segundo verso que, sin embargo, nos brinda una clave para la lectura de su propio “Relato de Gaspar”. Cuando el poeta – como el barco – ya no es guiado por los “haleurs” conquista una furiosa libertad que le permite el descenso, el movimiento irrefrenable. ¿Es por esto que desciende “con” Rimbaud y no “de” él o “arrastrado” por él? Esta metáfora podríamos utilizarla para entender la relación greiffiana con el río total de la tradición: De Greiff quiere seguir libremente el curso de sus rutas en compañía de algunos poetas que él escoge como camaradas de viaje itinerantes, pero rechaza la idea de ser arrastrado por estos. Por eso marca su relación con Rimbaud en los términos del diálogo, y no en los de una subordinación o deseo de mimesis. Continuemos con la lectura del poema:

Julio Laforgue sedujo mi juventud - un tanto
añeja (es triste?) -, y Ducasse compartía mi tedio
y mi odio: su estro apocalíptico era más lancinante
que mis Rapsodias, vaya! que mis Rapsodias
grises y planas, planas y grises: pero es cierta
toda mi melancólica amargura vegetativa

(...)

Tristan Corbière y yo departíamos acerca del Mar, del Mar No Visto...
(en ocasiones con Leo Le Gris y Matías Aldecoa)

(...)

Ríes aún Carolus Baldelarius, con acerbo sarcasmo?
Ríes aún, Villiers de l’Isle Adam, ríes aún
de Tribulat Bonhomet?

Y tú, normando fino, ríes,
Flaubert, - de Pecuchet y de Homais y de Bouvard?

(De Greiff, Vol I Pg. 401)

Esta corona de poesía francesa entrelaza a Jules Laforgue, al conde de Lautreamont, a Corbière, al gigante Baudelaire a quien esconde tras una juguetona deformación latina de su nombre, e incluso a poetas que salen ya del círculo de los simbolistas como Villiers de l'Isle Adam y el mismo Flaubert. Y, aunque es verdad que no todos ellos penetran con la misma fecundidad la poesía greiffiana, el hecho de ganar una visibilidad momentánea en ese catálogo de lecturas de León de Greiff, ya da cuenta de que éste último los conocía y deseaba apropiarlos como elementos de su obra. Dejando de lado momentáneamente la pregunta de qué tan profunda fue su asimilación de todas estas obras mencionadas, nos interesa señalar el efecto que esta enumeración de fuentes tiene en la obra greiffiana. Al añadir nombres y más nombres a su catálogo de lecturas, De Greiff sugiere la imagen de una suerte de biblioteca inagotable, por la que transita señalando vetas posibles de exploración. Como un explorador, un cartógrafo de las infinitas líneas de la tradición, De Greiff va señalando lugares de posible tránsito, tomando nota de puertos, islas y ciudades. Si no se adentra en todos estos lugares, al menos deja un registro de notas.

Por otro lado, algo que resulta muy interesante en este poema es observar de qué forma De Greiff intercala las menciones de estos autores franceses, con la de los heterónimos que hacen parte de su propia obra: Leo Le Gris y Matías Aldecoa. ¿Qué es lo que pretende el poeta colombiano al hacer esto? En nuestra opinión, su deseo no es el de plantarse a sí mismo dentro del círculo de los autores canónicos de la tradición, sino dar cuenta de la posibilidad de hacer una lectura creativa, e incluso lúdica, de esta. La tradición literaria, entonces, aparece como una biblioteca de conocimiento, una fuente de elementos poéticos, pero también como un campo de juego que puede transmutar a su

capricho mezclando autores reales con heterónimos imaginarios, revirtiendo tiempos, intercalando épocas, modificando perfiles, a su antojo.

Más allá de los inventarios de referencias que aparecen en su obra, otros son los indicios que nos permiten leer los lazos de cercanía entre De Greiff y los poetas simbolistas. Si escuchamos con atención los ecos que despiertan algunos de sus poemas, podremos identificar que no solamente tienen una “inspiración” simbolista sino que en algunos casos son parodias, reescrituras, o imitaciones irónicas de otros. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con su reescritura de “Los gatos” de Baudelaire, que ya anteriormente. En otro punto de su obra, en cambio, De Greiff se concede un préstamo caprichoso de uno de los poemas de Rimbaud, para escribir bajo su nombre una “nueva” canción que en muy poco se asemeja a la original. Nos referimos a su “Nueva canción de la torre más alta” que hallamos en *Libro de Signos*, y cuyo título traza el paralelo con la “Chanson de la plus haute tour”:

Canción de la torre, canción de la torre más alta
cantádola hubo,
cantádola hubo, un día, el Vago Máximo!
Canción de la torre, canción de la torre más sola,
cántala el Mínimo Vago.

Canción de la torre lontana,
señera; canción de la torre más sola
y erguida: y en cálido yermo se asienta, y es gélida cumbre,
y es nido de voces turbulentas,
cenital atalaya!
En cálido yermo se asienta, porque así lo sueña mi espíritu libre!
La torre más sola:
la habita mi espíritu esquivo,

la visita el viento,
 la visita el ensueño, de elásticas
 alas,
 - si le llama mi pensamiento
 fugitivo -.
 La visita el mágico tumulto
 de la música – el ceño fruncido, la boca cerrada –

(...)

(De Greiff, Vol I Pg. 208-209)

El poema guarda pocos puntos comunes con el poema del que toma su título³⁸, pero retiene la imagen central de la torre. Para De Greiff esta torre – ¿de marfil? – es símbolo de aislamiento espiritual, lugar de las visitaciones del sueño y la música, y guardia de su libertad. Por su parte, Rimbaud, en su propia “torre lejana” parecía observar cosas muy diferentes: a pesar de que también parece sugerir el aislamiento de la vida, habla de un tiempo de espera propicio a un reencuentro, a un tiempo de reconciliación. De Greiff es mucho más amargo, y reelabora la imagen de la “torre más alta” como un refugio de su soledad, una guarida de su desencanto. En realidad el poema no parece “dialogar” con la canción rimbaudiana, sino más bien haber tomado de ella un elemento propicio para erigir una creación nueva. No obstante, De Greiff levanta el poema como homenaje al “Vago Máximo” de quien recupera la imagen de la torre.

³⁸ Chanson de la plus haute tour: Oisive jeunesse / à tout asservie, / par délicatesse / j'ai perdu ma vie. / Ah! que le temps vienne / où les cœurs s'éprennent. // Je me suis dit : laisse, / et qu'on ne te voie : / et sans la promesse / de plus hautes joies. / Que rien ne t'arrête / auguste retraite. // J'ai tant fait patience / qu'à jamais j'oublie; / craintes et souffrances / aux cieus sont parties. / Et la soif malsaine / obscurcit mes veines. // Ainsi la Prairie / à l'oubli livrée, / grandie, et fleurie / d'encens et d'ivraies, / au bourdon farouche / de cent sales mouches. // Ah! Mille veuves / de la si pauvre âme / qui n'a que l'image / de la Notre-Dame! / Est-ce que l'on prie / la Vierge Marie ? // Oisive jeunesse / à tout asservie, / par délicatesse / j'ai perdu ma vie. / Ah! que le temps vienne / où les cœurs s'éprennent. (Rimbaud, 419)

Un procedimiento de apropiación y reinterpretación semejante lo rastreamos en el título de su poemario “Velero paradójico” (1957). El eco del “Bateau Ivre” de Rimbaud reaparece aquí como una máscara trastocada, un símbolo reinterpretado a la manera greiffiana. ¿En qué puntos siguen la misma ruta estas dos embarcaciones? A nuestro parecer, la decisión de dar a su libro un nombre que hace eco del famoso poema de Rimbaud, yace en una cierta coincidencia de propósitos: De Greiff, al igual que el poeta francés, quiere apostar por una poesía que se manifiesta en contra de la racionalidad. Y, es más, al igual que Rimbaud en el “Bateau ivre”, el poeta colombiano adopta la metáfora de un viaje azaroso y lleno de deslumbramientos, como una alternativa vital que le permite descubrir formas de vida y conocimiento que escapan a los lineamientos de una sociedad enfocada en ideales positivistas. El “Relato de los oficios y mesteres de beremundo” deja muy en claro estos aspectos:

Yo, Beremundo el Lelo, surqué todas las rutas
 y probé todos los mesteres.
 Singlando a la deriva, no en orden cronológico ni lógico – en
 [sin orden –
 narraré mis periplos, diré los empleos con que nutrí mis ocios,
 distraje mi hacer nada y enriquecí mi hastío...;
 - hay de ellos otros que me callo - :
 Catedrático fui de teosofía y eutrapelia, gimnopedia y teogonía
 [y pansofística en Plafagonia³⁹;
 berequero en el porce y el Tuguí, huaquero en el Quindío,
 amansador mansueto – no en desuetud aún – de muletos cerriles

³⁹ De entre estos oficios mencionados los que más nos atraen son dos: la “eutrapelia” y la “pansofística” por lo que de humor irónico contienen. El diccionario de la RAE define la eutrapelia de la siguiente forma: “Discurso, juego u ocupación inocente, que se toma por vía de recreación honesta con templanza”. La pansofística, por su parte, es uno de los neologismos que De Greiff se permite. Los dos oficios rozan con ironía las que podrían ser las características de la poesía greiffiana: el juego y el ingenio.

[y de onagros, no sé donde;
 palaciego proto-Maestre de Ceremonias de Wilfredo el Velloso
 (...)]

(De Greiff, Vol II. Pg 201)

El viaje de Beremundo, al igual que el del barco ebrio, va a contrapelo de la lógica y el orden. El velero greiffiano, capitaneado por este “héroe” a medias irónico y cómico, lleva su exploración del mundo por la ruta de todos los trabajos, oficios, ocupaciones y mesteres. Al igual que la nave rimbaudiana, atraviesa todas las geografías, aunque siguiendo rutas muy distintas a las de los huracanes, golfos y archipiélagos siderales que marcan el trayecto de esta. Sus dominios de experiencia son bien distintos pero, no obstante, las dos aventuras se dejan llevar por una misma brújula: el azar, y se mueven al impulso de un motor igual: una desbordante y violenta energía de libertad.

Nos resulta muy significativo comparar la hoja de ruta de los dos poemas a los que aludimos. Mientras Rimbaud enruta su viaje por geografías evocadoras de territorios magníficos – mares, cielos, hipocampos, glaciares, penínsulas, todos ellos bañados de maravilla y sorpresa –, de Greiff escoge como trayecto un recorrido a través del tiempo y los oficios – reales e imaginarios –, que desgrana de su conocimiento de la historia, la literatura y el arte. En los versos citados anteriormente ya nos menciona su trabajo de académico de teosofía, eutrapelia, gimnopedia, teogonía y pansofística, así como también maestro de ceremonias de esa figura histórica poco conocida del conde Wilfredo el Velloso, a las que se suman posteriores referencias de tan distinto orden como: marinero de Sinbad, piloto de Erik el Rojo, discípulo de Gautama, compañero de viajes de Julio Verne y de Odiseo, catador de vinos de Falstaff, entre muchos otros de los oficios enumerados en las casi dieciséis páginas de este poema. Lo anterior nos permite deducir

que el espacio greiffiano predilecto para sus aventuras y exploraciones, más que el de viajes por países deslumbrantes – sean estos reales o imaginarios – era el de la cultura y las tradiciones literarias. La lectura de este poema nos permite señalar, además de sus puentes de cercanía con la obra de Rimbaud, un aspecto fundamental de la poesía greiffiana, y es que su verdadero viaje se cumple a través de las aguas inmensas de la tradición literaria y la historia.

De otra parte, así como toma de Rimbaud títulos e imágenes para sus poemas, León de Greiff también se apropia de numerosos elementos de la obra de su amadísimo Verlaine. Al igual que Darío y otros modernistas, el poeta colombiano aprende de este poeta germinal a conducir sus poemas por caminos obsesivamente musicales. Es en la obra de Verlaine donde De Greiff descubre que puede hacer de su poesía un edificio musical. Bien, pero además de este legado abstracto, varios otros objetos hallamos en la obra del colombiano como testimonio de la influencia buscada en la obra de Verlaine. Estatuillas que toma prestadas de su maestro, lucen en sus estanterías: títulos de los que se apropia, figurillas, versos. Son pequeños robos que transforma en homenaje y, sobre todo, en potencia creativa. Un ejemplo de lo anterior es la serie de poemas que reúne bajo el título de “Arietas”, que se hallan dispersas a lo largo de “Tergiversaciones” y “Variaciones alrededor de la nada”. Aunque diferentes en varios aspectos, nos parecen un eco de las “Ariettes oubliés” verlaineanas - que aparecen en su libro *Romances sans paroles* (1874) -. En las dos barajas de “arietas”, hay elementos que las acercan: la búsqueda de una musicalidad sugerente, y que se acompasa con el estado melancólico del poeta; la acuarela de paisajes que reflejan un temblor espiritual; y, claro, la presencia de un universo musical que va desde la búsqueda de un ritmo para las frases, hasta la

presencia de instrumentos que se convierten en presencias simbólicas en los poemas. Se podría argumentar, y con razón, que la referencia a las “Arietas” no remite exclusivamente a la poesía de Verlaine, sino que se trata más bien de la adopción de una palabra perteneciente al vocabulario de la música - de la ópera, más precisamente -, con el cual De Greiff estaba ampliamente familiarizado. Nuestra opinión es que el poeta colombiano juega con la ambivalencia de interpretaciones que se despiertan al abrir esta palabra.

Si aceptamos que De Greiff ha compuesto sus “Arietas” haciendo un guiño a las de su maestro Verlaine, nos parece probable asumir también que se haya dejado guiar por él en su exploración de formas de origen medieval. Recordemos que Verlaine se remonta hacia el pasado de la lírica francesa del medioevo, y retoma formas de composición como los rondeles y las baladas – siguiendo, a su vez, a Théodore de Banville⁴⁰ –, que aprovecha para dar una mayor amplitud a las posibilidades de su propia poesía⁴¹. Es probable que también en un afán de descubrimiento de dimensiones expresivas diferentes, y encantado por el brillo lejano de lo antiguo, De Greiff se haya dejado conducir por su antecesor en el redescubrimiento de estas formas de composición antiguas. Siendo esto así, la relación de León de Greiff con Verlaine puede observarse más allá de las líneas de un legado de formas, temas e imágenes. Verlaine es también guía, una presencia que desencadena la voraz curiosidad de formas greiffiana, y la conduce hacia uno de los terrenos que habrían de resultar más propicios para su crecimiento: la lírica medieval. Verlaine aparece como el guía, el posibilitador.

⁴⁰ Los títulos de dos de las obras de Banville son una muestra suficiente de cercanía a la lírica medieval: *Rondels composés à la manière de Charles d’Orléans* y *Trente-six Ballades joyeuses*.

⁴¹ Un estudio muy claro acerca de la adopción de la forma medieval de las baladas en la obra de Verlaine es el de Jean-Louis Arouis, “Métrique des Ballades de Verlaine” publicado en la *Revue Verlaine* de 2007.

Más allá de lo anterior, hay otras dimensiones en las que el colombiano es deudor de Verlaine. Lo delatan algunos prestamos menores, la presencia de ciertos personajes frecuente en la poesía del francés – como el de la figura del “pierrot” que De Greiff retoma para algunos de sus poemas⁴² –. Pero, en definitiva, el último de los elementos fundamentales que De Greiff deriva de la lectura de su maestro es su “poética de la sugerencia”. Leemos en el “Art poétique” de Verlaine:

(...)

Rien de plus cher que la chanson grise

Où l'Indécis au Précis se Joint.

(...)

Car nous voulons la Nuance encor,

Pas la Couleur, rien que la nuance!

Oh! La nuance seule fiance

Le rêve au rêve et la flute au cor!

(...)

(Verlaine 151)

León de Greiff hace eco de esta filosofía, y enuncia este mismo principio como pilar de su poesía en uno de los poemas de *Libro de Signos*, “Cantiga”:

Otra canción

he de cantar,

ingenua.

(...)

Que nada diga

y apenas sí sugiera.

Que nada diga

⁴² Aunque en realidad habría que decir que el “Pierrot” es un personaje característico del simbolismo. Reaparece, por ejemplo, en las obras de Laforgue y Baudelaire. El Pierrot se convierte para ellos casi en un símbolo de la ironía triste y la marginación. De una manera muy similar se instala en la obra greiffiana.

mas deje en los oídos
 vaga impresión insegura de leyenda
 y de quimera

(...)

(De Greiff Vol I. Pg. 196)

Esta comunión con la estética de la sugerencia, implica también una similar actitud frente al lenguaje y a la poesía. Al igual que Verlaine, De Greiff asume el poema como una experiencia sensorial antes que comunicativa. Esto significa que concede una mayor importancia a la dimensión material de las palabras, y no a su capacidad de transmitir un significado. Para él, las palabras son instrumentos de sonido y no simplemente mensajeros. Optar por una poesía de la sugerencia significa también plantear un nivel diferente de exigencias al lector que se acerca a ella: éste no debe fiarse únicamente en el “significado” de las palabras, sino prestar una más aguda atención a la piel del poema, a la estructura sobre la cuál ha sido construido, que es donde reside su más ambiciosa apuesta. Esto es, precisamente, lo que quiere alcanzar León de Greiff con esa poesía “que nada diga”, pero que deje una “impresión de leyenda”. Comprender esto es de capital importancia para acercarnos a varios de los poemas de la obra greiffiana que, en realidad, no buscan decir nada, y se plantean casi como ejercicios sonoros, experimentaciones musicales.

La cercanía de León de Greiff con la estética de la sugerencia defendida por los simbolistas, su rechazo de la racionalidad compartido con Rimbaud, y la búsqueda de explotar la dimensión sonora de la palabra, nos permiten observar qué tan cerca se encuentra la obra greiffiana de lo que, en palabras de Friedrich, fue el germen de la lírica moderna.

4.4.2 “...de Baudelaire diabólico...”, el tedio y la invitación al viaje

De los terrenos del simbolismo, como ya lo veía acertadamente Piedad Bonnet, le vienen a De Greiff esa enfermedad oscura del tedio, y el antídoto embriagante y lenitivo: el impulso al viaje. En las páginas iniciales de nuestro estudio ya hacíamos referencia al comentario que la poeta y crítica colombiana hacía sobre la obra greiffiana. Su lectura de la obra de León de Greiff ponía en conexión la experiencia del “tedio” greiffiano con la que ella considera su raíz profunda: el “ennui” baudelaireano (Bonnet 134). Para Bonnet, este malestar que penetra y contagia la obra greiffiana, se sitúa bajo el mismo signo del de su predecesor simbolista: se trata de un desencuentro con la dimensión de lo real, un “acto de protesta” frente a los valores defendidos por la sociedad utilitaria de su época. Si De Greiff, como Baudelaire, encarna y defiende la experiencia del tedio es porque encuentra en ella un contrapeso al movimiento ciego de una sociedad que crece y ruge en el desorden del progreso. En el tedio halla el malestar que se convierte en su armadura y resguardo. Sin embargo, ¿es que acaso De Greiff y Baudelaire se enfrentaban a situaciones históricas similares, para que optaran por una similar vía de escape? Guardando las proporciones, podríamos afirmar que sí. A comienzos del siglo XX, Colombia entra en una primera época de incipiente industrialización, que penetra no sólo en las ciudades sino que también empieza a cambiar el panorama general del país⁴³. Evidentemente, las transformaciones de las que fue testigo Baudelaire en Europa, y particularmente en aquel París de finales de siglo debieron haber sido muy diferentes. No obstante, el fenómeno al que uno y otro poeta se enfrentaron resiste la comparación: la

⁴³ Recordemos que De Greiff fue testigo de primera mano de este proceso, habiendo participado en la construcción de la vía ferroviaria.

penetración desbordante del progreso en un mundo que cede sin mayor resistencia ante él, sea este el de un país suramericano con rezagos del mundo colonial del que no acababa de despertarse, o la mítica París, centro de la civilización europea. Y es frente a este monstruo ante el que se plantan los dos con su perezoso gesto: el bostezo y la quietud.

Pero, a pesar de que el “tedio” es un estado de ánimo que asumen con cierto orgullo y aristocrático desdén poetas como De Greiff y Baudelaire, éste no deja de ser en última instancia un “malestar”. Es decir, un fantasma, un vacío que los consume, una fuerza aniquiladora. Y es por esto que también buscan huir de él. Así pues, a pesar de que el tedio se yergue como una primera instancia de resistencia frente a lo real, éste no llega a constituirse como un espacio habitable y. Es entonces que el escape se conduce hacia el terreno de la ensoñación y lo imaginario. Los simbolistas como Baudelaire abren la puerta a esa “invitación al viaje”. Se dirigen hacia este como el único territorio de libertad. Baudelaire, por ejemplo, fabrica en sus poemas su Citera, y cabalgando aromas y cabelleras se dirige a esos países exóticos donde “todo es orden y belleza / lujo, calma y voluptuosidad”. De Greiff toma también esta salida, y se deja seducir por ese canto de sirenas que lo arranca de su realidad y lo seduce al viaje. Pero, a diferencia de Baudelaire, no lleva sus expediciones a países exóticos o islas barnizadas de ideal, sino que se conduce por territorios un tanto diferentes. La misma Bonnet reconoce que para el poeta colombiano, la aventura es “intelectual”, “imaginativa” (Bonnett 136). Su escape de la realidad desemboca en el territorio de la literatura, la historia y el arte. Es decir que su verdadero viaje es a través de los libros, las historias, los mapas, las ideas, las músicas, las pinturas, que para él constituyen la dimensión de la realidad más alta.

Este movimiento de evasión de lo real entraña una doble paradoja en la obra de León de Greiff. En primer lugar: encuentra su punto de fijeza en el movimiento. En su caso, este movimiento toma la forma de una exploración constante de la cultura. Habiendo rechazado un anclaje a la dimensión de lo real, De Greiff halla su verdadero territorio en el viaje intelectual. En otras palabras, fundamenta su estabilidad en un principio de cambio, y su realidad en el espacio de lo imaginario. La segunda paradoja que queremos señalar es la siguiente: curiosamente es la energía negativa del tedio la que se convierte en el motor de la desmesurada obra greiffiana. Es esta primera tentación del vacío la que termina por conducirlo al encuentro de los caudales de su riqueza, y le permite apropiarse de los innumerables elementos de la tradición literaria que componen el cuerpo total de su obra. Así pues, el rechazo a la acción lo encamina a la creación de un prolífico trabajo poético. De esto último, De Greiff es muy consciente, y lo expresa así en sus poemas. Leemos, por ejemplo, en su “Pequeña balada, ligeramente irónica, en loor del fastidio motor”, que hallamos en *Tergiversaciones*:

I

Porque mi vida alguna cosa valga
 éste fastidio inacabable aboga:
 cultivo mi fastidio, como un yoga,
 su virtud o su honor la gente hidalga,
 porque mi vida alguna cosa valga...!

II

Ironista y sarcástico, interroga
 mi fastidio al Fastidio: a lo que salga...
 y en mi fastidio la Ilusión cabalga,
 y en mi fastidio la Locura boga,
 porque mi vida alguna cosa valga...!

(...)

ENVIO

Imperante, Logrero, Khan o Doga,
 Apache, Sire o gente fijodalga:
 este fastidio inacabable aboga
 porque mi vida alguna cosa valga!

(De Greiff, Vol. I, Pg 51-52)

Transmutado en “fastidio”, el “tedio” baudelaireano, aparece bajo un color más propio al de la poética de León de Greiff. Tamizado por su filtro, De Greiff convierte el “*ennui*”, ya un tanto desdorado de su altivez simbolista, en una suerte de fatiga del mundo. Esta actitud de desdén, irónicamente, se entroniza como centro irradiante de su actitud vital y poética, y de ella provienen tanto su visión irónica, su sarcasmo, como sus facultades imaginativas (“mi fastidio la Ilusión cabalga”). Es impulsada por el “fastidio” que se desata su escritura.

El poema que leemos es, así mismo, una defensa de este título de nobleza (Imperante, Khan, Sire) con el que se corona a sí mismo, y al mismo tiempo una defensa de su tabla de valores. Pero por debajo de esta protesta hay todavía un gesto más abstracto y definitivo: un manifiesto a favor de la libertad del individuo. La defensa greiffiana del fastidio, del tedio, puede interpretarse como una proclama a favor de la libertad del hombre. Escoger entre la acción o la inacción, la adopción o el rechazo de los valores sociales, es un gesto soberbio de imposición de su voluntad sobre el mundo. Al trazar la conexión entre el tedio y la libertad individual, De Greiff nos sugiere un sorprendente hilo de conexión entre los ideales del romanticismo – que todavía alientan su poesía – y la dimensión anímica del simbolismo, que parece llevar un eco triste y melancólico de los principios románticos de libertad abanderados por sus predecesores.

Si exploramos con más profundidad, podremos observar que el “tedio” no sólo aparece como un centro irradiante de la poesía greiffiana, sino también como un estado espiritual que contagia todas las dimensiones de la existencia. Acerquémonos al “Rondel XIX” que también aparece en su primer poemario:

El tedio, el fastidio y el odio
en la palestra y en el gladio!

El tedio, el odio, el fastidio
en el alba y en el preludio...

Cuando el amor, y en el suicidio
el odio, el fastidio y el tedio!

Por todo el innumero radio,
el tedio, el fastidio y el odio!

Y el ilógico vate en el medio
del odio y del tedio...! El fastidio!

El fastidio! Y el odio! Y el tedio...!

(De Greiff Vol I, Pg. 64)

El tedio como un monstruo de tres nombres y un mismo rostro. Para De Greiff, el amor y el odio, la lucha y el erotismo, todo lo que existe bajo el orbe, se halla bajo el poder de esta sombra inmensa que, como en el poema de Baudelaire “ferait volontiers de la terre un débris”. El poeta, en el centro de este círculo de muerte, adora y combate a esta divinidad destructiva. Pero, ¿de qué forma? De Greiff planta un indicio: fijemos la atención en el adjetivo con el que De Greiff califica al poeta: “ilógico”. ¿Qué quiere decir con esto? Aventuramos una interpretación: resistir al tedio, huir de él, exige que el poeta se plante en contra del pensamiento lógico que gobierna tanto la dimensión de la realidad como la del terreno del tedio. De hecho, esta respuesta que esbozamos, parece ser la

misma que en otro lugar de su obra De Greiff elabora. En la “Balada del aburrimiento perenne”, hace girar todos sus versos alrededor de la pregunta obsesiva: ¿qué posible cura hay para el fastidio?:

Todo lo bello y puro fatalidad envicia,
de tal modo que al día, a la noche, a la tarde,
del fastidio ninguna cosa me logra cura,
y el fastidio es la pira gélida que en mí arde.

(...)

La salida que al final halla el poeta como único punto de fuga es el de llevar la rebeldía en contra del pensamiento racional hasta el punto de romper el muro de la locura. Es decir, desbordando todo límite de comprensibilidad por medio de la lógica:

¿No existe otro Leteo que Locura y Locura?

A la locura, entonces, que del tedio me guarde...!

(De Greiff Vol I Pg 45)

Admitimos que la salida es extrema y que, además, De Greiff no cumple en su obra este propósito de llevar su capacidad imaginativa ni su habilidad expresiva hasta los límites de la total incomprensibilidad racional. Sin embargo, el hecho de apuntar hacia una ruptura definitiva con la lógica y la razón, nos permite intuir cuál hubiera podido ser para él el arma ideal – la obra ideal – que le habría permitido sobreponerse al ominipresente tedio que lo acosaba – y que, valga la pena anotar, parece más bien sintonizarse con las creaciones artísticas de los vanguardistas, que sí desafiaron abiertamente los límites de la razón –. Sí, esta habría sido su salida definitiva: llevar la imaginación hasta la locura. De Greiff, no obstante, no puede llegar a un gesto suicida de tal magnitud.

<p>- Dinazarda, vayamos hacia el Norte, hacia el [Norte, - mi brazo recio a tu talle ceñido; contra mi pecho tu cabeza; al viento tu cabello de noche y mi melena; nuestras narices ávidas, marino tufo salobre aspiren y júbilo y contento - Oh Dinazarda: huyamos, hacia el Norte [esplendente, del tórrido Ecuador de selvas húmedas... (...) (De Greiff, Vol I Pg 342)</p>	<p>sin astrolabio o brújula, tras no catados Mundos ¡Al azar, al azar, dichos vagabundos, al azar! - Hacia Oriente vayamos, peregrinos de la Aventura, sólo...: hacia Oriente vayamos: tus felinos ojos serán la luz; tus venusinos besos – y tus palabras – mi Pactolo; hacia oriente vayamos, de la inútil Aventura argonautas: no a la caza del Toisón... - trofeo fútil: ¡Tus columnas, oh Paros inconsútil, mejor guardame lautas...! - Viking, viking: crucemos los Oceanos lueños: tuyas son las columnas, tuyos son los sedeños tesoros que se recatan...: ¡mi carne y mis [ensueños tuyos son! (...) (De Greiff, Vol I Pg 343)</p>
---	--

Las dos canciones exhortan a la huída. La primera hacia el “Norte esplendente” y la segunda hacia los territorios de mágicos orientes idealizado ya por el romanticismo europeo y los mismos poetas simbolistas. La primera se eleva en un tono cargado de erotismo, mientras la segunda alienta un valiente espíritu de aventura; la primera dirige su nave hacia la “cuna” de esa “raza hosca y potente” de Erik Fjordsson, al pasado atávico de aquel vikingo enclavado en las selvas húmedas del ecuador; la segunda, abre sus velas al azar, hacia los “no catados Mundos”. No pueden ser más divergentes sus hojas de ruta.

Y sin embargo, son dos caras de una misma moneda: “la invitación al viaje”. Es más, las dos canciones se hallan inseparablemente unidas porque han sido concebidas como un diálogo en dos partes, en el que intervienen las mismas voces de una pareja por demás inusual: Dinazarda – la hermana de la famosa Sherazade de las *Mil y una Noches* –, y Erik Fjordsson – el personaje greiffiano que encarna al poeta nórdico, al vikingo –. En el primer poema, Fjordsson seduce a Dinazarda con la idea de la huída al Norte; en el segundo, habla ella, y ofrece la tentación de la aventura hacia Oriente. En realidad, no importa que sueñen con destinos diversos, pues en los dos palpita el mismo deseo profundo: la huída. Luego, puesto que los puertos con los que sueñan son irreconciliables, el verdadero encuentro habrá que ir a buscarlo en la idea misma del viaje, en la idea abstracta de la aventura. Lo que ata a estas dos figuras no son los lugares de su deseo, sino el deseo mismo como una energía irradiante, devoradora, que los impulsa al movimiento.

A partir de esta lectura, no nos resulta difícil señalar el eco persistente del “Anywhere out of this world” baudelaireano, en el que el poeta discute con su alma sobre el viaje soñado que podría finalmente curarla del tedio⁴⁴. También en este poema, aunque por otra vía, ya podemos señalar el fenómeno de un desvanecimiento del territorio. Para

⁴⁴ «Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'aller d'habiter Lisbonne » (...) Mon âme ne répond pas. «Puisque tu aimes tant le repos, avec le spectacle du mouvement, veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante? (...) Que penserais-tu de Rotterdam, toi qui aimes les forêts de mâts, et les navires amarrés au pied des maisons?» Mon âme reste muette. «Batavia te sourirait peut-être davantage? Nous y trouverions d'ailleurs l'esprit de l'Europe marié à la beauté tropicale.» Pas un mot. Mon âme serait-elle morte? En es-tu donc venue à ce point d'engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal? S'il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. (...) Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c'est possible; installons-nous au pôle. (...) Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer!» Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: «N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!» (Baudelaire 303)

Baudelaire, el descontento con el mundo es tan irremediable que no puede encontrar en él ningún punto de alivio. La verdadera huida, la opción única para escapar de este mundo plagado de lugares inhabitables, es la desaparición, lograr una salida definitiva de las murallas de la realidad. ¿Pero a donde ir? La rebeldía baudelaireana nos deja en vilo. ¿cuál es ese “afuera”, ese “no-lugar” que esconde la salvación del tedio? León de Greiff, desde su lejanía, como queriendo completar una frase inacabada de su maestro, adelanta una respuesta a este oráculo. Al igual que el francés, comienza por desvanecer el peso de la geografía, las ciudades, los países, los objetos. Lo que encuentra al dejar caer estos muros, es la posibilidad de levantar una nueva fortificación, su reino imaginario. Aquella soñada dimensión por “fuera del mundo” capaz de curar el hastío de la realidad, es la imaginación. Por esta razón, hace de este el verdadero espacio de su viaje. El “fuera de este mundo” greiffiano lo encamina al descubrimiento de aquella dimensión de riqueza múltiple e inagotable, nutrida por todo el bagaje artístico y cultural del que ha podido apropiarse, que es “lo imaginario”.

Por otro lado, queremos enfatizar un par de aspectos capitales de la poesía greiffiana que se revelan en los poemas a los que aludimos anteriormente. En primer lugar notamos la fuerza de síntesis capaz de poner en diálogo dos elementos de tradiciones distantes. Es la caprichosa apropiación de la cultura greiffiana la que crea ese desorden de paisajes, y hace posible el diálogo en el que la figura femenina de las *Mil y una noches* entrelaza sus palabras con las de ese vikingo decadente que inventa De Greiff. En segundo lugar subrayamos lo siguiente: el hecho de encontrar en estas dos canciones un número tan significativo de referencias a elementos tomados de diversos lugares y tiempos – Sinbad, Odiseo, los míticos vikingos nórdicos, los Argonautas y el

Toisón de oro – nos permite pensar que, acaso, estos poemas son ya en sí mismos el viaje greiffiano a través de la cultura. Su discurrir por entre los lugares y personajes que aquí convoca es ya una peregrinación por los terrenos en los que halla los materiales que configuran su obra. De hecho, en este poema podemos observar con evidencia la configuración de ese territorio imaginario absolutamente personal en el que De Greiff desafía las categorías de tiempo y espacio, y que será finalmente el espacio de su tradición individual.

Muchos otros de los poemas de su obra giran alrededor del viaje y conservan las características que señalamos anteriormente. En las *Prosas de Gaspar*, en *Variaciones alrededor de la Nada*, en sus *Relatos*, en *Velero Paradójico*, e incluso en *Nova et Vetera*, podemos encontrar composiciones en las que De Greiff vuelve sobre este tema. En ellos, la figura del viajero es siempre mutable, y siempre la misma: flâneur, marinero, explorador, caminante, Odiseo y Aladino, Ibn Batuta, Ahasvero. Adopta todas las formas del hombre que no se detiene. Y a pesar de que sus rutas son cambiantes, guarda también un punto de estabilidad a todo lo largo de su trayecto: siempre va al mismo destino, bajo la única brújula de su nave, el azar. En sus *Prosas de Gaspar* dice De Greiff:

No que no! Vagar solo y en irónico rumiar de ese pasivo... Y buscar otra cosa: otra cosa... nada, por ejemplo. Vale decir: lo que el azar munífico le depare a mi desgana. El lauto azar y pródigo, dispensador de no sondada sima abisal generoso. Vagar a la ventura, por no soñadas ínsulas, por piélagos de no precisa ubicación (...)" (De Greiff Vol I Pg 299)

y en el “Relato del catabualesista” de *Velero Paradójico*:

Y yo, oh Baruch, voy a viajar. No sé
para dónde ni importa. Rumbo? Meta?

Derrota? Derrotero? Un otro día
 corrí todas las postas en inmoto
 sillón anclado. Buda: más escéptico.

(...)

(De Greiff Vol II Pg 248)

En resumen, lo fundamental para de Greiff es el sentido de la aventura, el ir al encuentro de lo desconocido, afrontar la vida como una fuerza desbordante. La intuición que subyace a esta idea es la de que los movimientos del hombre y el mundo no están regidos por un orden racional, sino que, por el contrario, avanzan en desorden – o en ordenes inaprensibles por la razón - . Para comprender el mundo, no debe acercarse a él a partir de unas categorías de ordenamiento lógico, sino compenetrarse con su estado de caos. Es por esto que imponer un destino como punto de llegada de su viaje se plantea como una imposibilidad. Lo que interesa a De Greiff es simplemente el impulso, acoplarse al movimiento caótico, penetrar en el flujo desbordante de la vida “en bruto”. Incluso si el viaje es imaginario, intelectual, literario, desde su “inmoto sillón anclado”, la forma de llegar a él es a atravesando la tela insegura del azar.

Puesto que su penetración en la tradición literaria se asume también como un viaje, De Greiff adopta la misma dinámica en su forma de transitar a través de este orden de existencia simultánea dentro del que se difuminan las categorías geográficas o cronológicas. Su aprovechamiento de los elementos que allí encuentra es, ya lo hemos dicho, caprichoso, desordenado. Pero en esto radica su originalidad. De Greiff se adentra en la tradición recogiendo elementos de los más diversos orígenes, y la manera en la que logra darle sentido a esta multiplicidad de fragmentos es haciendo de ellos una lectura absolutamente personal que logra reorganizarlos en el mosaico de su poesía.

Como hemos sugerido líneas atrás, la idea del viaje en la poesía greiffiana no tiene como propósito último la conquista de un territorio, sino conjurar el secreto de un movimiento perpetuo. De Greiff no trata de justificar el viaje como una etapa de tránsito, ni como el medio para llegar a una nueva isla de permanencia, puesto que éste tiene sentido en sí mismo. Pensar que el viajero es “potencialmente” el habitante de todos los espacios, las ciudades, los paisajes, nos permite inferir que la idea abstracta del viaje contiene también la existencia de todos territorios, y por tanto se puede configurar como el “territorio” mismo. No hay, pues, un punto de regreso ni tampoco una puerta de llegada. El viajero es un errante y como tal lo observa De Greiff, bajo el signo del mítico Ahasvero, condenado a deambular por la tierra hasta el final de los días. Esta identificación entre la figura del viajero y el mito del “judío errante”, la hallamos en su “Balada ahsverica del ministril, trovero y juglar”. En este poema – que por momentos parece una oración hacia ese irónico patrono de los viajeros –, la figura de Ahasvero se instala a manera de una presencia simbólica que rige la suerte de aquel “ministril, trovero y juglar” al que se dirige:

Ministril, trovero y juglar
 de alma singular.
 Vago de todos los caminos:
 (...)
 Señor de la nava infinita!
 Señor de la landa
 y de la estepa!
 vago de todos los caminos...
 ¿Cuándo errarás, cosmopolita,
 por Mossul y por Samaracanda?
 (...)

Andarán claudicante...
 muévete el sino prestigioso
 de eterno errar
 por el alucinante
 camino misterioso...
 ¡Deja el monótono vivir
 gris, tardo y zurdo!

(...)

Avienta tus destinos
 al viento aventurero,
 al suelo duro;
 entrégate al vagar
 por la tierra y por el mar,
 por el espacio y el abismo...
 Y por el feérico palacio que hay en ti mismo!

(...)

(De Greiff Vol I Pg 49)

El poema citado es muy significativo para comprender la visión greiffiana de la figura del poeta, a quien observa como un rostro de máscaras múltiples: un músico, ministril; un trovador que compone canciones; y también un juglar, viajero, bufón, que repite irónico las canciones de otros. Es curioso que De Greiff sintetice en su visión estas dos categorías opuestas de poetas medievales: el compositor y culto trovador, junto al juglar cuya labor era la de pregonar las composiciones aprendidas, viajando de feudo en feudo y de ciudad en ciudad. Trataremos de esto más adelante en nuestro estudio, por ahora simplemente queremos subrayar la visión greiffiana del poeta como “juglar”. Esta es una de las metáforas esenciales de la poesía del colombiano. Incluso, podría decirse, es el espejo ideal en el que quiere verse reflejado. Numerosas de sus composiciones se estructuran alrededor de esta imagen ideal del juglar que reúne las características que De Greiff desea

para su propia obra: ser a la vez poeta y viajero, un “vago de todos los caminos”, culto e irónico, que repite a su capricho las composiciones de los trovadores mayores. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre las travesías juglarescas, y la noción imaginada del viaje que adopta León de Greiff. Mientras que estos erraban por caminos de geografías reales, buscando amparo al abrigo de ciudades o cortes, mientras sus Mossules y Sabaracandas eran ciudades de existencia verdadera, la errancia greiffiana se ha transformado en un recorrido imaginario a través de territorios idealizados por la cultura. Su odisea va a contracorriente de la dimensión más inmediata de la realidad. El “camino misterioso” que lo aparta del “monótono vivir” es una huida que desemboca en una exploración infatigable de la historia, el arte, y las tradiciones literarias. Pero además, como el propio De Greiff lo reconoce, es también un viaje hacia un reino interior, el “feérico palacio” de su imaginación, y hacia las honduras profundas de su espíritu. – La resonancia modernista en este aspecto es palpable: también los poetas como Darío asumen el espacio interior como un espacio de exploración en el que se amalgaman las riquezas culturales adquiridas con el abanico más variado de sus estados espirituales – . Así, entonces, se nos hace posible observar que la idea del viaje greiffiano que subyace en su obra poética es, en realidad, una configuración simbólica.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el poema que comentamos es también, a su manera, una suerte de “invitación” al viaje, nos parece oportuno preguntar: ¿a qué tipo de viaje llama De Greiff? No invoca a una marcha hacia otras islas ni ciudades. Esto es claro. Lejos de la esfera de lo real es hacia donde quiere embarcarse. Su exhortación busca conquistar una dimensión abstracta: la de la totalidad del conocimiento posible, la del ámbito total de la tradición literaria y artística. De Greiff apela a despertar un

omnívoro deseo de conocimiento, abrir el arco de curiosidad a todos los ámbitos posibles. Su invitación es a poder conocerlo todo, pasando por encima de las categorías de ordenamiento temporal, geográfico, filosófico. La propuesta greiffiana es de una ambición desmesurada. Para poder cantarlo todo, el poeta debe haberlo leído todo, haberlo visto todo – o , al menos, todo lo digno de ver y de ser cantado –. Este es, acaso, el propósito verdadero de su viaje.

Que De Greiff lleve o no a buen puerto este impulso, es una cuestión delicada. Debe considerarse, en principio, que al modular su concepción del viaje de la manera en que lo hizo, intenta superar la noción que toma de sus maestros simbolistas. Y sí, logra demarcar su independencia del modelo aprendido en la poesía francesa de fin de siglo, particularmente de la de Charles Baudelaire. No obstante, su ambición por devorar la totalidad de la cultura universal, la desmesura de su propósito parece, finalmente, jugar en contra de él. Al final de su obra parece un poeta sofocado por la abrumadora cantidad de elementos que ha hecho suyos. Se convierte en una suerte de náufrago de sus propias riquezas, prisionero de la infinidad de libros, joyas, músicas, personajes, estatuillas, y en fin todo aquello que ha acumulado. Como si fuera un oráculo, ya parece augurar su encierro en el poema “Nenias II” de 1926, cuando decía de sí mismo:

“Yerro – cazador inerme –
 por territorios de espanto.
 Soy el huésped y el cautivo
 de mis dominios pasados”

(De Greiff 161)

Y es así como lo reencontramos en sus “mamotretos” finales: abrumado por la imagen de una tradición demasiado grande, demasiado intensa, frente a la cual no puede sobreponer su voz. Su poesía, en sus últimas llamaradas, cae en la espiral de las infinitas

“variaciones”, “repeticiones”, de canciones suyas y ajenas. Y, además, se pierde en la fatiga de infinitas enumeraciones que llevan a ninguna parte. Paradójicamente, su gran fortaleza, su apertura a la tradición universal, se convierte en el signo de su posterior encierro.

4.4.3 Gaspard de la Nuit y el poema en prosa

Nos queda por tratar un último tema respecto a la influencia del simbolismo en la poesía greiffiana. Lo hemos dejado al final de este apartado porque se trata de un aspecto que se encuentra en la frontera del territorio que hemos venido recorriendo. Como bien se recordará, Gaspard von der Nacht es uno de los heterónimos a los que recurre León de Greiff desde su primer poemario. La referencia es evidente: el Gaspar de la Noche de Aloysius Bertrand. En realidad, Bertrand no fue un poeta simbolista, pero sí una figura decisiva para poetas como Baudelaire, quien toma de él la forma del poema en prosa que habría de aprovechar en su *Spleen de Paris*, en cuyo prólogo leemos:

“...c’est en feuilletant pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d’Aloysius Bertrand (...) que l’idée m’est venue de tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

“(...) une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience”

(Baudelaire 229)

Esa prosa poética también tienta a De Greiff, quien escribe dos poemarios enteramente compuestos en prosa poética: las *Prosas de Gaspar y Bárbara Charanga*. Resulta tremendamente significativo el título que el colombiano otorga a ese poemario suyo en el que por primera vez intenta la prosa, puesto que de esta manera que reconoce la influencia de Bertrand. No obstante, si se comparan los textos de este último, o los del mismo Baudelaire, con las prosas greiffianas, podrá observarse la diferencia que va de uno a otros. En primer lugar, mientras la prosa de Bertrand y Baudelaire es concisa, breve, bien moldeada, mientras que la de León de Greiff es más bien desbordada y ampulosa, exhaustiva, como una suerte de río. Bertrand y Baudelaire trabajan en grabados pequeños, De Greiff pinta grandes murales. De la misma forma, el poeta colombiano inyecta en la prosa poética una cierta carga de narratividad, que en ciertos casos la acerca casi a los terrenos del relato, aunque manteniendo siempre una alta calidad poética, y una exigencia musical de la palabra. Podría decirse que De Greiff toma la forma del poema en prosa de la tradición francesa y por medio de una lectura interpretativa la convierte en una hipérbole de su original.

Todos los rasgos característicos de la poesía greiffiana reaparecen en sus prosas: el humor, la erudición, la musicalidad, la experimentalidad del lenguaje, el rechazo de la lógica y la racionalidad, el uso de los heterónimos, el nihilismo, su vacilación entre la nada y el deseo. De tal manera que estos dos libros a los que hacemos referencia – *Prosas de Gaspar y Bárbara Charanga* - pueden verse como un juego, un experimento lúdico de traducir en prosa las riquezas que ya había descubierto en los terrenos del verso. No obstante, los puntos de contacto entre De Greiff y Bertrand no se limitan sólo al aprovechamiento experimental que el primero realizó de su predecesor en los terrenos de

la prosa poética. Otros críticos han arrojado miradas más penetrantes sobre la relación entre el Gaspard de la Nuit y la obra greiffiana, que a nuestro parecer iluminan las líneas de un diálogo profundo. Rafael Gutiérrez Girardot observa que:

“En el árbol genealógico poético de León de Greiff aparece, con más peso que la tradición inmediata de Rubén Darío y Juan Montalvo, la materia de una de sus máscaras, esto es, Aloysius Bertrand, el autor de ‘*Gaspard de la Nuit*’ (...) En *Prosas de Gaspar* sigue el ejemplo del creador del poema en prosa, pero no sólo es eso lo que en De Greiff retorna variadamente (...) El propósito de Bertrand al crear la figura de Gaspard fue el de salvar la lengua francesa de la trivialización prosaica y cultivar la expresión rara y selecta para lograr efectos musicales y plásticos. Gaspard de la Nuit es el poeta en la ‘era mundial de la prosa’ (Hegel), el poeta incomprendido, el poeta moderno” (Gutiérrez Girardot, 54).

En primer lugar, debemos mencionar la coincidencia de la observación del crítico con la idea sobre la tradición literaria greiffiana que hemos venido presentando a lo largo del presente estudio: De Greiff se crea su propio pasado, y esto lo observa claramente Girardot al subrayar de qué manera, según Girardot, prefiere adoptar como línea genealógica cercana la obra del francés, y no la de sus más inmediatos predecesores: Darío y Montalvo. En segundo lugar, consideramos acertada la sugerencia que hace el crítico al poner en paralelo la intención de Bertrand de “salvar la lengua francesa de la trivialización”, con la obra de León de Greiff, cuyo lenguaje rebuscado y difícil también parece estar motivada por un deseo de devolverle a las palabras el peso y la riqueza, el sonido y el brillo, del que se ven despojadas por esa ‘prosa del mundo’. De Greiff, no obstante, no quiere salvar únicamente la lengua española. Su ambición es mayor: quiere

salvar la lengua poética, la capacidad creativa, el reducto mítico del lenguaje. Esta es la misma conclusión a la que, aunque por otra vía de análisis, llega David Jiménez, quien considera que el verdadero propósito de la poesía greiffiana, con toda su exuberancia, sus experimentos, sus atrevidas explosiones, es la de recuperar la condición mítica del lenguaje. Para él “la incontinencia verbal, el fárrago que fue una divisa ostentada, el juego de palabras librado a la obstinación más radical” son todas vías para “explorar, en la margen que separa el sonido y el sentido, un reducto mítico, el brillo último de una realidad primordial escondida en el lenguaje, o mejor, perdida en él” (Jiménez 11). Para Jiménez, De Greiff se mueve bajo “La sospecha de que existe un error en la deriva actual de las palabras, en su arbitrariedad; de que debería ser tarea de la poesía argonáutica recuperar, por medios musicales, un residuo final de correspondencia simbólica entre lenguaje y realidad”. Por esta razón considera que “el auténtico mito en de Greiff no son las Venus, las Xeherazadas o los Odines. Es el mito de una posible verdad del lenguaje” (Jiménez, 12).

Si aceptamos la tesis de Girardot, podríamos pensar en consecuencia que De Greiff logró intuir a partir de su lectura de Bertrand la posibilidad de que una realidad más alta del lenguaje pueda ser recuperada. De Greiff encuentra en el *Gaspard de la Nuit* no sólo la certeza de la caída, de la decadencia del lenguaje sino, más importante aún, la posibilidad de su redención por medio del trabajo con la palabra. ¿No es tal vez con esta idea como guía que el poeta colombiano se mueve a través de tantos registros como el medieval, el contemporáneo, el musical y el poético, el culto y el vulgar? Estas deducciones, lo admitimos, podrían considerarse muy arriesgadas, y es posible que De Greiff haya podido llegar a intuir la condición del lenguaje a partir de caminos distintos.

No obstante, la lectura que adelantamos entrelazando los postulados de Girardot y Jiménez, a pesar de que tiene la fragilidad de la especulación, no deja de ser interesante.

Por otra parte, Orlando Mejía Rivera observa de la siguiente manera la relación entre el poeta antioqueño y el francés. Gaspar Von der Nacht, sostiene, “es quizás el heterónimo más poderoso y personal de todos, incluyendo al yo de L. De Greiff”. Este Gaspar “No habla del pasado como un erudito de mundos mitológicos y medievales, sino como un cronista que relata sus propias vivencias y ya conoce los secretos de los hombres y las mujeres”. Es un hombre omnipresente, que existe en un tiempo simultáneo, sin categorías de “pasado” y “futuro”, en una dimensión estática en la que puede habitar todas las épocas. No obstante, el Gaspar Von der Nacht greiffiano, como su nombre ya nos deja intuir, tiene una particular preferencia por los mundos nocturnos, habita la dimensión de la noche y se mueve por ella con más naturalidad que en la de los ámbitos diurnos de los que rehúye. El Gaspar greiffiano es una criatura nocturna, y “al igual que el Gaspar de Aloysus Bertrand (...) vive en un universo donde los seres de la noche, desde los astrólogos hasta los asesinos y las brujas renacentistas, semejan una visión en andante de la ‘Noche de Walpurgis’.” (Mejía Rivera 62) Entre líneas podemos leer la idea sugerida por el crítico: Bertrand lega a De Greiff esa atracción por el mundo nocturno, por la dimensión sobrenatural de la noche, las partes negras del alma humana. Y sí, tiene mucha razón en señalar este punto de contacto entre la obra greiffiana y la de Bertrand. No obstante, resulta válido recordar que esta no es la única fuente de la cual De Greiff bebe ese licor negro. También las obras de Edgar Allan Poe y de Baudelaire, por mencionar sólo dos de sus sacerdotes oscuros, alimentan esa curiosidad por el misterio que tan poderosamente late en la poesía de León de Greiff. La “noche” greiffiana es,

como muchos otros espacios de su obra, una construcción basada en la síntesis de elementos, una imagen compuesta de ideas, imágenes, objetos provenientes de diversos orígenes. De esta manera, no puede restringirse la visión de lo nocturno en su poesía, al influjo de Bertrand.

En conclusión, creemos que el diálogo entre la obra greiffiana y el Gaspard de la Nuit, se puede observar en tres puntos fundamentales. El primero de ellos, la forma del poema en prosa que De Greiff deriva de esta obra de Bertrand. El segundo, una cierta imaginación nocturna, que aunada a los elementos que encuentra en otras fuentes, configura ese manto sombrío que recubre la poesía del colombiano. Y, finalmente, aunque no podamos afirmarlo con completa certeza, la intuición de que hay un reducto mítico del lenguaje que se está hundiendo y debe ser rescatado por la poesía.

4.5 Espejos medievales

A partir del romanticismo, la recuperación imaginaria de la Edad Media se fue convirtiendo en un tema recurrente dentro del arte europeo, tanto en los terrenos de la literatura como también en los de la pintura y la música. Basta con mencionar que poetas como Novalis, Byron o Chateaubriand en el siglo XVIII y principios del XIX, o el mismo Victor Hugo a mediados del XIX, recrearon en sus obras la imagen un tanto idealizada de una época medieval europea que para ellos se abrió como el refugio de un siglo dominado por un racionalismo contra el que se rebelaron. Su apreciación y conocimiento de la misma fue siempre de un corte marcadamente subjetivo, y por tanto respondió más que a criterios históricos, a una necesidad de fabricarse una “edad dorada”, fantástica y

misteriosa, que contrastara con el paisaje de su propio tiempo. No obstante, esta no sería la única influencia que lo medieval habría de tener en el desarrollo de la literatura posterior. Más tarde, como ya hemos mencionado anteriormente, poetas como Théodore de Banville y Verlaine revisitarían la poesía medieval para extraer de ella una riqueza distinta: no sus imágenes o su historia, sino su arte poética. Aprenden de los poetas provenzales algunos trucos de composición, habilidad rítmica, rimas. Algo similar habría de suceder por fuera de Europa en la obra de poetas latinoamericanos como Rubén Darío, quien compone toda una sección de sus *Prosas Profanas* siguiendo los modelos de autores medievales españoles. Nos referimos a sus “Dezires, layes y canciones”. Darío escribe cada uno de los siete poemas que conforman dicha sección de su poemario siempre “a la manera” de otro: Johan de Duenyas, Johan de Torres, Valtierra, Santa Fe. De cada uno de ellos imita su versificación, su estilo, su disposición de la rima. Esta es una de sus maneras de acercarse a la tradición medieval. El caso de De Greiff se sitúa en la misma línea que hemos venido describiendo hasta el momento. De cierta forma, su obra emprende una tarea similar a la de los poetas románticos mencionados, y también semejante a la de Verlaine y Darío. No obstante debe tenerse en cuenta que su relación de cercanía con lo medieval y el aprovechamiento que hace de este son tan caprichosos y personales que no pueden reducirse ni a la “idealización” fantástica del medioevo, ni tampoco a una imitación de formas literarias. De Greiff asimila en su obra elementos de la cultura y la literatura medievales de una forma tan individual y lúdica que el estudio de este aspecto merece abordarse de una forma detallada.

Si bien es verdad que León de Greiff se acerca a la literatura medieval en busca de un lenguaje, unas formas, y una serie de imágenes que incorpora al cuerpo heterogéneo

de su poesía, el regreso a ésta se halla motivado por una razón todavía más profunda: el deseo de reinventar su propio origen. De Greiff encuentra en lo medieval además de un inmenso bagaje de recursos, uno de los espejos de su identidad poética. Removiendo las aguas de la historia, el colombiano observa en la imagen de los poetas medievales un rostro con el cual identificarse. La profunda afinidad que lo une a estos, a su estética, a ciertos de sus valores y visión de mundo, lo lleva a consagrarlos como los predecesores de su tradición literaria individual. Saltando siglos de diferencia, nadando a contracorriente del tiempo, encuentra en ellos la familiaridad suficiente como para sentir que pertenece a su raza. En muchos lugares de su obra encontramos explícita su proclama de ser un poeta medieval, de considerarse a sí mismo contemporáneo de juglares y trovadores. Ya en páginas anteriores citamos uno de los poemas en los que De Greiff se presenta a sí mismo como tal, la “Balada ahasverica del ministril, trovero y juglar”. Comentábamos que en dicha balada, el poeta se retrataba a sí mismo como una síntesis de opuestos: trovador y juglar. Esta caracterización habrá de repetirse una y otra vez en sus poemarios, hasta el punto de convertirse en una de las imágenes icónicas a las que recurre para definirse a sí mismo. Podríamos decir incluso que se convierte en uno de sus autoretratos favoritos.

Por otra parte, el hecho de que De Greiff se autodenomine en estos términos no es importante solamente por el vínculo que establece con la poesía medieval, sino porque en la reunión de estas dos figuras a las que él apela, contrarias en principio, halla el tono y la naturaleza de su propia poesía. Como ya ha sido bien estudiado por renombrados medievalistas, existen diferencias claras y bien definidas – tanto sociales, culturales, económicas – entre las figuras históricas de los juglares y los trovadores. Carlos Alvar en

su libro *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger* (1999), establece de forma sucinta la diferencia fundamental entre los dos: “el juglar interpreta y el trovador compone” (Alvar, 25). Su argumentación se fundamenta en la definición ofrecida por Alfonso X en su carta a Guiraut Riquier, a quien cita Alvar. Según “el Sabio”:

“los que con cortesía y suficiente conocimiento se saben comportar entre los poderosos, tocando instrumentos y cantando historias de otros, o cantando versos y canciones de los demás y hechos ajenos, buenos y agradables de oír, éstos bien pueden poseer el nombre de *juglar*: aportan a la corte muchos entretenimientos y recreos”

mientras que, por el otro lado:

“Aquellos que saben componer palabras y música y saben hacer danzas, coblas y baladas bien compuestas, albas y sirventeses, a aquellos se les llama *trovadores* y, en justicia, deben tener más honor que el juglar, pues gracias a su saber los otros pueden hacerse juglares” (Alfonso X citado por Alvar, 28)

En la definición ofrecida por Alfonso X, juglares y trovadores pertenecen a un ambiente cortesano y culto. Los dos tienen cierto nivel de maestría técnica y educación, aunque subraya que son los trovadores quienes pertenecen a la categoría artística más alta. El trovador es capaz de componer obras originales, dominando palabra y música, en tanto que el juglar es una suerte de “divulgador” de las creaciones del otro⁴⁵. El primero, podría

⁴⁵ Vale la pena comentar que la caracterización del juglar como aquel que canta “versos y canciones de los demás”, puesto que él mismo se define como juglar, tiene una interesante resonancia en la obra del poeta colombiano. Parte de la obra greiffiana, de una cierta manera, también podría ser comprendida bajo esta definición. Hemos anotado de qué forma algunas de sus composiciones son “reescrituras” de poemas de sus maestros literarios, como Baudelaire, Rimbaud o François Villon. Claro está, se trata en el caso de León de Greiff, de ser un imitador ni un repetidor de poemas de otros, pero hasta cierto punto hace algo similar a los juglares, y es situar conscientemente su obra en una posición de subordinación frente a la de sus predecesores.

decirse, pertenece con mayor propiedad a un ámbito “culto”, mientras el juglar se considera una figura de “entretenimiento”. Ahora bien, recuérdese que la razón por la que Alfonso X hace esta aclaración de términos fue para dirimir la confusión de términos existente en su época. También se llamaba “juglares” a otro grupo de individuos que con el fin de entretener a otros círculos de la sociedad medieval recurrían a diferentes tipos de actividades alejadas del ámbito de la alta cultura: “los hay que son prestidigitadores, otros juegan con monos y con títeres, otros esgrimen cuchillos y espadas, otros imitan pájaros o animales” (Menéndez Pidal citado por Alvar, 24). Es por estas razones que la división entre trovador y juglar - a pesar de que hemos visto que éstos también poseían un cierto nivel de instrucción - suele presentarse como la contraposición de lo “culto” y lo “vulgar”, por un lado, y por el otro entre el “original” y el “divulgador”.

De Greiff pretende ser, simultáneamente, trovador y juglar. Su naturaleza poética quiere cifrarse en la síntesis de lo “culto” y lo “vulgar”, de la composición original y la apropiación de las obras y palabras de otros para su beneficio y aprendizaje. Como los trovadores, quiere gozar del reconocimiento de ser el compositor de obras admirables, y como los juglares quiere mostrarse con el desenfado de quien busca entretener. Es así, pues, que busca modular el tono de su poesía entre la seriedad y la burla, entre la palabra nueva y la repetición de las canciones de otros. Esta lectura creativa de la literatura medieval – asimilada como un conjunto total de obras, más que como las creaciones de autores individuales – tiene una potente influencia en la formación de su poesía.

A pesar de que León de Greiff busque la amalgama de las dos actitudes poéticas contrarias de las que ya hemos hablado, hay momentos en su obra en los que parece

No obstante, lo que en los juglares sería una relación de fidelidad a los originales que cantan, en la obra greiffiana la relación se inclina hacia la “tergiversación” irónica.

inclinarse con mayor predilección por una u otra. En ciertos poemas, como en su “Balada del trovero trashumante”, en contra de lo que su título nos anuncia, hallamos un predominio del espíritu juglaresco:

Yo voy tocando mi vihuela
 – por estas rutas sublunares –
 fijos los ojos en la estela
 de consonancias singulares
 (...)

Yo voy tocando mi vihuela.
 Y cesen las flautas y las violas!
 Voy, tras la luna que riela,
 como un juglar que hace cabriolas

(De Greiff, Vol I. Pg 42)

La caracterización del personaje es exactamente la de un juglar tal y como lo describe Alvar: “músico y cantor y viaja continuamente de corte en corte” (Alvar, 34). De Greiff nos ofrece la estampa típica de esta figura: con la vihuela en mano, siguiendo una ruta desconocida, y además añade ese último rasgo cómico de las cabriolas. Es un poema de aire ligero y festivo que celebra elementos fundamentales en la obra greiffiana: el humor, el viaje y la música. De otra parte, en “Fablaban de trovas”, vendrá a ser el espíritu culto del trovador el que gane un peso mayor:

Fablaban de trovas aquesos garridos
 troveros vinientes de dulces Provenzas;
 decían concetos sotiles e suaves
 como las sus manos de la mi Princesa...

Decían primores de Aglaes e Lauras,
 e de Cidalisas e de Magdalenas;
 tañían rabeles e flautas e violas,

e vinos bebían en áureas crateras...

(De Greiff Vol I, Pg 90)

En este poema De Greiff imita el lenguaje y las formas de un poeta medieval culto. Pone el énfasis en los “conceitos sotiles” y no en el guiño burlón. En lugar del tema del viaje, habla con cierto refinamiento sobre el arte y el amor, de su admiración a las damas. El abanico de sus referencias literarias, dicho sea de paso, también se torna más erudito. En este segundo poema, de evidente corte más trovadoresco, se celebran el erotismo, el vino y la cultura, también pilares fundamentales de la poesía greiffiana. Pero lo que nosotros queremos señalar es que no existe una contradicción en ese ir y venir greiffiano entre la imagen del juglar y del trovador. Todo lo contrario, este movimiento oscilante no hace más que enfatizar la profunda compenetración greiffiana con estas dos líneas de la literatura medieval, en cada una de las cuales se vuelve a encontrar con una imagen de sí mismo.

De Greiff, además de encontrar en la literatura medieval una suerte de espejo en el cual ver reflejado su rostro, se acerca a ella en búsqueda de un lenguaje. Como podemos apreciarlo en “Fablaban trovas”, el poeta colombiano no sólo quiere crearse la imagen de un poeta medieval, sino que también quiere “cantar” como tal. De Greiff finge la voz de un trovador, y amana su estilo de tal forma que pueda recubrir sus versos de un aire arcaico. Con este fin toma prestadas palabras – como “aquesos”, “sotiles” – e incluso trastoca la disposición de los elementos de la frase.

En el poema que comentábamos, todos los elementos contribuyen a crear un cierto ambiente medieval: los instrumentos musicales, las alusiones a figuras femeninas y a la región de la Provenza, entran en concierto con ese lenguaje pretendidamente arcaico. La ilusión pretende ser completa. Por el contrario, en otras de las composiciones

greiffianas, el recurso al lenguaje medieval, conducido por otras vías, intenta conseguir efectos distintos. En poemas como la “Balada del disparatorio báquico”, que ya comentamos anteriormente, la voz medieval hace referencia a realidades que se hallan por fuera de su círculo temporal, creando así una confusión de tiempos.

De otro lado, nuestra lectura de la obra greiffiana nos lleva a pensar que su interés por lo medieval, especialmente por ese inmenso arsenal de palabras arcaicas del que hace gala su poesía es, en gran medida, experimental. Para encontrar un lenguaje poético nuevo, siguiendo ese afán tan propio de la poesía moderna, León de Greiff se vuelca hacia los terrenos del pasado más alejado. Se trata, para él, de poner a prueba el lenguaje, de tensar las cuerdas de su instrumento de tal forma, que pueda conseguir un sonido y una imágenes inesperadas. Mientras otros, los vanguardistas por ejemplo, se encaminaban por vías de exploración metafórica, o querían convertir el poema en un objeto visual, todo con el fin de atrapar ese pájaro imposible de la novedad, De Greiff decide cantar como hacía siglos no se cantaba: con la voz de un trovador. Por medio de esta arriesgada apuesta, consigue un resultado sorprendente: extraer de lo arcaico el brillo difícil de la novedad.

Hemos visto hasta el momento que para vincularse a la tradición medieval, León de Greiff encarna la estatua bifronte del juglar y el trovador, y por medio de juegos de habilidad verbal trae a su poesía las palabras y los modos de un español antiguo. Pero su compenetración con la literatura del medioevo, como veremos, es todavía más profunda. También asimila de ella algunos de sus temas, conceptos e ideas fundamentales. Esto sucede, por ejemplo, con la idea del “amor cortés” que De Greiff recrea en sus propios poemas, de una manera sorprendentemente semejante a la de los trovadores del siglo XII

o XIII. Antes de recoger algunos ejemplos de la obra greiffiana, queremos recordar brevemente la definición que Carlos Alvar nos ofrece sobre la noción medieval del “amor cortés”.

“el *amor cortés* o *fin’amors*, como se ha llamado, es uno de los hallazgos más importantes de los trovadores: frente al desprecio habitual que se mostraba hacia la mujer, los trovadores van a considerarla como algo muy superior, como su señor feudal. La originalidad consiste, además en que a lo largo de la poesía de los trovadores se establecerá un paralelismo entre la relación *vasallo-señor feudal*, y *enamorado(trovador)-dama*” (Alvar, 43)

De Greiff, en algunos momentos de su obra, toma como suya esta visión idealizada de la “dama”, y escribe manteniendo una gran fidelidad a las convenciones del amor cortés.

Uno de los ejemplos más claros lo hallamos en el “Rondel” II de su primer poemario:

II

Señora, Dama, dueña de mis votos!
 ¿cuándo veré tus ojos encantados,
 tus manos inasibles, tus dedos ahusados,
 y tus cabellos, - piélagos ignotos?

Cuándo veré tus ojos encantados,
 y oiré tu voz de ritmos sosegados...!

(...)

Señora, Dama, dueña de mis votos!
 Nunca veré tus ojos encantados

(...)

(De Greiff, 56)

Al igual que los trovadores, De Greiff se sitúa frente a la “Dama” en una posición de subordinación. Está a su voluntad, sometido a ella, es la “dueña de sus votos”. Al igual

que en la poesía medieval, el lenguaje amoroso se halla entretejido de un vocabulario feudal, que delata una relación de dominación y servidumbre. Todo esto se halla concentrado en el primer verso. En las siguientes líneas, lo que hemos de encontrar es la idealización de una “señora” imposible, una suerte de “canto platónico” a la “dama querida”, tomando prestadas las palabras de Alvar. Esta imposibilidad también hace parte de la convención social del amor cortés. Como nos recuerda el estudioso, sólo una “dama casada” puede poseer vasallos, de tal forma que el amor debía mantenerse siempre en secreto, razón por la cual el encuentro entre el poeta y su amada era observado un asunto casi inalcanzable. De Greiff, a pesar de las enormes diferencias históricas y culturales que lo separan de la sociedad medieval, decide escribir acoplándose a las leyes estrictas del *fin’amors*, obedeciendo incluso al mandato de no poder acercarse a la dama. En otras palabras, el poeta colombiano no sólo decide adoptar el lenguaje amoroso medieval, sino asumir el amor y el erotismo – al menos en ciertos poemas – de la misma forma que lo habría hecho un trovador.

Otro poema en el que podemos rastrear la misma concepción del amor cortés es en el soneto “Decid, decid”, donde nuevamente el amante-poeta se queja frente a la dama por la amargura que le causan su lejanía e indiferencia:

Decid, decid, magnánima señora
cuál sería el pecado fementido
que tornome de ledo en dolorido
e fizo vana mi ilusión canora...

Decid, decid, que el alma mía llora,
e mi porfioso espíritu atrevido,
ante tamaña pena, muy polido,

mas non muy menos agrio – en mala hora

está quejoso e laso, de un sutil
 dubdar que lo lacera e lo tortura...
 Decid, decid, señora asaz gentil!

Decid! Que ya es inmensa la amargura,
 e que es egoal mi vida moceril
 a una alongada noche toda oscura.

(De Greiff, Vol I. 90)

Resulta muy interesante observar el contraste entre la escogencia del tema, el uso de un lenguaje claramente arcaizante, la búsqueda de conformidad con los preceptos del amor cortés, todos ellos enmarcados en un ámbito de sugerencia medieval, y la forma poética elegida: el soneto, que en la literatura española aparecería con Boscán y Gracilaso, entrado el siglo XV. De Greiff juega mezclando a capricho elementos de diversa proveniencia que, en este caso, se acoplan armónicamente. El aprovechamiento creativo de la tradición que realiza el poeta trastoca el ordenamiento temporal, y movido por un espíritu lúdico, moldea una voz y un pensamientos de proveniencia medieval en una estructura de una composición típica de la Edad de Oro.

En el poema la atención se centra en la descripción de la amargura del poeta, y en su queja frente a la dama que por injustas razones lo castiga. Desde su condición inferior, de pecador ignorante de su caída, levanta una súplica. A pesar del reclamo, mantiene inalterable su actitud de veneración. Alude a la “señora” una sola vez, pero es a ella a quien dirige su canto, y por esto se convierte en el centro del poema. No es evidente, pero en esta prudencia de no nombrar a la dama De Greiff también está siguiendo una manera trovadoresca: es aconsejable no mencionar ni el nombre ni otra pista demasiado directa

que pueda delatar la identidad de su “dueña”. El amor cortés debe mantenerse en secreto, y De Greiff juega también a mantener este misterio, aunque en su caso sea sólo un fingimiento.

La representación de la mujer y la noción de erotismo derivados del concepto del *amor cortés* juegan un papel importante en la obra greiffiana, y no sólo en los poemas mencionados anteriormente. También otras de sus composiciones, de manera más o menos clara, revelan ecos de esta noción medieval. Sin embargo, debe subrayarse que esta no es la única perspectiva desde la cual el poeta colombiano aborda dichas cuestiones. De hecho, si nos acercamos a *Variaciones alrededor de la nada*, *Fárrago* o en *Velero Paradójico*, encontraremos poemas cuyo tratamiento de lo femenino y el amor difieren notablemente de lo que encontramos en los anteriores textos. En la “Canción de Rosa del Cauca”, por ejemplo, el erotismo es mucho más desinhibido y corpóreo, y la mujer aparece como un objeto de deseo explícitamente sexual: “Rosa la de los labios gordezuelos / y los perfectos muslos y las róseas cúpulas elásticas!” (338). Por otro lado en los “Mitos de la Noche”, sección de *Variaciones alrededor de la Nada*, la figura femenina se reviste de un misterio oscuro y delirante. De Greiff no se detiene en una sola representación del amor o lo femenino, sino que se abre a las distintas vertientes a las que lo lleva su curiosidad poética, una de las cuales es la del *amor cortés*.

Fue también su afán experimental el que llevó a De Greiff a ensayar formas de factura medieval tales como las canciones, baladas, rondeles. Al igual que Verlaine o Darío, el poeta de *Tergiversaciones* recurre a los modos de versificación medievales con el propósito de aprovechar sus posibilidades rítmicas y musicales. Y, de paso, hacer más estrecho su diálogo con la tradición trovadoresca. De todas maneras, debe tenerse en

cuenta que su relación con estos elementos de la tradición es, como ya hemos señalado en varias ocasiones, la de una apropiación creativa. Como es de esperarse su aprovechamiento de estas formas se lleva a cabo de acuerdo a unos criterios radicalmente subjetivos. Si bien en ocasiones De Greiff pretende adaptarse fielmente a los modelos que escoge como guía, en otras ocasiones se toma la libertad de difuminar las líneas originales hasta hacerlas casi irreconocibles. Tomemos como ejemplo los “Rondeles” que aparecen en *Tergiversaciones*. Como se sabe, el rondel es una estructura de origen trovadoresco que gozó de cierta popularidad en la literatura en español durante el siglo XV y que fue retomado posteriormente por poetas del modernismo latinoamericano. Como nos recuerda Navarro Tomás en su tratado *Métrica Española*, el rondel guarda una gran cercanía con el “rondeau” francés, en tanto los dos se basan en una “repetición de conceptos y rimas”, pero aclara que “el rondeau era en general una composición más corta (...) y no requería correspondencia entre las partes inicial y final” (Navarro Tomás, 142) como sí sucede en un rondel. La forma básica de este es una composición de alrededor de 13 versos divididos en estrofas, con dos rimas, y cuyos primeros versos se repiten en la segunda y tercera estrofa, e incluso al final del poema. El “Rondel VI” de León de Greiff se ajusta perfectamente a estas características:

Como una luz que rauda vibra
entre la noche adusta, negra,
ese mirar mi sombra alegre:
y el ánima presa me libra...

Y es ágil vino que me enibra
su boca, que púrpura integra!
y entre la noche adusta, negra,

el ánima presa me libra...!

Como una luz que rauda vibra
ese mirar mi sombra alegre...
y entre la noche adusta y negra
es ágil vino que me enibra
su boca que púrpura integra...!

(De Greiff, Vol I Pg 58)

De conformidad con la norma, el poema consta de trece versos. Los primeros dos van a marcar, por una parte, la frase repetitiva del poema que ha de reaparecer en la segunda y tercera estrofa, y por el otro, la terminación de la rima. El poema de tema amoroso que traza aquí León de Greiff se ajusta a la descripción que hace Navarro Tomás, ya que mantiene la “repetición de conceptos y rimas”. Aunque el tema no encaja completamente dentro de un imaginario medieval, la forma imita las composiciones trovadorescas. En otros poemas, no obstante, De Greiff a pesar de tomar la forma del rondel como base, introduce ligeros cambios en la estructura de composición, tal como sucede en el rondel XV:

Amor, deliciosa mentira,
áspero amor, abur...! abur...!
Es de ceniza vuestro azur,
amor deliciosa mentira...!

Por vos el poeta delira
en Brujas, Tokio y Nischapur...
Amor, deliciosa mentira,
áspero amor, abur...! abur...!

(De Greiff, Vol I Pg 63)

También se trata de un poema amoroso, pero su tema es la fatiga de este sentimiento. Es, más que un poema triste, una meditación sobre el engaño, la mentira de este sentimiento. Cuenta con solo dos estrofas y ocho versos. A pesar de que guarda la estructura de dos rimas, y la repetición de los dos primeros versos al final, ya podemos observar una ligera diferencia en términos de extensión y complejidad respecto al que leímos anteriormente. El principio estructural del rondel - que es la repetición - se mantiene, pero De Greiff se permite alterar su contorno. Aunque se trata de una modificación más o menos tímida, el ejemplo anterior nos permite subrayar la libertad greiffiana respecto a las formas que toma de la tradición literaria.

Otra forma poética medieval a la que recurre De Greiff es la del “lay” o “virelay”. Recordemos cuáles son las características de estas dos estructuras muy similares. El lay es una composición corta que alterna versos largos y cortos, y mantiene una repetición de dos rimas. Según Navarro Tomás, “esta clase de canción”, de “origen francoprovenzal” (536) fue “fue menos cultivada en la lírica española que en francés” (162). El “virelay”, por su parte, que es una derivación del “lay simple” – y que algunos críticos relacionan con el “zejel” hispanomusulmán⁴⁶ – se compone de un número mayor de estrofas, generalmente de 6 versos – aunque hay muchas variaciones a este respecto –, que alternan metros distintos y conservan la estructura de dos rimas. Como es sabido, el poeta francés Guillaume de Machaut es el maestro que logró llevar el virelai a su altura más notable. León de Greiff, por su parte, en su búsqueda de entroncar con el cuerpo de la tradición medieval, escribe algunos poemas que imitan o parodian este modelo. Un

⁴⁶ Navarro Tomás observa que aunque “se admite de manera general la coincidencia entre los rasgos esenciales del zejel y los del virelai” debe tenerse en cuenta que “el primero contaba con una historia de tres siglos antes de que el segundo se diera a conocer”. Por esta razón, considera posible que “la forma del zejel, recogida por los más antiguos trovadores provenzales, fuera a parar a manos de otros poetas mas allá de la Provenza” (Navarro Tomás, 52-53).

ejemplo de lo anterior lo hallamos en el poema “Lay”, que se encuentra en su poemario

Nova et Vetera:

¡Ay de mí, Doña Mía!

Ploraba así Miguel, con amargura
 semejante al dolor que en mí se asienta,
 Yepes bebiendo como quien apura
 dulce nephente u olvidosa absenta:
 ploraba así Miguel de Tenebrura,
 Yepes bebiendo en la fumosa venta:

¡Ay de mí, Doña Mía!

¿Era la venta por la erial planura
 donde Panza – molido – se lamenta,
 molido a palos? ¿dónde conjetura
 cuánto asaz Don Quijote se ajumenta?
 (que así siempre el follón gruñe e mormura,
 que así siempre el bausán grazna e afrenta...)

(...)

(De Greiff Vol II, Pg 337)

A pesar de que el poema se cobija bajo el título de “Lay”, el poema se ajusta con más justeza las características de un “virelai”: se trata de una composición de cinco estrofas, de seis versos cada una y un terceto final de tres, que guardan una rima A-B-A-B-A-B repetida en cada una de ellas. Aunque no haya una alternancia de versos largos y cortos, y el estribillo - “Ay de mí, Doña Mía” - se añada como un verso independiente intercalado entre *stanza* y *stanza*, la forma del virelai es reconocible. De Greiff mantiene una cierta fidelidad frente a la estructura que toma prestada de la tradición medieval. El punto de tensión se encuentra en el tema escogido y su tratamiento: el poema se mueve en un ambiente oscuro que más parece hacer eco y burla de los poetas malditos, que de un

ambiente cortesano. Nos situamos frente a un poema de queja frente a la dama – típico de la lírica provenzal – pero en lugar de reclamar desamor u olvido por parte de la “Doña”, la voz del poema desarrolla una meditación desordenada sobre el desencanto de la propia vida, apelando a referentes literarios como Don Quijote, Sancho Panza, Dante y la figura mitológica de Diana (éstos dos aparecen en estrofas posteriores, no citadas en el ejemplo). Esta es una composición paródica en la que el modelo noble del virelai se desacraliza al ser tomada como instrumento para expresar la voz del desencantado poeta ebrio, quien a su vez aparece como una representación irónica de los poetas malditos bebedores del “nephente” y la “absenta”.

Aparte del rondel y el virelai, existen en la poesía greiffiana algunas otras formas de origen medieval como “cantigas” (véase la serie de “Cantigas” que aparecen bajo este título en *Libro de Signos* Pg 195-198), o “canciones” que han sido adaptadas al cuerpo de su obra con más o menos libertad, y a las que recurre con frecuencia. Ahora bien, a pesar de que De Greiff escribe un número considerable de textos a los que otorga el título de “canciones”, es necesario observar que no todas ellas se ajustan al modelo de canción medieval, que a grandes rasgos se define como una composición dedicada a “temas amorosos”, estructurada en “tres partes” y con una rima que generalmente seguía el patrón abba:cdcd:abba o abab:cddc:abab (Navarro Tomás, 140). A veces alargando su extensión, variando o prescindiendo de la rima, o introduciendo un tema ajeno a la época y el imaginario de la poesía medieval, De Greiff transmuta la forma de la canción en un instrumento que maneja a capricho. Yendo un poco más lejos, como bien remarca Otto de Greiff en el prólogo a una antología poética de la obra de su hermano, el poeta de *Tergiversaciones* llega a titular varios poemas como “canciones” sin que con justeza el

texto que encabezan se ajuste o se asemeje del todo a la estructura a la que refieren⁴⁷. Es decir, que no sólo modifica las características del modelo a su antojo, sino que dispone de este término de forma imprecisa y caprichosa. Otto de Greiff advierte que aunque hay varios ejemplos en la obra de De Greiff en los cuales se apega de una forma muy ortodoxa a los cánones de las formas poéticas o musicales a las que alude, en otras ocasiones la denominación es completamente arbitraria (Otto de Greiff 13). Este es uno de los rasgos lúdicos de su obra, una muestra de que León de Greiff aborda su relación con la tradición literaria a la manera de un juego.

Pero si hay una forma de composición medieval que ocupa un lugar central dentro de la obra greiffiana, esta ha de ser indudablemente la “Balada”. La importancia de ésta radica no sólo en la constancia con la que De Greiff recurre a ella, sino en que se establece como su puente de comunicación con dos de las figuras tutelares más fundamentales para su tradición literaria: François Villon y Paul Verlaine. Al escoger la balada como una de sus formas de composición, De Greiff conecta su obra tanto con la corriente de poesía francesa medieval de donde surge, como con la obra del poeta de finales de XIX que decide rescatarla y darle una nueva vigencia. Por eso, esta forma poética se convierte en parte del blasón de su genealogía imaginaria, en una de las armas principales de su escudo.

Debemos precisar que cuando nos referimos a la “Balada” dentro de la obra greiffiana, hacemos alusión a la forma de composición francesa y no a sus adaptaciones a otras lenguas y literaturas; De Greiff mantiene una clarísima preferencia por la forma

⁴⁷ Poemas como “Canción Nocturna” de *Variaciones alrededor de nada*, o las “Canciones en prosa” – que en realidad están escritas en verso – de *Libro de Signos*, son ejemplos apropiados de este tipo de denominaciones arbitrarias. En los dos poemas que referimos apenas si se puede distinguir una huella de la temática o las formas poéticas trovadorescas.

utilizadas por los poetas medievales franceses. Las características generales de esta composición podrían resumirse en los siguientes puntos: en primer lugar, se trata de una composición dividida en tres estrofas de usualmente ocho versos, que termina con una final de cuatro, conocida como “Envío”. Esta última se trata, en realidad, de una dedicatoria a la persona a quien va dirigido el poema. En segundo lugar, la balada, como muchas otras formas medievales, también se basa sobre un elemento repetitivo, que en este caso se trata de un estribillo que se introduce al final de cada una de las estrofas. Tercero, a pesar de que acepta gran número de variaciones, la balada se suele componer bajo el esquema ABABBCBC, en las primeras tres partes, y BCBC en el envío. La cuestión de la temática, a diferencia de lo que sucede con las “canciones”, es mucho más variada, y por tanto es corriente que aborde temas de órdenes diferentes: políticos, sociales, históricos, además de cuestiones amorosas.

François Villon, a quien De Greiff admira e imita no sólo por su maestría literaria sino también, y sobre todo, por su legendaria vida de poeta criminal, vagabundo, burlador y enemigo de las normas sociales, es uno de los maestros indiscutidos de esta forma poética. En su obra se cuentan más de veinticinco baladas, de entre las cuales quince hacen parte de su *Testamento*, mientras el resto han sido recopiladas como poemas dispersos. El tono de sus poemas es casi siempre sarcástico y en ellos Villon aprovecha para lanzar invectivas contra figuras del París de su tiempo: desde jueces y príncipes hasta gente de la más baja estirpe como ladrones, estafadores y prostitutas; su sistema de referencias se nutre en gran medida de ese “bajo mundo” parisino del siglo XV⁴⁸. El

⁴⁸ Recuérdese, por ejemplo, su “Balada de buena doctrina a los hombres de mala vida”: A pesar de perder el elemento de la rima, podremos observar claramente la disposición de las estrofas y la temática del poema: “Pues seas portador de bulas / fullero o jugador de dados / monedero falso y te quemes / como los que son escaldados / traidores, perjuros, vacíos de fe; / ya seas ladrón,

ambiente de sus baladas se mueve por los círculos bajos de la sociedad, de los que el mismo Villon hacía parte. Aunque también encontremos poemas de alabanza y homenaje a otras figuras, debe anotarse que la actitud predominante en la poesía del francés es la mofa y el sarcasmo, que tan cercanos se hallan de la actitud del poeta colombiano.

Tres siglos más tarde, Paul Verlaine – al igual que otros poetas de la segunda mitad del XVIII, pero entre los cuales es el más destacado – habrá de retomar la balada medieval para darle una nueva vigencia y adaptarla al lenguaje de su propio siglo. En su búsqueda de nuevas vías expresivas para la poesía, Verlaine vuelve sus ojos a las formas medievales, en las que encuentra una posibilidad rítmica y musical de una gran riqueza. El francés ensaya estructuras como el “rondeau”, los madrigales, la “chanson”, y también, evidentemente, las baladas⁴⁹. En estas, el esfuerzo de Verlaine por ajustarse a las exigencias métricas y rítmicas de la estructura en cuestión resulta evidente. Verlaine respeta el esquema de tres estrofas rimadas según la fórmula predeterminada, con la repetición de un estribillo al final de cada una, y un “envío” para cerrar el poema. Los temas que aborda, de otro lado, son los mismos que podemos encontrar en el resto de su poesía: meditaciones melancólicas e introspectivas (“Ballade à propos de deux Ormeaux

estafes o saques: / ¿dónde piensas que va a parar el botín? / Todo a las tabernas y a las golfas // Rima, bromea, toca el címbalo o el laúd, / como un histrión burlón, desvergonzado, / haz pantomimas, chistes, toca la flauta, / representa en pueblos y ciudades / farsas, juegos y moralidades / ¡Escuchad adónde va la ganancia! / Todo a las tabernas y a las golfas // ¿De tales porquerías te retiras? / Labra, siega campos y prados / cuida y limpia mulos y caballos /, si es que no tienes noción de letras; / bastante harás, si lo tomas con paciencia. / Pero si lo ganado machacas o disipas, / ¿Dónde va la labor que has acabado? / Todo a las tabernas y a las golfas. // Calzones, jubones y broches, / trajes y todos vuestros trapos, / antes de hacer algo peor, llevadlo / todo a las tabernas y a las golfas” (Villon, 212-213)

⁴⁹ Para un estudioso como J.L Aroui, la idea de componer baladas pudo deberse más a la práctica común de esta forma en las revistas literarias de su tiempo, que a la lectura de los textos medievales. (Aroui, 8) “ce peut être la pratique éparsse de la ballade dans les revues littéraires du temps qui a donné à Verlaine l’idée de pratiquer cette forme fixe”. De cualquier manera, a nuestro modo de ver, la idea de utilizar esta forma constituye una recuperación de la tradición inaugurada por los poetas de los siglos XIV y XV.

qu'il avait"); el amor ("Ballade en rêve"); el arte y los artistas admirados ("Ballade en vue d'honorer les parnassiens", "Ballade en faveur des dénommés décadents et symbolistes"). La tarea verlainiana es la de adaptar una forma antigua a la sensibilidad, al lenguaje, y las imágenes de su tiempo. Amalgama el juego de matices del simbolismo, la exigencia musical de su poesía, la sutileza y el refinamiento de su vena parnasiana, con la exigente estructura de composición retomada de la lírica medieval⁵⁰.

Para León de Greiff escribir "baladas" se convierte, pues, en una suerte de homenaje y eco de dos de sus mayores fuentes de influencia. Mediante el uso de este recurso poético, el colombiano logra conjurar un punto de confluencia simbólico en el que reúne dos de las líneas fundamentales de su genealogía poética: la lírica medieval, envenenada por esa oscuridad villonesca, y el genio simbolista que aprende del "Pauvre Lelian".

Sólo en *Tergiversaciones*, encontramos un total de dieciseis de estas composiciones; ocho en *Libro de Signos*; once en *Fárrago*; y una más en *Vieja et Novísima*. En total, la obra greiffiana cuenta con treinta y cinco baladas como parte de los poemarios publicados por el autor, y todavía es posible encontrar algunas más en su "Obra dispersa". Esta es ya, para nosotros prueba suficiente de su predilección por este modelo. Leamos una de las primeras baladas que aparecen en *Tergiversaciones*:

Las manos atormentadas
de las dulces prometidas

⁵⁰ En total son doce las baladas compuestas por Verlaine. Aroui las enumera en su estudio: 1) "Ballade en l'honneur de Louise Michel", 2) "Ballade de la mauvaise reputation", 3) "Ballade en rêve", 4) "Ballade Sappho", 5) "Ballade en faveur des dénommés décadents et symbolistes", 6) "Ballade touchant un point d'histoire", 7) "Ballade à propos de deux Ormeaux qu'il avait", 8) "Ballade de la vie en rouge", 9) "Ballade en vue d'honorer les Parnassiens", 10) "Ballade pour s'inciter à l'insouci", 11) "La ballade de l'école Romane", y 12) "Ballade en faveur de Léon Vanier et Cie".

son dos palomas heridas...
oh las blancas manos enlutadas
de blancuras pervertidas!
oh las blancas manos perfumadas
con aromas homicidas!
Las manos atormentadas
de las dulces prometidas!

Nuestras almas afiebradas,
por esas manos ungidas
son holladas, son vencidas...
y esas manos son besadas
por nuestras bocas ardidas...:
las manos martirizadas,
las manos doloridas,
las manos atormentadas
de las dulces prometidas!

Oh! las manos adoradas
bien pueden ser encendidas
por los besos: las floridas
manos de las intocadas
nunca serán ofendidas!:
nuestras almas desoladas
tienen bondades dormidas:
oh manos atormentadas
de las dulces prometidas!

Envío

Señora: si mal labradas,
mis trovas, son bien sentidas:

por tus manos consagradas,
 tus blancas manos queridas!
 Las manos atormentadas
 de las dulces prometidas.

(De Greiff Vol I Pg 31-32)

Con la excepción de contar con un verso más en cada estrofa, y alargar el “envío” de cuatro a seis versos, la composición greiffiana se ajusta a las leyes de la balada. Pero este poema destila un aire ambiguo. Mientras la estructura formal y el envío establecen una cercanía con la poesía medieval, y nos recuerdan incluso las maneras del amor cortés en la manera final de aludir a la dama, las tres estrofas precedentes nos remiten a un contexto bien distinto. La presencia femenina está lejos de ser la de una cortesana venerable. Muy por el contrario, está rodeada por un aura de pesadilla. El poema opera por sugerencias, y apenas deja entrever lo que se halla detrás de sus delicadas imágenes: las “palomas heridas”, las “manos enlutadas”, la “blancura pervertida”, son referencias a la mancha de sangre que cubre unas manos homicidas. El poema establece un contraste entre la máscara ingenua de la “dulce prometida”, y la maldad homicida que oculta. El intertexto que subyace al poema greiffiano es claramente identificable: se trata de Lady Macbeth, el personaje de Shakespeare. El juego de referencias literarias que plantea De Greiff en este poema es supremamente interesante, pues retoma una de las figuras femeninas más importantes del universo shakesperiano como tema de una balada de resonancia medieval. Pone en tensión dos imaginarios distintos que amalgama en la presencia ambigua de la “Señora” a quien dirige el poema.

Son numerosas las composiciones en las que De Greiff muestra un deseo de acercarse con más o menos fidelidad al modelo de la balada medieval. Esto podemos

encontrarlo especialmente en la serie de “Baladas in modo antico para me divertir”, que aparece en *Fárrago*. Sin embargo, si nos adentramos en otros espacios de la obra greiffiana, observaremos que también hay en ella numerosos poemas en los que el espíritu experimental y travieso del poeta colombiano se rebela y reinterpreta libremente las estructuras fijas de esta forma, consiguiendo resultados sorprendentes como en la “Balada del mar no visto rimada en versos diversos”, que es en nuestra opinión uno de sus mejores poemas, pero que en realidad en muy poco se parece a una composición de este género: la disposición de sus estrofas es irregular al igual que su versificación – ya lo anuncia su título –, no cuenta con un envío y el estribillo casi ha desaparecido por completo. Algo similar sucede en la “Balada del abominarlo. Diatriba imprecante y oratoria”, poema satírico y de ataque frente a los valores sociales de su época, donde utiliza seis estrofas de distinto número de versos, rimas irregulares y un envío inusualmente largo - diez versos -; en la “Balada de la formula definitiva y paradójal”, uno de sus textos más profundamente nihilistas aunque se compone de tres estrofas regulares de ocho versos, finaliza con un “envío” que escapa de la norma: cuenta con 8 versos; en su “Balada egótica en tono teatral” encontramos una composición de nueve cuartetos de rima abrazada, sin envío, y con un elemento repetitivo de poco peso. Existen todavía más baladas “irregulares”, pero con los ejemplos que hemos enumerado hasta el momento es suficiente para enfatizar en la voluntad greiffiana de situarse con libertad frente a la tradición, reinterpretándola, haciendo una apropiación creativa de sus elementos, y componiendo en base a ellos una obra radicalmente subjetiva.

Resulta muy interesante observar que para hallar una nueva entrada al mundo medieval que De Greiff ya conocía muy bien, hubiera debido abrir una puerta en la obra

de un poeta francés del siglo XIX. Verlaine le abre un pasaje que, aboliendo siglos, lo devuelve a los jardines de su deseo. Como si fuera un mago, o un genio travieso, De Greiff convierte un recorrido por los caminos de la poesía simbolista en un viaje de regreso a la Edad Media. Las conexiones y los diálogos que León De Greiff inventa en sus paseos por los laberínticos pasillos de la historia y la tradición literaria, no dejan de ser sorprendentes. Más que asimilar un bagaje de conocimientos, la obra greiffiana “reinventa” constantemente el pasado y la historia, la constriñe a tomar nuevas formas y a reorganizarse en inusitadas figuras.

Para terminar con este apartado dedicado a la presencia de la literatura medieval en la obra del colombiano, queremos regresar a la figura de François Villon. Consideramos que, como figura individual, es el poeta medieval que ejerce una mayor influencia sobre la obra de León de Greiff. La razón por la que Villón aparece como una presencia determinante en su poesía es, a nuestro modo de ver, por una profunda afinidad poética y de valores que existe entre los dos. Como ya mencionábamos anteriormente, Villon es un poeta que se mueve por los círculos bajos de la sociedad y se identifica a sí mismo como un marginado. Incluso se lo podría considerar un precursor de los “poetas malditos”. Pero un breve repaso a su biografía nos muestra que Villon fue también un personaje que obtuvo una educación formal, que fue un letrado y recibió un título universitario como licenciado y maestro en Artes, cosa que durante su época representaba un gran privilegio. Así, pues, su faceta es doble: no sólo pertenece al mundo sombrío del París canalla de su siglo, sino también al círculo del clérigo del que formó parte⁵¹. La

⁵¹ Valéry nos recuerda parte de la vida de Villón en su ensayo “Villon et Verlaine”: “Villon, qui se nomma d’abord François de Montcorbier, naquit à Paris en 1431. Sa mère le remit, trop misérable qu’elle était pour l’élever, aux mains d’un docte prêtre, Guillaume de Villon, qui appartenait à la communauté de Saint-Benoît-le-Bétourné, et y avait son domicile. C’est là que

familiaridad con estos dos mundos se transparenta en su poesía: maneja tan bien el argot como el latín y las expresiones de un lenguaje elevado; sus referencias van desde las tabernas y los prostíbulos, hasta la biblia, los libros y la historia del mundo clásico. Este espíritu de poeta culto y vulgar debió fascinar enormemente a De Greiff, puesto que él mismo pretendía convertirse en un poeta con esta doble naturaleza. También comparte con él ese rechazo de la sociedad, su ironía cáustica, el vituperio, el gusto por la burla y la picardía, así como una inclinación por la vida arriesgada y aventurera – que en Villón fue una actitud vital, y en De Greiff literaria –. Por todos estos puntos de cercanía, el poeta colombiano llega a encontrar en el poeta francés al antecesor más propicio. Pero la intención greiffiana no es la de convertirse en el sucesor de Villón, ni la de llevar con humildad el peso de su herencia. Lo que pretende De Greiff es presentarse a sí mismo en una relación de igualdad con su maestro francés, no ser un “deudor” de éste último sino un “cómplice” que comparte tanto los pecados como los talentos del otro. En otras palabras, De Greiff quiere ser un hermano y no un descendiente del poeta que admira. Esta lucha greiffiana por conquistar un estatuto de paridad con Villón se puede observar claramente en el texto XVIII de las *Prosas de Gaspar*:

Mas fui su camarada. Su camarada y algo más; casi su cómplice. Verdad. Podría asegurároslo. Os lo juro. Villón? François Villón?

(...)

Escolar fui, como él y como él, de la Sorbona. Escolar de la Sorbona, amén de muy ducho esgrimidor y duelista, así como insigne trasegador de vinos diversos,

François Villon grandit, reçut l’instruction élémentaire (...) À l’âge de dix-huit ans, le jeune homme est reçu bachelier. À vingt et un ans, dans l’été 1452, le grade de licencié lui est conféré. Que savait-il ? Sans doute ce que l’on savait pour avoir suivi, de plus ou moins près, les cours de la Faculté des Arts: la grammaire (la latine), la logique formelle, la rhétorique (l’une et l’autre selon Aristote, tel qu’il était connu et interprété en ce temps-là); plus tard venaient quelque métaphysique et un aperçu des sciences morales, physiques et naturelles de l’époque” (Verlaine, recurso electrónico).

renombrado catador de ricas viandas en los más famosos figones, y no menos renombrado sofaldador de las doncellas, desdoncellas y viudas y malmaridadas, y regocijado urdidor de befas de toda índole, no bien inocentes todellas.

(De Greiff Vol.I Pg 295)

El juego con la historia aquí tiene un valor simbólico. Ser contemporáneo de Villón significa para el colombiano estar a la misma altura que él, haber escrito no después sino al mismo tiempo que aquel. Su admiración no se traduce en subordinación sino en camaradería. Para asimilarlo, De Greiff transforma a Villon en una imagen en la que mezcla rasgos del poeta medieval, con trazos indiscutiblemente suyos. De tal forma que el Villón que nos encontramos en la poesía greiffiana es un rostro falseado en el que se mezclan elementos de uno y otro. Nos encontramos, pues, con esa lucha por la primacía de la que nos hablaba Harold Bloom.

El poema en el que esta lucha se manifiesta de manera más evidente es en la “reescritura” que hace De Greiff de una de las baladas más conocidas de su maestro, la “Balade des dames du temps jadis”. En su “Poema equívoco del juglar ebrio” que subtitula significativamente como “sonata latebrante urdida en antiguo y nuevo”, y que de hecho sigue una estructura de composición musical hace un guiño irónico al mencionado poema. Pongamos en paralelo los dos textos:

<p>Dites-moi où, n'en quel pays, Est Flora la belle Romaine, Archipiades, ne Thaïs, Qui fut sa cousine germaine; Echo parlant quand bruit on mène Dessus rivière ou sus étang, Qui beauté eut trop plus qu'humaine? Mais où sont les neiges d'antan?</p>	<p>“Dígame tú, Villón! Dígaslo tu Lelián! o dígalo el mesmo preste Johann: ¿dó están las hermosas que ídose han? ¿dó están? ¿dó están?” “Dígaslo tú, Villón, que lo inquirías! Dó fuéronse penas y gorjas y risas, dó las venturanzas y las alegrías, las nobles fazañas y bellaquerías,</p>
---	---

<p>Où est la très sage Héloïis, Pour qui fut châtré et puis moine Pierre Abélard à Saint-Denis? Pour son amour eut cette essoine. Semblablement, où est la reine Qui commanda que Buridan Fut jeté en un sac en Seine? Mais où sont les neiges d'antan?</p> <p>La reine Blanche comme un lis Qui chantait à voix de sirène, Berthe au grand pied, Biétrix, Alis, Et Jehanne la bonne Lorraine Qu'Anglois brûlèrent à Rouen; Où sont-ils, Vierge souveraine? Mais où sont les neiges d'antan?</p> <p>Envoi Prince n'enquérez de semaine Où elles sont, ni de cet an, Qu'à ce refrain ne vous remaine Mais où sont les neiges d'antan. (Villon, 100)</p>	<p>los luengos amores, las guerras prolijas? Dónde las Medeas y las Melusinas? Dónde las Isoldas y las brunehildas” Dónde están los fieros fijodalgo? Los Paladines de hierro? Los rojos Vikings aventureros? Dónde los Sigfridos y Carlos docenos, Bayardos y Cides, los Guzmán el Bueno? ¿Y Anibal? ¿Guesclines y Neyes y el de Peleo? Dónde los titanes que esgrimen aceros, los ínclitos pares y poetas épicos, dónde los Roldanes y los Oliveros, dónde los Quevedos, Manriques, Cyranos, heróicos troveros? Dónde los prodigiosos filibusteros y los corsarios y los bucaneros, los Morgan y los Drakes y los Jean Bart [epopéicos? ¿Y los Ulises y los Sinbad y Marco Polos, [sempiternos viajadores? ¿Y los Camoens y Ercillas [intrépidos? ¿Carlos de Orleans luengos lustros preso? ¿Los Pushkin y Byron enteros? (De Greiff Vol I Pg. 181-182)</p>
--	---

Resulta evidente que De Greiff se ha inspirado en la balada de Villon para escribir su “Sonata latebrante”, pero la forma en que recoge el lamento por la pérdida de las grandezas del tiempo pasado es lo que a nosotros nos interesa destacar. Villon canta la irrecuperable desaparición de la belleza, de la valentía, del amor y de la nobleza femeninos que se desvanecen como las “nieves de antaño”. En la “sonata”, por el otro

lado, leemos una queja similar, pero que se aflige por vivir en una época sin encanto, de la que han desaparecido todas las grandes construcciones de las mitologías, el arte, la poesía; se queja por habitar un mundo sin grandes hazañas históricas, ni aventureros intrépidos como Sinbad o Marco Polo. Por eso inquiere dónde están las Medeas, los Vikings, los Quevedos, los Ulises, los Byron. Sumido en una época prosaica De Greiff le pregunta al mismo Villón, al poeta de quien ha tomado el modelo de su poema, dónde se ha ido toda la grandeza antigua de la que este último formaba parte. Este es uno de los aspectos más interesantes del poema: con un lenguaje trucado, De Greiff atrapa a su “camarada” en un instrumento que este último le ha enseñado a manejar. Si antes era el poeta francés quien se lamentaba por las “dames d’antan”, es ahora De Greiff quien imitando con ironía su queja ha conseguido atraparlo en su red, convirtiéndolo a su maestro en uno de los objetos de su sonata. Villón es una más de esas grandezas del pasado que se han esfumado, y que precisamente por esto pueblan el universo imaginario en el que se mueve León de Greiff.

El logro greiffiano que aquí señalamos es el de haber invertido los términos del enfrentamiento con su predecesor. En lugar de verse dominado por la poderosa influencia que éste ejercía sobre su poesía, logra utilizar hábilmente los elementos extraídos de ella para atrapar a Villón dentro del mismo poema que él ha inspirado. En lugar de subordinarse a imitar su grandeza, lo ha convertido en presa de su lenguaje y su poesía tan irrenunciablemente personal. La estrategia que utiliza De Greiff en este poema es, para nosotros, una de las muestras más sorprendentes de su capacidad de abordar la tradición no como un peso, sino cómo una potencia creativa.

Hemos explorado hasta este punto el tejido de relaciones entre la poesía greiffiana y la literatura medieval. Hemos observado de qué manera De Greiff regresa a la poesía de los trovadores y juglares en búsqueda de una identidad, de un lenguaje, y de unas formas de composición que le permitan reinventar estos elementos del pasado al tiempo que se reinventa a sí mismo. Su viaje por lo medieval trae a su obra una capacidad de experimentación que, paradójicamente, reviste su palabra de una novedad inesperada. Además, su deseo de recuperar esta dimensión del pasado, contribuye a crear esa ilusión de simultaneidad y coexistencia virtual de todos los autores y las obras, en un orden alterno al de la historia cronológica, que hace de la tradición literaria un orden mucho más abierto y estimulante. Por esto queremos cerrar este apartado enfatizando en que el diálogo que De Greiff entabla con la literatura medieval, más que una huída de su propia época – que en cierta medida lo es –, consiste en una hazaña de ensanchar la percepción temporal e histórica, poniendo en evidencia que se puede ser tan contemporáneo de nuestro propio tiempo, como de los hombres y poetas del siglo XIV o XV. Por esto queremos cerrar este apartado con una cita que de alguna forma encierra esta defensa del viaje greiffiano a lo medieval:

“Mester de juglaría,
A nadie daña,
Ni al sol deslustra ni mi cifra empaña
Ser ogaño el juglar que ayer solía”

(De Greiff Vol II Pg 3)

4.6 La alta burla de la poesía española

La relación de León de Greiff con la tradición española, un poco como la de otros modernistas, resulta problemática por varios motivos. En principio, porque su primer impulso fue el de buscar por fuera de esta corriente las fuentes para su propia creación literaria. No obstante, el rechazo frente a la literatura peninsular no fue total por parte de De Greiff. Y no tenía porqué serlo; su intención no era la de crecer a espaldas de la herencia española, sino la de construir individualmente su tradición literaria abarcando todas las fuentes posibles de conocimiento e influencia. Si De Greiff se acerca a la poesía española es porque descubre en ella elementos de una gran riqueza que pueden insuflar un aliento profundo al cuerpo de su poesía. El diálogo que De Greiff establece es con los poetas de la época dorada de la literatura hispánica: Góngora, Quevedo, Cervantes, e incluso con el arcipreste de Hita o el mismo Jorge Manrique. No obstante, son los dos primeros quienes, a nuestro modo, de ver dejan una huella más profunda en la obra greiffiana. De Góngora y Quevedo, el poeta colombiano retoma tres de los aspectos que ha de convertir en pilares de su poética: primero, el soneto; segundo, el humor y la burla; y en tercer lugar, el lenguaje como artificio.

Comencemos hablando del soneto que fue, como se sabe, una de las formas de composición preferidas por los poetas españoles de los siglos XVI y XVII. Tomando como modelo a Petrarca, el soneto fue adaptado al español en primer lugar – aunque sin mucho éxito – por el Marqués de Santillana en el siglo XV. Serían luego Boscán y Garcilaso quienes habrían de difundirlo y perfeccionarlo en la lengua española. A partir de éste momento, el soneto se convertirá en una de las formas predilectas de los escritores

españoles, especialmente durante el Siglo de Oro español. A medida que transcurrían los siglos posteriores, la popularidad de ésta forma se vería notablemente reducida. En el romanticismo del siglo XVIII, como nos recuerda Navarro Tomás, pocos serán los poetas que todavía utilicen esta forma. Sólo con el advenimiento del modernismo, y precisamente desde el otro lado del Atlántico, el soneto recuperaría su prestigio y se convertiría de nuevo en una estructura cultivada por una notable mayoría de poetas de lengua española. En esta corriente se inscribe León De Greiff, quien atravesando el puente del modernismo, reencuentra a los poetas del Siglo de Oro y entronca con esa tradición del soneto inaugurada por ellos⁵². Sus modelos, por lo tanto, pueden identificarse tanto en la obra de Darío como en la de los poetas áureos.

La forma clásica del soneto tiene una presencia de gran importancia en la obra greiffiana. Desde *Tergiversaciones* hasta *Nova et Vetera*, una de las estructuras de composición más recurrentes es la del soneto, que De Greiff ha aprendido a moldear con la misma facilidad en su forma clásica, como en diversas variaciones y metamorfosis que, como en el caso de los “sonetines” de este último libro, en ocasiones rayan en la burla del modelo. El soneto es un punto fundamental para señalar la tensión de la obra greiffiana entre su apego a las formas tradicionales y su voluntad de renovación. En la actitud del colombiano, como anota Loaiza Cano, podemos rastrear por un lado un “respeto” a las formas canónicas, pero también un esfuerzo “subversivo” en contra de ellas (Loaiza Cano 59). De Greiff ataca desde dos frentes contrarios, y como resultado consigue esos textos de difícil clasificación, que se sitúan en un tiempo indefinible, oscilantes entre lo nuevo y

⁵² Al igual que a German Espinosa, nos resulta “curioso” el hecho que “De Greiff, en su incansable búsqueda de ritmos, jamás apeló a aquellos que caracterizaron los períodos clásicos (si se excluye el soneto, que posee en su origen la doble condición clásica y barroca); no hay en él liras, ni silvas, ni octavas reales, ni décimas, ni redondillas” (Espinosa, Vol I Pg 178)

lo antiguo. Este enfrentamiento puede ser visto, de igual forma, como la lucha entre el peso de la influencia, la pulsión por escribir “a la manera de otros”, y el deseo de modular una voz propia. La lucha entre estas dos fuerzas late en casi todos sus poemas. Vale la pena observar cómo se manifiesta esta tensión en uno de sus sonetos:

“Facecia”

Si es un retrato mío aquéste vala:
 belfa la boca de hastiado gesto
 si sensual, ojos gríseos, con un resto
 de su fulgor – soñantes, de adehala

 todavía –. La testa sin su gala
 pilosa. El alta frente. Elato. Enhiesto.
 El conjunto: mitad Falstaff (si honesto)
 mitad skalde prófugo de Uppsala.

 Hacia el subfondo, el caso lo complico
 de este jaez: filósofo a la gabe,
 bufón a lo sarcástico..., ¿poeta?

 Poeta..., en ocasiones, aunque imbrico
 música y poesía, verbo y clave,
 dolor y burlas, rictus y pirueta.

(De Greiff Vol II. Pg 69-70)

El soneto observa las normas tradicionales de composición clásicos: dos cuartetos y dos tercetos en versos endecasílabos y rima consonante ABBA – ABBA – CDE – CDE. En este poema que entreteje un lenguaje por demás ecléctico, con un número de referencias diversas que van desde Falstaff hasta los vikingos, no encontramos un verdadero distanciamiento formal. Su innovación hay que señalarla en la dimensión de su

lenguaje, en el tono y el tratamiento del tema. La forma elegante y elevada del soneto – así consagrada más por el modernismo que por los mismos clásicos españoles – se somete a una desacralización al ser utilizada para dibujar con un tono burlón y sarcástico el autorretrato del poeta. Por medio del humor y la autoironía, el poeta aligera de solemnidad este modelo clásico, empujándolo hacia dimensiones expresivas poco habituales en la lírica colombiana, e incluso en la literatura hispanoamericana de su tiempo. De Greiff comienza a efectuar una transformación del soneto manteniéndose al interior de sus propios límites. Sin embargo, su afán de renovación no ha de limitarse a este tímido cuestionamiento.

En otros puntos de su obra podríamos rastrear variaciones de la estructura sonetística que tocan más directamente las cuestiones relativas a la métrica y la rima. Esta problemática ha sido ya estudiada muy extensamente por críticos como Rodríguez Sardiñas y Charles Mohler, quienes señalan con puntualidad de qué manera León de Greiff logra introducir cambios a la forma del soneto tales como novedosos juegos de rimas o el uso de versos poco comunes dentro del canon de la forma en cuestión. Valga como ejemplo mencionar solamente uno de los sonetos que encontramos en *Fantasías de nubes al viento*, en el cual se alternan versos eneasílabos con otros de doce a catorce sílabas para dar final al soneto con un verso de veintiuna. Observemos el terceto final:

“sin el sueño que éxtasis acendra.

Levántate y ensueña, alma! (Lázaro resepulto)

Pero... no te levantes, Lázaro! Yacente ensueña, soterraño y oculto...”

(De Greiff, Vol II Pg 71)

El tema difiere en mucho del poema anteriormente citado: nos hallamos frente a la gravedad de la figura bíblica Lázaro, en torno a quien el poeta elabora una meditación

sobre el éxtasis y el ensueño como rechazo a la vida. La versificación toma el riesgo de desbordar los límites establecidos en la forma canónica. El terceto final se construye con una libertad formal inusitada y atrevida. Algo similar puede señalarse en los “sonetines” de *Vieja y Novísima*, en los que el “estrambote” que finaliza cada uno de los poemas puede llegar hasta los seis u ocho versos.

Está claro que De Greiff no escribe sonetos porque el peso de su herencia le exige que así lo haga. Si él adopta esta forma es porque ve en ella el mismo potencial poético, musical, rítmico, que en ella vieron los modernistas. De Greiff “escoge” el soneto como una de sus herramientas artísticas y por esta razón se sirve de ella con una gran libertad y soltura. La idea que tiene de esta, así como de cualquier otra estructura de composición no es la de un patrón rígido al cual debe ajustarse. Todo lo contrario, De Greiff se acerca a las formas poéticas con un afán lúdico; en sus manos se convierten en elementos de juego que admiten cambios, variaciones, cuestionamientos. Por este motivo, se siente en la libertad de acoplarse unas veces, y demarcarse en otras ocasiones de la estructura del soneto.

Germán Espinosa en su artículo “León de Greiff: el lujuriente, el musical, el satírico” comentaba sobre este aspecto de la obra del poeta. Para Espinosa, hay en él “una concepción orgánica y no mecánica de las formas poéticas” (Espinosa Vol II, 168). La observación del crítico nos parece muy justa, pues pone de relieve la idea greiffiana de que una forma es mutable, puede cambiar, ser alterada e incluso convertirse en un cuerpo nuevo. El soneto no es una forma fija sino una “posibilidad formal”. Esta noción, según Espinosa, le permitió a De Greiff ser “formalmente libérrimo”, “violador de cánones”, y atender tan sólo a su “propia idea del ritmo” (Espinosa Vol II, 169). Su libertad, añade,

“fue tan ancha” que se sentía “tan libre de hacer un soneto como de no hacerlo, de someterse a un canon clásico como de discurrir por caminos menos simétricos” (Espinosa Vol II, 169). El elogio que hace Espinosa de De Greiff puede parecer un poco “inocente” a la luz de nuestro tiempo, pero debe tenerse en cuenta el atrevimiento que suponía en esta época asumir la tradición literaria – fuera esta española, hispanoamericana, modernista – como un espacio de juego del que se podía entrar y salir libremente, al que se podía escoger entre pertenecer o no pertenecer, o incluso pertenecer y no pertenecer de manera itinerante, como De Greiff lo hacía. De esta manera, podemos extrapolar la observación de Espinosa sobre el soneto y entenderla en una dimensión más amplia y decir: su libertad fue tan ancha que se sentía tan libre de vincularse a la tradición como de abandonarla.

Por otro lado, el hecho de que el soneto haya sido convertido por parte de los modernistas en una forma estilizada, elegante, investida de cierta “nobleza” propicia para tratar temas elevados, no significa que siempre haya sido considerado de esta manera. Si bien es una de las formas poéticas más prestigiosas y exigentes, y en ella se han escrito obras de un lenguaje amoroso tan sublime como el de Garcilaso, reflexiones metafísicas como en Quevedo, o meditaciones religiosas de la altura de Sor Juana, el soneto también ha sido el instrumento frecuente de una poesía satírica. Un repaso a las obras de Góngora, Lope y Quevedo nos bastan para comprobar que la burla no era un tema para nada desdeñado en los sonetos de estos poetas del Siglo de Oro.

En este punto entroncamos con el segundo de los elementos que De Greiff toma de la tradición literaria española. Una de las características fundamentales de la obra greiffiana, como bien ha sabido reconocerlo la crítica, es el humor. La caricatura, la

mofa, el sarcasmo y la risa, son elementos que están presentes a lo largo de toda su poesía y que, más allá de ser un simple divertimento, se plantean como su actitud frente al mundo, frente a la tradición e incluso frente a sí mismo. Su humorismo es una forma de poner en cuestión la estabilidad de los valores sociales, de los cánones artísticos y la historia. León de Greiff se observa a sí mismo como un juglar, un bufón, un cómico cuyo último recurso frente a la pobreza y decadencia de la realidad es la risa. Ahora bien, esta vena satírica del poeta colombiano emparenta su obra con una corriente principal de la tradición literaria española: el humorismo.

David Jiménez y Sergei Goncharenco, en sus respectivos estudios, sugieren una conexión entre la poesía greiffiana y el humor presente en la literatura del Siglo de Oro. Jiménez cataloga algunos de los poemas greiffianos bajo la categoría de “burlescos”, y explica de la siguiente manera el sentido que otorga a esta palabra: “burlescos en el sentido exacto que se atribuye el término a ciertos maestros de la burla en el siglo XVII, cuya obra trasponía de lo lírico a lo cómico el arsenal básico de temas e imágenes de que disponían dentro de la tradición literaria de la época”, a lo que añade: “en la obra de De Greiff es posible encontrar toda la sabiduría, la destreza y el desencanto propios de la ‘broma superior’” (Jiménez, 9-10). Sin nombrarlos explícitamente, establece una comparación entre la poesía de León de Greiff y la de Góngora, Lope y Quevedo, por cuanto todos ellos hacen de la poesía un sofisticado artificio dedicado a la burla. Al igual que sus tres cómplices en el gesto risueño, De Greiff dedica ingenio y arte a despertar con sus trucos poéticos la risa del lector, y al hacer esto con maestría otorga a su “burla” un aura de dignidad.

Por otra parte, aunque con menos precisión que Jiménez, Sergei Goncharenco también observa en el humor una línea de continuidad que conecta el carácter satírico de León de Greiff con la tradición peninsular. “La risa y la naturaleza carnavalesca”, nos dice, “son inherentes a la literatura castellana en sus más diversas manifestaciones: desde la letrilla anónima y hasta el humor refinado e intelectual de los poetas del Siglo de Oro” (Goncharenco, 49). Compartimos la opinión del crítico, hay un hilo que enlaza la obra greiffiana tanto con el “humor refinado” del Siglo de Oro, como también con el “humor pícaro” de las creaciones populares.

Ahora bien, para encontrarnos con esa “alta burla” de la literatura española no hay que ir más allá de las pendencias poéticas entre Góngora y Quevedo. Si en algo llegaron a coincidir estos dos grandes poetas que no desaprovechaban la menor oportunidad para enviar dardos emponzoñados a su enemigo, fue en el odio por el otro y en utilizar una poesía de alta calidad como espada de sus duelos poéticos. En los innumerables lances entre estos poetas podemos apreciar ese fantástico arsenal de recursos literarios envenenado de ironía e ingenio sarcástico con el que arremetían contra su adversario. Para ellos, la poesía además de tener una finalidad “seria” y “académica”, se hallaba igualmente al servicio de una burla mordaz y, en no pocos casos, violenta. Léase por ejemplo el conocidísimo soneto de Quevedo “A una nariz”, u otra cualquiera de sus diatribas en contra de Góngora, en las que denostaba no sólo su raza sino también su estilo y sus obras. Hasta en el epitafio que le dedica al autor de las *Soledades* le persigue con el mismo encono:

Hombre en quien la limpieza fue tan poca
 (no tocando su cepa),
 que nunca, que yo sepa,

se le cayó la mierda de la boca.
 Este a la jerigonza quitó el nombre,
 pues después que escribió cícloplemente,
 la llama jerigóngora la gente.

(...)

(Quevedo, 1179)

Mordaz hasta el extremo, Quevedo no escatima en insultos. Tan pronto punza con un lenguaje soez, como lo hace con un cultismo irónico. Las respuestas de Góngora son igual de famosas, aunque debemos que reconocer que en esta batalla fue Quevedo el más obstinado atacante. La lidia del cordobés, como sabemos, tenía al mismo tiempo otros destinatarios, entre los que hallamos al mismo Lope de Vega, a quien - como nos recuerda Antonio Sarabia en su novela *Amarilis* - Góngora dirige una letrilla criticando el que siendo cura, estuviera amancebado con una mujer:

Cura que en la vecindad
 vive con desenvoltura,
 ¿para qué le llaman cura,
 si es la misma enfermedad?

(...)

(Góngora, 322)

En sus sonados enfrentamientos, los poetas del siglo del Siglo de Oro perfeccionaron con particular esmero el arte de la sátira y el insulto. Acercándose a ellos, León de Greiff también hace suyo este oficio de libelo. Con menos saña que los españoles, y definitivamente menos hiriente, se da a la tarea de escribir poemas en los que arremete contra sus poetas contemporáneos. En *Velero Paradójico* encontramos una serie de cinco “Sonetines facetos” en los que se mofa del grupo poético colombiano que

se reunió alrededor de la influencia dominadora de Juan Ramón Jiménez. Nos referimos a Piedra y cielo⁵³. El quinto de estos “sonetices” dice:

Abur! Agur! Narcisos de hojalata!
 Juan Ramonetes de algodón y cera.
 “Cómo era Dios mío, cómo era?”
 Cómo sería, diablos!, esa chata?

Cómo sería? Imagen, si barata,
 para la pendáctila manera
 de amar de los narcisos de la huera
 pasión pueril que en vivo no las cata.

Agur! Abur! Narcisos poetillos
 de aguachirle, aguosa y aguatibia!
 Idos a balbucir a esos de Libia

yermos de arena y cielo, Edén de grillos!
 La de Cambronne os perdone, parola:
 mas podéisla gustar con coca-kola...

(De Greiff Vol II Pg 231)

De Greiff se burla de ese estilo que considera una mala copia de la poesía juanramoniana. Los poetas de “Piedra y Cielo” le parecen versiones diluídas de un original que tampoco está en el círculo de sus afectos. Los “juanramonetes” se le figuran “narcisistas”, fingidores de emociones, de un erotismo más pretendido que real – “pasión pueril que en vivo no las cata” –. Hasta del propio Juan Ramón ironiza, tomando prestado un verso de su poema “Retorno fugaz” – que comienza: “Cómo era Dios mío, cómo era / – oh,

⁵³ Los siete cuadernos de “Piedra y Cielo” se publicaron en Colombia entre los años de 1939 y 1940. Los poetas que conformaron el grupo y cuyas obras aparecen dentro de sus publicaciones son: Jorge Rojas, Carlos Martín, Arturo Camacho Ramírez, Eduardo Carranza, Tomas Vargas Osorio, Gerardo Valencia, y Darío Samper.

corazón falaz, mente indecisa” – y se mofa preguntándose a sí mismo “cómo sería” esa “imagen barata” de la amada que ni siquiera él mismo logra asir el recuerdo. Todo ese ambiente de sensaciones ingravidas, sentimientos leves, entretelas e indecisiones, le parece el signo de una poesía vana. Por esto el poema se abre con una voz de despedida: “Abur! Agur!”, como si pretendiese echar fuera del camino a estos escritores sin fuerza ni originalidad; se despide de ellos y los destierra a “balbucir” a ese “Edén de grillos”.

En estos “sonetines” encontramos a un De Greiff muy cercano al Quevedo satírico, aunque con un lenguaje menos propenso al insulto cáustico y al juicio implacable. De hecho, les tiende un gesto cómico de disculpa anticipada. El primero de los “sonetines” abre con este guiño:

“No os calentéis por esta broma tonta,
 líricos jovenetos: por Apolo
 - o quier por Juan Ramón - júroos que solo
 quise me divertir (...)”

(De Greiff, Vol II Pg 229)

Versos que no están exentos de burla; la aparente condescendencia con la que ofrece excusas revela, más bien, un sentimiento de superioridad frente a ellos.

De otro lado, recordemos que los poemas satíricos del Siglo de Oro también fueron utilizados como un instrumento de crítica social. Quevedo, Góngora, Villamediana, Lope, entre otros, se valieron de su pluma humorística para criticar a las autoridades – cuando les era posible –, a la sociedad, a sus costumbres, y en fin a todo lo que hiciera parte de su cotidianidad. El humor más que una herramienta retórica, o un campo de batalla literario, fue una actitud frente al mundo, una manera de asir la realidad. Así tenemos, por ejemplo, versos de Góngora contra los médicos y los abogados; de

Quevedo contra jóvenes y viejos, damas e hidalgos, monjas y jueces, e incluso contra miembros de la familia real, los cuales configuran una cierta representación de su mundo. De Greiff sigue otro camino: toma ese humor satírico de sus fuentes españolas, y en vez de golpear con él los muros de su realidad, lo convierte en una herramienta para jugar con los elementos de la tradición literaria. En uno de sus sonetos de *Nova et Vetera*, De Greiff toma como objeto de burla a ciertos personajes históricos y de la tradición literaria:

En esas pasa Cleopatra, nuda,
 rumbo al Nilo...; ¡Qué Cesar ni qué Antonio!
 ¿Cleopatras a mi? – chilla el Demonio –
 Seor Satán – Noé se demuda.

Noé más que un Noé parece un Buda.
 Noé más que un Noé parece un gonio
 o el busto aquel del “vestíbulo ansonio”:
 Cleopatra pasó remacanuda;

(...)

(De Greiff Vol II Pg 390)

La familiaridad con la que De Greiff se refiere a Cleopatra, a Noé y a Buda, bien pudiera ser la de un Quevedo hablando de las andanzas y los chismes de sus vecinos. El tono de este poema guarda una sorprendente cercanía con los poemas satíricos del Siglo de Oro, pero el imaginario en el que se mueven es completamente distinto: en lugar de la anécdota graciosa en la que intervienen individuos de la sociedad, son personajes literarios e históricos los que aquí observamos. No obstante el tratamiento que se les da a estos es el mismo que utilizaría un poeta del siglo XVII para hablar de las figuras sociales de su época. El aprovechamiento de la tradición que De Greiff efectúa en este tipo de textos no podría ser más subjetivo y caprichoso. Conjuga dos vertientes distintas: retoma

a su manera el modelo de la poesía satírica, vaciándolo de sus elementos sociales, y reemplaza estos elementos por figuras dispares – y, así mismo, desdibujadas – que extrae de la reserva de la historia y la literatura⁵⁴.

La lectura de los poemas satíricos de la poesía española del Siglo de Oro nos revela que su humor tiene una pesada carga moralista. Detrás de sus burlas encontramos con mucha frecuencia un juicio ético. El humor de León de Greiff se aparta de esta tendencia y adopta un aire nihilista. Más que enjuiciar, su risa es desencantada y pone en cuestión la búsqueda de toda trascendencia. Como lo reconoce Germán Espinosa, “en De Greiff el cuestionamiento del universo aspira a ser general y absoluto” (Espinosa, Vol II 168), y una de las formas en las que logra hacer dicho cuestionamiento es por medio del humor. Si el arte, la naturaleza, la filosofía, las religiones y los mitos, son objeto burla, es debido a que ninguno de ellos puede dar una respuesta a la situación última del hombre frente a la nada. Puesto que De Greiff parte de la convicción de que todo “viene a dar en un fracaso irremediable”, como lo canta en su “Relato de Gaspar”, se permite reír tanto de sus maestros, de las grandes hazañas, de las obras inmensas, de la realidad de su época, de la historia y también de sí mismo. En este punto, el humor que en principio lo vinculaba con la corriente hispánica de la sátira se ha transformado ya en un elemento muy distinto y propio de la obra greiffiana.

El tercer punto al que queremos hacer alusión en la relación de la literatura hispánica del Siglo de Oro con la obra del colombiano, es en su concepción del lenguaje como artificio. Algunas veces ha querido catalogarse a León de Greiff como un poeta de

⁵⁴ Vale la pena recordar que en algunos de sus cientos de poemas satíricos, también Quevedo toma como objeto de burla personajes literarios o mitológicos. Tal es el caso de sus poemas: “A Apolo siguiendo a Dafne” y “A Dafne, huyendo de Apolo”. En estos, sin embargo, mantiene una fidelidad a la historia de donde los extrae. Es sólo una recreación burlesca del original.

cepa gongorina, o como un barroco. Mejía Duque es uno de los autores que defiende esta opinión:

“La pirueta verbal, esa danza en fuga del idioma al sesgo de las asociaciones auditivas hasta fuera del límite de la mera comunicación de una imagen o un pensamiento, sólo conoce un claro antecedente en la lengua española: Góngora. El adjetivo ‘gongorista’ sería pues aplicable de cierta manera a León de Greiff. Pero no es suficiente. Góngora es ascético, metafísico, profundamente serio (...). De Greiff es escéptico y sensual, se comporta sardónicamente con la metáfora (...)”
(Mejía Duque, 144)

El crítico hace la asociación entre los dos poetas, pero tiene cuidado de guardar las diferencias que median entre ellos. Estamos de acuerdo en su apreciación: “de cierta manera” De Greiff es un gongorista, pero sólo en la medida en que deriva de él la idea de que el lenguaje es un material maleable, explosivo, que puede empujarse hasta límites de asombro e incomprensibilidad. También es verdad que mientras el interés gongorino era la imagen poética y el concepto, el del colombiano es el sonido y la música. En Góngora encontramos un retorcimiento de la frase, una cierta imitación de la estructura latina en la disposición gramatical, y también un voluntario ocultamiento del significado por medio de figuras poéticas y retóricas. Poco de esto será visible en la obra greiffiana, que si abusa del lenguaje, lo hace insertando vocablos de diverso registro, forjando neologismos de cuño arbitrariamente personal, y sobre todo forzando las posibilidades de su dimensión sonora. De tal manera que actuando bajo un mismo principio de libertad frente al lenguaje, De Greiff termina transitando por caminos muy distintos a los de Góngora.

Retomando el camino abierto por el autor de las “Soledades”, León de Greiff se propone convertir su literatura en un objeto artístico de alta elaboración “formal”. El mismo De Greiff lo expone así en su “Esquicio No 2 Suite en Do Mayor”:

“He forjado mi nueva arquitectura
de vocablos (un día diré el secreto sibilinamente porque nadie
capte el sentido recóndito de su forma) clara, cerebral, pura.”

(De Greiff Vol I Pg 327)

Para De Greiff, la poesía es una obra de arquitectura. Igual sucede en Góngora. Y también como en la obra de éste último, el efecto que se busca despertar a través de ese cuidado es el de la “extrañeza”, o lo que los formalistas habrían llamado la “desfamiliarización”. En esta búsqueda de lo “bizarro”, de la sorpresa, Mejía Duque señala otro de los puentes de comunicación entre el barroco y la obra del colombiano: “los entrelazamientos laberínticos de su expresión” realizan, nos dice, “el principio del barroco”, que es “la voluntad de rareza” (Mejía Duque 151).

Los tres puntos tratados anteriormente constituyen para nosotros las líneas de relación más importantes entre la poesía greiffiana y la tradición literaria del Siglo de Oro español. Existen, por supuesto, muchas otras líneas de contacto: referencias greiffianas a historias, personajes, autores, reelaboraciones de poemas, citas, parodias, etc. El arsenal greiffiano está plagado de elementos tomados de la literatura española de este periodo, al igual que su lenguaje y su imaginario. Léase, por ejemplo el magnífico poema “Don Lope de Aguinaga”, en el que se dibuja la silueta doble de un “hidalgo-pícaro”, que cuenta sus andanzas, sus conquistas y sus disputas, en un ambiente que sugiere una cierta semejanza con los personajes de esas comedias de “capa y espada” del Siglo de Oro:

“Fazañas imposibles obré con esta daga,
al favor de la noche y en trágicos suburbios,

una vez que fui ‘pícaro’...”

(De Greiff Vol. I Pg 94)

Pero además, un gran número de palabras de esta época vienen a enriquecer esas enormes de reserva de su lenguaje. Igual sucede con esa multitud de personajes que transitan por su obra: Lazarillos, Quijotes, Segismundos, Galateas, que dialogan y se mezclan con voces de otros siglos y diversas lenguas. Todo esto nos muestra el rico aprovechamiento que De Greiff hizo de esta veta de la tradición literaria española, a la que se apega no por que le haya sido impuesta por la herencia de su historia, sino por la voluntad de recuperar individualmente la riqueza que descubrió en sus fuentes áureas.

4.7 El “vikingo anclado” y su pasado atávico

Cuando nos acercamos a la poesía greiffiana en una primera lectura, recogemos una gran cantidad de referencias al mundo nórdico. Menciones a vikingos, skaldes, dioses mitológicos como Thor, nombres de reyes y nobles como Gustavo y Catalina de Wasa, datos de historia de los reinos de Suecia y Dinamarca, recuerdos de ciudades. Todos estos elementos abundan en los poemas del colombiano. Y sin embargo, a pesar de la insistencia con la que De Greiff regresa una y otra vez a ellos en sus poemas, nosotros nos preguntamos si la influencia del mundo nórdico es tan fundamental en su obra como él mismo reclama en tantas ocasiones o si, tal vez, se trata de un decorado nostálgico al que recurre para buscar puntos de cercanía con su historia de familia. Nuestra lectura de la obra greiffiana se inclina hacia esta segunda opción. Consideramos que, en contra de lo que podría pensarse, la constante recurrencia a figuras de la cultura nórdica no implica una asimilación profunda de ésta última en la obra del colombiano. Nuestra observación

no es un juicio sobre el conocimiento que León de Greiff seguramente tuvo sobre la literatura y la historia de los países a los que se remite – que sin lugar a dudas debió haber sido remarcable –, sino más bien la comprobación de que en su poesía – quizá incluso a pesar de sí mismo – se hacen mucho más visibles las huellas de los poetas simbolistas, los juglares medievales, y de otros vates mayores como Shakespeare, que las de su pasado atávico.

Uno de los estudios más recientes de la obra greiffiana, *El gran viaje atávico. Suecia y León de Greiff* (2006), a nuestro parecer el trabajo más serio que se ha hecho a propósito de su relación con la cultura de los países nórdicos y con la línea de su genealogía, confirma indirectamente nuestra hipótesis. El minucioso y bien documentado análisis de Julián Vásquez Lopera pone en relación algunos puntos clave de la obra de León de Greiff con lo que él llama su “texto atávico”. Vásquez entiende lo “atóvico” a partir de su definición biológica: “el atavismo” es “un fenómeno de herencia discontinua, por el cual reaparecen en un descendiente uno o varios caracteres de un antepasado, sin que se manifiesten en las generaciones intermedias más inmediatas” (Vásquez 19). Vásquez transplanta esta noción a su análisis de la obra de León de Greiff y pretende comprender el “texto atávico” greiffiano como el bagaje de elementos nórdicos ya desaparecidos que De Greiff logra rescatar y “traer hacia el presente”. El estudio de los elementos “atóvicos” rescatados por nuestro poeta resulta particularmente complejo pues, en su caso, el pasado que rescata se remonta generaciones atrás y a un territorio absolutamente desconocido para él. Las referencias a su historia familiar se remontan a la historia de su bisabuelo que emigró de Suecia a Colombia en busca de fortuna en los años 1820, pero también a la de generaciones anteriores de los Von Greiff, que gozaron

de cierto prestigio y jugaron roles decisivos dentro de la monarquía en tiempos tan distantes como el siglo XVII. El diálogo que De Greiff establece con su pasado, según Vásquez, lo hace por medio de ciertos documentos y escritos que le permiten tener conocimiento de los hechos sucedidos durante estas épocas. Vásquez denomina a este conjunto de escritos, el “texto atávico” greiffiano. Este corpus incluye documentos que van desde la crónica de viaje de Carl Segismund Greiff que relata la llegada de su antepasado a Colombia con su esposa Petronela Faxé, pasando artículos publicados por su tatarabuelo en el diario local de la ciudad en la que se radicó la familia Von Greiff, hasta crónicas y libros históricos de otras fuentes. La asimilación que De Greiff hace de estos textos en su obra literaria, sostiene el estudioso, no es de ninguna manera pasiva. Por el contrario, la lectura que se hace de ellos es el fruto de una “imaginación histórica”⁵⁵ que le permite replantear los términos de su relación con el pasado, y hacer confluir en una misma ficción poética la vida de los numerosos heterónimos que atraviesan sus poemarios, y esa añorada “Suecia geográfica e histórica de Petronela y Carl Sigmund” (26).

Las huellas que señala Vásquez Lopera en su meticuloso rastreo apuntan, en su mayoría, a la búsqueda greiffiana de establecer un diálogo con las líneas dispersas de su genealogía. Tanto en sus poemas compilados en el corpus de sus obras completas, como en el de las publicaciones póstumas – y con un particular énfasis en éstas –, el estudioso

⁵⁵ La lectura que hace Vásquez coincide en gran parte con nuestra visión de la “reinterpretación” de la historia en la poesía greiffiana. Incluso, recurre a un concepto que hallamos muy cercano al de la tradición literaria que exponíamos páginas atrás, y que toma de Van Wick Brooks, la noción de “creation of a usable past”. Este “usable past” nos resulta comparable a la idea de tradición hacia la que apunta T.S. Eliot, puesto que uno y otro optan por un proceso de asimilación individual del pasado, en el que encuentran la fuerza para “vitalizar y fortalecer la visión del presente, permitiéndoles florecer” (Vásquez 22). Uno y otro ponen énfasis en la capacidad creativa del individuo en su relación con el bagaje de su herencia cultural e histórica.

subraya las menciones de diferentes datos, nombres, pistas, que delatan el deseo greiffiano por reconstruir o “tergiversar” las líneas de su pasado familiar. Su acercamiento a los textos rescatados está mediado por el interés de encontrar en ellos los rastros necesarios para reinventar una genealogía que lo vincule de nuevo a ese origen mítico del que, por causa del azar y de la historia, se ha visto alejado. En su “Relato de los oficios y mesteres de Beremundo”, podemos señalar, por ejemplo, en medio del recorrido ficticio de este personaje, el reclamo de haber pertenecido a la historia de la monarquía sueca en una vida imposible que abarca diferentes épocas:

“Yo, Beremundo el Lelo, surqué todas las rutas
y probé todos los mesteres.

(...)

... carbonero con Gustavo Wasa en Dalecarlia (...)
piloto de Erik el Rojo hasta Vinlandia, y corneta
de un escuadrón de coraceros de Westmannlandia que cargó al lado del
Rey de Hielo

(...)

y fue mi tatarabuelo quien apresó a Gustavo Cuarto

(...)

Fui el mozo – mozo de estribo – de la reina Cristina de Suecia

(...)

(De Greiff, 201 - 218)

Desde el legendario vikingo Erik el Rojo, pasando la “época heráldica de los Wasa” que va desde 1496 hasta 1560, extendiéndose hasta “dos siglos después con Cristina de Suecia” (1626-1698), y llegando incluso al golpe de estado contra Gustavo IV en 1809, el fantástico Beremundo busca puntos de entronque con la venerada historia de los pueblos nórdicos. Mediante este personaje poético que asegura haber tomado parte en todos estos acontecimientos, De Greiff se cuela en la historia y la manipula a su antojo, como una

materia maleable que moldea a la medida de su deseo. Su propósito es hallar un anclaje en el tiempo de sus antepasados. De Greiff pareciera querer compensar la pérdida del pasado heroico de sus ancestros, por vía de una reapropiación intelectual y ficcional de su historia. En otros términos, recuperar mediante el conocimiento una herencia histórica de la que ha sido aislado, reinventando la línea una tradición profunda.

Pero en realidad, en este poema, Beremundo no solamente busca un acercamiento a territorios del norte, sino que dispersa sus aventuras por todas las latitudes y épocas. Nos dice también: “Fui de Sinbad, marinero; pastor de cabras en Sicilia” (De Greiff, 201); “fui discípulo de Gautama” (202); “Fui traductor de cablegramas del magnífico Jerjes” (208); “Y fui el quinto de los tres mosqueteros” (209); ... y así continua oscilando entre tiempos y lugares discordes. Beremundo quiere atravesar todos los dominios y las épocas; su deseo es ser contemporáneo de todos los hombres; hacer suyo todo el conocimiento y experimentar todas las vivencias posibles. En otras palabras, hacer de la historia su campo de juego.

No obstante lo anterior, De Greiff muestra una evidente predilección por su norte soñado, del cual reclama títulos y descendencia. En repetidas oportunidades se define a sí mismo como “viking”, o “ex-viking”, o “viking al paio”, y desde los poemas más tempranos de su obra expresa con claridad esta nostalgia por el pasado perdido. En uno de sus “Filosofismos” de 1918 dice:

(...)

de ese Norte recóndito vinieron mis abuelos,
bravos escandinavos de gigantesco porte,
con los ojos azules, y orgullosos y apáticos...
Acaso mis nostalgias vendrán de aquellos hielos,
y mis soberbias y mis vicios aristocráticos.

(De Greiff 9)

No es extraño, pues, que uno de los temas recurrentes de su poesía sea volver a ese Norte esplendente que no vio personalmente sino hasta bien entrado en su edad adulta, a los 63 años, en 1958, y en donde se instala por cuatro años a partir de 1959 como secretario de la embajada colombiana en Suecia. En las crónicas de estos dos viajes, que De Greiff enviaba a manera de colaboraciones radiales a Colombia, el poeta habla de sus líneas de relación con sus antepasados suecos. En estas crónicas – en las que De Greiff superpone el plano de la ficción con el de su propia realidad biográfica – el poeta colombiano, tomando como base las “Memorias” escritas por su antepasado Carl Sigismund von Greiff, hace el recuento de los más sobresalientes de sus antepasados, y con esto nos otorga la clave para interpretar algunas referencias que aparecen dispersas en su obra. Hace alusión, por ejemplo al primero de los Von Greiff que entra a participar de la historia de Suecia: Ernst Bogislav Von Greiff. El estudioso nos llama la atención sobre el segundo nombre de este personaje, Bogislav, por su curiosa semejanza con el heterónimo greiffiano Bogislao que aparece, entre otros textos, en “Memorias, desventuras, venturas y aventuras de Bogislaus y su escudero y su escribano y su espolique”, y en el “Poemilla de Bogislao”⁵⁶ incluido en uno de los volúmenes de las *Obras Dispersas*, y al que Vásquez dedica algunos comentarios. En el mencionado “poemilla”, De Greiff traza la biografía imaginaria de su personaje, que en muchos puntos coincide con la de otro de sus heterónimos, “Beremundo el Lelo”, solamente que

⁵⁶ En *Velero Paradójico* encontramos otro “Poemilla de Bogislao” (De Greiff 301) que lleva como subtítulo “Relato de relatos derelictos” cuyas estrategias retóricas en mucho se parecen a las del poemilla publicado en sus *Obras Dispersas*. También éste poema se construye a partir de una primera persona que enumera sus distintas identidades. La diferencia es que en el primero de estos, el poeta no se concentra en el imaginario de la cultura nórdica. En el poema de *Velero Paradójico*, Bogislao es un “Tristán de Leonís”, “Lancelot”, “Sigisbeo”, a la vez que muchos otros. En realidad, las referencias a la historia de Suecia y la cultura del norte, aunque sí aparecen, son muy pocas y se hallan confundidas con la multitud de otros personajes que aquí se reúnen.

en el caso Bogislao se limita estrictamente a enumerar las ramas de su ascendencia nórdica:

(...) Yo soy el sueño Bogislao (...) Revíking de los del Fiordo escandinavo! Gaviero de Eric el Rojo! Grumete de Leif Erikson! (...) carbonero en Dalarma con Wasa, el primer rey Gustavo. Corneta de Hielo, Gustavo Segundo Adolfo, el Grande, el luterano segador de las mieses papistas con el su falce césareo! De la reina Cristina – y de Ebba Brahe un poco antes – el confidente (...) Edecán de Bánér y de Koeningsmark y de Tórtenson y de Wrangel! Coronel de Centauros coraceros de Carlos Doce... Puse preso a Gustavo IV (...) (De Greiff 1995, 300)

Los puntos de coincidencia con la línea “sueca” de Beremundo – detalladas en el “Relato de los oficios y mesteres de Beremundo el lelo”- son evidentes. Las biografías ficcionales de estos dos heterónimos, en lo que a su vínculo con lo nórdico respecta, están calcadas casi punto por punto, con la excepción de las mínimas adiciones que a Bogislao le corresponden en el poema anteriormente citado. La lectura que hace Vásquez Lopera a propósito de este poema también nos parece interesante. Para él la “autobiografía imaginaria” de Bogislao es “una especial variante de imaginación histórica” mediante la cual De Greiff realiza “la adaptación poética de un cúmulo de identidades históricas que (...) imaginariamente, transforma y reúne en una sola: la de Bogislao” (Vásquez 50). Resulta interesante la interpretación del crítico sobre todo porque puede extrapolarse a la lectura de poemas como el “Relato de los oficios y mesteres de Beremundo”, en el que no sólo trata de la suma de sus identidades “nórdicas”, sino del total de sus identidades universales soñadas.

En realidad el personaje histórico de Bogislav, y el Bogislao literario creado por De Greiff poco tienen en común. El primero ha sido un “Camarero Ducal y Coronel de Regimiento”; el segundo se nos presenta como una especie de fantasmagoría. El Bogislao greiffiano, proponemos, puede ser leído como una presencia simbólica capaz de evocar la grandeza de un mundo y una historia perdidos.

El recuento que hace De Greiff en la mencionadas crónicas, conocidas como “Correo de Estocolmo”, nos sirve a los lectores para seguir la pista de los elementos pertenecientes a la historia familiar – y de Suecia – que han pasado a integrarse a los poemas greiffianos. El poeta colombiano menciona, por ejemplo, la audacia de su antepasado Johan Ludvig Bogislaus von Greiff que logró poner preso a Gustavo IV en 1809, definiendo de esta manera el curso de la historia de su país. Pero, así mismo, por contraste, dan una guía al lector de su obra para deducir qué otros datos mencionados en sus poemas son reelaboraciones imaginarias de la historia, como sucede con su pretensión de haber sido “confidente de la reina”. “Ninguno de los von Greiff” nos aclara Vásquez “fue poeta en la corte de la reina Cristina y mucho menos su confidente o consejero (...) ni Ernst Bogislav ni su hijo Niklas Johan, participaron de la vida política de Estocolmo durante el tormentoso reinado de Cristina de Suecia”, razón por la cual concluye que la “afirmación de Bogislao en el sentido de haber sido el confidente (...) de Cristina de Suecia carece de fondo histórico” (Vásquez 51).

En resumen, lo que encuentra Vásquez en las crónicas escritas por De Greiff durante su estancia en Suecia es un intenso diálogo entre su propia obra poética y el “texto atávico” greiffiano. De Greiff relee el uno a la luz del otro, acerca sus poemas al espejo de las memorias escritas por su abuelo, fundiéndolos en una suerte de espacio

quimérico en el que se complementan. Mientras su poesía parece extender los límites de su genealogía hasta tiempos míticos, la narración verídica de Carl Sigismund le da peso de “realidad” a las ficciones greiffianas. Pero, queremos anotar que, a nuestro modo de ver, la preocupación que motiva este diálogo tiene más de genealógica que de estética o poética. Como una buena parte de la poesía greiffiana transita por los caminos de una permanente ficcionalización autobiográfica, De Greiff aprovecha para fundir en ella sus propias indagaciones familiares. De esta manera, consideramos que si los elementos nórdicos vienen a alimentar la poesía de nuestro autor no es porque encuentre en ellos una poderosa influencia literaria o de pensamiento, sino porque constituyen elementos útiles para la reinención de su propio origen⁵⁷.

Recordemos que uno de los pilares de la poesía greiffiana es la idea de que la historia y la tradición son dominios inestables que pueden ser reinterpretados e incluso contruidos individualmente. Pues bien, es precisamente de esta noción de la que se vale De Greiff para asimilar caprichosamente las informaciones históricas, los datos y las líneas de relación con su pasado nórdico, dejando de lado el rigor histórico de los eventos o los personajes a los que se refiere, y sometiéndolos a una lógica poética dentro de la cual tienen perfecta cabida. No es el afán de integrar al edificio de su pasado los elementos nórdicos que reclama como propios lo que le impulsa a socavar la estabilidad de la historia. Todo lo contrario, es precisamente porque De Greiff, desde la base misma de toda su poesía, ha logrado romper con los lineamientos racionales de la cronología, que se puede permitir confeccionar con ellos esa biografía imaginaria.

⁵⁷ De cierta forma, coincidimos con la opinión de Gutiérrez Girardot, cuando observa que “el vate no tenía nada de nórdico, como él lo creía”. Para Girardot, no obstante, su referencia a lo nórdico, se constituía en un “punto de referencia”, una dimensión de “sueño” desde el cual “puso en tela de juicio su sociedad” (citado por Diógenes Fajardo en *Coleccionista de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Pg 116).

Por otro lado, si es posible encontrar dentro del “texto atávico” greiffiano un elemento que, en efecto, moldea una de las composiciones greiffianas, este es el relato que su bisabuelo Carl Sigismund von Greiff hace sobre su llegada a tierras suramericanas en los años 1820. Siguiendo también en este punto el estudio de Julián Vásquez, observamos que las crónicas escritas por Carl Gigismund le proporcionan al poeta colombiano el material para que, por medio de un juego de intertextualidad y ficción poética, escriba un par de relatos: el primero “Miguel Ney en Nare” incluido en su poemario *Bajo el signo de Leo* (1957), y el segundo, aparecido en el volumen de su *Obra Dispersa*, que es una suerte de reescritura del ya mencionado relato sobre la vida del Mariscal Ney en Antioquia, “Las andanzas de Ney por tierras ecuatoriales”. En ellos, De Greiff entreteje la ficción histórica de las aventuras de este militar francés. De acuerdo a la historia oficial, Ney muere fusilado en 1815, pero en la versión del poeta colombiano llega a Colombia en 1826 junto con una pareja de suecos que venían en viaje de bodas y en “aventura minera” – exactamente como sus abuelos –. Tomando casi textualmente pasajes de la crónica de su bisabuelo, haciendo coincidir fechas y lugares, De Greiff logra “unir en un mismo relato, dos viajes diferentes: el viaje migratorio de sus antepasados a Colombia y el supuesto viaje de Miguel Ney” (Vásquez 82). Valiéndose de un juego de intertextualidad y una deliberada “tergiversación” de la historia, recupera y reinterpreta la llegada de sus abuelos al país donde años más tarde él mismo, a pesar de haber transcurrido allí toda su vida, todavía habría de sentirse como un extranjero, un “viking anclado” por azar a esa tierra, tal como Carl Sigmund, Petronela e incluso el Mariscal Ney.

Finalmente, a pesar de que hemos insistido en que los elementos nórdicos han sido más decisivos como parte de la búsqueda genealógica que De Greiff inserta en su poesía, que como influencia formativa de la misma, es necesario que hagamos una excepción y una aclaración. Sí hay en la poesía greiffiana una presencia medular tomada de esta cultura: la figura simbólica del vikingo. Para el poeta colombiano, el vikingo es el paradigma del viajero, del hombre de aventuras, el descubridor de territorios, el hombre de todos los mares, y por eso se convierte en el símbolo del explorador y el errabundo. Es por dicha razón que en sus poemas el vikingo se convierte en una presencia simbólica equiparable a Ulises, a Sinbad, a Ibn-Batuta, a Marco Polo y a todas las demás figuras de los grandes viajeros. Esta suerte de comparaciones son muy frecuentes en su obra. Dice, por ejemplo, en su “Relato quinto de Gaspar”:

Gaspar soy yo. Argonauta ayer desaforado:
desaforado viking, por zafireas
inmensitudes – las gustáis azúreas?
glaucas os petan más? – Viking de ancestro
pirático. Ibn-Batuta de periplo.

(De Greiff Vol II. 94)

o en el “Relato de Erik Fjordson”:

Yo...! – fallido Odiseo, fracasado Sinbad, viking de río

(De Greiff Vol I. 410)

En ese juego de máscaras que esconden siempre al mismo espíritu nómada, la del vikingo ocupa un lugar principal. Es la metáfora mayor del viaje, de la movilidad perpetua, del deseo greiffiano de recorrer todos los caminos, de abarcar todos los puntos del orbe. Sea Beremundo, Gaspar, Bogislao, Erik, todos ellos actúan bajo el mismo signo del “viking”.

Pero, además de lo anterior, la presencia simbólica del vikingo tiene otro significado capital para la poesía del colombiano, puesto que marca la mirada y la actitud frente al mundo de la poesía greiffiana. Una observación somera de sus poemas nos basta para comprobar que cada vez que hace referencia a ésta figura, los adjetivos que la califican comunican siempre una percepción negativa, pesimista, melancólica: es un “vikingo anclado”, “al paio”, “fallido”. En suma, un vikingo fuera de su lugar y su destino, enterrado en climas ecuatoriales, entre montañas y selvas, y no en el territorio que es suyo, el mar. El poema en el que con más claridad se transparenta esta sensación de haber nacido en el lugar equivocado, es la “Balada al mar no visto rimada en versos diversos”:

No he visto el mar.
 Mis ojos
 - vigías horadantes, fantásticas luciérnagas;
 mis ojos avizores entre la noche; dueños
 de la estrellada comba
 de los astrales mundos;
 mis ojos errabundos
 familiares del hórrido vértigo del abismo;
 mis ojos acerados de viking, oteantes;
 mis ojos vagabundos
 no han visto el mar

(...) (De Greiff Vol I Pg 53-54)

El lamento del poema es de una conmovedora hondura, y en él el poeta se queja de encontrarse por fuera del que debiera ser su ambiente. El poeta observa cómo la facultad de su visión, su capacidad de comprender el mundo, el conocimiento innato que lleva consigo, se desvanecen en el aire porque ha venido a dar a territorios extraños. Una

preparación de siglos frustrada por estar lejos de donde debió haber nacido. Esta consciencia dolorosa determina, en consecuencia, que la mirada greiffiana de su entorno tenga una doble perspectiva: por un lado, la de un “extranjero” que observa con ojos desacostumbrados la naturaleza y los hombres que lo circundan; y por el otro, la de un nativo que está aprendiendo a mirar y a nombrar su mundo con un lenguaje nuevo.

Ahora, si consideramos que De Greiff ha llegado a la certeza de que el lugar en el que, por azar, se encuentra no es en realidad su “patria”, o el lugar de su más verdadero “origen”, nos resulta perfectamente comprensible que decida adoptar el viaje como huida y como búsqueda de un lugar más propicio para llevar su vida. Más aún si tomamos en consideración que la raza que considera como suya es la de los idealizados viajeros vikingos. Solamente que el viaje, en el caso greiffiano no fue físico, como ya hemos mencionado, sino intelectual, literario. Y tampoco tuvo como destino único los países del norte, sino los cuatro puntos cardinales, y una variedad de épocas, y numerosos libros, autores, paisajes, músicas.

Es por esta razón que por encima de las ya mencionadas referencias históricas y genealógicas, y también por encima de las esporádicas referencias a dioses de la mitología, a protagonistas y héroes de las sagas, a recónditos guiños a la literatura escandinava – que, como hemos dicho, son ya un testimonio de un amplio conocimiento de esta cultura – , el elemento de mayor influencia de lo nórdico dentro de la poesía greiffiana es la figura simbólica del vikingo.

4.8 La sombra de Poe

La relación de cercanía y admiración de la obra de Edgar Allan Poe, es un punto claramente reconocible desde los poemas iniciales de León de Greiff. Recordemos que en los versos que abren *Tergiversaciones*, el poeta colombiano confiesa su “deuda” con la obra de Poe: “se le antoja fingirse paraísos... al uso / de alucinado Pöe que el alcohol destripa!” (De Greiff Vol. I Pg 3), nos dice a propósito de sí mismo, en ese autorretrato caricaturesco. Aquí, la actitud greiffiana frente a la obra del escritor norteamericano se nos aparece como la de un imitador irónico, un falseador risueño de los modelos que adopta. Sin embargo, la medida de su fascinación por la obra y la figura de Poe, van más allá de este juego de espejos deformantes. Si queremos señalar en su obra un poema en el cual se revelan con mayor precisión los términos de la relación con Poe, este ha de ser la “Plegaria” que eleva en su nombre:

Oh Pöe! Oh Pöe! Oh Pöe!
 Genio del signo fatídico!
 Alma que en mí domina!
 Faro de luces negras...!

Acógeme en tu lóbrego
 retiro de silencio.

Acógeme en tu místico
 retiro de pavora...

Y en el retiro cándido
 de tus amores puros!

(...)

Transpórtame a las tierras de Weir, de sombras llenas!

Transpórtame a las tierras de Weir, donde Ulalume

regó sobre tu alma su fragante perfume...

Condúceme a tu reino, a ese reino lejano
 donde nació Annabel, “envidia de los ángeles”!
 Donde se ve su tumba
 cerca del mar sereno,
 bajo el cielo torvo donde tu estrella arde!

(De Greiff Vol I Pg 77 - 78)

La “Plegaria” se eleva como un rito de adoración casi religiosa a ese ídolo profano de “luces negras”. Los términos de su relación con él quedan aquí expuestos: se refiere a él como un “alma” que lo “domina”. Se encuentra, simbólicamente, bajo su poder. Recordemos que Bloom hablaba de la influencia como una relación de poder y dominación entre los autores que intervienen en ella. Pues bien, De Greiff reconoce que en el primer estadio de su obra, una de las fuerzas que se le imponen es la de Edgar Allan Poe. La metáfora del “faro” que utiliza para referirse a éste reforzar esta idea de la guía y la iluminación del camino que, de otra forma, no podría transitar solo. Poe encarna la figura del “creador”, el “padre poético”, al que dirige sus pasos el poeta novel. ¿Por qué precisamente Poe? Una mirada a la historia de la literatura nos permitirá comprender la razón por la cual se le otorga a Poe uno de los pedestales más altos dentro del panteón greiffiano. Como es bien sabido, fue en buena medida la obra literaria de Poe la que dio origen a esa línea de la poesía simbolista francesa a la que más tarde habría de afiliarse el mismo León de Greiff. Poe fue, de cierta forma, el posibilitador, el fundador de ese linaje que habría de continuar con Baudelaire, Verlaine, Valéry, Mallarmé y el resto de los simbolistas – y, por la misma vía, los modernistas –. Teniendo esto en mente, resulta fácil comprender que al elevar a Poe a la categoría de un “semi-dios” al que le dedica una

plegaria profana, lo hace no sólo por la influencia que tiene en su obra, sino por la que ejerció en todos los poetas de los que se declara descendiente; al acercarse a él, se acerca al origen de su estirpe poética.

Una lectura atenta de esta “Plegaria”, nos permite identificar algunos ciertos puntos en los que Poe influyó en la obra de León de Greiff. Si contextualizamos este poema en el marco general de su obra, podremos señalar algunos elementos que posteriormente van a reaparecer y cobrar relevancia en el desarrollo de su poesía. ¿Qué es lo que atrae a De Greiff de la poesía de su “ídolo”? Las joyas que enumera son: su penetración en un ambiente de oscuridad y misterio (“faro de luces negras”, “tu místico retiro de pavora”); y también una imagen de lo femenino, de un erotismo perfumado de muerte (ese reino lejano donde nació Annabel, “envidia de los ángeles”! Donde se ve su tumba). La lectura personal - el “misreading” - que De Greiff hace de Poe lo lleva a fabricarse esta imagen radicalmente subjetiva de la poesía de su maestro, y en consecuencia a querer conjurar estas características como espíritus presentes en su propia obra. Y, precisamente, por ser una lectura de carácter individual, su herencia de la obra de Poe difiere tan visiblemente de la que pudo tener Baudelaire, por ejemplo. León de Greiff no rescata de la obra de su predecesor sus riquezas formales, o sus trucos de composición, ni tampoco sus ideas o reflexiones sobre el mundo. El legado del que De Greiff se apropia es el de una “sensibilidad” que, como ya hemos dicho, se acerca a una dimensión de misterio.

La “Balada de Octubre” nos muestra la faceta greiffiana que con más fidelidad quiere reproducir el espectro de misterio de Poe. El poema se inicia con un epígrafe tomado de “Ulalume”, del que extrae un elemento cargado de sugerencias trágicas, el

mes de “Octubre”. A partir de este “préstamo”, De Greiff elabora un poema que gira en espiral alrededor de ese “signo oscuro”:

“It was night in the lonesome October” – “For we knew not the month was October” – “And I cried: It was surely October in this very night of last year...”

Ulalume I – III – IX – E.A.Poe

Octubre,
mes agorero;
Octubre:
bajo tu cielo un aciago capuz
fatal y tétrico me cubre,
Octubre!
¡Un aciago capuz
como una cruz!
Octubre,
mes agorero,
bajo tu cielo crucifica la pena
mi alegría.

(...)

(De Greiff Vol I. Pg 142)

El signo fatal se trastoca en una prenda, en una posesión personal del poeta colombiano, un presagio de mala fortuna para sí mismo. Al igual que Poe, De Greiff oscila entre la tristeza, la melancolía, el presagio del sufrimiento. Y así como se cubre bajo el mismo manto de sensibilidad, vuelve al uso de elementos repetitivos para insistir en la hondura de esa tortura de pesadilla, que ya había utilizado Poe en “Ulalume”. Como podemos observar, no hay una “ruptura” profunda en este poema. A pesar de que De Greiff parece estar traduciendo tímidamente a su lenguaje el campo sensible de Poe, todavía parece

“atrapado” por el mismo. Un par de destellos nos permiten rastrear un forcejeo por liberar una voz más propia bajo la armadura que le cubre:

“Octubre! Octubre!
 Bajo tu signo mis aves
 – ruiseñores de amor,
 cisnes de la armonía,
 y otrosí los parleros
 loros declamadores logotetas,
 más los cogitabundos
 búhos hastiados de la luz –
 abaten titánicas lanzas
 que son presagios fieros”

(De Greiff Vol I. Pg 143)

La aparición de “ruiseñores”, “cisnes”, “loros declamadores logotetas” y el lenguaje burlón, hacen contrapunto con la solemnidad del modelo; se rompe la unidad de la composición por la irrupción de figuras y sonidos en apariencia discordantes. De tal forma que lo que podría leerse como la intrusión de presencias ajenas, se convierte en una fuerza de resistencia por encontrar una voz y un campo imaginario propios.

Resulta evidente, bajo esta luz, que León de Greiff no “transplanta” la sensibilidad de Poe a los dominios de su obra. A pesar de que en algunos momentos de su obra, De Greiff transita por los mismos dominios sensibles que Poe, lo hace blandiendo una actitud muy distinta. Su penetración en el dominio de lo “misterioso”, por ejemplo, mientras en Poe se reviste de un tono casi religioso, en De Greiff parece hacerse más visible una risa irónica que, no obstante, no eclipsa su respeto. Consideramos, pues, que su manera de sobreponerse al peso de la influencia de Poe es, precisamente, por medio de la ironía, el humor corrosivo y la degradación del modelo. Acaso uno de los ejemplos

más claros a este propósito sea el que se nos ofrece en el IV apartado de la “Farsa de los pingüinos peripatéticos”:

(...)

*Aparece el Cuervo de Poe y se posa en un pino,
a falta del Busto de Palas*

Cuervo de Poe, “nunca más”
Diz – desde el pino – soñoliento...

Aparece el Búho y se posa en un chopo glabro

Y el Búho, moroso y lento,
lo mismo diz: “nunca más”

(De Greiff, Vol I Pg 118)

El poema prepara un ambiente sugestivo de misterio y oscuridad. La luna aparece coronando el “paraje funeral” del cementerio que ilumina y que ya sugiere la vecindad del misterio. Es en este momento cuando aparece el “Cuervo de Poe”. Pero éste, en lugar de posarse sobre el busto de Palas, solamente encuentra un pino. Al trastocar el contexto de aparición del cuervo, se comienza a desacralizar su dignidad de ave de misterio. El cuervo de Poe todavía repite su estribillo “nunca más”, pero no con la resonancia profética del poema original, sino con una curiosa actitud “soñolienta”. Esa criatura de delirio casi infernal del poeta norteamericano, languidece en estos versos greiffianos. Inmediatamente aparece el “búho” – figura de gran importancia dentro del imaginario greiffiano, porque se convierte en un su símbolo personal⁵⁸ – y se posa en un árbol sin ramas, figuración de lo decadente. Simbólicamente, podríamos interpretar esta “escena”

⁵⁸ Véanse, por ejemplo: el poema número cinco de *Tergiversaciones* (“me alucinan los búhos”); el poema “Facecías” (“Bajo del chopo calvo”); y el número “XVI” de *Prosas de Gaspar*.

como un momento de reconocimiento en la obra greiffiana, en el que el poeta se da cuenta de que puede situarse a la misma altura de su maestro, asimilar sus palabras, e incluso repetir las, pero consiguiendo con ellas una voz propia, un efecto original que la mano de su predecesor no habría podido darles. El Búho también repite el “nunca más”, pero en lugar de movernos al sobrecogimiento, provoca una sonrisa burlona y cómplice. Toma distancia de su predecesor, roba sus elementos, y los utiliza en un sentido completamente diferente. La “lectura interpretativa” que hace De Greiff desdora la profundidad del misterio y aguza el sentido de la decadencia.

En el comentario a la “Plegaria” a Poe, subrayábamos la atracción que el ideal femenino del autor norteamericano ejercía sobre De Greiff. Ulalume, Ligeia, Annabel, con su encanto de ángeles tocados por la muerte, reaparecen en varias ocasiones en la obra del poeta colombiano, quien se figura la belleza etérea de la amante bajo el velo de esos delicados fantasmas poescos. En uno de los “Rondeles” que ya comentamos teje una analogía en la que compara a la amada con los personajes de Poe:

Esta mujer es una urna
 llena de místico perfume,
 como Annabel, como Ulalume...

(De Greiff, Vol I Pg 56)

El erotismo se mezcla con la espiritualidad; el perfume es una imagen que conjuga el deseo con lo intangible, la ensoñación y lo evanescente. Se trata, pues, de un amor que de cierta manera, escapa de lo corporal. Por esta razón, debe recurrir a la evocación de lo místico, ya que la unión de los cuerpos se plantea como una dimensión imposible. El erotismo de Poe se halla bajo este signo. Ahora bien, es precisamente por este motivo que a pesar de la profunda afinidad que siente con el poeta de estos amores que colindan y

superan la barrera de la muerte, De Greiff se aleja de esta visión de lo erótico plasmada en la obra de su maestro. Entre la visión del amor en Poe y en De Greiff, media una gran distancia: para éste último el erotismo tiende hacia experiencia de disfrute y no se ciñe a una contemplación espiritual. Incluso en los poemas de inspiración medieval, en los que guarda las formas del amor cortés que suponen la separación de la dama, hay un fondo de deseo que impregna sus poemas. León de Greiff, más cercano en este aspecto a un hedonista, concibe el amor como un placer corporal. Esto se muestra con mucha más evidencia en sus “Mitos de la Noche”, y en sus últimos tres poemarios, en donde aborda el tema del erotismo con menos discreciones. Lo femenino en De Greiff es también una energía sexual, atrayente, y así mismo destructora - como veremos más adelante -. Nada más alejado de las amadas de Poe. En consecuencia, por hallarse a contracorriente de su propia visión del erotismo, De Greiff abandona el modelo femenino que en sus primeros poemas parecía inclinado a imitar. A pesar de que recurre a este como referencia en numerosos poemas, se limita a tratarlo como un punto de comparación, una referencia, una de las numerosas acumulaciones de nombres que desfilan entre sus versos. En resumen, consideramos que la influencia del poeta norteamericano que con tanta fuerza penetra en su intuición del misterio, no logra cubrir los territorios de la energía erótica greiffiana, más rebelde, más abierta auténticamente suya.

4.9 Shakespeare

Harold Bloom sostiene que uno no puede pensar en la cuestión de la influencia literaria sin considerar al más influyente de todos los autores de los últimos cuatro siglos,

William Shakespeare (Bloom 1997, xiii). Para los poetas que vienen detrás de él, tanto aquellos de lengua inglesa como los de casi cualquier otro idioma, resulta una tarea más difícil huir de esa sombra gigantesca, que dejarse penetrar por ella. Shakespeare es inevitable, reaparece por todas partes. De Greiff, por supuesto, no habría de ser la excepción. Sin embargo, la crítica de la obra del colombiano, acaso con la excepción de Estanislao Zuleta, no ha sabido observar con claridad este aspecto. Estamos de acuerdo en que se ha señalado – o, más bien, se ha tomado por descontado – que De Greiff admiraba la obra del inglés, y que por este motivo hacía alusiones a los personajes de sus obras: Hamlet, lady Macbeth, Julieta, Yago, Oteló, Falstaff. Es evidente que conocía la obra de Shakespeare, pero debemos tener en cuenta que el hecho de conocer una obra, no es garantía de que ella penetre con fertilidad en la imaginación del poeta. En el campo de la tradición literaria hay tantos puentes visibles como vías ocultas, comunicaciones y transformaciones subterráneas que escapan de la primera mirada. Los lectores de la poesía greiffiana, aunque sin mucha insistencia, han señalado solo la capa más visible de relación entre estos dos poetas: el entramado de referencias y el rescate de personajes shakespearianos como tema de los poemas de De Greiff.

El lector de su obra recordará seguramente los poemas en los que De Greiff toma como modelo femenino los personajes shakespearianos de Ofelia y Lady Macbeth. La primera, símbolo del amor puro, la amada incorrupta, la amada bella y tocada por la locura:

Ofelia,
la estrella más límpida,
la oveja más cándida!
(...)

Ofelia la blonda,
 Ofelia la pálida
 murió de silencio,
 con las alas abiertas, los ojos
 abiertos, la pupila extática,
 mirando en las nubes
 la amarga,
 la amarga silueta del príncipe loco...

(De Greiff, Vol I Pg. 73)

Síntesis del amor soñado, del ideal inalcanzable, y asimismo de la tragedia y el éxtasis confuso de la muerte; en la Ofelia de León de Greiff se exalta tanto su divinidad como el abismo. No es el amor del cuerpo el que busca en ella, sino la elevación del espíritu hasta el punto en el que el amor y la belleza comulgan con la locura. Pero, además de lo anterior, ¿existen otras razones por las cuales De Greiff se siente tan cercano a Ofelia? A nuestro modo de ver, sí. Tanto Ofelia como él sienten una atracción irrestricta por el “príncipe loco”; los dos le rinden su lealtad inquebrantable al atormentado Hamlet. Así entonces, si el poeta colombiano venera a la enamorada de Hamlet, lo hace también porque ve en ella un espíritu similar, que se ha dejado seducir por el mismo astro incandescente.

Por otro lado, Lady Macbeth aparece el reverso de la purísima Ofelia, pero De Greiff se siente atraído hacia ella con la misma violencia. Si la primera es toda ella una flor de blancura, lo que le seduce de Lady Macbeth es la oscilación entre ese corazón tan blanco y sus manos manchadas de sangre, que ya utiliza como imagen en una de las balada que citábamos páginas atrás: “Oh, las manos enlutadas / de blancuras pervertidas...” (De Greiff, Vol. I Pg 31). Esta antítesis de la inocencia lo fascina por su capacidad destructora, su invitación al crimen. Pero en la poesía greffiana, Lady Macbeth

no aparece como la mujer sedienta de poder; despojada de esta motivación, aislada de su contexto original, queda de ella sólo la silueta de esa alma oscura y su peligrosa vecindad con el mal. De Greiff la ha convertido en la silueta negra de sí misma.

Como podemos ver, la imagen de la mujer en la poesía greiffiana es doble, y se mueve entre estas dos representaciones contrarias. Lo mismo observa Estanislao Zuleta en el ensayo que le dedica a la obra del poeta colombiano. Para éste la imagen de la mujer en la poesía de León de Greiff, que se equipara con la de la Noche, está dividida en dos figuras: “la bruja perseguidora y la amada ideal” (Zuleta, 78), “la mujer dulce, encantadora; la mujer peligrosa” (79). Y nos recuerda de qué manera las dos ya aparecen conjugadas en un soneto de *Tergiversaciones*:

(...)

Pero la noche sabe borrar esos rencores.

La noche, dulce Ofelia, despetalando flores...

La noche, Lady Macbeth, azarosa asesina.

(De Greiff, Vol. I Pg 5)

Por un lado es “esa figura de la bruja, fálica y anal-agresiva, es aquello que en la imagen de la mujer más podemos temer”, nos dice Zuleta en un lenguaje nutrido del discurso psicoanalítico, a lo que añade: “Por oposición – o al lado – de esa figura de espanto, encontramos la mujer adorable, representada en este soneto por la dulce novia de Hamlet”. Para Zuleta, el balance, el “emparejamiento” de estas dos figuras opuestas constituye uno de los rasgos más importantes de la poesía greiffiana (Zuleta, 79). En sus observaciones, lo que subraya el crítico no es más que ese principio de síntesis que ya habíamos subrayado como característica fundamental de la poesía de León de Greiff: hacer coincidir dos elementos opuestos en un círculo capaz de abarcarlos

transformándolos, reunirlos en un centro mágico que en este caso es la imagen de la Noche.

De Greiff toma de la obra de Shakespeare los personajes de Ofelia y Lady Macbeth no en su individualidad, sino como paradigmas de lo femenino; los transforma en estatuas de su mitología personal, de sus ritos y alabanzas personales. Ofelia y Lady Macbeth no pasan intocadas a sus poemas: han salido de su contexto original, ya no pertenecen a las obras de Shakespeare, son la presa de un saqueo de las que ahora el ladrón se sirve a voluntad. Ofelia y Lady Macbeth, en el teatro ecléctico de la imaginación greiffiana se han transformado en la imagen de un espíritu doble: creador y destructor, erótico y tanático, de bondad inocente y crueldad de espanto.

No obstante, como ya señalábamos en el apartado de la influencia de Poe, nuestra lectura de la poesía de León de Greiff nos lleva a pensar que su acercamiento a lo femenino se inclina con más fuerza hacia el lado oscuro. En su obra podemos encontrar una mayor cantidad de poemas - y de una intensidad bastante más considerable - en los que lo femenino se muestra como la visión misteriosa y destructiva de ese espíritu de Lady Macbeth. La amada pura, si bien aparece, está opacada por la tormenta de su hermana y enemiga.

Ahora bien, si hay algo en lo que se equiparan los arquetipos shakespearianos escogidos por De Greiff es que ambas mujeres terminan acechadas por la locura: Ofelia en ese delirio que la lleva hasta su muerte cubierta de flores en el agua, y Macbeth atormentada por la pesadilla de la sangre que la empuja a morir por su propia mano. De Greiff, acaso bajo el encanto de estas presencias femeninas, también siente la tentación del descenso hasta los márgenes de la locura: “La locura en un círculo macabro / con

femenil empeño me recluye” (De Greiff, Vol.I Pg 40). Pero en él, más que la angustia, el arrebato, los desvaríos o las visiones, encontramos el deseo de acercarse a ese espacio por fuera de los límites de la razón, para equipararse a esos grandes y admirables locos que entroniza en su panteón, entre los que cuenta al mismo Hamlet. Así pues, si De Greiff se finge loco, se quiere loco, es a la manera de un “fingidor”; su locura es una pose. De cualquier manera, esta actitud greiffiana nos permite trazar un hilo conector entre las figuras de Ofelia, Lady Macbeth, su propia personalidad poética, y el personaje de quien ahora trataremos, Hamlet, el “príncipe loco”.

Hamlet aparece como referencia y metáfora en numerosos textos de León de Greiff: “...Hamlet, moroso y taciturno/sepultose en sí mismo” (De Greiff Vol.I Pg 137), en su “Balada del disparatorio báquico”; “(...) Es mi mutismo sola razón suprema: indiferente Hamlet; avieso Yago de mí mismo” (De Greiff Vol.I Pg 223) en su “Nocturno No.3 en Fa Mayor”; “grave símbolo esquivo, nocturna/torva idea en el caos girando./ Hamlet frío que nada enardece”, en su “Ínsula” (Vol.II Pg 51); “Alguna vez díjete Ofelia: - Hamlet con más abulia parecía (...)” en su “Variación número 7” (Vol.II Pg 260). El Hamlet de León de Greiff es símbolo de soledad y aislamiento, de reflexión y desvarío, de frialdad y nihilismo. El poeta exalta en el personaje shakespeariano los méritos, las características, e incluso los defectos que él cultiva en sí mismo; observa en Hamlet otra proyección ideal de su propia imagen. Para De Greiff, Hamlet es el fantasma que habría querido dejar él mismo, la forma original de la cual De Greiff cree ser una copia, un imitador decadente. Hamlet, en otras palabras, es otro espejo en el que a De Greiff le habría gustado encontrar uno de sus múltiples rostros.

Afirmamos que al buscar a Hamlet, el poeta colombiano se está buscando a sí mismo. Algunas marcas textuales que De Greiff deja como huella nos permiten sostener lo anterior. En la “Balada del disparatorio báquico”, como ya mencionamos, De Greiff se refiere al “príncipe loco” en estos términos: “mientras Hamlet, moroso y taciturno / sepultose en sí mismo”. No nos sorprende encontrar en otro de sus poemas, la “Balada egótica en tono teatral”, un autorretrato en el que se presenta con palabras muy similares a las que usa para dibujar al personaje de Shakespeare: “Yo estoy solo. Yo estoy en mí cautivo” (De Greiff Vol I Pg 40). De Greiff y Hamlet cumplen el mismo movimiento introspectivo: mirar hacia dentro, y encontrar en su interior el encierro; el primero “sepultado”, y el segundo “cautivo”. Lo mismo sucede con su coincidente amor por el silencio, la “indiferencia” y la “abulia” que señala en Hamlet, y que De Greiff adopta como actitudes propias, tal como encontramos en su “Admonición a los impertinentes”, poema que quiere amurallar el mundo, aislarlo en su torre de soledad:

“Como yo soy el Solitario
 como soy el Taciturno,
 como yo soy el Hosco, el Arbitrario
 (...)
 dejadme solo.”

(De Greiff, Vol.I Pg, 63-64)

Solitario, taciturno, hosco, la descripción puede casar con Hamlet o con De Greiff, pues en estas características son iguales. Pero más allá de estas coincidencias señaladas, la obra greiffiana transparenta otras semejanzas muy claras con la voz y el pensamiento del personaje de Shakespeare. La hondura de los monólogos filosóficos y dubitativos que hallamos en la obra de teatro, ¿no se parecen en algo a los poemas en primera persona en los que De Greiff se cuestiona – incluso si lo hace burlescamente –

sobre la naturaleza de su obra, de su propio origen, de la trascendencia del mundo y la futilidad de lo humano? En nuestra opinión, hay un cierto regusto hamletiano en poemas como el que citamos hace un momento, la “Balada egótica”:

Yo estoy solo. Yo estoy en mí cautivo.

Todo está en mí... y en mí no encuentro nada

(...)

Nada veo. Y mi vista todo abarca

a pesar de mi venda

(...)

Desdén. Risas. Si todo es falso... todo!

todo verdad todo existe y no existe

(...)

(De Greiff Vol I Pg 40-41)

Esos vaivenes entre la certeza y la duda, entre el todo y la nada, la afirmación irrestricta y la negación desconsolada, la vibración paradójica de estas meditaciones expuestas por la voz greiffiana bien podrían ser dignas de un Hamlet que vacila entre saberlo todo y no saberlo, entre creer a sus ojos o desconfiar de ellos, entre afirmar que todo es mentira, o contradecirse. Ese espíritu de la duda de Hamlet ha penetrado la médula del pensamiento greiffiano, que ha aprendido a moverse al compás de sus variaciones. Si en esta balada lo reproduce casi fielmente, el temblor hamletiano también cobrará otras dimensiones en su obra: la “vida en bruto” o la caída en el vacío; su batalla interior entre el silencio (“Silencio tan profundo! Benevolente ogro / que se traga los ruidos inútiles y vanos...!”) y la música; entre pedir más palabras o “hundirse en el silencio”. El pensamiento paradójico, la inestabilidad de las emociones y deseos que De Greiff también convierte en objeto de burla y autoironía, pueden interpretarse como una reinterpretación greiffiana de

ese espíritu tan querido para él, una respuesta a ese fantasma nocturno del príncipe Hamlet, que lo atormenta y del que no puede separarse.

Así mismo, el espíritu nihilista greiffiano tiene, a nuestro modo de ver, una estrecha relación con el Hamlet de Shakespeare. Acaso más que la misma filosofía de Nietzsche o Schopenhauer, fue el personaje del poeta inglés el que más influencia tuvo en el desarrollo de las convicciones nihilistas de León de Greiff. Por esta razón, nos parece posible establecer un puente entre el personaje de Hamlet y el de la “Balada de Sergio Stepansky”, quien convierte su descreimiento en una carta de juego:

“Juego mi vida, cambio mi vida.
De todos modos la llevo perdida...

Y la juego o la cambio por el más infantil espejismo,
la dono en usufructo o la regalo...

La juego contra uno o contra todos,
la juego contra el cero o contra el infinito,
la juego en una alcoba, en el ágora, en un garito

(...)

(De Greiff Vol I Pg 434)

Como el príncipe, De Greiff insiste en la futilidad de la vida, en su fragilidad, en su poco valor. Así como Hamlet le recuerda a Horacio en la primera escena del acto V, cómo incluso la grandeza de Alejandro Magno tuvo que reducirse a polvo tras su muerte, y como polvo bien pudiera haber cubierto indignamente barriles de cerveza almacenados en cualquier bodega, De Greiff concibe la vida como una moneda fugaz que puede cambiarse por “cero o por el infinito”, por el polvo o el oro, pero que siempre regresa a su nada original. La existencia carece de toda trascendentalidad. Sin embargo, esa carga

nihilista que rescata de Hamlet, en De Greiff no se transforma en una parálisis de la energía vital, sino todo lo contrario. Puesto que “todo vale nada”, se puede arriesgarlo todo, sin importar el resultado; puesto que todo viene a dar a la misma boca de la nada, más vale haber agotado todas las reservas de la vida antes de la desaparición definitiva. Y en esto, León de Greiff se muestra más cercano a la energía de un Falstaff que a la inmovilidad de Hamlet.

¿Por qué mencionamos ahora de Falstaff? En primer lugar, porque es un personaje de signo contrario al del príncipe. Pero también, porque es un personaje que ejerce una poderosa influencia formativa en la poesía greiffiana. Así como Lady Macbeth viene a ser la contracara de Ofelia en el imaginario greiffiano, Falstaff aparece como el contrapeso de Hamlet. La energía vital que falta a este último, De Greiff la bebe de las botellas del viejo y risueño personaje de Henry IV; la introspección y hondura de pensamiento de las que carece Falstaff, las sopesa con la actitud hamletiana de constante reflexión; el cuestionamiento de la vida de éste, lo equilibra con el apego a la vida del otro.

Encontrar a Falstaff en la obra greiffiana es una tarea un poco más sutil que la de rastrear a otros personajes como Hamlet, Ofelia o Lady Macbeth. Extrañamente, el extrovertido Sir Jhon, que en las obras de Shakespeare es más hablador y presumido que tímido, se adentra sin anunciarse con demasiado ruido en la poesía de León de Greiff. Las menciones a Falstaff son mucho menos frecuentes en las páginas del colombiano que las que puede hacer a otros personajes, y sin embargo sabemos que Falstaff está allí, en el espíritu cómico de sus versos, en la potencia de su sangre, en la risa, en el color de sus palabras, en su espíritu lúdico. Falstaff y De Greiff resultan sorprendentemente parecidos

en tantos aspectos que no deja de resultarnos sospechoso el hecho de que De Greiff no le haya dado más protagonismo en su poesía. ¿Lo había asimilado de tal forma que ya no era necesario nombrarlo para que su poesía cargara su aliento y su risa? ¿se confundía con ese sátiro que tan familiar le resultaba y por eso no lo veía como parte exterior de sí cuando utilizaba su máscara? En realidad, no podemos arriesgar una respuesta, aunque nos inclinamos por creer que su relación con él fue tan estrecha que el espíritu falstaffiano llegó a convertirse - ¿inconscientemente? - en parte constitutiva de su forma de hacer poesía.

El Falstaff de Shakespeare, especialmente el que aparece en las dos partes de *Henry IV*, que es el que nos interesa aquí, es un personaje de naturaleza extraña. Es condenable, pero a su vez despierta una gran simpatía: es glotón, vanidoso, cobarde, burlón, ladrón de tanto en tanto, engañador sin reparos de quienquiera que se preste a sus juegos. Pero a pesar de estas características negativas el lector no siente la necesidad de reprobar su conducta. Es más, genera cierta complacencia, y despierta sonrisas cómplices en quienes lo observamos. Los críticos de Shakespeare ya han señalado esta particularidad con suficiente insistencia, desde Freud hasta Bloom. ¿Qué es lo que atrae a los lectores hacia Falstaff?, ¿cuál es el encanto de este personaje? Harold Bloom sugiere que “the disreputable Falstaff – glutton, boozier, womanizer – is a teacher of wisdom, a hilarious teacher”. Su enseñanza, de acuerdo al crítico, es la siguiente: “he was a veteran warrior who had seen through warfare, discarded its honor and glory as pernicious illusions, and had decided that true life was play” (Bloom 1992, 2). Falstaff, para Bloom, es un personaje esencialmente vital. Su aura de seducción yace en esta capacidad de

afrontar la vida lúdicamente, como un juego interminable, poco serio, con una suerte de “alegría perpetua”, utilizando las palabras del Dr. Jhonson.

Para Harold C. Goddard, Falstaff es un personaje doble: hay un Falstaff “inmoral”, que es el que lectores como Bernard Shaw repudian, y el Falstaff “inmortal”. A pesar de sus diferencias, los dos forman una clara unidad en el cuerpo del personaje. El uno no excluye a su opuesto, sino que están embebidos en el otro. El “inmoral” es el de las bajas acciones, el vulgar, el decadente, el mentiroso, el egoísta, el que desafía las convenciones sociales y las exigencias de la ley. Pero, as su vez, este es el mismo Falstaff “inmortal”, el hombre de la suprema libertad, capaz de situarse por encima del orden del mundo sin sentir remordimientos. Goddard reconoce en Falstaff esa suprema característica de la libertad: “he is what we long to be and are not: *free*” (Goddard, 114). Aquel, se eleva – ¿o desciende? – hasta el punto envidiable en el que puede prescindir de las ataduras de su entorno: “He realizes the age-old dream of all men: to awaken in the morning and to know that no master, no employer, no bodily need or sense of duty calls, no fear of obstacle stands in the way – only a fresh beconing day that is wholly ours” (114). Lo que hace con su libertad es convertirla en una potencia creativa, en movimiento puro, en esa suerte de “alegría perpetua”. Goddard sintetiza lo anterior en estas palabras: “Falstaff lives” (114), y con ellas expresa la plenitud de su aprovechamiento de la vida, el tiempo, las circunstancias. Si Falstaff no se situara a tan inmensa altura de libertad, no podríamos ni envidiarlo ni tampoco rechazarlo.

Y así como no se somete a las leyes sociales, el personaje de Shakespeare tampoco parece obligado a aceptar la imposición de la realidad objetiva o los hechos. Por el contrario, su sentido de absoluta libertad frente al mundo lo lleva a sobreponer la

dimensión imaginativa por encima de los acontecimientos comprobables de la realidad. Goddard observa este mismo fenómeno como parte de su aura “inmortal”: “Falstaff is immortal because he is a symbol of supremacy of imagination over facts” (114). Recuérdese, a manera de ejemplo, cuando al ser llamado viejo por Lord Justicia en la segunda parte de *Henry IV*, Falstaff responde: “Mylord, I was born about three of the clock in the afternoon, with a white head and a something a round belly. For my voice – I have lost it with halooing and singing of anthems”. La edad de Falstaff en la obra es de cincuenta años, y ya muestra marcas de vejez, pero él es tan joven como se imagina serlo, tan inmaduro y juguetón como un niño. El cuerpo, la edad de los relojes, los objetos comprobables por los sentidos y la razón pueden contradecirse por medio de la imaginación.

Goddard se pregunta entonces “Is there any activity of man that involves the same factors that we find present in this Falstaff: complete freedom, an all-consuming zest for life, an utter subjugation of facts to imagination, and an entire absence of responsibility?”, la respuesta es, sí: “that activity is *play*” (Goddard, 117). El juego es el espacio de la libertad, la autonomía y el imperio de la imaginación, de lo ilógico; Falstaff es el paradigma de quien sabe abordar la vida como un juego, de quien posee el espíritu lúdico e irresponsable de los niños que pueden transformar una rama en espada, un pañuelo en una capa, un mendigo en un príncipe. Esta es la manera como Falstaff penetra en la vida: “he coins everything he encounters into play, often even into a *play*” (117), y puesto que el juego incluye la burla, lo asume todo como un objeto de burla, incluso a sí mismo. “He would rather take the joke on himself and make the imaginative most of it than to have it on the other fellow and let the fun stop there” (117).

Esta descripción de Falstaff nos recuerda poderosamente a la actitud greiffiana frente al mundo y la literatural. La semejanza entre De Greiff y el personaje shakespeariano, tal como ha sido leído por críticos como Goddard o Bloom es sorprendente. Casi podemos trazar punto por punto la coincidencia de sus características: En primer lugar, los dos ¿comparten un sentido lúdico de la vida y de la literatura. Ya hemos observado en varias ocasiones a lo largo de nuestro estudio de qué manera De Greiff se acerca a la tradición literaria sólo para jugar con ella, irresponsablemente, sin el peso del deber o el compromiso con el pasado. Igual que Falstaff con su realidad, De Greiff juega a su capricho con la literatura, que es el círculo de su mundo. De otra parte, tanto De Greiff como Sir Jhon ponen en cuestión la validez de la escala de valores de su sociedad. Si aquel rechaza “honor” y “gloria”, como nos recuerda Bloom, De Greiff rechaza todos los valores de esa “turba mesocrática” que lo rodea. Por otro lado, uno y otro pretenden guardar una irrestricta libertad y autonomía. Goddard opina que Falstaff no se somete a la autoridad ni de las leyes ni de sus maestros, o de ningún otra imposición del deber; De Greiff tampoco. Este no rinde su soberano capricho a los modelos de sus antecesores poéticos, a las imposiciones sociales, ni a las exigencias formales o a las convenciones literarias de ninguna moda; su poesía es irrimiblemente personal y por tanto libre hasta el exceso. Además, los dos transforman esa posibilidad de libertad en una chispeante energía creativa, el primero inyectándola en su vida, el segundo en su obra, donde también encontramos una desbordada pasión por “la vida” exuberante, la vida “en bruto”, como la llama en uno de sus poemas. Y, en último término, ¿no superpone León de Greiff el velo de lo imaginario por encima de la dimensión de la realidad? Su poesía también podríamos describirla con las palabras que

Goddard utiliza para hablar de Falstaff: “he is a symbol of supremacy of imagination over facts”, y también por encima de la historia, de la lógica, de los espacios. La imaginación greiffiana es una fuerza muy superior a su sentido de lo real.

Por todo lo anterior, nos parece apropiado observar a León de Greiff como un espíritu esencialmente falstaffiano. Como decíamos, no lo nombra más que en un par de ocasiones, pero el colombiano está consciente de que su condición de poeta debe mucho al personaje de Falstaff. En uno de sus sonetos ya mencionados en páginas anteriores, pintaba su autorretrato bajo esta forma: “El conjunto: mitad Falstaff (si honesto)/ mitad skalde prófugo de Uppasala” (De Greiff Vol.II Pg 69-70). Acaso más de la mitad de su rostro se reconoce como falstaffiano. Incluso su voz, su lenguaje, se parece al de éste porque también como él, Sir Jhon es un personaje capaz de moverse entre varios lenguajes. Falstaff es, recordémoslo, un “noble”, por eso tiene el título de “sir Jhon”, y anda en la compañía del príncipe Henry, el sucesor al trono. Por tanto, puede hablar en lenguaje aristocrático, aunque lo haga en broma. Pero también es un hombre de tavernas, de bajos fondos, que domina las palabras de estos círculos. Y sin embargo, ni la voz culta, ni la voz vulgar, son verdaderas. Algo muy similar hemos señalado en la poesía greiffiana, que se mueve entre el registro culto y el registro vulgar, cambiando también de idioma y de épocas en su lenguaje, al acomodo de su necesidad expresiva. Las palabras son instrumento de su libertad, y por tanto las moldea a su antojo.

Otra de sus coincidencias es el hecho de ser simultáneamente jóvenes y viejos. En la cita de *Henry IV* que hemos mencionado anteriormente, mostrábamos la pretensión de Falstaff de creerse un hombre joven a pesar de la edad con la que cuenta. El personaje de Shakespeare superpone su edad espiritual a la de su cuerpo, y por artificio de su

imaginación logra existir en los dos niveles, rebelándose contra la tiranía del tiempo. A su manera, León de Greiff logra también conjurar esa edad sin tiempo que armoniza lo antiguo con el agua de más fresca novedad: su lenguaje es prueba de ello, a la vez medieval y contemporáneo. Su asimilación de la tradición literaria también responde a este principio de anulación del tiempo puesto que reúne bajo el mismo círculo a poetas contemporáneos suyos con otros sepultados ya por siglos. Los dos juegan y anulan el tiempo, viven fuera y dentro de él, desordenándolo, confundiéndolo.

Después de exponer los anteriores argumentos, es más fácil observar la estrecha semejanza que une a De Greiff con Falstaff. Hay una suerte de espíritu común entre los dos, cuya cercanía no puede observarse a la luz de los hilos más visibles. El puente que va de Falstaff a De Greiff ha de buscarse por caminos más sutiles, pues se trata de ver en ellos una unidad de carácter, una cierta compenetración espiritual, una coincidencia de ideas, propósitos y actitudes fundamentales. Desde nuestra perspectiva, la apropiación que hace De Greiff de Falstaff es probablemente una de las más determinantes de su obra, puesto que no le proporciona un tema sobre el cual hacer variaciones, o un registro poético, sino el germen de una energía vital, y una intuición lúdica. En resumen, lo que León de Greiff aprende de Falstaff es el talante de su actitud frente al mundo, su irrestricta e irreprimita libertad, que luego ha de convertir en la riqueza máxima, en el aire total que impulsa su obra.

4.10 Los dos espíritus de Oriente

Hablar de “Oriente” o de “literatura oriental”, resulta siempre algo bastante impreciso pues bajo este nombre cobijamos a países y culturas de tan distinto orden como China, Japón y las civilizaciones de medio oriente. En muy poco se parecen, por ejemplo, los poemas de Hafiz o Omar Jayam con los de Tu Fu y Li Po. Son mundos, tiempos, vidas, culturas radicalmente diferentes. Y sin embargo, muchas veces, desde occidente no tenemos clara la vaguedad de eso que en ocasiones se denomina “literatura oriental”, “influencia oriental”, o “filosofía oriental”. Teniendo esto en cuenta, queremos precisar a qué nos referimos nosotros cuando en el presente estudio hablamos de la presencia de ciertos elementos de las tradiciones de Oriente en la poesía de León de Greiff.

Dos líneas principales de influencia oriental aparecen en la obra del colombiano: por un lado, tenemos la tradición de la literatura de medio oriente, particularmente la persa, en la que se enmarcan dos de las obras que con mayor fecundidad han de penetrar en la poética greiffiana: *Las mil y una noches* y la poesía de Omar Jayam. Por el otro lado, tenemos la presencia de un elemento tomado del oriente más lejano, la filosofía budista. Entre estos dos puertos de llegada se mueven casi todos los viajes de De Greiff hacia Oriente. De ellos es de donde recoge algunas de las riquezas que ha de incluir en los mosaicos de sus poemas, y también de donde proviene una parte importante de su pensamiento y visión del mundo.

Ahora bien, un repaso a las obras de los simbolistas y los poetas del modernismo hispanoamericano nos ha de mostrar que estos espacios que mencionamos son los

mismos hacia los que se acercan ellos en su afán de evadirse hacia territorios de ensueño, magia y divinidad. También Baudelaire soñó con la ebriedad de los aromas de medio oriente, y Verlaine con el templo de Kublai Kan, Casal con el “Camino de Damasco”. Los poetas del fin de siglo XIX francés y comienzos del XX hispanoamericano, se fabricaron un horizonte soñado en ese “Oriente” en el que se mezclaban el misterio con el ideal. Pocos de ellos llevaron sus pasos hacia estas geografías, e incluso los pocos que llegaron a las soñadas ciudades de Estambul o Kioto, lo hicieron con la mirada velada de la magia que suponían presente en estos sitios. Esto está claramente ejemplificado en la obra de un poeta como el mexicano Efrén Rebolledo quien incluso luego de su viaje a Japón, donde se encontró con una realidad tan prosaica como la de su propio país, prefiere seguir escribiendo con el velo de la imaginación sobre la magia y las bellezas delicadas de sus “japonerías”. Estos poetas veían, pues, a través de la imaginación y la cultura. Más que ver a Oriente, lo imaginan. Este es, en parte, el mismo fenómeno que hemos de encontrar en la obra de León de Greiff. Así pues, más que preguntarnos cómo observa el poeta colombiano los territorios de Oriente, vale más preguntar cómo los imagina.

Comencemos por estudiar la relación greiffiana con el Oriente próximo. Las primeras alusiones que encontramos en su obra son las ciudades. Se deleita repitiendo “Bagdad”, “Bizancio”, acariciando la sonoridad y la sugestividad de estos nombres como si fueran porcelanas finísimas. En la “Balada intrascendente de Aldecoa, Leo y Gaspar”, pone a transitar a estos tres personajes a través de esta geografía soñada: “Van diciendo versos / al mar y a Sirio (...) Bagdades / y Bizancios y Sibaris / son / ciudades caras a este triple corazón” (De Greiff Vol I. Pg 43). Estos lugares de peregrinaje lo atraen por la

sugerencia de su leyenda; de ellas no nos entrega ni siquiera una breve descripción, ni tampoco nos dice cuál es la magia que encierran. La existencia “real” de Bizancio y Bagdad es prescindible; más que su correspondencia con la realidad el poeta juega a despertar con su nombre las resonancias que esta palabra tiene en el campo de la tradición literaria y la historia. Los nombres de estas ciudades no remiten a un objeto real, sino a la imagen mental que de ellas se ha formado el poeta. Son sustancias etéreas, conjuros que evocan un reino distinto, fantasmas, ensueños del amor: “Amor otra vez su perfume/riega en mi esquiva soledad.../De Cypris trae, y de Bagdad,/amor otra vez su perfume” (De Greiff Vol.I Pg 63). Como un encantador, De Greiff quiere invocar la magia de ese reino difuso de oriente, que acaso se le figura con la riqueza refinada de los sultanes, sus harenes, con el aura de leyenda de las historias de las *Mil y una noches*. Pero de esto nada nos dice; con sólo pronunciar “Bizancio”, “Bagdad”, “Samaracanda”, De Greiff ya pone al lector en el camino de estas ensoñaciones imprecisas.

Pero si las ciudades aparecen mencionadas de una manera tan vaga, otra cosa ha de suceder con las referencias literarias orientales que De Greiff trae a su obra. De Greiff no sólo se acerca con curiosidad a un libro tan fundamental como el de las *Mil y una noches*, sino que convierte algunos de sus personajes en elementos esenciales de su propia obra, adoptándolos como presencias simbólicas que se representan las fuerzas de su poesía: el erotismo, la aventura y el poder de la palabra. La lectura que hace el poeta colombiano de este clásico de la literatura de medio oriente no puede ser más que una apropiación arbitraria y caprichosa del mismo. De Greiff, en realidad, no guarda una estrecha fidelidad a los relatos de este libro, ni tampoco a la caracterización de los personajes que toma de ellos pero, en cambio, establece un diálogo profundamente

creativo. En varios lugares de su poesía, sobre todo en *Libro de Signos* y *Variaciones alrededor de nada*, encontraremos mencionados los nombres de Sheherazada, Aladín y Dinazarda. La primera de estos, probablemente la más fundamental para la poética de León de Greiff, encarna una suerte de figura mitológica que reúne el poder de la palabra con la fuerza del erotismo; es creadora de lenguaje y llama de fuerza vital. Sheherazada, que en el marco del libro original es la mujer que, destinada a morir, encadena historias noche tras noche para entretener al sultán Shariar y prolongar así su vida durante un día más, se transforma en una suerte de “diosa” del panteón greiffiano. Sheherazada, alejada de su contexto original, lejos del sultán, por fuera de su tiempo, entra a formar parte del imaginario del poeta como un espíritu que confunde la capacidad del lenguaje y la poesía, con el gozo sexual. En uno de sus “Nocturnos del Exiliado” la adora como a una Venus:

Contra tu abrazo, oh Noche, oh Sheherazada!
oh, tú, Sacerdotisa de las íntimas lides,
de los ritos secretos.

(De Greiff, Vol. I Pg 222)

Identificándola con la noche, levanta plegarias en su honor; es la diosa propicia del amor. En otros poemas, muestra el otro lado de su rostro, como sucede en “Musurgia”, donde la hallamos representada como a la dadora de vida a través del lenguaje:

Quiero palabras: (palabras...! – es pequeña la ambición,
siendo grande y zahareña –)
Quiero palabras, palabras, para urdir una canción,
y para escandirla al son
de mi zampona.

Con dúctiles palabras – pomos de sangre y de oro,
pomos de carne transida al beso frío del espíritu sobrio,

pomas de carne incendiada al penetrante roce caricioso – ,
 con dúctiles palabras – sólo –
 Xeherazada a Aladino forjóle un máximo tesoro,
 y de ello hace mil noches y una noche, estando corto:

de otro tesoro más grande nadie dice, cuerdo ni loco.

(De Greiff, Vol.I Pg 333)

También este poema tiene la forma de una petición a la diosa, aunque sin el tono ritual del primero. La voz poética pide palabras, para repetir el milagro de dar vida - ese “máximo tesoro” – por medio del lenguaje. Sheherazada es simbólicamente quien mantiene la posibilidad de la vida, la suya propia y la de los personajes que crea, por medio de sus relatos; ella es también la encantadora que con las palabras troca la muerte en amor erótico. Por eso se quiere comparar con Sheherazada y pide palabras para encantar, elevar, reinventar la vida, llevarla a una dimensión más alta. Pero observemos también de qué manera la descripción que De Greiff hace de las “palabras” cobra un tono altamente erótico: son “pomas de sangre”, “carne incendiada”, inflamadas por la caricia. El poeta quiere traer a su poesía esa dimensión sensual y corporea de la palabra que descubre en Sheherazada, y que roba de ella como quien se apropia del fuego de sus dioses.

No solamente Sheherazada es un símbolo de erotismo en la poesía del antioqueño. También su hermana, Dinazarda, su cómplice contra el sultán, penetra en las cámaras de su poesía perfumada de sensualidad y deseo. Leemos en la “Canción de Dinazarda”:

Tú fuiste mía, ardiente Dinazarda:
 todo tu ser se le entregó a mi ruego
 todo tu ser se le rindió a mi Nada.
 todo tu fuego se fundió en mi fuego!

Tú fuiste mía, ardiente Dinazarda!

(De Greiff Vol.I Pg 356)

Dinazarda no se eleva a la altura o la complejidad de su hermana, pero aún así es una presencia femenina intensamente erótica y seductora. Su naturaleza no es doble sino puramente pasional; es una personificación del amor carnal, de la posibilidad de dar un cuerpo a la fantasía y poseerla.

La relación que establece León de Greiff con estos personajes nos resulta sorprendente por una razón particular: muestran de qué manera el poeta es capaz habitar los reinos de este imaginario. Sheherazada y Dinazarda se transforman en cuerpos, y su relación con ellas es de tal cercanía que incluso se hace posible la posesión de esta última. Estas dos presencias femeninas nos dejan entrever que la relación de León de Greiff con la tradición literaria se asume, como ya lo hemos dicho, de una manera erótica. Para De Greiff, “penetrar” en la fantasía no es una expresión metafórica: su entrada a los libros y a los personajes está marcada muchas veces por una relación de posesión y fecundación⁵⁹.

Es precisamente porque De Greiff establece esta relación tan íntima con los espacios imaginarios en los que se instala, que puede moverse a través de ellos como si se tratara de su propia realidad. Y es de esta manera, acomodado en los espacios de *Las mil y una noches*, como si fuera uno más de sus personajes, como si incluso precediera a todos los relatos, como si esa historia le fuera propia, puede figurarse que:

Shariar es mi aburrimiento,

Harun Rashid mi aburrimiento,

⁵⁹ En su poesía encontramos un buen ejemplo de ese “eros de conocimiento” del que ya nos hablaba Lezama Lima y que suponía que todo diálogo congnovente era también un diálogo carnal, la propiciación de un nacimiento.

Aladino y Sinbad mi aburrimiento

– Dinazarda y Sheherazada son el milagro gemelo,
el par de alas de prodigio y misterio,
de fantasía y ensueño! – ”

(De Greiff, Vol.I Pg 214)

Shariar, el sultán; Harun Rashid, el supuesto califa creador de algunos relatos de Sheherazada; Dinazarda y Sheherazada; Aladino y Sinbad, todos ellos son figuras que se desprenden de un mismo núcleo: su aburrimiento. De Greiff invierte el orden lógico y temporal, haciendo parecer como si su “aburrimiento” fuera la causa primera que origina los personajes y las circunstancias de *Las mil y una noches*. De Greiff habla de estos personajes como si hubieran nacido de él, y no como las leyendas que han existido por más de ochocientos años antes de que él siquiera pudiera conocerlos. Su manera de abordar la historia y la ficción, de trastocar los espacios y divisiones de estos márgenes no puede ser más caprichosa. No obstante, nos muestra claramente su posición frente a los espacios imaginarios de la literatura: las creaturas que encuentra en ella no son independientes, no pueden existir por sí mismas, sino que vuelven a la vida cuando son asimiladas. Y puesto que la apropiación que hace de ellas es fuerte, llegan a convertirse en fantasmas de su propio ser, transmutados en máscaras de su espíritu múltiple. Es verdad, entonces, si observamos la cuestión desde esta perspectiva, que Shariar, Dinazarda, Sheherazada son él mismo, son hijos de su aburrimiento, puesto que es éste quien los ha regresado a la vida y caprichosamente los ha transformado.

Es, en cierta manera, debido a que los personajes que retoma de la tradición se convierten en figuraciones de su deseo, que León de Greiff puede manipularlos a su antojo y establecer entre ellos redes de relación inesperadas, tal como lo hace con Aladín y Odiseo, o Simbad y los vikingos. Los dos primeros se equiparan en la poesía de León

de Greiff por ser ejemplo de la aventura y la recursividad; la segunda pareja, por ser símbolo de los viajeros. Y estos cuatro, a su vez, se reúnen en torno al ideal greiffiano del viajero arriesgado que viaja de isla en isla, de hazaña en hazaña. El poder de síntesis de la poesía greiffiana y su gran capacidad metafórica le permiten configurar esas figuras compuestas de varias siluetas, en las que hace coincidir personajes de tiempos y orígenes diversos. En este caso, con la presencia de los cuatro personajes mencionados, y añadiendo también la del vikingo y el juglar, se configura en el imaginario greiffiano el “arquetipo” del viajero.

Otra de las fuentes orientales ha de venir a alimentar su visión hedonista del mundo, su exaltación del deseo, el disfrute del mundo y los placeres. Nos referimos a la obra de Omar Jayam, el poeta persa del siglo XI, autor de los famosos *Rubayat*, en honor de quien compone uno de los poemas de sus “Estampas”, incluido en *Tergiversaciones*:

Omar Keyyham

Loores al astrónomo persano!
 Amor al bardo adorador de Pan!
 Mientras el hombre lucha con su hermano
 él los astros adora en Khorassán!

Eterno amor a Omar: el triste humano
 brega incansable por lograr el pan;
 y él, embebido en escrutar lo arcano,
 el cielo busca y ve de Aldebarán!

Eterno amor a Omar: en su Poema,
 los Rubayata, la verdad extrema
 soñando con su cántaro de vino,

con su libro de versos, con la amada...
 Omar, divino Omar! Y en la sellada
 noche los astros ornan tu camino...!

(De Greiff, Vol. I Pg 87)

Lo que celebra con Omar Jayam es su afinidad de vida y pensamiento, la filosofía compartida de un hedonismo que prefiere el goce inmediato de los placeres del vino, el amor y la poesía a cualquier otro bien material o inmaterial de la tierra, sean estos riquezas u honores. Junto con Jayam, De Greiff podría repetir: “Prefiero, a las riquezas del Korassan, al poderío de Kaikhosru y a la gloria de Kaikobad, un ánfora de vino. Estimo al amante que gime de placer y desprecio al hipócrita que murmura una plegaria.” Acaso más que una influencia, De Greiff encuentra en el poeta persa un aliado, un poeta que hacía siglos ya comulgaba con los ideales que él reclama como suyos. Si se acerca a él, es considerándolo un antepasado en la línea de poetas hedonistas, miembro antiguo de la cofradía de poetas del amor y la bebida de la cuál él mismo quiere hacer parte. Pero resulta evidente que si De Greiff canta los mismos temas que su antecesor y guarda una visión muy semejante a la suya, lo hace con una voz completamente distinta. Tomemos como ejemplo su “Canción de Sergio Stepansky”, en la que celebra la bebida y el erotismo:

En un recodo de todo camino
 la vida me depare el bravo amor
 y un vaso de aguardiente, ajeno o vino,
 de arak o vodka o kirsch, o de ginebra;
 un verso libre – audaz como el azor – ,
 una canción, un perfume calino,
 un grifo, un gerifalte, un buho, una culebra...
 (y el bravo amor, el bravo amor, el bravo amor)

(De Greiff, Vol.I Pg 365)

No hay rastros de Jayam, ni tampoco de las sutilezas de su poesía, y ni siquiera de los objetos mágicos de oriente que De Greiff trae a veces a sus versos. El poema está escrito en un lenguaje más fuerte, casi brusco, con una voz de recio andador de caminos agrestes. Y sin embargo, la comunidad de ideales con el poeta persa está todavía allí: la embriaguez, el amor y la poesía como únicos goces de la vida del hombre. El vino se transforma en aguardiente, kirsch, ginebra, pero la luz de la embriaguez es la que se persigue; y el amor, bravo o sutil, es también el deseo común.

Por otro lado, al igual que el poeta persa, De Greiff también es aquel que “mientras el hombre lucha con su hermano”, se aísla en la contemplación del cielo, la poesía, la música y las leyendas. Lo que para Jayam es la noche de los astros y sus movimientos matemáticos, para De Greiff es la noche mítica en la que se reúnen las presencias femeninas y las constelaciones literarias. Iguales en su gesto de rechazo al mundo, el persa y el colombiano se sumergen la oscuridad de sus cielos más queridos. Y así también, hermanados en la intuición de que la vida humana es frágil y breve, quieren apurar los gozos de esta a grandes sorbos. Ambos, siendo poetas extremadamente corporales y de los sentidos, intuyen que tras la muerte no queda más que el vacío. Así lo enuncia Jayam: “Aprovechemos hasta el máximo lo que aun podemos gastar, antes de que también nosotros descendamos en el polvo: polvo en el polvo y bajo el polvo, para yacer sin vino, sin cantor y sin final”; y de su lado así lo concibe De Greiff:

singlaremos entonces con rumbo al precipicio
 con rumbo al precipicio y a la nada hipotética
 pero iremos impávidos, ecuánimes, serenos,
 diciendo la parábola desdeñosa y estética:
 todo vale nada si el resto vale menos!

(De Greiff, Vol.I Pg 40)

Esta intuición de la Nada, a la que se acerca “impávido”, “sereno”, nos sirve como pasaje hacia esa otra ruta de Oriente que recorre la obra greiffiana: el budismo. Por contradictorio que parezca, el hedonismo greiffiano tiene una inesperada conexión con la filosofía budista que persigue el desvanecimiento del “yo” y los deseos en el estado del nirvana, del puro vacío. Orlando Mejía Rivera en uno de los ensayos más inteligentes y profundos de la obra de León de Greiff, “La intuición búdica y los heterónimos en León de Greiff”, comenta a propósito de este mismo poema: “el final de su profunda Balada definitiva y paradójica representa muy bien esta atmósfera de hondo desapego”, el “desencanto de un individuo que según los budistas ya alcanzó el estado nirvánico (Mejía Rivera 2003, 64)”.

Aunque coincidimos completamente con el comentario de Mejía, nos queda la pregunta: ¿cómo pudo haber alcanzado el nirvana un espíritu tan arrebatado por sus deseos, tan ansioso por el amor carnal, por satisfacer su sed de “vinos capitosos” y “lides amorosas”? ¿No es esto contrario a todo principio budista? Sí, lo es, pero recordemos que De Greiff, como él mismo lo anuncia en sus poemas, posee un “alma múltiple”, capaz de albergar contrarios y moverse en terrenos espirituales opuestos. Es un hombre que quiere cumplir todas las posibilidades, y que de cierta forma quiere ser todos los hombres. La paradoja no es un obstáculo para el pensamiento del poeta. Es más, la convierte en su signo. En su “Tocata”, fragmento de la serie de poemas “Música de cámara y al aire libre”, reúne en su propio “yo” esas dos presencias contrarias: “Como soy Gautama, da lo mismo. Lo mismo da: soy Harun-el-Rashid” (De Greiff Vol.I Pg 230). Se proclama simultáneamente como Buda, y como el califa cuya voz late en las *Mil y una noches*; es a la vez el hombre sereno y la imaginación sensual, la negación y la pasión. Igual sucede en

su “Doble Canción”, una suerte de díptico en cuyas hojas pone en paralelo las dos filosofías contrarias que combaten en su interior: el deseo y el nirvana. Es una visión doble de su espíritu:

<p>I</p> <p>Tengo una sed de vinos capitosos – venusino furor, pugnas salaces, ojos enloquecidos por el éxtasis, bocas ebrias, frenéticos enlaces – .</p> <p>Tú, Dinazarda, tú, Fogosa Mía, tú Melusina, Vid de mis Deseos:</p> <p style="padding-left: 40px;">¡Dóname tu lagar tibio y recóndito!</p> <p>¡quiero oprimir tus uvas!</p> <p style="padding-left: 80px;">y tus vinos</p> <p>exprimir!</p> <p style="padding-left: 80px;">– fulgurante filtro cálido</p> <p>para mi sed de zumos citereos!</p>	<p>II</p> <p>Tengo una sed de búdicos nirvanas – zahareño no oír, callada acidia, ojos ennegrecidos por el éxtasis espiritual, ardor, psíquica lidia – .</p> <p>Tú, viaje Azul, Deliquio, Noche Intacta, Música..., oh tú, mi inasequible Dueño:</p> <p style="padding-left: 40px;">¡Llévame a tus refugios atarácicos!</p> <p>quiero tañer tus fibras!</p> <p style="padding-left: 80px;">y el prodigio</p> <p>de tu entraña exprimir! –</p> <p style="padding-left: 80px;">don inefable</p> <p>para mi sed de fugas y de ensueño!</p> <p>(De Greiff, Vol.I Pg 340-341)</p>
---	--

La composición del poema es muy similar en los dos textos: tienen una casi igual línea de inicio y una distribución semejante de elementos. No obstante, los pares que De Greiff pone frente a frente, son opuestos: si en el verso segundo del número I pone: “Venusino fulgor, pugnas salaces”, en el verso segundo del número II dice: “zahareño no oír, callada acidia”; si en el verso tres observa “ojos enloquecidos por el éxtasis”, en el poema opuesto responde: “ojos ennegrecidos por el éxtasis”. Hasta el final, los versos se van haciendo contrapunto, y cada uno encuentra su contrario al otro lado. Y sin embargo, las

dos líneas trazan una misma melodía, conducen al mismo sitio: al éxtasis. Por la vía del cuerpo y por la del espíritu, a través de la potenciación del deseo y la negación del mismo, De Greiff busca llegar a extinguirse en la misma llama. Los dos caminos que le ofrece oriente conducen a un igual destino, por eso el poeta no resiente el antagonismo que para otros sería insalvable, y puede transitar simultáneamente por ellos. El éxtasis se convierte en una potencia de síntesis.

Pero vale la pena que nos adentremos un poco más en la relación greiffiana con el budismo, y para hacerlo seguimos las ideas expuestas por Mejía Rivera. De acuerdo a la opinión del crítico, León de Greiff deriva del budismo su “intuición de la nada”. Al igual que todos los poetas de la modernidad, sostiene Mejía, León de Greiff es esencialmente escéptico frente a su mundo, a los ideales del progreso, y a los proyectos colectivos de la humanidad (Mejía-Rivera 2003, 53). Su desconfianza en el destino humano, tanto individual como colectivo, es una idea constante en su poesía pero, a diferencia de otros, León de Greiff “no ha llegado al nihilismo y a la angustia por los desengaños de la existencia, sino desde antes de comenzar a trajinar la vida ya sabía que poco de ella vale la pena” (54); para él la única certeza siempre ha sido “la nada, el vacío” (55). En esta convicción greiffiana que ya puede rastrearse desde los primeros poemas de *Tergiversaciones*, Mejía Rivera observa una semejanza con el pensamiento búdico. No obstante, tal y como sugeríamos en el caso de la relación con Omar Jayam, el crítico duda entre clasificar su diálogo con el budismo como una influencia formativa, o simplemente una coincidencia de ideas: “esta revelación de que no es el Ser ni el yo sino que solo ‘ES’ la nada, lo había dicho antes Gautama Buda y León de Greiff lo creyó o lo descubrió por

sí mismo” (56), anota. Nos interesa señalar el trasfondo de pensamiento budista que subyace en ciertos textos de la poesía greiffiana⁶⁰.

Recuerda Mejía Rivera – siguiendo en parte las ideas de Borges y Alicia Jurado expuestas en *Qué es el budismo* – que algunas de las ideas principales de esta filosofía son el convencimiento de la vacuidad de la vida y el mundo, la necesidad despojarse de todas las ilusiones y deseos, y la búsqueda de un estado de quietud, de “verdad absoluta” en el vacío. Para el budismo “el Ser de las cosas y de los hombres son simples proyecciones e ilusiones en el vacío”, incluso el yo, esa piedra de toque del pensamiento y la poesía modernos, es sólo una ilusión (Mejía Rivera 2003, 58-60). Estos puntos, observa el crítico, aparecen con evidencia en la poesía de León de Greiff. Muchos de sus poemas manifiestan abiertamente la cercanía con la idea de liberarse de la vida disolviendo su propio ser en la Nada: “Vida monótona y tan larga... / Vida trivial... Yo quisiera dormirme en la Nada!” (De Greiff Vol.I, Pg 19); o de hundirse en el Vacío, ese estado tan cercano a la no existencia, como observamos en “El solitario”: “Lo único que anhelo, con rendido, / con impaciente afán, ávido, intenso, / es hundirme en el Caos presentido, // es reposar en el Vacío inmenso” (De Greiff Vol.I Pg 130); o incluso buscar en la muerte ese centro de quietud definitiva, de anulación de todo movimiento, esa suerte de Nirvana, como sucede en “Bajo el signo”:

Tolera el paso de los días,
el cortejo de las horas:
- la marcha fúnebre de Sigfried -.

⁶⁰ Mejía Rivera anota una plausible respuesta a la pregunta por el origen del pensamiento búdico greiffiano: “No existen materiales publicados de L. De Greiff o sobre de Greiff que establezcan, con claridad, a partir de qué lecturas conoció la visión budista (...) Pero se puede deducir que los poetas simbolistas que leyó en su adolescencia fueron, quizá, las primeras referencias a Gautama” (Mejía Rivera 2003, 58)

Y deja venir la muerte,
 danzarina maravillosa
 cuyos giros eurrítmicos
 convergen al céntrico punto
 de la quietud definitiva.”

(De Greiff Vol.I, Pg 177)

De Greiff, desde los límites de su propio lenguaje poético, rodea los mismos espacios que la filosofía budista: el vacío, la inmovilidad, la desaparición, el nirvana. A su manera, el poeta colombiano es también un budista, pero rebelde, indisciplinado, arbitrario. Aunque comparte los principios de esta filosofía, sabe que no puede ser completamente fiel a ella. El mismo lo enuncia en su “Relato de los oficios y mesteres de Beremundo”. Camuflándose en la voz de su heterónimo, dice: “fui discípulo de Gautama, no tan aprovechado: resulté mal budista, si asaz contemplativo” (De Greiff Vol.II Pg, 202). Esto no debe sorprendernos pues ya hemos visto con sobrados ejemplos que su apego tanto a las tradiciones como a los sistemas de pensamiento se hace siempre a partir de una radical subjetividad creadora.

El aspecto más interesante de la lectura que hace Mejía-Rivera de la cercanía greiffiana con el budismo, es su conexión entre la idea de que “el yo es una ilusión, una máscara que cubre el vacío” (Mejía Rivera 2003, 60) y la problemática de los heterónimos. Para el crítico, este aspecto de la obra greiffiana no ha sido comprendido hasta ahora por la crítica porque “no existe en la poesía occidental este tipo de desdoblamiento creativo del yo” (60). A diferencia de los heterónimos de Pessoa o Machado, que tienen personalidades configuradas y una individualidad distintiva que permite identificarlos entre sí, éstos “no se reconocen como parte de una única mente” (61), no se confunden entre sí, no invaden los territorios del otro. Lo que sí sucede en la

obra del colombiano, donde a pesar de que personajes como Gaspar von der Nacht, Matias Aldecoa, Miguel de Zulaibar o Erick Fjordson, “son personalidades autónomas con ciertas características y tendencias específicas”, y “han vivido distintas experiencias del mundo”, irremediablemente “terminan siendo algún día el otro, los otros, hasta que cese el viaje peregrino por las cosas aparentes” (61). Son presencias itinerantes que penetran y abandonan la consciencia, fantasmas que se evaporan en el aire con la misma levedad con la que aparecen. Para Mejía Rivera, los múltiples heterónimos greiffianos se hallan unidos por “el sentimiento de que se saben ilusiones de un soñador que tampoco existe” (61).

La lectura de Mejía es la de un crítico muy fino que distingue en la aparente confusión de nombres de la poesía greiffiana, una idea filosófica profunda que los sostiene: la idea de que la individualidad no es más que la ilusión de un “sueño colectivo”. El hecho de que la poética greiffiana dé cabida a una diversidad de “yoes” que en ciertos momentos se desvanecen y confunden, que atraviesan tiempos y espacios distintos desafiando las categorías de la lógica y la racionalidad, tiene su sustento en la intuición de que todos ellos, “incluyéndolo a él”, son fantasmas conscientes de su propia existencia ilusoria, que se saben “hijos del sueño colectivo de las individualidades aparentes” (60).

Bajo esta misma sospecha de “ilusoriedad” se plantea León de Greiff su relación con la realidad, la Historia, el tiempo, y todas las presencias del mundo. En consecuencia, puesto que toda representación del mundo es ficcional, él se permite la libertad de desdibujar y trastocar las líneas de esa ficción de estabilidad. Bajo esta perspectiva, podemos comprender de una mejor manera esa confusión de épocas, geografías,

personajes y voces que encontramos en el concierto polifónico de su poesía en el que, en palabras de Mejía Rivera, “se juntan todos los tiempos, los territorios, los sueños, los vivos, los fantasmas y los muertos” (63). Para De Greiff resulta tan ilusorio el hecho de habitar en el mundo de sus contemporáneos, como el de poder conversar con hombres de la Edad Media; resulta tan ficticia su cercanía con Verlaine como la que pudo tener con sus conocidos más cercanos; le es tan paradójicamente intangible la materia de sus días como el edificio entero de la historia humana. Acaso por esta razón le resulta tan fácil desenmadejar el tejido de la realidad para recomponerlo en esas caprichosas, extrañas, fabulosas telas que despliega en su obra.

Para cerrar este apartado, la relación greiffiana con la literatura y el pensamiento de oriente pude resumirse en esa doble corriente de la que hemos hablado: por un lado, el erotismo – y la configuración de ese ideal femenino de sensualidad y poesía – ; y la intuición del vacío budista que una lectura aguda puede llegar a descubrir en la base de la representación greiffiana frente al mundo y como trasfondo de su recurso a los heterónimos. León de Greiff habita dos Orientes que, a pesar de ser fuerzas en tensión, logra asimilar, transformar y reunir en el concierto de su poesía.

4.11 El mosaico ideal de lo femenino

El apartado final de este capítulo se aparta un poco del trazado que habíamos venido siguiendo hasta ahora. Hemos recorrido la obra greiffiana señalando sus filiaciones, su relación, sus diálogos y sus robos de diversos lugares de ese orden simultáneo de la literatura; hemos querido señalar la lucha de León de Greiff con sus predecesores, el

choque de fuerzas y de voces, sus caprichosas apropiaciones de imaginarios, lenguajes y ritmos. Las épocas y autores que hemos abarcado son los que a nuestro parecer son más definitivos en el proceso de formación de la obra greiffiana. Sabemos que quedan de lado algunos otros componentes como la influencia germana que en De Greiff tiene un color más musical – la tormenta wagneriana que retumba en poemas como “El solitario” –; la asimilación del espíritu ruso que podemos encontrar en Sergio Stepanski; o incluso las heterodoxas visiones de lo clásico – como esa “Palas Atenea” que a los ojos greiffianos se troca en “luciferina dea” (De Greiff Vol.I Pg 154). No obstante consideramos que la revisión del modernismo, la influencia simbolista, la presencia de la poesía del Siglo de Oro, lo medieval, lo nórdico, lo oriental y las sombras de esos gigantes Shakespeare y Poe, nos ha permitido tener una comprensión bastante amplia de la tradición literaria de León de Greiff. Lo que nos proponemos en esta última sección ya no es concentrarnos en un aspecto particular de la obra greiffiana, sino señalar uno de los elementos de la poesía greiffiana que se nos ofrece como símbolo o cifra de la poesía greiffiana frente a la tradición literaria: la imagen de lo femenino.

León de Greiff es más que pródigo en referencias a figuras femeninas tomadas de diversas tradiciones literarias. Lady Macbeth, Dinazarda, Ligeia, Sheherezada, Ofelia, Cleopatra, Beatriz, Leda, Annabel, Iseo, Melusina, Xatli, Helena, Bibiana, Eva, Loreley, Lilith, Margarita, Rosa del Cauca, Dánae, Circe, Ulalume, Morgana, la “dueña” medieval, y muchas otras, se reúnen en el coro de sus voces femeninas. Estas amadas greiffianas provienen de todas partes, de todas las épocas, unas son rubias otras morenas, algunas terriblemente crueles y otras inocentes hasta la santidad. ¿Qué las une? ¿Por qué todas llegan al mismo círculo de confluencia? Como observa Mejía Rivera: “El amor en

la poesía greiffiana es ante todo por el arquetipo del eterno femenino”. León de Greiff se acerca a cada una de estas figuras en tanto puede apropiarse de ella para componer la imagen total de lo femenino, que se encuentra por encima de las diferencias, que sobrevive al tiempo, que concilia sus opuestos: es madre y amante, bondadosa y cruel, misteriosa y diáfana, antigua y nueva. La amada ideal greiffiana, según el crítico: “no es colombiana ni griega, no tienen quince años ni doscientos, es la mujer que ha perdido su individualidad y, precisamente por ello, se convierte en la gran hembra mítica” (Mejía Rivera 2008, 32).

Si el símbolo de la Noche es el que reúne a la totalidad de las figuras femeninas de la obra greiffiana es porque encuentra en ella un espacio propicio para unificarlas, para diluir sus diferencias en el espacio de la oscuridad. Estanislao Zuleta ya observaba este aspecto de la poesía greiffiana. “De Greiff sabe”, sostiene “que la noche es una imagen de la mujer. También sabe que esa imagen está dividida en dos figuras: la bruja perseguidora y la mujer ideal”. Es además una imagen comprensiva de elementos contrarios “principio y fin, soledad y muerte” (Zuleta, 78). La visión de Zuleta es, a nuestro parecer, demasiado reduccionista. La “Noche greiffiana”, esa mítica “Noche morena” que abarca la constelación entera de presencias femeninas, no sólo es un espacio conciliador de contrarios, sino un punto en el que confluyen una multiplicidad de rostros. No es una fuerza dialéctica que reúne opuestos, sino una inmensa fuerza de síntesis de lo diverso. El espacio mítico que abre con sus “Mitos de la Noche” reúne y resume todas las variaciones de esa imagen única de lo femenino:

Morgana, Bibiana y Melusina
y Loreley y Xeherazada y Dinazarda y Medea,
y Ulalume y Xatlí, danzan la danza que jamás se fina:

¡la Danza de la Unica y de la Múltiple Dea!

(De Greiff Vol.I Pg 389)

La mujer mágica, la medieval, la seductora oriental diosa de las palabras, la purísima amante de Poe, todas ellas giran y se funden alrededor del mismo fuego: la imagen del eterno femenino, que para De Greiff no tiene otra forma que la de la Noche, origen y destino de su vida:

Yo de la noche vengo y a la noche me doy...

Soy hijo de la noche tenebrosa o lunática...

(...)

Que es la noche resume de humana y divina
proteidad, y que es urna de todos los olores...

Cuándo vendrá la noche que jamás termina?

(De Greiff, Vol.I Pg 5)

Ahora bien, el interés que despierta el tema de lo femenino y lo nocturno en la poesía greiffiana es el siguiente. A nuestro parecer, la relación greiffiana con los elementos de la Noche, lo eterno femenino, y la multiplicidad de rostros de las presencias femeninas son, de cierta manera, una metáfora de su relación con la tradición literaria. Consideramos que su acercamiento a lo femenino se encuentra, podríamos decir, bajo el mismo signo que su diálogo con la tradición: su curiosidad infinita equipara a la insaciabilidad de su deseo. Así como De Greiff no puede pertenecer a una sola tradición, sino que quiere fundirse en un afán de universalidad, tampoco pueda amar solamente a una mujer, sino que se siente atraído por todas.

Las observaciones que hemos hecho a propósito de las presencias femeninas bien podrían servirnos para definir su relación con los cauces múltiples de la tradición

literaria. Por ejemplo, ese afán que lo lleva a reunir bajo el manto de la noche la multiplicidad de rostros amados de diverso origen, buscando la imagen ideal del eterno femenino, es acaso el mismo que lo lleva a sintetizar en sus poemas los innumerables elementos tomados de diversas épocas, fuentes y orígenes, en ese espacio fantástico del orden atemporal de su tradición literaria. El sueño del eterno femenino greiffiano es acaso equiparable al del orden simultáneo de la tradición que quiere conquistar. Opera una misma fuerza de síntesis en esa amalgama de figuras eróticas, y en la conjunción de riquezas poéticas dispares. Es más, podríamos decir, incluso, a propósito de su tradición literaria lo que Mejía Rivera afirmaba de la amada ideal greiffiana: “no es colombiana ni griega, no tiene quince ni doscientos años, sino que se pretende universal y omnicomprendiva”.

CONCLUSIONES

El estudio de la poesía de León de Greiff nos permite acercarnos a un autor que hizo de su obra completa un juego con la tradición literaria, que se atreve a desafiar las líneas de relación convencionales con la historia y la cultura, y que lega a la poesía colombiana – y ¿por qué no latinoamericana? – posterior, una enseñanza de suprema libertad. A lo largo de nuestro estudio, especialmente en el último capítulo, hemos demostrado de qué manera León de Greiff se apropia de una gran cantidad de riquezas extraídas de diversas fuentes, que en unos casos son préstamos textuales, en otras actitudes o ideas, de una forma absolutamente creativa. Por este motivo, podemos afirmar que su diálogo con la constelación de sus antecesores literarios se enmarca perfectamente en esa dinámica de interpretación subjetiva y arbitraria, de conflicto y lucha por la primacía que Harold Bloom denominaba “lectura creativa”, y que constituía el centro de su teoría sobre la influencia. La poesía de León de Greiff, como hemos podido observar, es un continuo enfrentamiento con enemigos-padres distintos, a los que unas veces derrota, y por los que otras se ve derrotado. Así como a Villon él parece dominarlo, Shakespeare lo aprisiona en el espíritu dominante de Hamlet.

De Greiff, en su relación de conflicto y aprovechamiento de los elementos múltiples de la tradición, transita por ella imaginándola como ese círculo de orden simultáneo que describía Eliot. En la revisión que hicimos de su poesía, podemos observar hasta qué punto ha podido concebir una relación con la historia despojada de toda categoría de ordenamiento racional, y convertirla en un espacio de creación absolutamente personal. Por medio de su poesía, León de Greiff abre una vía de relación

con la dimensión temporal y de experiencia del mundo que en muchos puntos se relacionan con las propuestas filosóficas de Nietzsche y del pensamiento budista. Este gesto resulta tremendamente significativo en el marco en el que aparece su poesía, puesto que no sólo intenta desligar la experiencia individual del mundo de sus constreñimientos circunstanciales de la existencia, sino porque sugiere la posibilidad de observar al hombre del continente americano en un estatuto de paridad con el europeo, el oriental, o incluso con el hombre de cualquier época pasada, resolviendo de esta manera el “complejo” de retraso, de haber llegado tarde a la historia.

De igual manera, al conseguir para sí mismo, y de esta forma abrir para los poetas posteriores, la posibilidad de “inventar” su propio pasado, propone una salida a ese callejón frente al cual se encontraron muchos poetas contemporáneos suyos: el encierro de su herencia clásica y española. Puesto que cada hombre puede inventar su pasado, el hecho de pertenecer o no a una tradición, se convierte en una cuestión de voluntad y escogencia, no de imposición. Para el artista americano de estos años, esa posibilidad de intentar darse nacimiento a sí mismo, resulta una idea de una rebeldía energizante y renovadora. En Colombia, esa propuesta sería recogida por escritores posteriores tales como Mutis, Gaitán Durán, e incluso el mismo García Márquez. No queremos sugerir que la obra de León de Greiff sea la influencia directa y única que genera estos cambios. Más bien, señalamos que son las ideas que laten en el fondo de su poesía, las que empiezan a circular en el ámbito literario intelectual y literario del país, y que posteriormente al ser reelaboradas y divulgadas por otros, hacen posible que los escritores posteriores se enfrenten a la tradición literaria con una libertad tan amplia.

Es verdad que el modernismo proclamaba un mensaje similar, y las consecuencias de su revolución en la poesía latinoamericana siguen el mismo trazado de las que señalamos en Colombia. Nuestra propuesta es que León de Greiff, de cierta manera, cumplió en el país la labor renovadora que figuras como Darío ejercieron en el ámbito más amplio de la literatura hispanoamericana.

Ahora bien, también, creemos oportuno añadir una nota final a propósito del diálogo greiffiano con la tradición literaria. Su obra es vigorosa, llena de creatividad, fuerza, versatilidad; maneja una variedad increíble de registros y elementos, de referencias, nombres, ideas, estéticas, actitudes. Ha querido ser un hombre de mil laberintos y sintetizar dimensiones demasiado grandes. El resultado, como ya algunos lectores lo señalan, es el ahogo. Al igual que William Ospina, creemos que la acumulación de elementos en la obra del poeta, no es la cualidad más remarcable de su poesía, sino más bien una riqueza que juega en contra suya. Al querer asimilar y hacer suyas tal cantidad de influencias, De Greiff termina desbordado, y su poesía a veces parece convertirse en un fatigoso desfile de fantasmas, dentro del cual se pierde a sí mismo y nos fatiga a los lectores. Irónicamente, huyendo del tedio por vía de un ansia insaciable de conocimiento, encuentra de nuevo, en lo múltiple, en la sobreabundancia, al mismo enemigo. En nuestra opinión, el aspecto más importante de la obra greiffiana, su mayor legado a la literatura es la intuición de una nueva vía de comprensión de la tradición.

El estudio de la obra de León de Greiff nos ha servido para intentar una definición alternativa de este concepto, más acorde con las dinámicas de la literatura moderna. A partir de los planteamientos teóricos de Paz, Bloom y Eliot, hemos podido señalar un

cambio radical respecto a la noción clásica de la tradición, situándola en unas coordenadas distintas a las del espacio en el que habitualmente es comprendida. En primer lugar, observamos cómo la tradición se desplaza de un espacio comunitario a la esfera de lo personal. En segunda instancia, el concepto empieza a desligarse de la rigidez de las categorías espacio-temporales de ordenamiento del mundo y empieza a concebir la historia y el pasado como elementos de naturaleza inestable. El poeta moderno se acerca a la tradición como un espacio sin fijeza y empieza a considerarla como un espacio que puede construir a su medida. La imposición del pasado se reemplaza por la posibilidad de la conquista imaginaria de la historia, cuestión que cambia completamente la manera de relacionarse con el origen. El poeta siente que puede pertenecer a la genealogía que él inventa para sí mismo, y no sólo al lugar al que lo destinan sus circunstancias históricas, geográficas y lingüísticas. Esta noción moderna de la tradición le abre la posibilidad al individuo de ser el autor de su propio nacimiento, de inventar las líneas de su propia biografía imaginaria. Estas son las ideas que palpitan en la obra de León de Greiff y que desde el fondo de su tiempo, desde la música y el ruido de sus poemas, han venido impulsando secretamente algunas de las conquistas mayores de la poesía colombiana del siglo XX.

Bibliografía del autor

- De Greiff, León. *Antología de León de Greiff*. Ed. Germán Arciniegas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. Impreso
- . *Antología poética*. Ed. Fernando Charry Lara. Madrid: Editorial Visor, 1992. Impreso
- . *Escritos sobre música. Libretos para la Radiodifusora Nacional*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impreso
- . *La columna de Leo*. Recopilación y selección de Miguel Escobar Calle. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1975. Impreso.
- . *Obras Completas*. Medellín: Editorial Aguirre, 1960. Impreso.
- . *Obras Completas*. IV volúmenes. Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 1975. Impreso.
- . *Obra Dispersa*. II volúmenes. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995. Impreso.
- . *Obra Poética*. Selección y prólogo Cecilia Hernández de Mendoza. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. Impreso.
- . *Obra Poética*. Ed. Hjalmar de Greiff. III volúmenes. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. Impreso.

Bibliografía crítica sobre el autor

- Acosta, Pedro. "León de Greiff: la esfinge y la palabra." *Revista Tadeo* (1987): 39-45. Impreso.
- Alape, Arturo. *Valoración Múltiple sobre la obra de León de Greiff*. Bogotá: Departamento de Publicaciones de la Fundación Universidad Central, 1995. Impreso.
- Alvarez de Dross, Tulia. "La experiencia amorosa en León de Greiff." *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural. Universidad Nacional* (1970): 64-75. Impreso.
- Alzate Noreña, Luis. "Sobre unos versos de Leo Legris." *Revista Voces* N° 56 (1920). Impreso.
- Arbelaez, Fernando. "La poesía de León de Greiff." *Hojas de Cultura Popular* N° 49 (1955). Impreso.

—. "Palabras de don Germán Arciniegas en el acto de postulación del nombre del maestro León de Greiff como candidato al premio nobel para el año de 1975." *Hojas Universitarias. Revista de la Fundación Universidad Central* (1975). Impreso.

Arciniegas, Germán. "Sobre León de Greiff. Prólogo." *Antología de León de Greiff*. Bogotá: Círculo de lectores, 1976. 15-30. Impreso.

Betancourt, Belisario. "De Greiff o el lenguaje que no envejece." *Revista Casa Silva* (1995). Impreso.

Bonnett, Piedad. "León de Greiff y los orígenes de la lírica moderna en Colombia." *Texto y contexto* (1988): 133-140. Impreso.

Bronx, Humberto. "Prólogo ." Greiff, León de. *León de Greiff: su vida y selección de sus poesías*. Medellín: Editorial Salesiana, 1973. Impreso.

Caro de Mendoza, Hernando. "La música en la poesía de León de Greiff." *Gaceta Colcultura* (1995). Impreso.

Castillo, Eduardo. "Leo Legris, el Panida." *Revista Cromos* (1918). Impreso.

Charry Lara, Fernando. "León de Greiff: la creación de un lenguaje." *Eco* No 188 (1977). Impreso.

Cobo Borda, Juan Gustavo. "De León de Greiff a Eduardo Carranza." *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores, 2003. Impreso.

Connell, Stanley Wayne. *Lexical aspects of the Works of León de Greiff*. Georgetown University. Facsimile printed by microfilm. University Microfilms International. Ann Arbor, Michigan, 1978. Impreso.

De Dross, Tulia. "La experiencia amorosa en León de Greiff." *Revista de la dirección de divulgación cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, No. 6 Octubre. 1970: 64-75. Impreso.

De Greiff, Boris. "Una evocación familiar." *Revista Casa Silva* (1995). Impreso.

De Greiff, Hjalmar. "León de Greiff, ecos de un centenario." *Revista Lámpara* No 128 (1995). Impreso.

--. "Prólogo." De Greiff, León. *Sonetos*. Bogotá: El áncora Editores, 1992. Impreso.

--. "Prólogo." De Greiff, León. *Antología multilingue de León de Greiff*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995. Impreso.

De Greiff, Otto. "Prólogo." De Greiff, León. *Baladas y Canciones*. Bogotá: El áncora Editores, 1991. Impreso.

Escobar Calle, Miguel. "León de Greiff en el mítico país de Bolombolo." *Revista Casa Silva* (1995). Impreso.

Fajardo, Diógenes. "León de Greiff." *Historia de la Poesía Colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1991. Impreso.

--. Coleccionista de Nubes. *Ensayos sobre literatura colombiana*. Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 2002. Impreso.

Garavito, Fernando. "La musicalidad en la obra de León de Greiff. Prólogo." Greiff, León de. *Selección de poemas de León de Greiff*. 1976: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. Impreso.

García Maffla, Jaime. "León de Greiff 1885-1976." *Gaceta Colcultura* N° 29 (1995). Impreso.

García-Prada, Carlos. "La fuga inefable hacia Ulalume." *Revista Iberoamericana* Vol. 10 (1942): 439-445. Impreso.

Gil Jaramillo, Lino. "A tientas por el laberinto poético de León de Greiff." *Revista de la Universidad del Valle* (1975): 202. Impreso.

Gomez, Eduardo. "León de Greiff: el lírico contra la lírica tradicional." *El Espectador* 17 Octubre 1982. Impreso.

Gomez, Miguel. El tiempo literario de León de Greiff. *Hispanic Review* 70. 3 2002: 421-438. Impreso.

Goncharenco, Sergei. "El maestro de lo imposible." *Revista Casa Silva* (1995). Impreso.

Gutierrez-Girardot, Rafael. "Para una desprovinciación de León de Greiff". *Revista Aleph*. No 117 abril-junio, 2001: 46-55. Impreso.

Jaramillo Angel, Humerto. "León de Greiff: poeta, prosista, viajero". *Biblioteca cultural y bibliográfica*. Vol XXII, No 5 ,1969: 30-39. Impreso.

Jaramillo Escobar, Jaime. "Por qué León de Greiff era así". *Boletín cultural y bibliográfico*. Vol XLII, No 68, 2005: 85. Impreso.

Jimenez, David. "León de Greiff: el argonauta y el bufón." *Gaceta Colcultura* (1995). Impreso.

Loaiza Cano, Gilberto. "El aporte vanguardista de Tergiversaciones." *Revista Número* (1996). Impreso.

Luna Sellés, C. "León de greiff: '¡No soy lo que dicen... ni en lo que soy estoy!'". *Moenia: Revista Lucense De Lingüística & Literatura* No 16, 2010: 267-284. Impreso.

Macías, Luis Fernando. "Consideraciones sobre León de Greiff". *Estudios De Literatura Colombiana*, No. 7, 2000: 70-88. Impreso.

--. "Fernando Gonzáles y el León de Greiff, dos caras de una misma moneda llamada escepticismo". *Revista de Lingüística y literatura*. No. 43-44, 2003 – 46-46, 2004: 25-37. Impreso.

Macías, Luis Fernando y Miriam Velásquez. *Glosario de referencias léxicas y culturales en la obra de León de Greiff*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2007. Impreso.

Mantecón Ramirez, Benjamín. "León de Greiff: el tema del amor". *Cauce*. No 14-15, 1991-1992: 419-466. Impreso.

--. "El tema de la muerte en la poesía de León de Greiff". *Lenguaje y textos*. No 15. 2000: 81-96. Impreso.

Maya, Rafael. "León de Greiff." *Estampas de ayer y retratos de hoy*. Bogotá: Edición de la Revista Bolívar, 1958. 307-312. Impreso.

Mazzoldi, B. "Teleón: La acusación infinita de león de greiff". *Colombia en el contexto latinoamericano*. M. Luque, M. Ordóñez & B. Osorio Editores. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1997: 178-203. Impreso.

Mejía Duque, Jaime. "Nueve ensayos literarios." *Nueve ensayos literarios*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. Impreso.

Mejía Rivera, Orlando. "La intuición búdica y los heterónimos en León de Greiff." *Revista Aleph*. Universidad Nacional de Colombia. No 125 (2003): 51-64. Impreso.

--. "León de Greiff: el amor, la muerte y el silencio". *Revista Universidad de Antioquia*. No 292 abril-junio, 2008: 31-34. Impreso.

Mejía Velilla, David. "Recuerdo de León de Greiff." *Boletín de la Academia Colombiana* Vol 33 (1983): 155-169. Impreso.

Mendoza de, Cecilia. "El poeta León de Greiff." *Boletín de la Academia Colombiana* 45 (1995): 62-76. Impreso.

- . *La poesía de León de Greiff*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1974. Impreso.
- Mohler, Stephen. "La fuga sinfónica en la poesía de León de Greiff." *Explicación de textos literarios* (1978). Impreso.
- . "León de Greiff, poeta musical." *Semanario dominical El Siglo* (1971).
- Ospina, William. "El regreso del León." *Por los países de Colombia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002. 153-161. Impreso.
- Ospina, William. "León de Greiff y la música verbal." *Por los países de Colombia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002. 162-193. Impreso.
- Pizarro, Agueda. "El viaje del poeta. Estudio de las imágenes en Fantasías de Nubes al viento, primera ronda de León de Greiff". *Boletín cultural y bibliográfico*. Vol. XII, No 10, 1969: 5-41. Impreso.
- Posada, María Candelaria. "Mecanismos del lenguaje poético de León de Greiff." *Revista Casa Silva* (1995). Impreso.
- Restrepo, Carlos. "El erotismo en la poesía de León de Greiff." *Revista Poligramas* N° 9 (1979): 59-71. Impreso.
- Rodriguez Sardiñas, Orlando. *León de Greiff: Una poética de Vanguardia*. Madrid: Playor, 1975. Impreso.
- . "Las criaturas reinventadas de la poesía de León de Greiff." *Cuadernos Hispanoamericanos* 263-264 (1972). Impreso.
- Ruiz Gomez, Darío. "El funeral de un mito." *Revista el Estravagario* (1976). Impreso.
- Stanley Wayne, Connell. *Lexical aspects of the Works of León de Greiff*. University microfilms International. Georgetown University. Ann Arbor, Michigan, 1978. Impreso.
- Suardíaz, Luis. *El múltiple rostro de León de Greiff*. La Habana / Cali: Instituto cubano del libro. Editorial Arte y literatura de la Universidad del Valle, 1995. Impreso.
- . "León de Greiff en Weimar." *Conozca a: José Asunción Silva, Luis Carlos López, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff, Luis Vidales*. Medellín: Extensión Cultural Universidad de Antioquia, 1985. 127-170. Impreso.
- Toruño, Juan Felipe. "Sinfonismo en la poesía de León de Greiff." *Revista de la Universidad de Antioquia* (1943): 265-272. Impreso.

- Uribe Ferrer, René. "León de Greiff: aventura luminosa." *Revista Universidad de Antioquia* (1960): 522-533. Impreso.
- Valencia Giraldo, Asdrúbal. "Lo autóctono y lo extraño en León de Greiff". *Revista de la Universidad de Antioquia*. No 232, Abril-Septiembre (1993): 65-71. Impreso.
- Valencia Goelkel, Hernando. "Notas de lectura bajo el signo de Leo." *Crónicas de libros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. 19-28. Impreso.
- Vargas Osorio, Tomás. "Iniciación a la poesía de León de Greiff." *Obras*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1944. 259-271. Impreso.
- Vásquez Lopera, Julián. *El gran viaje atávico. Suecia y León de Greiff*. Medellín: Editorial Tambor de Arlequín, 2006. Impreso.
- Vásquez, Rafael. "La poesía de León de Greiff." *Revista de Indias* (1943): 394-403. Impreso.
- Vidales, Luis. "Nueve poetas en uno: el polifacético León de Greiff." *Casa de las Américas* N° 110 (1978): 68-73. Impreso.
- Zalamea, Jorge. "El consorcio cosmopolita. Prólogo a las obras completas de León de Greiff." Greiff, León de. *Obras Completas*. Medellín: Editorial Aguirre, 1960. VII-XVII. Impreso.

Bibliografía de referencia

- Alvar, Carlos. *Poesía de Trovadores, Trouveres y Minnesinger. Antología*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. Impreso.
- Barzilai, Shurli. "A review of Paul de Man's review of Harold Bloom's *Anxiety of Influence*". *Yale French Studies* No.69 (1985). Pg 134-141. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961. Impreso.
- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la Nuit*. Paris: Gallimard, 1980. Impreso.
- Bloom, Harold. *The anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1997. Impreso.
- . *A map of misreading*. New York: Oxford University Press, 2003. Impreso.

--. *The Anatomy of Influence. Literature as a way of life*. New Haven and London: Yale University Press, 2011. Impreso.

--. "Introduction". *Falstaff*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers. 1991. Pg 1-4. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Impreso.

Caparros, Carlos Arturo. *Dos ciclos de lirismo colombiano*. Bogotá: Publicaciones caro y Cuerto, 1961. Impreso.

Cobo Borda, Gustavo. *Historia Portátil de la poesía colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995. Impreso.

Cote Baraibar, Ramón. *Antología de la poesía del siglo XX en Colombia*. Madrid: Editorial Visor, 2006. Impreso.

--. *Poesía*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1977. Impreso.

Darío, Rubén. *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1975.

De la Vega, Garcilaso. *Obra completa*. Madrid: Editorial Nacional, 1976. Impreso.

Del Casal, Julián. *Poesía completa y prosa selecta*. Madrid: Vebum, 2001. Impreso.

De Man, Paul. *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1983. Impreso.

Eliot T.S. "Tradition and the individual talent." Ed. Primeau, Ronald. *Influx: Essays on Literary Influence*. New York: National University Publications, 1977. Impreso.

Espinosa, Germán. *Ensayos Completos*. Medellín: Universidad EAFIT, 2002. Impreso.

Fernandez, Teodosio. *La poesía hispanoamericana (hasta final del Modernismo)*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Ferrari, Americo. *El bosque y sus caminos*. Valencia: Editorial Pre-Textos. 1993. Impreso. Impreso.

Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Barcelone : Livre de Poche. Références, 1999. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du seuil, 1982. Impreso.

Goddard, Harold. "Henry IV". *Falstaff*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1991. Pg 110-123. Impreso.

Góngora, Luis. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972. Impreso.

Grünfeld, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Editorial Hiperión, 1995. Impreso.

Henriquez Ureña, Pedro. *La Utopía de América*. Edición y selección Angel Rama y Rafael Gutierrez Girardot. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.

--. *Obras Completas. Tomo X (Incluye Las Corrientes literarias en la América Hispánica)*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henriquez Ureña, 1980. Impreso.

Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo Decadencia y Modernidad. Ensayos sobre el Modernismo en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Instituto Colombiano de Cultura, 1994. Impreso.

Kirkpatrick, Gwem. *The dissonant Legacy of Modernismo*. Los Angeles: University of California Press, 1989. Impreso.

Litvak, Lily. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1981. Impreso.

Maya, Rafael. *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá: Biblioteca de autores contemporáneos, 1961. Impreso.

Navarro, Tomás. *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid-Barcelona: Ediciones Guadarrama-Labor, 1974. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. II Intempestiva. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999. Impreso.

--. *Ecce Hommo*. Madrid: Alianza editorial, 1988. Impreso.

Olivio Jiménez, José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1989. Impreso.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974. Impreso.

Pearce, Dan, "Repetition Compulsion and 'Undoing': T.S. Eliot's 'Anxiety of Influence'." *Mosaic*, 21:4 (1988:Fall) p.45. Impreso.

Poe, Edgar Allan. *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Cambridge: The Belnak Press of Harvard University, 1978. Impreso.

- Pound, Ezra. *The Cantos*. New York: New Directions Book, 1996. Impreso.
- Primeau, Ronald. *Influx: Essays on Literary Influence*. New York: National University Publications, 1977. Impreso.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1963. Impreso.
- Rama, Angel. *Crítica literaria y Utopía en América Latina*. Selección y prólogo de Carlos Sánchez Lozano. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005. Impreso.
- Riquer, Martin de. *Los Trovadores. Historia literaria y textos*. Tomos I, II y III. Barcelona: Editorial Ariel, 1975. Impreso.
- Rimbaud, Arthur. *Oeuvre-vie*. Edition du centenaire établie par Alain Borer. Paris: Arléa, 1991. Impreso.
- Sanín Cano, Baldomero. *De lo exótico*. Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Angel Arango. Diciembre 1, 2012.
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/ensayo/exotico.htm>. No paginación.
- Schulman, Ivan A. "Reflexiones en torno al modernismo". *El Modernismo*. Edición y compilación de LilyvLitvak. Madrid: Taurus, 1981. Impreso.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Editorial Cátedra, 1991. Impreso.
- Shakespeare, William. *Penn State's Electronic Classics Series*. Penn State University. Web 7 August 2012. <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/shake.htm>>.
- Silva, José Asunción. *Obra Completa*. Edición crítica a cargo de Hector H. Orjuela. Colección Archivos, Madrid 1990. Impreso.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y Vanguardia. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*. Río piedras: Editorial de la universidad de Puerto Rico, 1989. Impreso.
- Torre de, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965. Impreso.
- Valencia, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1995. Impreso.
- Valéry, Paul. "Villot et Verlaine". *Biblisem. La mémoire littéraire et historique de l'Occident chrétien*. 81e Édition: January 2012. Visitado el 19 July 2012.
<http://www.biblisem.net/etudes/valevill.htm>

Verlaine, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont, 1992. Impreso.

Villon, François. *Poesía Completa. Edición bilingüe*. Madrid: Visor, 2006. Impreso.

Zuleta, Estanislao. *Tres Rescates. Sartre. De Greiff. El Erotismo*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2007. Impreso