



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LEÓN DE GREIFF: MÁSCARAS DE
SINCERIDAD

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

Erik Javier González Martínez

ASESOR:

Mtro. José Roberto Cruz Arzabal

Ciudad de México, 2016.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, por su confianza y esfuerzo.

Agradecimientos

Este trabajo debe su realización al apoyo incondicional de Silvia y Francisco, al tiempo y al conocimiento amablemente brindados por los profesores: Roberto Cruz, Rafael Mondragón, Jorge Aguilera, Jocelyn Martínez y César Cañedo. Agradezco también a Juan Carlos Góngora y Francisco Trejo, valiosas amistades, con quienes compartí en innumerables ocasiones el entusiasmo de leer y estudiar los versos de León de Greiff, las charlas con ambos fueron de gran motivación.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. “El multánime y multiforme yo”	12
1.1 Sujeto lírico, discurso y enunciación. La subjetividad como un efecto discursivo	14
1.2 Metáfora, Metonimia y Redes isotópicas. Los recursos textuales del “Yo multánime”	23
1.3 Metodología del análisis	32
Capítulo 2. Las formas de Proteo	36
2.1. “Favilas”. La creación de entidades abstractas	36
2.2. La creación de un personaje múltiple	48
2.3 ¿Sujeto múltiple o múltiples sujetos? El <i>Libro de relatos</i>	61
2.3.1 Las posibilidades enunciativas y retóricas del “Yo multánime”	62
2.3.2 La constitución de un microuniverso poético	72
2.3.3 Las principales ideas estéticas de la poética del “Yo multánime”	79
Conclusiones	83
Capítulo 3. El “Yo multánime” en su contexto literario	84
3.1. El Modernismo y su representación del <i>Yo</i>	85
3.2 La transformación del sujeto en las últimas poéticas modernistas	92
3.3 El “Yo multánime” como síntesis crítica del sujeto modernista	97
3.4 El sujeto múltiple frente a las subjetividades de la Vanguardia. Un problema visto desde dos enfoques distintos	104
3.5 Las metamorfosis del <i>yo</i> en la poesía latinoamericana. Fragmentariedad y acumulación: dos formas de representar al sujeto lírico moderno	113
Conclusiones	119
Bibliografía	126

INTRODUCCIÓN

Es una opinión general la de que los autores pertenecientes al periodo de ruptura vanguardista fundan la modernidad de la poesía latinoamericana y la insertan dentro del mapa de la literatura universal del siglo XX. Esta idea aparece en diversas plumas como la de Octavio Paz, Eduardo Milán y Saúl Yurkievich¹, quien señala a cinco autores de esa época como algunos de los “fundadores” de la nueva poesía latinoamericana: Huidobro, Vallejo, Neruda, Borges y Girondo². El presente trabajo ha tomado como su objeto de estudio a un contemporáneo de ese mismo periodo, cuya particular expresión, sin embargo, pese a su auténtica originalidad (o quizá debido a ella), posee hasta ahora un lugar marginal en la historia de la poesía latinoamericana; se trata del poeta colombiano León de Greiff.

El motivo por el que se eligió estudiar a este autor es porque en su obra es visible el surgimiento de una propuesta literaria, cuyos lineamientos estéticos y compositivos señalan posibilidades creativas en la expresión lírica, que, no obstante, no tuvieron continuidad ni en la tradición poética colombiana ni en la latinoamericana. Es decir, que es difícil hablar de una influencia verificable de este autor sobre los posteriores desarrollos creativos de otros poetas.

¹ Cf. respectivamente sus obras: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 224 pp.; *Resistir: insistencias sobre el presente poético*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 160 pp.; *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 425 pp.

² Yurkievich. *op. cit.* Octavio Paz y José Lezama Lima completan la lista de fundadores de la poesía hispanoamericana contemporánea, ambos pertenecientes al periodo inmediato del auge vanguardista latinoamericano.

La obra poética de León de Greiff abarca un intervalo de más de cincuenta años de escritura; sin embargo, gracias a los estudios de Cecilia Hernández de Mendoza³, esta amplitud puede agruparse en distintas etapas creativas. La primera de ellas comprende desde las primeras publicaciones del autor en la revista *Panida*, compiladas después en su primera obra *Tergiversaciones* (1915-1922), hasta algunos poemas de escritura temprana que recoge en su segundo poemario *Libro de signos* (1930). La siguiente etapa corresponde al periodo de maduración del poeta e incluye la mayor parte de su segundo libro, seguido de *Variaciones alrededor de nada* (1936) y las *Prosas de Gaspar* (1937); después de este periodo de efervescencia creativa continúan títulos que reafirman y enriquecen la línea poética que estas obras marcaron definitivamente, y que se pueden agrupar como la tercera y última etapa, en la que se incluyen los poemarios *Fárrago* (1954) *Bárbara Charanga*, *Bajo el signo de Leo*, *Velero Paradójico* (1957) y *Nova et Vetera* (1973). De entre estas obras se ha elegido *Variaciones alrededor de nada* por ubicarse en un punto privilegiado del desarrollo creativo del poeta y por ser, unánimemente para la crítica, su obra de mayor relevancia⁴. Así, el objetivo general de estudiar a este autor, con este poemario en específico, es ofrecer una nueva valoración de su importancia y aportaciones a la poesía hispanoamericana, que parta fundamentalmente del estudio de sus principales recursos textuales.

Ahora bien, el panorama crítico de la poesía greiffiana abarca perspectivas teóricas y métodos de interpretación muy diversos. Esto ha contribuido a comprender de mejor manera los alcances de esta obra con respecto a la tradición poética latinoamericana. Grandes aportes

³ Vid. Cecilia Hernández de Mendoza, *La poesía de León de Greiff*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1974, 69 pp; quien también realizó el estudio introductorio de la edición crítica para la Biblioteca Ayacucho: León de Greiff, *Obra poética*, Caracas, Ayacucho, 1993, 235 pp.

⁴ Opinión que sostienen Cecilia Hernández de Mendoza, Stephen Charles Mohler, Fernando Charry Lara, Rafael Gutierrez Girardot, Jaime Mejía Duque, entre otros. En la medida en que avance esta introducción se presentarán sus correspondientes referencias bibliográficas.

monográficos son los trabajos de Stephen C. Mohler, Orlando Rodríguez Sardiñas⁵ y de la ya mencionada Cecilia Hernández. Sin embargo, la crítica misma frecuentemente ha mencionado la difícil tarea de analizar y establecer cuáles son las características particulares de la poesía del autor colombiano. Así, en esta diversidad interpretativa han surgido múltiples opiniones, muchas de ellas encontradas, sobre lo que representa esta obra. A continuación se presentará un breve resumen de algunas de las principales lecturas que sobre ella se han dado.

Uno de los primeros en acometer una interpretación global de la obra poética de León de Greiff fue el profesor norteamericano Stephen C. Mohler, quien con su tesis doctoral *The poetic style of León de Greiff*⁶ logró, en primera instancia, acabar con el silencio crítico que había padecido el trabajo del poeta colombiano y, en segundo término, encausar una ruta interpretativa que aún no se encontraba del todo marcada. En efecto, este estudio, cuya primera versión es de 1969, al profundizar en las tres primeras obras del poeta, establece que la musicalidad es uno de sus rasgos estilísticos de mayor trascendencia. Dice: “la mayor contribución de De Greiff a la evolución vanguardista de estilos es lo que Juan Felipe Toruño llama “sinfonismo”⁷. Rasgo que otros autores efectivamente ya habían apreciado, pero que Stephen Mohler estudia de manera amplia en el segundo capítulo de su libro y en otros artículos académicos.⁸ Así, con las contribuciones de este autor se instituye formalmente una

⁵ Stephen C. Mohler, *El estilo poético de León de Greiff*, Bogotá, Tercer mundo, 1975, 145 pp., y Orlando Rodríguez Sardiñas, *León de Greiff: una poética de Vanguardia*, Madrid, Playor, 1975, 186 pp.

⁶ Stephen Mohler, *The poetic style of León de Greiff*, Tesis doctoral, George Washington University, 1969. Las referencias a este estudio se tomarán de su versión en español publicado por la editorial Tercer Mundo.

⁷ *Op. cit.* p. 16.

⁸ Por ejemplo: “León de Greiff, poeta musical” incluido en *Valoración múltiple de León de Greiff*, Arturo Álape (comp.), Bogotá, Fundación Universidad Nacional, 1995 pp. 339-366. Esta obra constituye uno de los principales referentes de la crítica del poeta colombiano. En adelante se citarán algunos otros artículos contenidos en este libro, cuya referencia será el nombre del compilador.

de las primeras lecturas críticas de la poesía de León de Greiff, enfocada principalmente en el estudio de su expresión marcadamente musical.⁹

La segunda vertiente que la crítica ha tomado para estudiar la poesía del autor colombiano la menciona Fernando Charry Lara, dice:

León de Greiff es, ante todo, el creador de un lenguaje poético. [...] Su grandeza radica en una maravillosa capacidad de construcción idiomática y en la forma como en ella conviven la expresión culta junto al habla corriente, el arcaísmo, el neologismo, las voces extranjeras y las de su propia invención. El innegable interés por la obra de De Greiff se justifica así en la aproximación a esa ardua y heterogénea opulencia de la palabra. Ella surgió, recordémoslo, en época de grandes creaciones verbales de la poesía hispanoamericana como *Altazor*, de Vicente Huidobro, y *Trilce*, de César Vallejo¹⁰

Esta riqueza léxica que exhibe la expresión poética greiffiana cuenta con estudios de la más variada índole¹¹. Jaime Mejía Duque, por ejemplo, la interpreta como una “voluntad de rareza” que tiende al barroco¹². Sin embargo, un trabajo completamente distinto es el que realizan Luis Fernando Macías Zuluaga y Miriam Velásquez Velásquez, quienes estudian y compendian desde una perspectiva lexicológica la variedad de registros de los que se vale esta poesía¹³.

La tercera ruta crítica es la que explora las principales temáticas que aborda de Greiff.

El tema que más se ha subrayado a este respecto es el del amor, estudiado por Tulia Álvarez

⁹ Otros artículos que se pueden consultar son los de Juan Felipe Toruño, “Sinfonismo en la poesía de León de Greiff” en Arturo Álape, *op. cit.* pp. 319-317; Orlando Rodríguez Sardiñas “Los recursos rítmicos de la poesía de León de Greiff” en *Thesaurus*, XXVII, Núm 3, 1972, pp. 504-552; Fernando Garabito, “La musicalidad en la obra de León de Greiff”, en Arturo Álape, *op. cit.* pp. 146-152.

¹⁰ Fernando Charry Lara “Los poetas de «Los Nuevos»” *Revista Iberoamericana*, L, Núm. 128-129, julio-diciembre, 1984, pp. 663 y 665.

¹¹ Cabe mencionar los trabajos de Pedro Acostan “León de Greiff: la esfinge y la palabra” y Lino Gil Jaramillo “Posesión y goce del idioma” ambos contenidos en: Arturo Álape, *op. cit.* pp. 195-207 y 414-422.

¹² Vid. Jaime Mejía Duque, “La poesía esquiva y desdoblada en espejismo de León de Greiff” en Arturo Álape, *op. cit.* p. 113.

¹³ Vid. Luis Fernando Macías Zuluaga y Miriam Velásquez Velásquez, *Glosario de referencias léxicas y culturales de León de Greiff*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT, 2005, 593 pp. Otro estudio con una perspectiva teórica semejante es el que presenta Stanley Wayne Connel, *Lexical Aspects of Works of León de greiff*, An Harbor, University Microfilms International, 1982, 211 pp.

de Dross¹⁴ y Benjamín Mantecón Ramírez¹⁵. Sin embargo, este no es el único tema, pues también se han estudiado otros, como el paisaje nocturno, la fuga evasiva y la imagen femenina, este último comentado por Cecilia Hernández. Esta variedad temática es, sin duda, signo de la riqueza evocadora que puede alcanzar la obra de León de Greiff, que contrario a la opinión de otros que argumentan cierto hermetismo en su expresión, se diría más bien que se trata de una libertad expresiva con grandes alcances asociativos e imaginativos.

Una cuarta vía de investigación es aquella enfocada en el estudio de la obra a partir de su contexto literario. Esta última ruta de interpretación es la que más divergencias presenta y quizá la más difícil de sintetizar, puesto que los mismos autores se ven ante la dificultad de establecer el lugar que ocupa la poesía del poeta colombiano dentro de la tradición de su país y de Hispanoamérica. Aquí cabe mencionar especialmente los trabajos de María M. Caballero, Rafael Gutiérrez Girardot, Hubert Pöppel y Álvaro Medina¹⁶, quienes estudian particularmente el periodo histórico de la literatura colombiana al que perteneció León de Greiff. Dado que no cabe aquí un comentario pormenorizado sobre la opinión de estos autores, sí es importante señalar, por lo menos, los principales puntos de encuentro de sus investigaciones, para así ofrecer un panorama general del contexto literario de León de Greiff ante la crítica.

¹⁴ En Arturo Álape, *op. cit.* 299-312 pp.

¹⁵ Benjamín Mantecón Ramírez “León de Greiff: el tema del amor” en *Cauce*, Núm. 14-15, pp. 420-466.

¹⁶ María M. Caballero, “León de Greiff en el contexto de la vanguardia colombiana (1895-1976)”, *Philología Hispalensis*, VI, Núm. 1, 1991, pp. 67-83; Rafael Gutiérrez Girardot, *Ensayos sobre literatura colombiana*, Volumen 1, Medellín, Ediciones UNAULA, 2011; Hubert Pöppel, *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*, Medellín, Otraparte/Universidad de Antioquia, 2000; Álvaro Medina “López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia” en *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: bibliografía y antología crítica*, Hubert Pöppel y Miguel Gomes (coords.), Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 197-217.

Estos autores señalan que en los años de 1920 a 1930 la situación de la literatura colombiana se encontraba hasta cierto punto rezagada en comparación con otros países como Argentina o Chile. Medina señala que “En Colombia el movimiento vanguardista no fue propiamente un movimiento sino una serie de manifestaciones esporádicas que rubricaron personalidades aisladas y carece por lo mismo de fecha de nacimiento”¹⁷. En efecto, para estos autores es difícil hablar de Vanguardia en Colombia en tanto que movimiento, puesto que más bien se desarrollaron casos aislados de ruptura como el de Luis Vidales y el de León de Greiff. Sin embargo, decir que la poesía de León de Greiff es un ejemplo de poesía vanguardista guarda para estos autores una imprecisión que hasta ahora no se ha esclarecido por completo. Herbert Pöppel, al hablar sobre la revista que agrupó a los más importantes poetas colombianos de esa época, lo menciona de este modo:

De hecho, la modernización parcial de Colombia en los años veinte se manifestó también, y precisamente, en *Los nuevos*. Tendencias neoconservadoras aparecían en esta revista directamente al lado de tendencias progresistas, políticamente extremas. En el ámbito literario, ella reflejó, de manera ejemplar, el trato ambivalente con la modernidad, en la omisión consciente de las vanguardias europeas y latinoamericana, en el regreso modificado a los modelos clásicos (Maya) en el apoyo en el movimiento modernista (Umaña Bernal, Vásquez), en el intento de superar el modernismo desde adentro (León de Greiff) y en la colaboración del único vanguardista colombiano (Luis Vidales).¹⁸

Como bien señala este autor, el contexto literario (y, más aún, cultural) al que pertenece de Greiff es una situación ambigua, de ahí que incluso las rutas interpretativas señaladas anteriormente, aunque abordan el mismo problema tienen entre sí divergencias muy grandes respecto a su opinión sobre el sitio que ocupa esta poesía frente a la tradición poética latinoamericana, pues unos autores adjudican su expresión al periodo modernista y otros al vanguardista.

¹⁷ *Op. cit.* p. 197.

¹⁸ *Op. cit.* p. 233.

En este panorama crítico se puede observar, además, que sus principales rutas interpretativas no aparecen sin relacionarse mutuamente. Es decir, que los estudios de los anteriores autores no sólo exploran una vía de análisis, sino que señalan también otras pautas interpretativas para lecturas distintas. Así, del entrecruce de estas cuatro direcciones críticas surgió una más que si bien no se exploró profundamente desde el principio, poco a poco se convirtió en otro modo de estudiar la obra de León de Greiff. Esta quinta y última vía de análisis es aquella cuyo objeto de estudio es la multiplicidad de voces con que se articula el sujeto lírico en los poemas de este autor. Uno de los primeros autores en señalar este fenómeno de la poesía greiffiana fue Orlando Rodríguez Sardiñas¹⁹, pero también Fernando Charry Lara, quien señala lo siguiente: “Mediante la invención de estos seres imaginarios, León de Greiff manifestó la versatilidad y universalidad de su alma. Ellos son los dobles suyos: objetivaciones de un mundo interior en el que se juntan, hasta confundirse, las riquezas de la experiencia vital y de la experiencia cultural del poeta”²⁰.

El estudio de estas voces otras en la poesía del autor colombiano es una de las vías de interpretación que actualmente ha tenido nuevas aportaciones con perspectivas teóricas y metodologías renovadas. En este sentido, el trabajo de Juan Manuel Cuartas figura como una de las primeras aportaciones concentrada exclusivamente en la exégesis de lo que representa este fenómeno de alteridad como modelo de un tipo particular de escritura subjetiva; dice:

La escritura en la obra de León de Greiff merece una puesta en cuestión; la pregunta por la escritura, como derivación del Yo en la palabra, constituye en este autor un tópico crucial para su estudio; la escritura es en León de Greiff propiamente “diferencia”, porque su inquietud por el lenguaje desborda las posibilidades de la poesía misma, tal como estaban dadas en su época.²¹

¹⁹ Vid. Orlando Rodríguez Sardiñas “Temas asuntos y motivos” en Arturo Álape, *op. cit.* pp. 367 a 369.

²⁰ *Op.cit.* p. 666.

²¹ Juan Manuel Cuartas “León de Greiff. La problemática del Yo en poesía” *Thesaurus*, LI, Núm. 1, 1996, pp. 111-133.

Así, con este artículo aparece formalmente el primer intento por explicar lo que significa y representa el sujeto lírico en la poesía de León de Greiff. El fundamento teórico de este trabajo es la Filosofía del lenguaje, perspectiva desde la cual Juan Manuel Cuartas concluye que “La entrada en la encrucijada del Yo que realiza de Greiff opera [...] una suerte de descontextualización con la realidad” puesto que se trata de una “poesía que tiende hacia dentro de su lenguaje, substrayéndose a la percepción crítica de la realidad conflictiva colombiana o latinoamericana que le tocó vivir al poeta”²². Opinión relacionada a la de Rafael Gutiérrez Girardot, quien ve en la expresión subjetiva de León de Greiff una poética del solipsismo.²³

El *Yo* y la escritura para Óscar Salamanca son también objeto de estudio en su trabajo “Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff”²⁴. Esta es hasta ahora la más reciente investigación concentrada en la expresión subjetiva del poeta, y que tiene como uno de sus argumentos principales que “La posición del sujeto en esta poesía no es unívoca, a diferencia de lo que ocurre en la literatura modernista, y en general en la literatura más característica de la modernidad, sino que se configura de modo fragmentario y a modo de destrucción de una tradición de la enunciación basada en una concepción central y autónoma del sujeto.”²⁵

Tanto Cuartas como Salamanca emprenden un giro a la interpretación de la poesía de León de Greiff, en el sentido en que sus estudios son los primeros en abordar al sujeto lírico no como otro rasgo estilístico sobresaliente, sino como el fundamento de una escritura

²² *Ibid*, p. 133

²³ Rafael Gutiérrez Girardot “León de Greiff: “Nórdico vate colombiano”” en *Pasajes: homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Köln, Universität zu Köln, 2004, p. 473.

²⁴ Óscar Salamanca “Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff” en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 36, enero-junio, 2015, pp. 59-79

²⁵ *Ibid*. p. 60

poética divergente. La presente investigación busca contribuir a esta quinta línea interpretativa, y se relaciona directamente con las propuestas teóricas de estos autores en la medida en que, como ellos, ve en el sujeto lírico la clave de la propuesta estética greiffiana, cuya vigencia y alcances expresivos no se han valorado ni estudiado por completo.

Sin embargo, a diferencia de estos autores, cuya interpretación se concentra en problemáticas estético-filosóficas, la particularidad de este trabajo consiste en abordar el sujeto lírico greiffiano en su realización, es decir, como un efecto retórico-discursivo, cuyas características esenciales muestran el desarrollo de una nueva formulación de la subjetividad en la poesía hispanoamericana. Con este método de abordaje se ha evitado interpretar el *yo* con la interioridad del autor, para así estudiarlo propiamente como un fenómeno lingüístico con determinadas posibilidades expresivas.

Dicho lo anterior, la hipótesis que se trata de demostrar es la siguiente: la multiplicidad de sujetos que aparecen en la obra de León de Greiff significa una renovación de los modos de representar el *Yo lírico* en la poesía hispanoamericana; no obstante, esta multiplicidad subjetiva más que revelar una condición fragmentaria del sujeto moderno, señala más bien la imposibilidad de formular una identidad definitoria. Del planteamiento de esta hipótesis surgen dos preguntas que serán las claves interpretativas de este estudio: 1) ¿cuáles son los medios textuales que hacen de la expresión subjetiva de este autor un fenómeno literario singular? y 2) ¿en qué medida estos medios constituyen una innovación en la tradición poética hispanoamericana? Al resolver estas preguntas se busca dar una nueva perspectiva sobre el lugar que ocupa históricamente León de Greiff dentro las corrientes poéticas que surgieron en su época, en particular, con relación a los últimos poetas modernistas y los renovadores vanguardistas.

Ahora bien, esta hipótesis tratará de demostrarse por vía de un análisis textual de la obra *Variaciones alrededor de nada*. La manera en que se desarrollará esta comprobación será a partir de un capítulo inicial en el cual se delimite el modo en que se entenderá el fenómeno de subjetividad en la poesía de este autor. Así, este primer capítulo presentará los recursos teóricos y la metodología con que se estudiará el sujeto lírico en un análisis textual.

Después de esto, en el siguiente capítulo se realizará la observación y el análisis de las formas en que se reproduce la expresión subjetiva, con el fin de establecer cuáles son sus principales mecanismos expresivos; en este capítulo se tratará de responder a la primera pregunta surgida de la hipótesis.

Con base en estos resultados, se desarrollará en el capítulo final, como un nuevo ejercicio de contextualización, una lectura comparada entre el sujeto lírico de León de Greiff y los de otros poetas hispanoamericanos que lo antecedieron y fueron sus contemporáneos; este capítulo se sustentará tanto en la observación como en las lecturas que la crítica ha desarrollado sobre el sujeto lírico de los autores más representativos de la poesía hispanoamericana. De este modo se tratará de responder a la segunda pregunta, para así proponer una nueva perspectiva de la contribución del poeta colombiano a la poesía hispanoamericana.

Finalmente, este trabajo encuentra su justificación en que el estudio de la obra de León de Greiff puede contribuir a dar una perspectiva más amplia de los rumbos estéticos que siguió la poesía moderna latinoamericana en la época de sus principales fundadores. Es decir, estudiar a este autor, desde un enfoque que atienda a sus recursos textuales, es relevante en la medida en que estos pueden dar luz para el seguimiento de otras poéticas marginales, en especial de aquellas que teóricamente han sido muy difíciles de definir y posicionar contextualmente.

Así, más que un ejercicio de clarificación, este trabajo pretende ser una propuesta crítica para abordar la textualidad de uno de los autores de los que más se ha especulado acerca del valor de sus recursos poéticos, y a los que, sin embargo, sólo algunas ocasiones se les ha atendido en su realización. El valor de la poesía de León de Greiff para la literatura hispanoamericana, ha sido hasta ahora un problema de difícil elucidación, no obstante, está claro que su radical autenticidad viene de un uso semejante de la lengua. Por ello, este trabajo se ha enfocado en ser ante todo una lectura atenta a los procesos escriturales del poeta colombiano.

CAPÍTULO 1. “EL MULTÁNIME Y MULTIFORME YO”

En la mitología griega existe un rey sagrado que, como Apolo, posee el conocimiento del porvenir; sin embargo, los relatos cuentan que los hombres, para consultar sus visiones, tenían, antes, que descubrir dónde se ocultaba, empresa muy difícil, ya que este rey podía cambiar de apariencia a su antojo y tomar la forma de un animal o, incluso, la de un elemento. Robert Graves menciona que a Proteo, nombre de este personaje, “se le representa en la pintura de un ánfora primitiva con la cola de un pez y un león, un ciervo y una víbora saliendo de su cuerpo. Proteo, en la *Odisea*, cambia igualmente de formas, para indicar las estaciones a través de las cuales iba del nacimiento a la muerte”²⁶. La identidad de este mítico personaje es una paradoja, que con el ejemplo del ánfora exhibe su difícil representación, pues no se cifra en una característica que lo singularice, sino, al contrario, en la capacidad de multiplicar su apariencia. En la poesía hispanoamericana algo semejante ocurre al hablar de la obra León de Greiff y los diversos personajes que aparecen en ella: místicos, vikingos, juglares, caballeros, náufragos, piratas, casi compañeros de él, casi alter-egos que simbolizan también un sucesivo cambio de apariencias y resultan en la producción de un sujeto lírico múltiple, que no es sino un esfuerzo por transgredir la expresión poética de su tiempo.

Este estudio parte de la consideración de que la poesía de este autor ocupa un lugar importante dentro del legado de las renovaciones estéticas que aportaron varios poetas de la

²⁶ Robert Graves, *Mitos Griegos I*, Madrid, Alianza, 1985, p. 146.

primera mitad del siglo XX a la poesía hispanoamericana moderna, y que gran parte de su importancia radica en un nuevo tratamiento del conocido *yo lírico*, el cual, al asumirse en su obra como un efecto más de la expresión lírica, adquiere una gran plasticidad y polivalencia discursiva que lo transforman en un fenómeno de múltiples voces poéticas.

Este juicio se relaciona directamente con las consideraciones de otros autores que han estudiado la obra de León de Greiff con especial interés en su expresión subjetiva²⁷, y cuya aportación la señala de manera precisa Fernando Charry Lara, crítico y poeta colombiano: “Si tuviéramos que precisar la posible influencia que la obra de León de Greiff ha ejercido sobre la posterior poesía hispanoamericana, [...] no dudaríamos en señalarla [...] en la intervención de personajes que son dobles del poeta y exteriorizaciones de su universo íntimo, a través de los cuales se manifiestan diversos caracteres poéticos.”²⁸ Así pues, este trabajo, al establecer como su objeto de estudio los problemas de representación del sujeto lírico en la poesía de León de Greiff, trata de demostrar que la propuesta literaria de este autor pone en evidencia, por un lado, la imposibilidad de una identidad definitoria como una condición general del sujeto moderno representado por la poesía de esa época, y, por otro, que el tipo de subjetividad representado en su obra tiene una dirección estética muy diferente a la de los poetas contemporáneos suyos, particularmente divergente de los autores pertenecientes al periodo de ruptura vanguardista.

Dicho lo anterior, este primer capítulo está concentrado en establecer qué elementos teóricos y qué metodología son viables para desarrollar el análisis de esta poesía en la que la identidad se empeña en multiplicarse a sí misma, y así fijar un punto de partida desde el cual,

²⁷ Vid. Juan Manuel Cuartas; Óscar Salamanca; Rafael Gutiérrez Girardot, *op. cit.*

²⁸ Fernando Charry Lara “León de Greiff” prólogo a León de Greiff, *Antología Poética*, Madrid, Visor, 1998, p. 16.

en la medida de lo posible, puedan estudiarse los principales efectos con que este autor logró fundar una expresión poética que hasta hoy no cesa de originar controversias críticas y nuevas formas de estudiarla²⁹.

No obstante, hay que advertir que este trabajo, al abordar el problema de la subjetividad, no pretende establecer una relación equivalente entre lo que los poemas expresan con la interioridad del autor, pues no se busca indagar en las causas o el significado íntimo de las palabras de León de Greiff, sino más bien estudiar determinados fenómenos que suceden en su expresión poética, principalmente aquellos en que la voz de un *yo* trae consigo nuevas formas de expresarse.

1.1. Sujeto lírico, discurso y enunciación. La subjetividad como un efecto discursivo.

Desde los inicios de la obra de León de Greiff es común encontrar poemas con un fuerte contenido subjetivo, poemas a la manera de retratos, en el sentido de que representan la estructura cerrada de un *yo* y que por lo tanto son composiciones concentradas en producir la identidad de alguien bien determinado; como ejemplo se pueden leer los siguientes cuartetos de uno de sus sonetos más comentados:

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 sér en el coral
multisonoro de armonía ideal

²⁹ Vid. "Introducción" pp. 4 y ss. La variedad de acercamientos a la poesía greiffiana también puede apreciarse al comparar los estudios de Juan Manuel Cuartas y Óscar Salamanca, con la lectura más moderada que desarrolla Marco Ramírez Rojas en *León de Greiff y la tradición literaria*, Tesis doctoral, Universidad de Ottawa, 2013; autor que, con las ideas del canon literario de Harold Bloom, ofrece una nueva postura del trabajo del poeta colombiano a la luz de la tradición poética del siglo XIX.

y franca..., y me he venido con mi gesto mortuario...³⁰

En este fragmento es muy notorio el carácter ficcional con que el sujeto se describe (imperio fantástico, ultrarreal, etc.)³¹, lo que provoca una inflexión referencial entre lo que dice el poema con su autor, pues no es posible indicar que en estas líneas León de Greiff realice una enunciación efectiva de sí mismo. Relacionado a esto, Dominique Combe, en su artículo “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, al abordar la discusión generada en torno al carácter ficcional o real del poema lírico, pone sobre la mesa este problema que manifiesta de manera muy notoria la poesía del autor colombiano:

el juego de lo biográfico y lo ficticio, de lo singular y lo universal tiene un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto lírico es el entredós [...] por lo que parece altamente problemático [...] pues no existe en rigor una identidad del sujeto lírico que no podría categorizarse de manera estable por constituir precisamente en un incesante doble movimiento desde lo empírico hacia lo trascendental.[...]³²

Al hablar de sujeto lírico, Dominique Combe establece una diferencia fundamental para estudiar la poesía que funda su expresión en la enunciación subjetiva. Este autor refiere que el sujeto lírico no representa por entero al autor, como tampoco a un personaje netamente ficcional, es por ello que está en el entredós, pues se coloca en una doble tendencia tanto hacia lo real (empírico) como hacia lo ideal (trascendental). En este sentido, el sujeto del fragmento anterior, al desarrollar su expresión a partir de referentes ficcionales, muestra una tendencia a desvirtuar las formas comunes de enunciación subjetiva, (aquellas que apelan a

³⁰León de Greiff, *Obras completas*, Medellín, Aguirre, 1960, p. 26. Esta es la edición que se utilizará como fuente principal para citar la obra del autor; en adelante, las referencias de los fragmentos citados se indicarán en seguida con la abreviación en mayúsculas del título del libro y el número correspondiente de página en el que se encuentra. En caso de que se utilice otra fuente, esta será señalada en una nota al pie.

³¹Aunque este trabajo no se concentra en hacer un estudio detallado de la ficcionalidad en la poesía greiffiana, se verá, a lo largo de esta investigación, que esta característica posee distintos niveles de significación, así como también distintos modos de expresión, que la convierten en uno de los elementos poéticos más relevantes. Por ello, se describirá, en la medida de lo posible, qué efectos tiene el uso de la ficción sobre todo en la representación del sujeto lírico.

³²Dominique Combe, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo (ed.), Madrid, Arco-Libros, 1999, p.153.

la interioridad o a las experiencias vitales del autor), puesto que no se enuncia como un sujeto determinado por algún contexto empírico, sino como una representación deliberadamente ficticia, que busca tomar una apariencia específica.

Para analizar este y otros tipos de efectos que se producen en la poesía de León de Greiff, este trabajo ha tomado en consideración dos enfoques teóricos con los cuales el fenómeno de subjetividad será visto desde dos perspectivas complementarias: como un acto lingüístico que proviene del uso individual de la lengua y como una construcción retórica que mediante diferentes procesos imaginativos puede adquirir un sinnúmero de representaciones. Ambos enfoques tienen su base en diferentes sustentos teóricos. El primero toma algunas nociones del análisis crítico del discurso y el segundo enfoque algunas consideraciones de trabajos de poética y semántica estructuralista. Así, este trabajo ha ligado dos enfoques de estudio distintos, puesto que con ellos es posible establecer un método descriptivo concentrado en la búsqueda de las estructuras discursivas y retóricas que dan identidad tanto al sujeto lírico como al poema en el que se expresa.

Al volver al fragmento anterior, se puede ver que el contexto enunciativo del sujeto es un elemento clave para establecer el tipo de efecto que trata de provocar en el soneto. De modo que para analizar de manera más cercana estas circunstancias, este trabajo toma como los primeros elementos teóricos los conceptos *discurso*, *enunciación* y *sujeto*, conceptos a los que recurre el análisis crítico del discurso, y que en conjunto ayudarán a describir los problemas que supone el fenómeno de subjetividad desde el punto de vista de la realización de habla.

Con respecto al discurso, la teoría literaria cuenta con un sinnúmero de acepciones, provenientes de muy diversos campos de estudio. Para este trabajo hay una definición que,

por su generalidad, resulta adecuada, aunque no sea la más cercana a los estudios más especializados del análisis del discurso. Dominique Maingueneau, en uno de sus libros más socorridos, señala que discurso, para el estructuralismo, es considerado como un sinónimo del habla saussureana, es decir, como la manifestación individual del lenguaje, en oposición a la lengua entendida como la manifestación social³³. Esta equivalencia la acepta Karlheinz Stierle, autor que aborda los problemas de la identidad en la poesía lírica, pero con una prerrogativa que rompe la oposición individual-social e inserta al concepto dentro de un contexto social y cultural, dice: “el habla como acto [lingüístico] se aloja desde el principio en un sistema ordenado de actos que excede la intención subjetiva” En consecuencia, el discurso, en tanto que acto lingüístico individual, “se define por una estabilización normativa y pública y una ubicación institucional. El discurso es *parole* en la esfera pública”³⁴. Así entendido, los poemas de León de Greiff en adelante se considerarán como actos lingüísticos individuales, que en conjunto constituyen el discurso poético con el cual el autor responde a determinada práctica literaria.

Así como el fragmento del soneto antes analizado, en el que un ser ficticio parece tomar la voz del autor, se pueden encontrar muchos más ejemplos desde el primer libro de poemas *Tergiversaciones* (1925), pero a partir de *El libro de signos* (1930) es que estas expresiones comienzan a cobrar un sentido mucho más elaborado. Como ejemplos se pueden leer los poemas “Balada del disparatorio báquico”: “Aquesto dixo el Ebrio una vegada. / Aquesto dixo con su voz cansada / Aquesto dixo por la madrugada. // Yo dello non me curo. Yo dello non sé nada.” (OC: 134); “Poema equivoco del juglar ebrio”: «“Digasme tú, Villón!

³³Dominique Maingueneau, *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Hachette, Buenos Aires, 1987, p. 15.

³⁴Karlheinz Stierle, “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin” en Fernando Cabo (ed.), *op.cit.* p. 207.

Digaslo tú, Lelián! / o dígalo el mismo Preste Johann: / ¿dó están las hermosas que ídose han? / ¿dó están? ¿dó están?» (OC: 179) y “Sonatina en La Bemol”: “Cantaba. Y nadie oía / los sonos que cantaba. // Ni la selva, ni la noche le oía, / ni tú, ni nadie, ni nada!” (OC: 206), en cuyos versos suceden drásticos cambios en los modos de enunciación que expresan distintas formas de subjetividad. Por mencionar algunos, nótese las oscilaciones enunciativas entre la primera y tercera persona, la constante apelación a segundas personas, así como el uso de formas verbales arcaicas, que implican una imbricación intertextual al hacerse eco de diferentes tradiciones literarias. Por ello, la enunciación es también un concepto importante para analizar el desarrollo de la propuesta estética greiffiana. Émile Benveniste, el principal autor de la Teoría de la enunciación, menciona que este concepto se define como “la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual”; de manera que la enunciación no es el habla, sino que se refiere al “acto mismo de producir un enunciado”³⁵. Para este trabajo, queda entendido que la enunciación es la acción de carácter subjetivo con la que se forma la identidad discursiva del poema. Así pues, con ayuda de este concepto será posible estudiar de manera más cercana los desvíos sintácticos y gramaticales que otorgan identidad tanto al poema, en su sentido discursivo, como al sujeto lírico, en tanto que agente de la enunciación. Para ejemplificar el papel que este concepto tendrá en el análisis se presenta el siguiente fragmento de uno de los poemas donde más claramente León de Greiff expresa su idea de una subjetividad múltiple:

Ninguno yo conozco. Ninguno. Y el multánime y el multiforme Yo, lo han sido todos ellos. Y otros más que olvidé.

El multiforme Yo, lo han sido todos ellos: el multánime, dentro mi pequeña anímula; y el multiforme, en la mi diminuta proteidad.

Ninguno yo conozco. Ninguno ya conozco...

³⁵ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1979, p. 83.

Y otro soy Yo: que se fugaron (OC: 281)

En primera instancia es pertinente subrayar que el fragmento está construido desde la voz de una primera persona, lo que revela una enunciación autorreflexiva en la que cada palabra determina la condición del sujeto mismo. Por otro lado, se puede notar también que las primeras dos líneas conforman un mecanismo de oposición en que el contenido semántico del “yo” de la primera oración se confronta con el de la tercera (que aparece en mayúsculas); este mecanismo posibilita un proceso de resignificación, evidente en las siguientes líneas, en las que los adjetivos “multánime” y “multiforme” comienzan a desvirtuar el valor semántico del “yo” de las primeras oraciones. Como consecuencia, el pronombre de la oración “Ninguno yo conozco” muestra cierta ambigüedad en su papel gramatical, pues podría interpretarse como el sujeto del enunciado, o bien, como el complemento directo. Con esta ambigüedad sintáctica y semántica, la última línea cierra el sentido del poema. Ese “Yo”, nuevamente con mayúsculas, adquiere un sentido distinto del que tenían los anteriores, a causa una enunciación anafórica y, a su vez, contrastiva. Así, la deliberada agramaticalidad de esta última oración “Y otro soy Yo: que se fugaron” aporta un nuevo sentido a la expresión subjetiva, que desvirtúa el carácter individual y privativo del pronombre de la primera persona. Como conclusión, se podría decir que en este texto la aparente unidad que refiere el *yo* es confrontada por su propia enunciación para expresar que éste no da cuenta de la interioridad a la que trata de referir, y, por lo tanto, se trata más bien de una ficción comunicativa rebasada por la complejidad de su supuesto referente.

La dificultad de la lengua para referir la naturaleza paradójica de la subjetividad, una y múltiple a la vez, muestra simultáneamente que la expresión de esta problemática sólo es posible por medio de la palabra. Esta condición de la subjetividad la expresa de manera clara

Émile Benveniste, dice: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad [...] el concepto de “ego””³⁶. Así, este último fragmento revela que en la poesía de León de Greiff el *yo* se asume como un mecanismo retórico del lenguaje mismo, y, por lo tanto, la subjetividad es un efecto de entre tantos otros que el lenguaje poético puede inducir. Esto quiere decir que el *yo* en la poesía greiffiana es un medio para nuevas formas de representación del carácter paradójico de la subjetividad.

Así pues, la ficcionalidad del sujeto lírico y la reestructuración de la enunciación subjetiva, ejemplificadas en los fragmentos anteriores, podrían considerarse como dos de los elementos que constituyen la poética de León de Greiff, que en el “Yo multánime y multiforme” podrían condensarse de manera adecuada. Ambos adjetivos sirven también para diferenciar de manera clara los dos enfoques teóricos con los cuales este trabajo abordará la propuesta estética de este autor: lo mult-ánime que simboliza la pluralidad de almas o de interioridades con que sus personajes se enuncian, que se analizará desde una perspectiva discursiva, y lo multiforme que representa el conjunto de apariencias metafóricas, rítmicas y estructurales con que estos mismos están contruidos, y que se estudiará con elementos teóricos de la poética y la semántica estructuralista. Así, con el “multánime y multiforme yo”, se establecen las claves de un nuevo sujeto lírico, uno que trata de expresar su condición plural tanto interior como exteriormente.

Ahora bien, este sujeto lírico es, como lo menciona Karlheinz Stierle, un “sujeto problemático en busca de su identidad” y por lo tanto “su autenticidad radica [...] en la posibilidad articulada de una identidad problemática del sujeto, reflejada en la identidad

³⁶ *Ibid.* p. 180.

problemática del discurso”³⁷. De tal manera que este sujeto lírico no se entiende como el individuo enunciante del poema, sino como la individualidad construida mediante un acto enunciativo que busca su propia representación. Estas acotaciones pretenden plantear que el sujeto lírico 1) no está dado sino que se construye, 2) que su construcción no sólo es posible mediante la enunciación de un *yo*, sino también con la introducción de otras personas gramaticales y 3) que este sujeto lírico funge al mismo tiempo como el productor y el producto de su enunciación.

Con estos comentarios se puede apreciar al sujeto lírico con una entidad autónoma determinada por su propio poema, que, no obstante, al considerarse como producto discursivo, está al mismo tiempo sometida a una constante rearticulación, pues, como lo menciona Dominique Combe, “Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe”³⁸. Por ello, el sujeto lírico que este trabajo trata de analizar no se entiende como una entidad totalmente definida sino más bien inacabada, que es parte de un devenir de incesantes reformulaciones.

Ahora bien, en el siguiente análisis se verá que la representación del “yo múltiple” tiene distintas etapas de transformación, y en algunas ocasiones el concepto de sujeto lírico no aclarará por sí solo algunas problemáticas que conlleva el hablar de multiplicidad en la expresión subjetiva. Para estas situaciones se han tomado como nociones complementarias los términos de máscara y personaje que, si bien algunos autores como Antonio Carreño se han encargado de distinguir³⁹, en este trabajo se utilizarán para referirse a las subjetividades

³⁷ *Op.cit.* p. 223.

³⁸ *Op.cit.* p. 153.

³⁹ *Vid.* Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982.

construidas por medio de mecanismos ficcionales (nombres fantásticos, alusiones mitológicas, cualidades irreales, etc.). La creación de estas voces intencionalmente ficcionales rompe con la tendencia lógica de relacionar al sujeto lírico con el autor, y con ello exhibe el problema de su representación en el texto, por lo que al mencionar máscara y personaje se busca plantear también que el sujeto lírico de León de Greiff no se constituye, como Dominique Combe menciona acerca del modelo lírico romántico, a través de la dicción de una experiencia vital, sino a través de un proceso de autoficcionalización.

Un sujeto lírico de carácter ficcional exhibe como una de sus principales problemáticas el cuestionamiento de los valores de verdad y absoluto de la palabra poética. Es decir que en la poesía de León de Greiff, el asumirse a sí mismo como un ser ficticio significa un posicionamiento crítico de la enunciación subjetiva de la lírica de su época, y en consecuencia, un distanciamiento de la propia subjetividad. Así pues, los conceptos de máscara y personaje tratan de referir ese distanciamiento, por el cual el sujeto lírico greiffiano se asume como el objeto de su enunciación, para convertirse en una entidad virtual que hace de la expresión lírica un juego de contradicciones en el que realidad y ficción oponen y reflejan entre sí sus propios límites.

Para cerrar esta parte teórica acerca del sujeto lírico, cabe mencionar que el planteamiento de una modalidad ficcional en la lírica moderna es un debate que se mantiene vigente y que rebasa los objetivos de este trabajo. René Wellek, Käte Hamburger y José María Pozuelo Yvancos son algunos de los autores que han discutido acerca de este tema⁴⁰.

⁴⁰ Vid. Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995; en especial el capítulo 4 “El género lírico”, pp. 157-195; René Wellek “La teoría de los géneros, la lírica y el *erlebnis*” en Fernando Cabo (ed.), *op. cit.*, pp. 26 a 53; y José María Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 241-268.

Una de las últimas aportaciones es la de Lorena Ventura, quien, con base en la confrontación de los trabajos de estos autores, afirma que en la poesía moderna hay una fuerte tendencia de “objetivación de la subjetividad”, es decir de asumir el *yo* como un *él*. Esta autora refiere que este procedimiento hace del sujeto lírico un sujeto “enaláxico” “que, concibiéndose a sí mismo como otro, nunca estuvo más cerca de la ficción.”⁴¹ Algunos de los autores que sustentan su posición teórica son Fernando Pessoa y el poeta argentino Roberto Juarroz. En el desarrollo de este trabajo se tratará de mostrar que en la poesía de León de Greiff hay toda una propuesta estética concentrada en expresar una multiplicidad subjetiva, lo que la hace una de las más singulares de su época, y señala posibilidades expresivas que en la actualidad aún poseen vigencia.

1.2. Metáfora, Metonimia y Redes isotópicas. Los recursos retóricos del “Yo multánime”.

La perspectiva formal del siguiente análisis, si bien no sigue estrictamente ningún método de alguna escuela en particular, toma como base teórica las consideraciones de Karlheinz Stierle en las que establece que la poesía está basada en “la articulación contradictoria” de dos tendencias: el cambio y la permanencia; dice “el espacio del habla poética surge únicamente del conflicto entre recurrencia e innovación”⁴². De acuerdo con esto, el acercamiento formal a los poemas de León de Greiff tiene como premisa establecer qué elementos retóricos, principalmente dentro del nivel léxico-semántico de la lengua, muestran innovaciones y recurrencias que posibilitan la reestructuración de la expresión subjetiva e inciden en el plano discursivo de los poemas. Para esta tarea, se estudiará en particular el uso de ciertos recursos

⁴¹ Lorena Ventura, “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética” en *Reinventar el lirismo*, Alí Calderón y Gustavo Osorio (eds.), Querétaro, Valparaíso ediciones, 2016, pp. 259 y ss.

⁴² *Op. cit.* p. 262.

literarios que se comentarán con ayuda del texto de Raúl Dorra “El lenguaje: problemas de la forma y el sentido”.

Desde una perspectiva estrictamente lingüística, la metáfora se caracteriza por ser una figura retórica que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua. Raúl Dorra, siguiendo los presupuestos de Roman Jakobson, la describe como un fenómeno que “En lugar de –o antes de– señalar un objeto, la metáfora hace que el lenguaje se señale a sí mismo como objeto, que se proponga a sí mismo como una materia –materia verbal– elaborada, que se convierta en figura”⁴³. Sobre esta idea, se analizarán en particular dos clases de metáforas que influyen de manera decisiva en la expresión del sujeto lírico greiffiano, en la medida en que le otorgan rasgos de multiplicidad. El siguiente es un ejemplo del uso de la prosopopeya, figura metafórica que, según Lázaro Carreter, “consiste en atribuir cualidades humanas a seres inanimados, haciéndolos capaces del lenguaje”⁴⁴:

Rápsoda errante, el Viento turbulento, con garganta de bronce
 ¿qué himno propaga, de severos sónes?
 ¿Viking pirata, arriba de los mares del Norte?
 ¿Corsario a caza de los galeones
 llega cargado hasta los topes
 de bellas esclavas como soles
 de platas y oros y de joyerías sin nombre? (OC: 211)

Con el análisis de este fragmento, es evidente que el uso de este tropo asocia al referente natural (Viento) dentro un contexto de fantasía que correlaciona la aventura pirática y la poesía, en el que, a su vez, se encuentra el sujeto enunciante del poema (“mi amigo el Viento, de infinitas voces”). La prosopopeya, de este modo, sirve como puente entre el referente al que alude y el sujeto, de tal manera que ambos comparten un mismo espacio simbólico. La

⁴³ Raúl Dorra, *Hablar de literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 247.

⁴⁴ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968, p. 338 y 339.

prosopopeya, entonces, es un punto de apoyo de la identidad del sujeto lírico, pues en la medida en que enuncia al Viento como acompañante, el sujeto se inserta dentro del mismo contexto fantástico sin la necesidad de una enunciación efectiva. Un proceso similar se puede observar con el siguiente fragmento:

Oh tú, Narciso! oh Cauca! oh río milenario!
 ¡tus aguas turbias sientan sed
 de que se ahoguen las estrellas
 –y su alabastrina desnudez–
 en el espejo de tus ondas! (OC:199)

Nuevamente la metáfora introduce un contexto específico de fantasía (la mitología griega), pero quizá lo más sobresaliente es que la prosopopeya introduce también diferentes arquetipos de la condición humana: el “Viento” como personificación de la temeridad; el “Río”, de la pulsión de vanidad. A continuación, otro ejemplo semejante: “Y así es la Luz (que atenüo la infausta / sombra –como la Noche acerba, helada–): / brunos cabellos, ojos piráticos, / dorada tez aduraznada.”(OC: 318). Con estos fragmentos se puede ver que el efecto de las prosopopeyas radica justamente en producir marcas de persona, y, en la medida en que estas se hacen más frecuentes, el sujeto lírico aumenta la complejidad de su representación. Así, al analizar este tropo se buscará ver cuáles son las principales marcas de persona con que el autor refuerza la mult-animidad discursiva de sus diversos personajes.

No obstante, la prosopopeya no es el único recurso metafórico que León de Greiff emplea para simbolizar la multiplicidad del sujeto lírico. Otro procedimiento muy diferente se muestra a continuación en el siguiente poema:

Aquí será –muy cerca del más hondo
 vórtice– donde súmense las negras
 linfas envenenadas:
 aquí será el asilo

para aquietar mis alas sin objeto
mis icarinos ímpetus sin alas!

aquí será el asilo
para encallar mi leño a la deriva
y arriar el fusco pabellón erguido
de mi nao pirata. (OC: 310)

La catacrexis es otro recurso literario relevante en la poesía greiffiana que, según Fernando Lázaro Carreter, consiste en el “empleo de una palabra en sentido traslaticio”⁴⁵, en el que “la traslación, o sea, la extensión del sentido sirve para colmar un vacío semántico”. Esta figura está presente en las siguientes proposiciones: “negras linfas envenenadas”, “mis alas sin objeto” y “fusco pabellón erguido” que, como extensiones de sentido, no provienen de ningún referente manifiesto, pero en conjunto componen el sentido elíptico del poema. Y aunque no parecen existir referentes sobre los cuales estas metáforas se apoyen, es justamente esta ausencia referencial lo que desencadena el efecto nebuloso del poema. Las tres estrofas tienen como punto de partida el deíctico “Aquí” que es el eje del poema. Sobre esta situación enunciativa, las catacrexis funcionan como elementos intratextuales que logran la particular cohesión simbólica del poema dentro de tres contextos distintos: el abismo, la imposibilidad del vuelo y el naufragio. Tres situaciones distintas en las que se revela la tensión emotiva del sujeto lírico. Por ello, se puede decir que el sentido traslaticio de este tipo de metáforas motivadas por un vacío semántico y referencial sirve a la expresión de León de Greiff para producir y a la vez correlacionar nuevos contextos en los cuales el sujeto lírico enriquece su representación.

Con estos ejemplos se puede ver que tanto la prosopopeya como la catacrexis forman parte de una expresión poética que tiende a acrecentar las diferentes situaciones simbólicas

⁴⁵ *Ibid.* p. 84.

con las que el sujeto lírico se identifica, y que su uso está dirigido a exteriorizar aquello que en la enunciación subjetiva común (la poesía de modelo confesional) estaría dentro de un dominio interior. Ambas figuras retóricas, en tanto que pertenecen al proceso imaginativo metafórico, comparten un rasgo común que, según las consideraciones de Raúl Dorra, abre la “posibilidad de evocación del otro”⁴⁶. Este rasgo funciona como puente entre dos totalidades simbólicas al punto en que una pueda proponerse en lugar de la otra. Lo que implica un distanciamiento de la primera totalidad⁴⁷. Este distanciamiento, evidente en los procesos metafóricos comentados, está estrechamente relacionado con problemáticas del lenguaje que la filosofía contemporánea ha expuesto al estudiar la literatura. En este sentido, Michel Foucault menciona que “La literatura no es el lenguaje que se identifica a sí mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un dobléz, una dispersión más que un retorno a los signos sobre sí mismos”⁴⁸. El carácter translaticio de la catacrexis así como la transfiguración animada de lo inanimado de la prosopopeya revelan justamente un proceso en el cual la expresión del sujeto lírico greiffiano se pone “fuera de sí misma” y justo en este movimiento es en donde se generan algunos de los efectos de sentido que aportan los principales rasgos de multiplicidad a su discurso.

Otra técnica imaginativa relacionada con la producción de la identidad múltiple es la metonimia, con respecto a la cual Raúl Dorra menciona que “es el cambio o desplazamiento de un término por otro en la misma cadena de asociaciones en presencia”⁴⁹. Este recurso

⁴⁶ *Op. cit.* p. 245.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 12 y 13.

⁴⁹ *Op. cit.* p. 248.

literario aparece en poemas en los que la enunciación del sujeto se desarrolla mediante la variación de una misma emotividad, de modo tal que de la constante modificación surge un conjunto de matices que determina el efecto emotivo general del poema. Raúl Dorra menciona, además, que el proceso metonímico tiene como efecto final “el descentramiento del orden sintagmático”⁵⁰. Si ello es así, la metonimia cumple un papel completamente diferente de la metáfora en el proceso de representación de la multiplicidad subjetiva, puesto que esta figura provoca un fenómeno de distorsión que disgrega la enunciación del sujeto en un conjunto de marcas de persona, provocando con ello, una proliferación de voces en el cuerpo del texto. A continuación se muestra uno de los ejemplos más evidentes:

Plañe su nenia el sensitivo corazón
 [...]

 Grazna su pávida carcajada romántica
 sonámbula, macabra y atediada y desolada
 mi soledad!
 [...]

 Plañe su nenia
 la tormentosa desesperación
 desaforada y turbulenta [...] (OC: 188)

Con este ejemplo se puede ver que al analizar la variación metonímica corazón/soledad/desesperación aparece otro efecto de pluralidad subjetiva, el cual tiene como característica principal producir un esquema de reiteraciones con las cuales el sujeto lírico distiende la variedad de acentos de su expresión. Se trata, entonces, de un fenómeno en el

⁵⁰ *Ibid.* p. 251.

que el sujeto cambia y amplifica sus modulaciones para mostrar no la multiplicación de sí mismo, sino toda una gama de intensidades de una misma situación emotiva.

Por todo lo anterior, el siguiente análisis se concentrará, con base en las consideraciones de Raúl Dorra y Fernando Lázaro Carreter, en mostrar que el uso que hace León de Greiff de estos recursos literarios revela una expresión poética que tiende a desplazarse continuamente por diferentes espacios simbólicos, y, además, que en estos desplazamientos se presentan por lo general ambigüedades, contradicciones y tensiones a partir de las cuales el sujeto lírico adquiere diversos grados de identificación, con los que, a su vez, logra efectos de subjetividad en los que aparece en continuo movimiento.

No obstante, con estas últimas precisiones surge la dificultad de establecer en este análisis retórico-formal cuáles son los principales esquemas simbólicos que identifican a un sujeto lírico tan elusivo. Para resolver esta problemática, el concepto de isotopía, proveniente de otro campo de estudio de la lingüística y también aplicado a análisis de diferente índole, se incluirá en el aparato teórico de este trabajo, pues con él se tratará de precisar, en la medida de lo posible, cuáles son los medios de cohesión por los cuales la palabra poética de León de Greiff construye su propio universo simbólico en el cual “el multánime y multiforme yo” se muestra en sus diferentes manifestaciones.

François Rastier, uno de los principales autores de la teoría isotópica, formula una definición que por su generalidad conviene aplicar en este trabajo, dice que la isotopía es “toda iteración de una unidad lingüística”⁵¹ cuyo rasgo fundamental es su tendencia a relacionar “la dimensión paradigmática” con la “dimensión sintagmática” de la expresión, a

⁵¹ François Rastier, *Semántica interpretativa*, México, Siglo XXI, 1999, p. 115.

través de la formación de “cadenas sintagmáticas [...] que corresponden en todo o en parte a los mismos paradigmas”⁵². Para precisar el uso que se dará a este concepto se muestra un ejemplo de un poema de León de Greiff: ““Que se fugaron, adiós! adiós todas ellas!” / Ficciones! Fantasías de nubes al viento / vagabundo!” (OC: 249). Este fragmento, en efecto, muestra recurrencias rítmicas y de concordancia en las que se asocian diferentes niveles de la lengua, principalmente el fonético-fonológico y el léxico-semántico. No obstante, dado que el análisis se enfocará principalmente en el segundo nivel, se considerarán únicamente las recurrencias que forman un contexto semántico determinante para la identidad del sujeto lírico.⁵³ Así entendido, el análisis utilizará las isotopías como índices de recurrencia semántica que forman determinados espacios simbólicos. De este modo, el ejemplo anterior se puede verificar que las “cadenas sintagmáticas” [*que se fugaron, adiós! adiós todas ellas*], [*Ficciones! Fantasías*] y [*de nubes al viento vagabundo*] forman cada una su propia isotopía que remite a paradigmas distintos: la acción de fugarse, la fantasía y el espacio aéreo. François Rastier consideraría a este fragmento como un ejemplo de polisotopía en el sentido en que agrupa más de una recurrencia semántica. Para el análisis se verá que la importancia de estas construcciones radica en su riqueza evocadora y en su cohesión simbólica difícil de sintetizar.

Sin embargo, al notar el grado de recurrencia de estas polisotopías se podrá observar también que la expresión poética de León de Greiff tiende a reformular continuamente los espacios simbólicos con los que antes ya había representado un sujeto lírico. Ello indica que

⁵² *Ibid.* p. 120.

⁵³ Queda claro que la definición de Rastier amplía más la aplicación del concepto de isotopía y podría usarse también para establecer “isotopías fonéticas” que reforzarían el contenido de las isotopías semánticas. Por ello, aunque este trabajo tiene como premisa establecer los modos de representación del sujeto lírico, no se dejarán de lado los aspectos métricos y rítmicos del verso de León de Greiff, pues serán tomados en cuenta para complementar la interpretación léxico-semántica.

la constante reformulación de estos espacios forma redes isotópicas en las cuales el “Yo multánime” aparece como un tejido de diferentes características y voces. A continuación se muestra un ejemplo de una red isotópica que entrelaza las expresiones de tres sujetos líricos distintos:

<p>Disparé mi desdén, disparé mi silencio, cogitabundo, hosco / y cejijunto: –áureo reproche, gesto joyoso, adamantino rasgo:</p> <p>“Nocturno No. 5 En Mi Bemol” (OC: 232)</p>	<p>Quiero palabras: palabras...! para urdir una canción / Con duras, finas palabras –rosas de luz, adamantes, / sardónices y berilos, hefestitas, crisoprasas y granates</p> <p>“Sonatina Alla Breve” (OC: 327)</p>	<p>De éste otro viaje traje las manos rojas, /los labios lívidos, y los ojos atónitos: [...] traje mis ópalos pululantes de gusanos, / traje mis zafiros cruentos, / traje mis berilos cruentos, / traje mis topacios cruentos...</p> <p>“Tema (en forma de Lied) y Variaciones Libres” (OC: 344)</p>
---	---	---

Cada fragmento desarrolla polisotopías distintas que, no obstante, comparten una misma isotopía. Esta correlación isotópica delinea un mismo espacio simbólico sobre el que tres sujetos líricos asocian su expresión: el lujo ornamental, que está reformulado para provocar distintos efectos emotivos. La red isotópica tiene, así, una función muy importante dentro de la expresión greiffiana pues asegura la cohesión de todo un conjunto de sujetos líricos en un mismo espacio simbólico, el cual, dependiendo del grado de recurrencia, termina por convertirse en un esquema de identidad. Así pues, en el análisis se verá que estas interrelaciones forman el trazado de un microuniverso poético donde residen las diferentes representaciones del “Yo multánime”.

Grosso modo estas son los principales elementos teóricos que servirán para el acercamiento retórico-formal de la poesía de León de Greiff. Junto con el aparato teórico del Análisis crítico del discurso estos elementos funcionarán como la base de interpretación del

fenómeno de subjetividad de la poesía del autor colombiano. Por ello, como parte última de este capítulo, a continuación se presenta el método que seguirá el análisis interpretativo de trabajo.

1.3. Metodología del análisis

El acercamiento al fenómeno de la subjetividad en la poesía de León de Greiff seguirá una línea de interpretación inductiva que se desarrollará en tres etapas distintas de observación, las cuales darán cuenta a su vez de la progresión del efecto de multiplicidad subjetiva en la obra *Variaciones alrededor de nada* (1936). Esta obra está integrada por cuatro apartados que muestran paulatinamente el desarrollo compositivo que sigue la poética del “Yo multánime”, de modo tal que es posible inferir las ideas estéticas que subyacen en su formación, y con ello apreciar de mejor manera el grado de diferencia que muestra con respecto a las otras propuestas literarias de su época. El primer apartado tiene por título *Fantasías de nubes al viento (Segunda Ronda)* y es, efectivamente, la continuación de formas poéticas breves que el autor compiló en su segundo poemario, *Libro de signos*. El segundo apartado, *Musargia*, incluye poemas de mayor extensión y complejidad métrica, pero que en relación con su predecesor mantiene una temática relacionada con la música y el deseo amoroso. En la tercera parte, *Mitos de la noche*, la temática cambia drásticamente, este apartado se caracteriza por compendiar todo un conjunto de alabanzas a la noche. En estos poemas verso libre y medido se conjuntan para formar estructuras métricas únicas. El *Libro de relatos* es la última parte del poemario y las temáticas son una combinación de los tres apartados anteriores, pero trasladadas a voces ficticias que son las máscaras del sujeto lírico greiffiano, y que se diferencian, además, por sus estructuras de composición rítmica. Esta

última parte es el punto culminante de la poética del yo multánime y será a la que más atención se le dedicará.

Ahora bien, la orientación pragmática de este análisis se concentrará en el estudio de las situaciones enunciativas en las que aparecen los rasgos de multiplicidad más relevantes del sujeto lírico. Por ello, el análisis desarrollará paralelamente su interpretación discursiva y retórica de los poemas, con el fin de apreciar los momentos en que la enunciación sufre modificaciones que traen consigo su correspondiente innovación formal.

La primera etapa de este análisis consiste en el estudio del uso de los pronombres personales en los poemas “Favilas” pertenecientes al primer apartado de *Variaciones alrededor de nada*. Émile Benveniste sostiene que los pronombres son “el primer punto de apoyo para sacar a luz la subjetividad en el lenguaje”⁵⁴. Algunas interrogantes que tratará esta primera parte serán: ¿cómo es que el autor logra crear con los pronombres nuevos efectos de subjetividad?, y ¿en qué medida la variación de estos pronombres reformula la expresión subjetiva? Estas cuestiones se profundizarán con ayuda del estudio de Fernando Castaños⁵⁵. Y finalmente se establecerán cuáles son los principales elementos retóricos que refuerzan las innovaciones enunciativas propiciadas por la variación pronominal.

La segunda etapa estará enfocada en analizar las particulares situaciones deícticas de un largo poema, “Fantasía cuasi una sonata”, incluido en *Musargia* y que precede el drástico cambio que aparece en *Mitos de la noche*. En este poema la enunciación del sujeto lírico se dirige ahora hacia una segunda persona, por ello se seguirán los presupuestos de Benveniste

⁵⁴ *Op. cit.* p. 183.

⁵⁵ Fernando Castaños “Tú Hamlet llama a sí: una reflexión sobre las transposiciones pronominales” en *El “tercero” Fondo y figura de las personas del discurso*, Rosa Graciela Montes y Patrick Charaudeau (coord.), México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 45-55.

que establece que las marcas deícticas “organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al "sujeto" tomado como punto de referencia”⁵⁶. Esta parte del análisis estudiará las maneras en que el sujeto lírico se relaciona con otra presencia en el interior de su discurso, para después establecer con qué mecanismos enunciativos y retóricos adquieren ambos rasgos de multiplicidad. Se verá que el uso de ciertas figuras retóricas posibilita cambios de enunciación en el sujeto lírico, y que estos cambios representan otros rasgos de multiplicidad.

La última etapa estará enfocada en analizar fragmentos del *Libro de relatos*, en el que la expresión subjetiva de León de Greiff se distiende finalmente en personajes ficticios totalmente definidos. Se advertirá que el elemento ficcional de estos personajes es constantemente reformulado en diferentes contextos, por lo que constituirá uno de los puntos principales de atención. En esta parte del análisis aparecerán con mayor frecuencia los fenómenos de interreferencia como la catacrexis y de cohesión simbólica como las redes isotópicas. Por ello, se comentará principalmente en qué medida estos recursos inciden en la producción de un sujeto poético múltiple y cómo es que con este proceso compositivo los diferentes personajes ficticios forman un mismo universo discursivo.

La última parte del análisis contendrá también un ejercicio de recapitulación en el que se sintetizarán los principales fenómenos de innovación de la expresión subjetiva con los recursos retóricos más recurrentes, para así establecer cuáles son las principales ideas estéticas que los motivaron y que integran en conjunto la poética del “Yo multánime”.

Finalmente en su parte más general, el siguiente análisis sintetizará la lectura discursiva y retórica dentro de las ideas del sujeto en el lenguaje, expuestas por Michel

⁵⁶ *Op. cit.* p. 183.

Foucault y el filósofo italiano Giorgio Agambem, para concluir que la expresión poética de León de Greiff está relacionada con una concepción del sujeto como una exterioridad, y que sus principales tópicos como la evasión nihilista o el viaje trunco son partes inherentes de esta concepción, dentro de cuya lógica la identidad no puede ser representada más que en un constante replanteamiento de contradicciones en tensión.

pupila de cíclope niño.

Penélope de su paciencia, 10
allá en el valle se esté el río.

Mas tú que escrutas de la proa
eres instinto al sol y al viento!
Como birremes en derrota
cierra tu sed hacia el Deseo! 15
En la caldera el agua indómita
bulle, y así en tu cerebro
la sangre frenética asorda
con su bullir sordo y frenético:
todo lo ansías, todo lo ambicionas! 20

Eres instinto al sol y al viento,
oh tú, que escrutas de la proa. (*OC*: 307 y 308)

Este poema expone un juego de contradicciones mediante la aparición de dos presencias, una de ellas señalada sólo a través de un pronombre: un “tú” (verso 12) cuya función es interpelar, quizá a la persona a la que está dedicado el poema, o quizá a un *yo* que se habla a sí mismo. Ambas lecturas son posibles debido a un pronombre sin referente próximo⁵⁷, ese “tú” del que surge una presencia humana apenas esbozada, en clara oposición a un referente natural bien determinado. En este poema el río y ese “tú” recrean una relación ambivalente, reforzada por una composición estrófica de total simetría que invita al contraste mutuo. A causa de esto, se pueden comparar las maneras en que ambas entidades se presentan, y se puede notar que la presencia humana nunca está definida del todo, sino que se intuye. Esta diferencia proporciona una vía de interpretación en la que lo humano, que sólo se describe con características interiores (instinto, Deseo), aparece carente de un nombre con que se pueda identificar, en contraste con la naturaleza, referida con el río, y que está descrita a base de imágenes que aluden a su cambiante apariencia. Así pues, pareciera que la

⁵⁷ Generalmente los pronombres definen su función gramatical como sustitutos de un nombre, algo que no sucede en el poema. Sin embargo, como señala F.Castaños el “pronombre como sustituto de pronombre, ni abarca al pronombre, ni da cuenta de la relación entre nombre y pronombre”. En este sentido, es notoria la función de ese tú, solamente como “el portador del significado persona” más no como un individuo. *Vid. op. cit.* p. 52.

naturaleza, con respecto a lo humano, fuera más fácil de nombrar, sin embargo, solamente a través de características exteriores. La interpretación cambiaría totalmente si en el poema existiese un nombre que proporcionara un referente a lo humano, pues entonces el contraste sería entre dos entidades bien definidas.

Entonces ¿cómo representa León de Greiff la identidad de ese ser impetuoso que todo lo ambiciona? En primer lugar con un esquema reflejante, que permite la contraposición entre un elemento definido y otro que no lo está del todo. Entre ambos surge un juego reflexivo entre lo que es uno y lo que no es el otro. En segundo término, el “tú” que sugiere lo humano funciona tanto para interpelar como para provocar un efecto de imprecisión en la entidad que alude, como si el autor quisiera solamente marcar la presencia de alguien pero no su identidad. Esta forma de enunciación, que evita explicitar los referentes de las presencias a las que alude, es muy recurrente en la primera parte de *Variaciones alrededor de nada* y es, además, una pieza clave para la interpretación de los textos, puesto que con ella el autor logra crear un sujeto lírico cuya identidad no se encuentra tanto en la expresión directa de emotividades sino en las diferencias y confrontaciones de su propia enunciación. Esto lo evidencia el inicio de la segunda estrofa que, con una construcción adversativa, introduce a contrapelo al sujeto lírico frente a su antecedente, el río: “Mas tú que escrutas de la proa”.

Por lo tanto, se puede decir que el sujeto lírico enuncia su identidad no de forma directa sino a través del uso de la segunda persona y apoyado de un referente definido que aparece como su punto de divergencia. Por último, y no menos importante, los mecanismos metafóricos funcionan para contextualizar y potenciar las posibilidades de identificación del sujeto lírico. En este sentido, las prosopopeyas “Penélope” y “cíclope niño”, que representan a la naturaleza, adquieren un sentido relevante en el texto en la medida en que brindan cierta

determinación dentro de un contexto mitológico-legendario. De esta manera, el poema adquiere su relevancia en la medida en que logra mostrar un personaje plurinterpretativo no a través de la enunciación emotiva de un *yo* sino mediante una reconfiguración pronominal y un esquema poético predominantemente reflexivo.

El segundo poema a interpretar es también, en orden de aparición, el segundo del poemario. En él es más evidente la manipulación del lenguaje que hace posible crear presencias abstractas sin un nombre con el cual poder asirlas del todo. A continuación se muestra la primera parte:

FAVILAS [II]

A Eladio Vélez

Es este el que eludiera con gesto rimbodiano
 ligera vanagloria, gloriola y oropel,
 y sepultó su espíritu –que asesinó su mano–
 en la selva ululante y en el mar oceáno
 –lo sepultó viviente, se sepultó con él– 5

Es este el que eludiera, con gesto rimbodiano,
 la cosa vana, ambiente, la pánfila hidromiel...

Para consigo mismo gustar absintios, opios
 triacas acedas, dulce nephentes y cicutas
 –dolor, hastío y cóleras en opimos acopios, 10
 caminos sosegados, pesadillescas rutas;
 –placer, euforia y risas, vestales impolutas,
 maduras hembras sabias...

¡oh, qué otoñales opios

Los que su flanco acendra para las ansias brutas!
 (OC: 308)

¿A quién describe León de Greiff al decir “este”? Caben dos respuestas: a la persona a la que está dedicado el poema, y entonces se trataría de una especie de retrato que contiene ciertas alusiones biográficas de esa persona; o bien se refiere a él mismo (León de Greiff), y el poema es por lo tanto un autorretrato que describe (a otro) cierta intimidad del autor. Sin embargo, la manera tan meticulosa en que está construido impide decir que se trate

simplemente de un poema que pretenda expresar ciertas reminiscencias vivenciales o biográficas.

El relativo “este” cumple la función de crear una presencia (como en “Favilas” [I]) o, mejor dicho, un depositario en el que se incorpora todo un conjunto de características interiores. Nuevamente el pronombre no realiza sus funciones comunes, ya que no sólo sirve para aludir una presencia, sino también para conformar una suerte de personaje esbozado. Pareciera entonces que León de Greiff se concentrara en delimitar el molde de un personaje ensimismado que gusta de vivir en los extremos tanto del goce como del sufrimiento: “dolor, hastío y cóleras en opimos acopios [...] placer euforia, risas, vestales impolutas”. ¿Pero es la enunciación contradictoria lo que determina la identidad de este sujeto lírico?

La complejidad de interpretación aumenta si se comparan las características formales de ambos poemas. En ellos se puede apreciar que el autor está muy lejos de hacer una poesía con tendencias confesionales, lo que sucede generalmente en la poesía en que aparece un “yo” como eje discursivo. El repetido juego contrastivo entre las estrofas revela que León de Greiff no tiene como fin estético una poesía monologante, sino una creada con base en estructuras armónicas y contrastivas. Estas estructuras son las que permiten el juego reflexivo en la propia enunciación del poema. Se puede notar, por ejemplo, que los versos 1 a 7 son alejandrinos perfectos con una cesura homogénea y prototípica en la séptima sílaba y con acento en la sexta; sin embargo las estrofas siguientes, (8 a 14) aunque mantienen su base métrica en alejandrino, son más libres en su conteo silábico y además presentan una saturación rítmica de los segmentos -os y -as. Este último detalle contribuye a realzar la vehemente expresión del sujeto lírico en esas estrofas, que más adelante serán analizadas. Así, en la estructura rítmica de estas cuatro estrofas se puede notar que los dos extremos

emotivos del sujeto lírico poseen también su correspondiente esquema armónico. A continuación se muestra la parte complementaria de “Favilas” [II]

Es este el que eludiera, con rimbodiano gesto, ligera vanagloria, gloriola fugitiva, y sepultó su espíritu bajo togas de asbesto, bajo togas hirsutas: el espíritu enhiesto, viviente, –ahora apenas a la sazón estiva–	15
Es este el que eludiera, con rimbodiano gesto, la cosa vana, ambiente, que rueda a la deriva...	20
Para consigo mismo gustar opios letales, triacas, absintios, acres cicutas y nepentes, –desdén, sarcasmo, olvido, furores ancestrales, búdicas elaciones, placeres inocentes, orgías tumultuosas, deliquios decadentes: ¡Música, Vinos, Féminal: las tres Parcas letales que aduermen en sus brazos corazones y mentes! (OC: 308 y 309)	25

Con una arquitectura reflejante, este poema es de nuevo un juego de contraste y complementariedad en cada una de sus estrofas, cuya combinación rítmica es la siguiente: 1 abaab ab cdcdcd y 2 efeef ef ghghgh. Se trata de una misma estructura dividida en dos movimientos, que expresan los dos polos emotivos del sujeto lírico, cuyos rasgos particulares son una especie de autoexilio voluntario: “y sepultó su espíritu -que asesinó su mano- /en la selva ululante y en el mar oceáno” y cierta apetencia por los extremos del dolor y del goce “opios letales [...] placeres inocentes”.

En esta estructura la variación léxica cobra una gran relevancia para lograr un efecto contrastivo entre las estrofas. El siguiente cuadro comparativo trata de hacerlo más evidente:

Es este el que eludiera con <i>gesto rimbodiano</i> ligera vanagloria, gloriola <u>y oropel</u> , y sepultó su espíritu <u>–que asesinó su mano–</u> <u>en la selva ululante y en el mar oceáno</u> <u>–lo sepultó viviente, se sepultó con él–</u>	Es este el que eludiera con <i>rimbodiano gesto</i> , ligera vanagloria, gloriola <u>fugitiva</u> , y sepultó su espíritu <u>bajo togas de asbesto</u> , <u>bajo togas hirsutas: el espíritu enhiesto</u> , <u>viviente, –ahora apenas a la sazón estiva–</u>
---	---

El juego inicia con un cambio del orden de las palabras del primer verso (indicadas con cursivas), que continúa crecientemente con variaciones léxicas, que si bien no cambiarán por completo el sentido general de las estrofas, ambas podrán diferenciarse y así establecer contrastes. Por su nivel de frecuencia, estas estructuras equivalentes son también una clave para la lectura de la poesía greiffiana, pues en ellas está cifrado el procedimiento compositivo por el que apuesta el autor colombiano. En efecto, cada uno de estos versos, cuyo ritmo y semántica tienen un desarrollo paralelo, son producto de una escritura inspirada en gran medida por la música de concierto⁵⁸ que, gracias a sus pautas de repetición, logra crear un efecto de constante movilidad en cada una de las estrofas. Es por ello que una interpretación definitiva de lo que el poeta expresa no es posible del todo, pues las palabras no sólo refieren cambios semánticos sino también periodos de armonía. Esto es evidente en la tercera y sexta estrofa (acaso las más difíciles y logradas del poema) que inician con la frase “Para consigo mismo gustar...”, y en las que la enunciación del sujeto lírico se vuelve mucho más conflictiva, como también más violento el ritmo interno de los versos debido al frenesí léxico con el que se expresa: “Para consigo mismo gustar opios letales, / triacas, absintios, acres cicutas y nepentes, /—desdén, sarcasmo, olvido, furores ancestrales,”.

En ambas estrofas es muy notorio un léxico extravagante, que se puede agrupar en campos semánticos semejantes, por un lado en palabras que denotan el envenenamiento (acres cicutas, triacas acedas, opios letales) y otras que hacen referencia a sentimientos execrables (hastío, desdén, sarcasmo). Ambos campos parecen ser reflejos de lo mismo: la simbolización de los estados de ánimo con los que el personaje gusta envenenarse. Sin embargo, hay puntos de quiebre en esa enunciación que impiden el reconocimiento total de

⁵⁸ Cf. Stephen Mohler “León de Greiff, poeta musical” en Arturo Álape (comp.), *op. cit.* pp. 339-366.

un personaje embebido en sus más decadentes introspecciones, pues así como presenta estos sentimientos asociados al envenenamiento, también es notoria la expresión de placeres tanto carnales como espirituales. Entonces ¿qué clase de sujeto lírico trata de representar León de Greiff?

La lectura de las recurrencias fonéticas brinda una importante ruta interpretativa, puesto que en estas estrofas (en especial la sexta), cuya temática principal es el Deseo y el ensimismamiento, las rimas tienen sonidos muy semejantes, de tal manera que esta repetición fonética muestra un comportamiento renuente del sujeto lírico por permanecer dentro de las contradicciones de su enunciación, pero sobre todo, en su propio deseo. Así, esta estructura reflejante logra producir el efecto de un personaje indeterminado que, no obstante, es consciente de estar embebido en sus apetitos de experimentar los extremos de la vida, continuación natural, pero con una perspectiva de enunciación distinta, de los versos: “Todo ansías, todo lo ambicionas”.

Sin duda, ambos poemas, debido a su compleja estructura, están hechos para ser releídos constantemente y ver en ellos toda una estructura de armonización con la que el poeta moldea a los sujetos que trata de dar vida. Así, la manera en que el autor busca dar forma a sus expresiones, profundamente interiorizadas y subjetivas, es mediante mecanismos de contraste cercanos a la música de concierto. Este proceso compositivo de perfección formal es una resolución muy cercana a la de los autores de fines del siglo XIX –simbolistas y modernistas–. Mas lo que hace diferente la poesía de León de Greiff es la manera en que enuncia esa visión subjetiva de la realidad, es decir, por medio de la creación de entidades abstractas con una fuerte tensión subjetiva, y sin embargo carentes de una identidad unánime. Con esto no se quiere interpretar que la obra poética de este autor representa la fragmentación del sujeto moderno, idea recurrente en los estudios con tendencias posmodernistas. Este

trabajo quiere hacer énfasis en que uno de los grandes temas en León de Greiff no es tanto la fragmentación como la imposibilidad (e incluso la ilusión) de una identidad total y definitiva del sujeto, tal como la lectura de estos versos busca mostrar.

De vuelta al caso de los pronombres, se puede decir que el autor reformula su uso, no solamente para introducir personajes indefinidos, sino también para que a través de ellos pueda producir un discurso autorreferencial sin recurrir al uso del “yo”, que es el gramaticalmente adecuado, y con ello lograr cierta distancia enunciativa de su propia subjetividad. De manera que estos pronombres funcionan para crear efectos de subjetividades ficcionales que si bien proceden de un interior son completamente autónomos y exteriores de su autor.

Ahora bien, es preciso preguntarse qué es lo que sucede cuando interviene una primera persona en los poemas de *Variaciones alrededor de nada*, es decir, cuando la voz de un “yo” se vuelve enteramente manifiesta. A continuación se muestra el primer caso a estudiar:

FAVILAS [III]

Yo soy el Viento.

Alígero discurso

por los collados; con mis brazos ciño
la esbelta línea, el musical susurro
y el tibio aroma y el logrado afán.
De grana ardiente el gris otoño tiño,
y entre mis brazos de tiznado armiño
vibran los sueños que a mi ardor se dan.

5

Yo soy el Viento.

Impávido discurso

por el vórtice. Lúgubres aúllen
trenos de espanto y gélido susurro
lacerante, en mi torvo, horrido afán.
Sordas nenias mi hejira álgida arrullen...
Bah...: mis brazos aspérrimos se mullen
para los sueños que a mi ardor se dan. (OC: 322)

10

A primera vista se puede apreciar que el sujeto de esta composición se enuncia más como una fuerza natural que como un individuo. Esta forma de enunciación pareciera lo contrario de las anteriores puesto que la representación de este sujeto lírico se relaciona con un referente que alude a lo exterior y no a lo interior. Esta imprecisión es la principal pauta interpretativa del poema, puesto que el sujeto se revela, por medio de la prosopopeya “Yo soy el Viento” no como un individuo, sino como una entidad, cuya característica particular es, paradójicamente, la carencia de una forma definida, lo que da como consecuencia un efecto de vacío en su identidad.

Pero sucede además que al enunciarse mediante toda una serie de contradicciones (musical/gélido susurro, logrado/horrido afán) este sujeto revela un conflicto en el que está también cifrada la problemática de su representación que se resume en el binomio ligereza/gravidez. Esta confrontación semántica delimita el espacio simbólico en que el sujeto vacío de este poema trata de articular su identidad.

Así pues, esta composición, con otro ejemplo de estructura reflexiva, muestra nuevamente un mecanismo de diferencia y confrontación con el que el sujeto lírico aparece. Pero más relevante aún es la manera en que éste se enuncia a sí mismo dentro de contextos puramente abstractos. Sin embargo, antes de establecer una postura sobre la problemática de su discurso es necesario revisar la parte final del poema. Misma estructura estrófica y misma pauta de distribución en las rimas:

Yo soy el Viento.		
	Y al azar discurro.	15
Y a ti y a mí la misma melodía		
nos exalta! Me abrevo del susurro		
de tu voz! Es mi afán tu propio afán!		
Tu férvida pasión nutre la mía!		
Saciar tu árida sed mi sed ansía,		20
y henchir los sueños que a mi ardor se dan. (OC: 322)		

Este poema a diferencia de los otros no se sustenta en un esquema dual, por lo que esta estrofa revela un movimiento distinto a los poemas anteriores, y que además modifica el esquema contradictorio que le precede. Por ello, es posible interpretar esta última parte como la solución a los contrasentidos en los que el sujeto lírico aparece envuelto en las estrofas anteriores. El azar es la palabra clave con que los extremos ligereza-gravidez quedan parcialmente armonizados, y para reforzarlo aparece un pronombre que sirve de soporte para establecer entre el sujeto lírico y un otro un espacio de intensidades compartidas: “y a ti y a mí la misma melodía nos exalta”. La introducción de esta segunda persona muestra al sujeto como una presencia azarosa que vaga dentro de un espacio de intensidades encontradas en el que sabe que no es el único. De manera que al nombrar a ese “yo” como el Viento, León de Greiff muestra un tipo de subjetividad que se desplaza por un terreno de pasiones que es por sí mismo paradójico, pero que es a causa de sus desplazamientos azarosos que puede adquirir cierto grado de determinación.

Pero existe también otra interpretación si se analiza el efecto que tiene determinar al sujeto lírico como la ficción de su propio discurso poético, dado que éste aparece como una entidad virtual, solamente existente en la palabra. Este sujeto muestra una relación muy estrecha con las ideas de Giorgio Agamben sobre el *yo* en poesía; dice el filósofo italiano: “yo es siempre únicamente el que profiere el discurso [...] pero ni el reflejo ni el eco de la voz pueden asirlo o garantizar su consistencia más allá de la singular instancia del discurso”⁵⁹. Este *yo* que es el “Viento” sólo existe en los endecasílabos con que se enuncia. Y en efecto, su indefinida forma irrumpe con un esquema métrico de discontinuidad contrastante, que fracciona el primer verso en dos periodos encontrados de sonoridad: [Yo

⁵⁹ Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte*, Madrid, Pre-Textos, 2003, p. 120.

soy el Viento.] [Alígero discurso], se amplifica con encabalgamientos en los siguientes versos y se refuerza con la combinación de rimas agudas y graves. Este esquema, exactamente el mismo en las tres estrofas, tiene como efecto provocar una circularidad contrastiva en la que el discurso e identidad de este Yo están delimitados (como si se tratase de reproducir métricamente los límites de algo tan inasible y cambiante como el “Viento”). Nótese además la continua repetición de los fonemas sonoros /r/ /ʎ/ /p/, que acentúan los extremos de turbulencia y tersura con que el sujeto lírico se nombra a sí mismo.

Por estos detalles de ritmo y sonoridad contrastantes, se puede decir, en cuanto a la enunciación del sujeto lírico, que la contradicción ligereza/gravedad constituye, efectivamente, la problemática de identidad a la cual se ciñe, la cual pervive como acto de habla que puede recrearse un sinnúmero de veces en la unidad métrica-discursiva que el poema representa, cuyo esquema reflejante, a su vez, potencia los contextos semánticos en los que este sujeto puede determinarse, de manera que su identidad depende, en primera instancia, del texto y, después, de la lectura, para tomar tan sólo una de sus posibles apariencias. Y sin embargo, toda interpretación debe empezar desde la indeterminación personal que el significado “Viento” manifiesta, que al desarrollarse contradictoriamente vuelve siempre sobre sí mismo marcando el carácter ficticio y trunco de su expresión.

En conjunto se puede decir que estos tres poemas encarnan la expresión subjetiva del deseo representado desde tres lugares diferentes: yo, tú y él. Sin embargo, el uso de las tres personas gramaticales, al no cumplir sus funciones prototípicas, produce un fenómeno de transposición que, en palabras de Fernando Castaños, “tiene el efecto de crear un cuasisistema de lengua, que difiere del sistema verdadero en unos puntos y que, por contraste

con éste, es provisional”⁶⁰ En efecto, en los poemas “Favilas” surge un cuasisistema en que los pronombres adquieren ciertas funciones autorreferenciales que no les son dadas, con lo que logran crear una expresión subjetiva que no refiere a ningún sujeto empírico, ni representa necesariamente el ánimo del poeta, sino solamente muestra subjetividades imprecisas, máscaras que sustraen de la interioridad su apariencia exterior. Máscaras en el sentido en el que interfieren con la referencialidad entre sujeto lírico y autor, pero también en el sentido en que Antonio Carreño las entiende: “alegorías” que objetivan “el deseo de evadir la propia personalidad” y con ello muestran “la crisis de su inestabilidad en el texto”⁶¹.

Así pues, los poemas “Favilas” de la primera sección de *Variaciones alrededor de nada* muestran un compendio de subjetividades creadas en abstracto, en tanto que carecen de referentes con los cuales puedan asociarse. La identidad de estas creaciones se produce mediante mecanismos de confrontación, cuya complejidad depende de esquemas métricos que incitan a la comparación. Por ello, el sujeto lírico tiene como característica principal la reflexividad, que tanto en el nivel formal como en el discursivo muestra una determinación paradójica. Esta representación de identidades paradójicas y conscientemente ficticias, en poemas cuyo esquema tiende al contraste, podría considerarse como una de las etapas iniciales de la poética del “Yo múltiple”.

2.2.La creación de un personaje múltiple

La segunda parte de este análisis se concentrará en estudiar el proceso de formación de un personaje múltiple definido tanto interior como exteriormente. A diferencia de los poemas anteriores, descripciones cerradas y breves, el siguiente es una composición extensa, una

⁶⁰ *Op. cit.* p 50.

⁶¹ *Op. cit.* p. 15

emotiva apología cuyo motivo es la noche, quizá la inspiración más recurrente en la obra de León de Greiff, y que además cuenta con un apartado especial en *Variaciones alrededor de nada: Mitos de la noche*. Se analizarán fragmentos de “Fantasía cuasi una sonata”, que constituye el punto culminante de la fascinación del poeta por el paisaje nocturno y uno de sus esfuerzos más ambiciosos por componer una poesía con esquemas compositivos totalmente musicales. El título mismo ya es en sí un homenaje a la música de concierto, en particular a Beethoven y su “Sonata no. 14 cuasi una fantasía”. No obstante, el análisis estará enfocado en mostrar cómo en contextos enunciativos particulares los recursos retóricos funcionan para provocar nuevos efectos de multiplicidad. El primer paso de este acercamiento será determinar qué tipo de enunciación se establece en el poema, para, con base en ello, introducirse en los distintos recursos metafóricos que le acompañan. Con este procedimiento se podrán ver las maneras en que estos recursos forman determinados espacios simbólicos sobre los que se proyecta la multiplicidad discursiva del sujeto lírico.

“Fantasía cuasi una sonata” es un poema de largo aliento integrado por 4 partes, todas con título propio que alude a cierto tipo de composición musical que el autor toma como base. Se podría decir que el poema entero constituye efectivamente una sonata integrada por sus 4 movimientos: I “Preludio”, II “Tema (en forma de Lied) y Variaciones Libres”, III “Fugueta para dos voces” y IV “Allegro Agitato”. En estas cuatro composiciones la noche es el leitmotiv, y los títulos mismos brindan importantes pautas de lectura. A continuación se muestra la estrofa inicial:

PRELUDIO

Noche, piano de ébano:
 Pulsan tus teclas negras, como garfios, los dedos rígidos de mi pena,
 Noche, Noche Morena,
 oh Noche, oh piano en que Beethoven sollozara un *arioso dolente*,
 si no un *adagio sostenuto*!

5

(OC: 341)

Es claramente visible un nuevo esquema de composición métrica. Aunque parece ser el verso libre la forma que el poeta eligió para cantarle a una de sus mayores inspiraciones, en realidad la manera en que explota este recurso muestra una construcción hecha principalmente de periodos heptasilábicos de corta y larga duración (3 heptasílabos agrupados, 21 sílabas en total), que dan una estructura simétrica con un ritmo, sin embargo, sinuoso.

Pero la diferencia más relevante, para efectos de este estudio, subyace en que el sujeto lírico de esta composición no se enuncia directamente a sí mismo, ni tampoco a través de reformulaciones pronominales. En este ejemplo, la enunciación se funda en un contexto deíctico en el que están involucradas dos entidades: un sujeto enunciante y un “tú”, cuyo referente es la noche. Desde una perspectiva retórica-formal esto es algo relevante puesto que en este poema parecen combinarse en realidad rasgos de dos modelos de la lírica: por un lado del poema paisajista, concentrado en la descripción de lo exterior, y por otro, del poema amoroso, que expresa comúnmente un deseo de unión con el otro. A través de la combinación de estos dos modelos surge esta forma enunciativa peculiar que posibilita efectos de multiplicidad tanto en el sujeto como en el leitmotiv (la noche) que a lo largo del poema se convertirá en un personaje con múltiples rostros.

Este primer fragmento revela dos procedimientos retóricos con que la noche aparece caracterizada: un epíteto metafórico “Noche, piano de ébano” y una prosopopeya “Noche, noche morena” que inician un proceso de personificación cuya connotación inmediata gira entorno a la inspiración artística y la femineidad. El leitmotiv, por lo tanto, se presenta como una presencia casi humana (“noche morena”) y, a su vez, como el medio que el sujeto lírico

aprovecha para expresar su interioridad. Esto último se comprueba en la siguiente estrofa, donde se revela el propósito del canto:

Pulsan, punzan mis dedos tu teclado impasible, tu teclado morbosos, hipersensible, –con el deseo absurdo, con el propósito imposible de trocar en sortílego, inasible tejido de armonías	10
perdurables, la haza acerval de trastocadas fantasías que se embarullan en el caos diminuto oh Noche, oh piano en que Bethoven sollozara un <i>arioso dolente</i> , si no un <i>adagio sostenuto</i> !	15

(OC: 341)

Estos versos muestran la construcción simultánea de la identidad de los protagonistas del poema. El sujeto lírico, como un personaje fantasioso y desengañado al mismo tiempo, y el leitmotiv, como el medio en que se enuncia y se clarifica esta problemática. Esto sucede a causa de la situación déctica que involucra dos entidades. Pues, en el momento en que el sujeto enuncia a la noche como un instrumento musical, éste se inserta recíprocamente dentro del mismo contexto idealizado, y, paralelamente, al tiempo en que el sujeto expresa sus anhelos desaforados, la noche, a su vez, comienza a adquirir rasgos de semejante proporción⁶². Tal como lo exhiben los versos que continúan el poema:

Oh Noche, oh Noche, ¡innúmero, infinito teclado de abenuz, irremisible!
Noche sin Vallas, Selva de Estrellas, Sima de Himnos Errantes

Y has de vibrar como la tormenta, al choque de mis rígidos dedos lancinantes 18
(OC: 341)

El esquema métrico que empezó con un ritmo sinuoso da paso ahora a segmentos de largo aliento, el lenguaje como la emotividad comienzan a desbordarse. De esta manera, el

⁶² Sin embargo, la idealización, como se puede ver en los versos 8 a12, viene acompañada de un movimiento opuesto: el desengaño, enunciado principalmente a través de dos construcciones adverbiales que expresan la intencionalidad del sujeto lírico por cantarle a la noche: “con el deseo absurdo, con el propósito imposible”. Esta imposibilidad de antemano expresada es señal de una de las direcciones temáticas que el poema posteriormente desarrollará.

“Preludio” de “Fantasía cuasi una sonata” empieza a exhibir un movimiento de mutua correspondencia en el que el sujeto lírico constantemente trata de llegar a las alturas del ideal que él mismo enuncia.

Pero en este fragmento, además, la noche adquiere una nueva característica. Los tres epítetos consecutivos “Noche sin Vallas, Selva de Estrellas, Sima de Himnos Errantes”, al mismo tiempo de reforzar el sentido de gravedad del poema, aportan un rasgo de espacialidad que enfatiza lo inmenso de la noche frente a la pequeñez obstinada del sujeto lírico. De este modo, el primer movimiento desarrolla una triple caracterización del leitmotiv: como presencia femenina, como musa y como el lugar en que yerra la voz del sujeto lírico. Con este preámbulo, “Tema (en forma de Lied) y Variaciones libres” inicia la segunda parte del poema con otra estructura y juego de correspondencias entre ambos personajes:

De la noche sin lindes vagas por el sendero, oh, corazón, y a su beso te rindes y en sus brazos te entregas, prisionero...	1
---	---

(Ella cantaba, Loreley endrina...)	5
------------------------------------	---

Son de vívida lumbre tus estrellas,
Oh Noche!

(Ellas, sus ojos)
(OC: 342)

Con una composición métrica más cercana a la silva⁶³, “Tema (en forma de Lied) y Variaciones libres” otorga nuevamente el rasgo de espacialidad a la noche. Pero aún más

⁶³Este particular arreglo compositivo tiene un trasfondo histórico, desde las *Soledades* de Góngora, asociado a la experimentación formal. Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 165 y 166, considera además que este esquema métrico, gracias al Modernismo, ensancha sus posibilidades de combinación al introducir pentasílabos y alejandrinos, de manera que se conforma de periodos de 5, 7 9, y 11 sílabas principalmente. Con esto es visible que el esquema compositivo con que fue escrito “Fantasía cuasi una sonata” está estrechamente ligado con las posibilidades combinatorias que legó el Modernismo, pero explotadas de una manera completamente distinta, pues como se verá más adelante “Tema (en forma de Lied) y Variaciones Libres” manifiesta un proceso de construcción en el que intervienen conocimientos compositivos de otras áreas de las artes, como la música de concierto.

importantes son los recursos retóricos que abren un espacio en la enunciación y posibilitan que el sujeto y el leitmotiv se multipliquen en varias presencias metaforizadas. Como resultado de esto aparecen no dos, sino ya cuatro presencias: en primer lugar, la noche a medio camino de la prosopopeya, puesto que es enunciada como un lugar que dos versos después toma rasgos humanos (versos 1-4); después, la interioridad del sujeto lírico representada en la metonimia del corazón vagabundo (verso 3); en tercer lugar, las personas enunciadas en los versos entre paréntesis, surgidas del mismo proceso de personificación, pero intencionalmente desvinculadas de la secuencia enunciativa del poema (versos 5 y 8), y, por último, el sujeto lírico como la presencia permanente del poema.

Estas cuatro entidades conforman una suerte de reparto que posibilita una mayor cantidad de correspondencias que “Preludio” inició y que en estos versos se desarrollan de manera mucho más dramática. El título de esta pieza “Variaciones Libres” da cuenta, además, de la libertad asociativa con que el poeta reelabora una y otra vez las apariencias de sus personajes, libertad que provoca un comportamiento caótico con el que tanto el sujeto como el leitmotiv perfilan gran parte de su identidad:

Un perfume inefable como el perfume de las bocas besadas en los sueños
navega a la sordina por tus ondas hondas y quietas,
Noche, Noche sin Lindes...

Y hay todavía el perfume de tu caballera, 15
y hay todavía el perfume de tu sér estremecido,
oh Noche, Oh Noche Bruma, Melusina, Budur, Lilith oh Loreley, Xatlí, Noche Morena.
(OC: 342 y 343)

Con estos versos la enumeración se suma como otro de los recursos para la producción de los efectos de multiplicidad, cuya consecuencia inmediata es el aumento de referentes con los cuales el leitmotiv puede ser reconocido, pero también el surgimiento de un espacio simbólico sobre el que se proyecta una parte de su identidad. La secuencia nominal Melusina, Budur, Lilith, Loreley remite de manera directa a un contexto ficcional

proveniente de la literatura antigua, y relacionado con la hechicería y la seducción femenina, lo que posibilita la identificación de la noche como una entidad fantástica, creada a partir de un proceso más imaginativo que contemplativo. Esto último es una muestra más de que la poesía de León de Greiff tiende a expresarse desde referentes provenientes de la ficción y no propiamente de la asociación contemplativa, lo que podría considerarse más adelante para mostrar de manera general cuáles son los elementos principales que conforman la poética del “Yo multánime”. A continuación se muestra otro ejemplo más de este recurso de enumeración en que la libertad expresiva se observa fuertemente ligada a la fantasía:

De la noche sin lindes
vagas por el sendero
oh corazón!

De este otro viaje traje las manos rojas,
los labios lívidos, y los ojos atónitos: 80

traje mis sueños patinados de herrumbre,
traje mis sueños carcomidos de podre,
traje mis ópalos pululantes de gusanos,
traje mis zafiros cruentos,
traje mis berilos cruentos, 85
traje mis topacios cruentos....

Y en mis oídos, el eco de una canción.
(OC: 344)

Pero además, este fragmento sirve también como ejemplo de la discontinuidad en la enunciación del poema. En efecto, el sujeto gramatical de los versos 76 a 78 no es el mismo que el de los siguientes. Este desplazamiento de la segunda a la primera persona descubre la pericia con que el sujeto lírico puede articularse a sí mismo como una entidad con diferentes puntos de enunciación. Y es, sin duda, señal clara de una subjetividad representada a través de desplazamientos entre diferentes formas de enunciación y espacios simbólicos. A causa de esta forma de representación, surgen entrecruces y reemplazos en las apariciones de las

presencias del poema, que son claros indicadores de las incesantes reformulaciones a las que se someten tanto el sujeto como el leitmotiv. A continuación se muestra otro ejemplo:

Son de vívida lumbre tus estrellas, 135
oh Noche!

(Ellas, tus ojos,
Lilith morena, Xatlí morena, Loreley endrina!).

Discurre por tus campos –que al zafio o tonto sellas–
la música inasible! 140

La música inasible:
viola de amor, canta tu queja, canta tu queja masculina:
morboso y tenso, el corazón
las cuerdas son;
la cámara sonora 145
–frágil urna de sándalo– las sienes;
el arco es el Deseo
desposeído Orfeo
que se quedó en rehenes...

Cánta, cánta, resuéna 150
viola de amor de mi pena!
(OC: 346)

Nuevamente la secuencia enunciativa del poema es interferida por el entrecruce de versos con distintos agentes de enunciación. Este procedimiento aparentemente caótico quizá más bien está ligado a los lineamientos compositivos de la música de concierto, en los cuales se presenta desde el inicio de la pieza un conjunto de patrones melódicos, que durante su evolución aparecen nuevamente con diferentes variaciones, hasta llegar al final que cierra con un nuevo arreglo proveniente del inicio. Con una estructura armónica y compositiva semejante, las presencias antes diferenciadas aparecen y desaparecen como si se tratase de una puesta en escena, en la que los actores constantemente intercambian sus papeles y el orden de su aparición. Así, este fragmento que refiere primero a la noche, da paso en seguida a las presencias femeninas y por último a la interioridad del sujeto lírico, representada ahora por la metonimia “viola de amor”.

Pese a su apariencia desordenada es posible seguir el curso de este poema al observar los papeles que desempeñan estas cuatro presencias dentro de las dos líneas temáticas que lo conforman: el viaje, en el que intervienen principalmente el sujeto lírico y la noche como espacio, y la inspiración musical, en donde se vinculan principalmente la prosopopeya de la noche con las variaciones metonímicas del sujeto lírico, como ejemplo de esto último se pueden tomar los siguientes versos, continuación de los antes citados:

Cánta, cánta tu pávido susurro
 viola de amor de mi desesperanza!
 Cánta, cánta tu cántiga sombría
 mi gayo corazón sin alegría! 155
 Cánta, cánta,
 viola de amor, tu grito áspero y torvo!
 Cánta, cánta,
 viola de amor; mas no se quiebre tu garganta,
 pues tienes de cantar 160
 eternamente, como canta el mar:
 no como estride el grillo
 su efímero estribillo...
 (OC: 346)

Sin embargo, estas dos líneas temáticas y los entrecruces enunciativos que se dan entre los personajes, no son más que el intento de explicar de manera esquemática la expresión poética que trata de llegar a una consonancia con el paisaje mediante la representación de las dos maneras en que lo percibe: como una intuición de armonía y como un medio de libertad.

“Tema (en forma de Lied) y Variaciones libres” es una composición de gran complejidad, cuyo proceso de representación del sujeto está determinado por una forma enunciativa correferencial con el leitmotiv, por ello ambos adquieren una caracterización interdependiente. Los recursos retóricos tienen una gran importancia en este poema, ya que con ellos el autor construye dos presencias cuyas identidades se reformulan constantemente en una relación casi idílica: mediante la prosopopeya León de Greiff objetiva a la noche como

una presencia cercana que, no obstante, por efecto de la acumulación y las variaciones nominales, está envuelta en cierta atmósfera de misterio y fantasía. Inserto en ese medio ficcional, el sujeto lírico corresponde con un procedimiento de variaciones metonímicas (“corazón”, “mis berilos cruentos”, “mis oros verdeantes de cobre”, “viola de amor de mi pena”) que suscita una proliferación de referentes con los que él mismo busca asociarse al paisaje nocturno. Con estos ejemplos se puede decir que el uso de la prosopopeya tiene como efectos la objetivación del leitmotiv y, en seguida, la dispersión de su identidad a través de diferentes variaciones nominales y espacios simbólicos, y por otra parte que las metonimias sirven para dotar al sujeto lírico de una pluralidad de voces con las cuales puede seguir las incesantes transformaciones del paisaje nocturno.

No obstante, este vaivén caótico de correspondencias queda en suspenso en el tercer poema, “Fuguetta para dos voces”, que se concentra en asociar al leitmotiv dentro de sólo un espacio simbólico, aunque quizá el más importante del poema:

He venido del más lontano país lejano 1
a besar la estrella de cinco picos de tu mano.

He venido a besar tu frente, desde donde la fantasía se lanza
–y el alto pensamiento –y el ensueño –y el amor –y la desesperanza.

[...]

tú me dijiste, oh Mía, –y tu voz era un trémulo susurro– 21
tú me dijiste de nuestra vida trunca, del equívoco enigma que nuestro amor encierra
del dolor que nos quema los labios y los ojos nos nubla,
las sienes nos aloca y el corazón nos asesina, inexorable.

Tú me dijiste, oh Mía, palabras muy profundas... ¡pero efímeras cuánto!
(OC: 347)

Con mayor claridad que los poemas anteriores “Fuguetta para dos voces” muestra al sujeto lírico dentro de un esquema discursivo amoroso. Esto queda señalado en las marcas pronominales “Tú” y “Mía” que introducen la presencia de una amada sin un referente con

Esto es la noche, la fraterna noche,
Noche fogosa, noche lustral, noche aladínea: oh Noche en éxtasis!

De un viaje absurdo mi sér llega transido;
destrizado mi espíritu señero;
fatigado mi cuerpo que tronchó la borrasca, 5
que magulló el naufragio contra arrecifes y rompientes,
que amorató el cansancio fustigante,
que ensordeció la grita inharmoniosa:
por el aduar sombrío topé encendidas las lumbres temblorosas de tu tienda:
Ya otra ocasión, oh Noche, canté tu amor sin esperanza...! 10

Canto otra vez al linde de tu tienda,
Noche, Noche Morena...! (OC:348 y 349)

Es de especial atención la manera en que los primeros dos versos sintetizan el carácter múltiple de la noche, al compararlos con los siguientes en los que el sujeto lírico se presenta a sí mismo de una forma más bien sarcástica, pues la continua adjetivación propicia un ambiente recargado de drama, que a su vez proporciona un rasgo de mordacidad a aquello que califica. Después de tan discordantes presentaciones, la noche, en este último poema, adquiere una caracterización más: el refugio, en donde el sujeto lírico encuentra aquello que contradictoriamente ha deseado tanto desahogada como infructuosamente. Así, el leitmotiv de esta última parte representa el lugar de acogida de la turbia y conflictiva identidad del sujeto lírico, para así volver a acoplarse en un nuevo movimiento, el último, de mutua correspondencia. El siguiente fragmento muestra un encadenamiento de isotopías mediante el cual el sujeto lírico expresa el carácter polivalente de su deseo de compenetración:

Yo te amaré con amor infinito,
Noche Eterna; 30
yo te amaré con amor transitorio,
Noche en Fuga;
yo te amaré con seráfico amor,
Noche Virgen;
yo te amaré con amor turbulento, 35
Noche en Ascuas;
yo te amaré con amor cerebral, inmaterial, fosforescente irradiante
Oh Noche Metafísica;
bajo la rosea luz de Venus encendida,
yo te amaré, Noche Insaciable; 40
yo te amaré bajo la advocación de la romántica Selene,

Noche Diana; pérfido te amaré	
Noche Proclive; yo tempestuoso te amaré	45
Noche Vortiginosa; yo te amaré glacial,	
Noche Fría; yo te amaré furtivo,	
Noche Cauta; yo te amaré cantando a gritos mi pasión,	50
Noche Desafiante; tácito te amaré	
Noche Muda.	
Has de acoger mi espíritu y mi cuerpo,	55
mi sangre, mi corazón todo mi sér	
–múltiples–, Noche múltiple;	
mi espíritu y mi cuerpo, mi sangre, mi corazón, todo mi sér,	
–únicos–, Noche Única,	
Noche, noche Elegida...!	60
(OC: 349 y 350)	

Con este movimiento final de correspondencia, “Fantasía cuasi una sonata” muestra que la identidad múltiple de sus personajes tiene como característica principal la constante reformulación de las relaciones de igualdad y diferencia. En efecto, el sujeto poético y el leitmotiv se construyen mediante constantes confrontaciones, posibilitadas por un esquema discursivo (el poema amoroso) que da cabida a dos agentes de enunciación: el yo y el tú. Sobre este ir y venir de diferencias y concordancias, este largo poema delinea de manera general cuatro redes isotópicas que cohesionan las identidades de los personajes: la intuición musical, el deseo de libertad, el lugar de acogida y el deseo amoroso. No obstante, en estas cuatro redes isotópicas, ni el sujeto lírico ni el leitmotiv aparecen fijos del todo sino siempre en constante movimiento, trasladándose una y otra vez para expresar desde lugares diferentes la posibilidad de su mutua correspondencia. Así, el carácter ficticio (y por lo tanto momentáneo) por el que sólo es posible alcanzar la mutua conexión fuerza al sujeto lírico a enunciar su deseo de compenetración mediante continuos desplazamientos por diferentes espacios simbólicos, que sólo finaliza cuando éste se representa a sí mismo y al leitmotiv en

una circunstancia de absoluta libertad: un movimiento de fuga que delinea sus propias fronteras asociativas. De manera que, la fantasía, los excesos pasionales, el poder seductor de la música, la evocación literaria, conforman los principales puntos que recorre la expresión del “Yo multánime” al tratar de nombrar sus impresiones del paisaje nocturno.

La identidad dinámica del sujeto lírico de este poema, representada en sus desplazamientos por diversos espacios simbólicos, es, a todas luces, un ejemplo del “estar fuera de sí” con que Michel Foucault describe el lenguaje literario, y que en términos generales muestra el estado permanente de dispersión al que está sometido el agente de la enunciación al representarse por medio del lenguaje. Puesto que “el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso [...] como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje”⁶⁴ De modo que el sujeto que muestra León de Greiff en “Fantasía cuasi una sonata” descubre su verdadera condición no tanto en los espacios simbólicos que acumula su enunciación sino en el movimiento, en un impulso de fuga que justamente “se prolonga en un derramamiento indefinido” de emotividades, con las que construye una especie de mosaico tanto de la noche como de sí mismo. En el siguiente apartado se verá que este movimiento de fuga, además de ser una pieza clave para la formación de otra clase de subjetividades, se convierte en uno de los rasgos definitorios de la expresión múltiple del sujeto greiffiano.

2.3.¿Sujeto múltiple o múltiples sujetos? *El libro de relatos*

En cuanto a formas de representar la identidad, *El Libro de relatos* es quizá uno de los ejemplos más interesantes de la poesía en lengua española. Se trata de un compendio de 16 poemas pertenecientes a 12 sujetos líricos ficticios, que en conjunto exhiben un lenguaje

⁶⁴ *Op. cit.* p. 11.

capaz de reinventar y multiplicar la subjetividad hasta llevarla sus límites más conscientes y expresivos. Los personajes de estas composiciones son a su vez los productores y el producto de su peculiar discurso poético. Erik Fjordson, Matías Aldecoa, Sergio Stephansky, el Skalde a la vez que enuncian su propia condición cobran forma de individuos y fundan su única y efímera personalidad. Son, en fin, la consumación de la poética del “Yo multánime”, aquella que produce incesantemente máscaras de identidad.

No obstante, dado que esta colección de poemas tiene una extensión lo bastante grande para someterla a un análisis minucioso, este trabajo ha precisado la observación de los poemas en tres fenómenos distintos a) la enunciación explícita de la subjetividad, para estudiar las diferencias formales y discursivas que existen entre los personajes; b) las palabras y los referentes compartidos, con el motivo de esclarecer cuáles son los medios por los cuales León de Greiff correlaciona los efectos de multiplicidad de estos personajes, y c) las referencias sobre la poesía, para establecer, mediante las palabras del autor, cuál es el perfil estético que la poética del “Yo multánime” muestra en la última parte de *Variaciones alrededor de nada*. Con este mismo orden se presenta la última etapa del análisis.

2.3.1. Las posibilidades enunciativas y retóricas del “Yo multánime”

Dentro de los 16 poemas que integran la parte final de *Variaciones alrededor de nada* y los 12 personajes que presenta, los “Relatos” de Gaspar son los primeros en orden de aparición. Éste tiene como uno de sus rasgos característicos una enunciación con una fuerte carga irónica dentro de un contexto fantástico-literario, lo mismo que Aldecoa, el segundo personaje en aparición. Se muestran a continuación dos fragmentos con los que se compararán las maneras en que ambos se describen a sí mismos:

<p>Nunca fui de aquésa turba quejosa, de esas horras huestes: sino que en orgulloso narcisismo espiritual aposenté el entero ritmo de las fazañas antañosas 65 y el palpitante ritmo de mi iluso ensoñar y también el turbulento, inverecundo ritmo de mi pasión desbordada, y el ritmo sincopado de mi definitivo aburrimiento: 70</p> <p>“Relato de Gaspar” [I] (OC: 391 y 392)</p>	<p>vate antaño lunario, antaño citareda macabrista, funámbulo trovero fantasista, 15 y que, hogaño, no a Diana sino a la selva asorda con su insólita cántiga tremenda –rival de la cigarra que en la selva redunda, y del río y su queja gemebunda que sólo cesa cuando se desborda– 20</p> <p>“Relato de Aldecoa” [I] (OC: 398 y 399)</p>
---	---

La comparación de ambos fragmentos ofrece claramente varias semejanzas de orden estilístico y emotivo entre los personajes (el uso de léxico arcaizante, la incontinencia de la interioridad). Sin embargo, al atender las estructuras oracionales se puede ver que ambos textos muestran un procedimiento semejante pero con resultados distintos, pues tanto en el relato de Gaspar como en el de Aldecoa subyace un principio de diferenciación mediante el cual enuncian y adquieren su particular identidad.

Por el nivel de recurrencia con que han aparecido relaciones interoracionales de este tipo, cabe hacer aquí un paréntesis para aclarar que se denomina como *principio de diferenciación* al fenómeno sintáctico-semántico de asociación que se efectúa entre dos o más segmentos oracionales en los cuales un sujeto se enuncia a partir de relaciones de igualdad o diferencia. Un caso específico, como el de estos personajes, se encuentra en el uso de los nexos adversativos que, más allá de cumplir su prototípica función gramatical (restrictiva o exclusiva), poseen un sentido vinculante en la enunciación de los sujetos líricos, a partir del cual se propician comparaciones entre elementos semánticos de dos segmentos oracionales distintos⁶⁵.

⁶⁵ Para ver otros ejemplos de este principio de diferenciación véanse los poemas “Favilas” [I], “Arieta”, “Aire faceto” y “Relato de Harald el Oscuro”.

En Gaspar este principio es evidente en la construcción adversativa “Sino que en orgulloso narcisismo”, que lo aleja de manera tajante de su antecedente y desencadena un efecto de apartamiento en la identidad de este personaje. Aldecoa, por su parte, con la misma adversativa “sino” establece también su propia diferencia pero que, en comparación con el otro texto, tiene un sentido asociativo. En efecto, el “sino” de Aldecoa, al enunciarse de manera incidental inserta a éste personaje dentro de un espacio simbólico mitológico, con el que establece una diferencia comparativa: “no a Diana sino a la selva asorda”. Mediante estos dos modos de diferenciación, ambos personajes, pese a la cercanía emotiva, moldean su identidad con problemáticas muy distintas. Por un lado Gaspar muestra en su exclusión un perfil solitario y ensimismado, mientras que Aldecoa, con una tendencia asociativa, una personalidad que imprime diferencia dentro de su medio.

Sobre estos dos tipos de identidad la ironía actúa como un mecanismo de imprecisión que impide un reconocimiento cabal de ambos personajes. Esto es evidente en los adjetivos, cuyas terminaciones -osas e -ista otorgan un sentido burlesco a aquello que califican. Así, el desbordamiento emotivo aparece dentro de una situación festiva que automáticamente tergiversa la aparente seriedad con que ambos personajes se describen.

Ahora bien, ¿cuál es la relevancia de este principio de diferenciación que construye la identidad mediante dos movimientos contrapuestos, uno de exclusión y uno de asociación, dentro de la poética del “Yo multánime”? Para tratar de responder a esta pregunta se muestran dos fragmentos en los que los sujetos líricos muestran su particular problemática con una estructura enunciativa muy semejante:

<p>[...] yo regalé mi corazón y doné de adehala mi vida íntegra] y para que con él –endurecido– zurcieran calcetines en la paz hogareña...] Y toda una colección de ensueños</p>	<p>Juego mi vida, cambio mi vida, la llevo perdida sin remedio. 15</p> <p>Y la juego, o la cambio por el más infantil espejismo, la dono en usufructo, o la regalo o la truco por una sonrisa y cuatro besos:</p>
--	---

<p>–que no alcanzó a imaginar Aladino– soplé como vilanos] 10 desde la erguida atalaya de mis sienas conquistadoras, dominadoras...] [...] y yo dilapidé mi fortuna de ensueños como si fuera un nuevo rico,] y yo dilapidé mi invaluable Tesoro de Pasión, cuyo grito resonará en las edades... 40</p> <p>“Relato del Skalde” [II] (OC: 412)</p>	<p>todo, todo me dá lo mismo: lo eximio y lo rúin, lo trivial, lo perfecto, lo malo...</p> <p>Todo, todo me da lo mismo: todo me cabe en el diminuto, hórrido abismo donde se anudan serpentinos mis sesos.</p> <p>“Relato de Sergio Stepansky” (OC: 426)</p>
--	--

A diferencia de Gaspar y Aldecoa, estos personajes⁶⁶ se sostienen sobre una enunciación con un esquema oracional en apariencia más sencillo, cuya base son los versos “yo regalé mi corazón...” y “Juego mi vida...”; en ambos se puede notar un paralelo establecido por los verbos que denotan entrega. Sin embargo, el contenido semántico de las oraciones siguientes descubre determinaciones distintas. En el “Relato del Skalde” se puede apreciar que esta entrega aparece dentro de una polisotopía creada por las palabras adehala, Aladino y atalaya que remiten a la fantasía árabe y la pródiga riqueza que algunos de sus cuentos relatan. Así, dentro de este compuesto semántico de ficción y riqueza dilapidada es que el sujeto lírico muestra una identidad que podría considerarse nihilista, y que el “Relato de Sergio Stepansky” expresa de manera radical, al hacer que su propia enunciación eluda cualquier pauta contextual dentro de la que pueda formar una identidad sólida. En efecto, la enunciación de este personaje se caracteriza por oraciones disyuntivas y yuxtaposiciones que expresan de un modo totalmente diferente la entrega de su vida, pues ambas formas

⁶⁶Sergio Stepansky como el Skalde son nombres que se encuentran muy lejos del horizonte imaginativo de los personajes anteriores, pues es evidente que no tienen ninguna relación dentro de algún referente hispánico. Estos nombres remiten a un contexto distinto y bien determinado: la fantasía nórdica, de la que León de Greiff es heredero tanto intelectual como genealógicamente. El Skalde, Sergio Stepansky, Erik Fjordson, Gunnar Fromholdt, Harald el Oscuro representan las distintas formas con que este autor plasmó en lengua española la condición de su ascendencia nórdica. Entre estos personajes existen varios puntos de encuentro, (la fuga, la fantasía, la naturaleza) así como problemáticas similares con distinta resolución (la soledad, el ansia de libertad, la pasión amorosa). Sin embargo, como se verá en estos y los siguientes fragmentos, ni los personajes ni las temáticas se restringen exclusivamente a un solo contexto cultural.

oracionales revelan una constante neutralización del valor semántico de las palabras, que tiene como remate “Todo, todo me da lo mismo”.

Mediante estos ejemplos se puede notar nuevamente que, pese a las semejanzas temáticas y emotivas que existen en los personajes de los “Relatos”, son los mecanismos de enunciación y los recursos retóricos los que logran darles su diferencia. Así, se puede ver que en el “Relato del Skalde” el sujeto lírico se representa con una isotopía que refuerza un sentido de riqueza, amparada por una enunciación acumulativa expresada por la conjunción “y”. Mientras que Stepansky revela su condición por medio de un mecanismo enunciativo que iguala el contenido semántico de sus proposiciones, este mecanismo es el que da el efecto nihilista a su expresión.

Para responder a la pregunta acerca de la relevancia del principio de diferenciación como formador de las identidades de los sujetos líricos, los ejemplos del Skalde y Stepansky muestran que existe un recurso que se encuentra en un mismo nivel de importancia, pero que incide de manera diferente: las formaciones isotópicas, en cuyos espacios simbólicos los personajes adquieren efectos de alteridad, que vistos en conjunto producen a su vez un efecto de multiplicidad subjetiva. Estas formaciones isotópicas, como indicadores de alteridad, están presentes en todos los “Relatos” a excepción del de Sergio Stepansky, en el que justamente la enunciación está concentrada en eludir vínculos contextuales, de tal manera que el sujeto lírico se manifiesta como una entidad libre que deambula por distintos espacios simbólicos.

En este sentido, el ejemplo de Sergio Stepansky es importante porque en él es visible que las reformulaciones y contrastes enunciativos, es decir, las innovaciones de orden sintáctico y gramatical, muestran otro tipo de efecto de subjetividad distinto del que aportan las isotopías, pues descubren de manera explícita el comportamiento en el que se desarrolla

el sujeto, no tanto como individuo sino como acto de habla. Las variaciones sintácticas y gramaticales de la enunciación, podría decirse, muestran el acto de habla al desnudo, y por ende el tipo de subjetividad que este mismo representa. Por ello, reelaboraciones sintácticas como el principio de diferenciación cobran relevancia en la medida en que otorgan a los personajes rasgos de conducta que las isotopías, al tratarse de construcciones semánticas, no pueden aportar⁶⁷. Y sin embargo, es imposible imaginar un poema sin recurrencias semánticas, pues estas son las que delinear el lugar sobre el que el acto de habla aparece. Así, el principio de diferenciación corre parejas con las formaciones isotópicas como medios formadores de la multiplicidad subjetiva, pues uno muestra los tipos comportamiento y las otras las apariencias que toman los sujetos líricos.

Para continuar con el examen de los diferentes tipos de subjetividad que alberga el *Libro de relatos* se presentan ahora dos fragmentos en los que se muestra un fenómeno de multiplicación del sujeto lírico cercano al analizado en el poema “Tema (en forma de Lied) y Variaciones libres” de “Fantasía cuasi una sonata”. Estos fragmentos dan cuenta de otra forma de expresar la multiplicidad del sujeto en el poema:

Cual Verlaine y Rimbaud, mi Yo pérfido, mi Yo cándido: equívoco enigma, doble esfinge, dolor prometéico, demoníaca lacra, y estigma divina!	25	Yo sólo amo tu amor, mi brava Isolda, yo sólo amo tu amor, Ilse hechicera, yo soy Tristan, soy Hárald el Oscuro.
Por la landa ambulábamos paradigmas, Yo y Yo de lo dual...	30	Dancé cantando mi canción acerba. 50 Era el véspero, casi la noche, era el véspero de ceniza. El tardeño cocuyo su luz irradiaba. Su lumbre ingenua mi ingenuo corazón iluminaba.
Los cuentos hundíamos del báculo		

⁶⁷ En este sentido, el mismo François Rastier señala que “El estudio de las isotopías corresponde a la microsemántica, que se distingue particularmente de la sintaxis por una diferenciación del nivel de análisis, puesto que la microsemántica opera cerca del rango del semema; y la sintaxis, más allá, sobre el nivel mesosemántico”. *Op. cit.* p. 121. Por lo tanto, los efectos de identidad que produce el principio de diferenciación están más allá de las posibilidades que las formaciones isotópicas pueden ofrecer, puesto que éste encuentra su campo de acción dentro de la sintaxis del texto. Una aproximación más cercana a este tipo de fenómenos podría realizarse desde la perspectiva de la Sintaxis funcional que, para Eugenio Coseriu, “consiste en la estructuración del significado “gramatical””, entendido éste como: “el contenido dado por la lengua empleada en el discurso, y exclusivamente por ella, es decir, la organización de las posibilidades de designación específicas de una lengua dada” Cf Eugenio Coseriu “Principios de sintaxis funcional” en *Moenia*, I, 1995 p. 11 y 12.

<p>por el áspera tierra y obscura. Indiferentes íbamos. Errantes bajo del acre sol; bajo la pura noche de estrellas: o en la noche negra, Virgen de Luz, y en luz como Luzbel</p> <p>“Relato de Gaspar” [II] (OC: 393 y 394)</p>	35	<p>Mas mi espíritu pérfido mi ingenuidad enerva, y en el ingenuo corazón desliza fragante zumo de su ponzoñosa hierba.</p> <p>Yo soy Tristán, soy Hárald el Oscuro</p> <p>“Relato de Harald el Oscuro” (OC: 424)</p>	55
--	----	--	----

Esta tabla comparativa muestra un mismo fenómeno que une a los poemas a pesar de su distancia temática: la duplicación del sujeto lírico, de la que surge un otro que es el mismo sujeto enunciante. En el caso de Gaspar, el surgimiento de esta alteridad inicia con la comparación entre Verlaine y Rimbaud y los dos “Yo” descritos con dos adjetivos desvinculados semánticamente: “mi Yo pérfido, mi Yo cándido”, y termina con una enunciación en plural que enlaza esta multiplicación del sujeto lírico (verso 32). Por su parte, Hárald el Oscuro se duplica a sí mismo para responder a una enunciación múltiple de la amada; sin embargo, la forma en que refuerza esta duplicación muestra un proceso más complejo. Tanto Tristán como Hárald aparecen dentro de un contexto contradictorio en el que uno y otro, de manera no revelada, asumen cierto papel. La tensión contradictoria de este sujeto duplicado se manifiesta claramente en el verso “fragante zumo de ponzoñosa hierba”, en el que se confrontan las dos personalidades con las que el sujeto expresa su amor a la amada.

Con la duplicación referencial del sujeto lírico, estos poemas hacen de la expresión subjetiva un fenómeno de multiplicidad con dos resultados distintos: uno en el que el yo y su alteridad se hermanan y se enuncian juntos “Indiferentes íbamos. Errantes” y otro en el que el sujeto se mantiene en una ambigüedad y desplazamiento entre dos referentes no vinculados “Yo soy Tristán, soy Hárald el Oscuro”.

Los “Relatos” de Gaspar y Hárald el Oscuro son ejemplos de un experimento distinto de lo que hasta ahora se ha analizado, pues ambos muestran la subjetividad como un fenómeno en el que interviene más de uno en la enunciación. Al respecto, Michel Foucault menciona que “En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí [...] surge una forma –menos que una forma, una especie de anonimato informe y obstinado– que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles”⁶⁸. Se puede entender que esta duplicación del sujeto proviene, entonces, del mismo “ponerse fuera de sí” visto anteriormente en “Fantasía cuasi una sonata”, y, por lo tanto, que ambos fragmentos muestran un momento del poema en que el sujeto lírico se cuestiona el carácter ilusoriamente unitario de su enunciación. Así, la forma en que León de Greiff desvirtúa “la identidad simple” es por medio del nombramiento de un doble, que acompaña indefinidamente al sujeto como un “equivoco enigma”. A continuación se muestra un fragmento del “Relato de Diego Estúñiga” en el que este experimento está llevado a su límite:

Luengos son años y muchos –conmigo– que estáis, fantasmas, fantasmas lívidos. Luengos son años...	5
Desde éstos años: –ingenuo niño, boca fragante, rubias guedejas, ojos atónitos de verde y oro–; hasta éstos años: –turbio y mohíno, boca hastiada, grises ojeras, duros, sarcásticos, áridos ojos...– Luengos son años!	10
Desde éstos años: –mancebo esquivo boca anhelosa, negras ojeras, ávidos, ebrios, ingenuos ojos–; hasta estos años: –de horror ahíto, boca sangrante, calva melena ojos acedos de gris y rojo...–	15
Desde éstos años: –Werther gratuito, Manfredo fosco, René tronera, Leopardí, Shélley, Sorel y Adolfo–;	20

⁶⁸ *Op. cit.* p. 31.

designación “fantasmas lívidos” es un ejemplo de catacrexis, puesto que no designa ningún elemento real sino que aparece para nombrar la extraña compañía del sujeto. Así mismo, todos los enunciados como “mancebo esquivo”, “Werther gratuito”, “Baco Dionysos” o “Sátiro en rijo” son construcciones catacréticas que no sustituyen al sujeto enunciante, ni tampoco lo refieren, sino que aparecen como entidades ficticias surgidas ambiguamente del contrapunteo temporal de la enunciación. Esto quiere decir que el sujeto enunciante por sí mismo carece de un significado, en el sentido Saussureano, que propicie las asociaciones metafóricas que lo rodean, y, por lo tanto, es un vacío referencial, “un pliegue gramatical”⁶⁹, dice Foucault, puesto que no designa ninguna realidad extralingüística, sino solamente una instancia del discurso. De este modo, la multiplicidad subjetiva que muestra el “Relato de Diego Estúñiga” se debe a las figuraciones metafóricas que flotan alrededor del sujeto enunciante como elementos que lo constituyen parcialmente y que exhiben el carácter momentáneo de sus representaciones.

A estas alturas del análisis se puede ver que el hecho de que diferentes recursos enunciativos, metafóricos y estructurales intervengan en la producción de la identidad múltiple del sujeto es la mayor evidencia de que éste, en sí mismo, no puede ser una unidad autónoma y autosuficiente, sino que se trata más bien de una instancia discursiva que posibilita distintos efectos de persona. Es en la medida en que esta instancia tiene lugar dentro de un discurso de autoabastecimiento simbólico como el poema cuando adquiere un perfil aparentemente unitario y estable, pero que es tan sólo producto del ordenamiento de los efectos que busca producir. Por lo tanto, con los ejemplos anteriores se puede ver que en

⁶⁹ Op. cit. p. 75.

León de Greiff existen dos causas generales que propician el surgimiento de una multiplicidad subjetiva: la contradicción y la vacilación de nombres y referentes.

2.3.2. La constitución de un microuniverso poético

En la poesía de León de Greiff es relativamente fácil apreciar un efecto recurrente de imprecisión, derivado de constantes juegos irónicos y contradicciones, que desvirtúan la aparente firmeza tanto del poema como del sujeto que lo expresa, y que tienen como consecuencia efectos discursivos en los que parece haber más de una voz. Este efecto de imprecisión descubre al sujeto como una figuración inacabada y al poema que lo contiene como un intento de imposible abarcamiento.

Ante este efecto dominante, surge una pregunta tal vez decisiva para entender tanto las problemáticas de composición como la clase de ideas estéticas que subyacen en la poesía de León de Greiff. ¿Cómo es posible cohesionar como una obra artística la expresión de un sujeto lírico que se subvierte y multiplica a sí mismo, cambiando de identidad en cada poema?

Esta pregunta se relaciona con algo que Jonathan Culler nombra como la “expectativa de totalidad o coherencia” que subyace en la poesía lírica como una “convención fundamental”⁷⁰ de su lectura y apreciación. Dice el teórico norteamericano “El concepto de totalidad es fundamental porque sólo en función de él podemos definir la acción de la poesía moderna: la incapacidad para realizar, salvo momentánea y débilmente, la continuidad prometida de las pautas formales”⁷¹. Una de estas pautas formales quizá sea la función del sujeto como agente de la enunciación y como responsable del discurso, al que León de Greiff

⁷⁰ Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979, p. 243.

⁷¹ *Ibid.* p. 245.

otorga “continuidad”, no por medio de una escritura fragmentaria⁷², que según Eduardo Milán, “constituye una *parte* que abandonó cualquier voluntad o nostalgia de totalidad”⁷³ sino a través de un proceso compositivo en el que subyace aún la idea de totalidad, que, no obstante, se cuestiona y se desdice a sí misma. El *Libro de relatos* es quizá el mejor ejemplo de ello, por representar diversos sujetos líricos dentro de esquemas discursivos completamente autosuficientes (el “Relato” expresado por un individuo en particular), pero también como un proceso de incesantes reformulaciones (la obra creada por un sujeto de múltiples voces).

En efecto, el título mismo⁷⁴ *Libro de relatos* ya induce una pauta de lectura en la que media una idea de totalidad, además de que orienta la atención del lector hacia la fantasía. Y lo fantástico es de hecho el elemento con el cual todos los poemas se articulan y lo que posibilita, además, el uso de algunos recursos de intratextualidad que asocian las expresiones de los personajes dentro de diferentes espacios simbólicos. Como ejemplo se presentan los siguientes fragmentos en los que algunos personajes se mencionan entre sí:

Adiós, Le Gris, adiós. Adiós, Ricardo. Adiós Matías. / Y tú, Calypso endrina. Y tú, blonda Isabeu. / Bravos amigos. (vv. 100 y 101) “Relato de Gaspar” [I] (OC: 392)	Tristán Corbiére y yo departíamos acerca del Mar, del Mar No Visto... / (en ocasiones con Leo Le Gris y con Matías Aldecoa) (vv. 50 y 51) “Relato de Gaspar” [III] (OC: 395)	Cuando vivía en Bolombolo / – recuerdas, Erik, esos días caldeados, / recuerdas Aldecoa, aquellas noches cribadas, decantadas, hechas polvo finísimo de orbes, / y aquesas otras, Proclo, aquésas otras jadeantes, eléctricas, densas noches de tempestad? –, (vv. 1-4) Relato del Skalde [I] (OC: 409)
---	---	--

⁷² Una de las ideas centrales de Óscar Salamanca. Cf. *op. cit.* p. 78.

⁷³ Eduardo Milán, *Sobre la capacidad de ciertos signos de dar sombra como un sauce*, México, Mantarraya ediciones/CONACULTA, 2007, p. 19.

⁷⁴ Las formas en que el autor titula sus poemarios o ciertas secciones son muy relevantes y quizá merezcan un estudio aparte, pues constituyen algunos indicios de su poética, así como también cierta postura irónica hacia su misma obra. Nombres como *Tergiversaciones*, *Variaciones alrededor de nada*, *Fárrago* que sirvieron para designar gran parte de su obra muestran de alguna forma la postura crítica del autor ante la idea de unidad como algo esencial en la obra poética, que antes bien ésta sería el resultado de un proceso inacabado y azaroso.

Mediante este mecanismo de interreferencia, los sujetos líricos de los “Relatos” adquieren un mayor grado de complejidad que los ejemplos analizados anteriormente, puesto que además de tener un nombre que les sirva de apoyo, también se mencionan mutuamente en otros poemas, es decir, en otras circunstancias de enunciación. Este traslado a otros contextos enunciativos es posible nuevamente por medio de la catacresis y su condición translaticia que nombra vacíos semánticos: el sujeto lírico alude a otras presencias a partir de la ausencia de estas dentro de su propia enunciación, lo que da como efecto que la realidad de estos sujetos en conjunto trascienda la unidad discursiva de su propio poema. La catacresis, de este modo, al propiciar la interreferencia de varios sujetos líricos, posibilita también que la expresión de cada uno de ellos funde una situación en la que existen aún ausentes de su propia enunciación. En otras palabras, por medio de la catacresis, los sujetos líricos se coluden dentro de un pequeño microuniverso, en el que unos y otros se refieren entre sí y forman una especie de sujeto intratextual, el cual los abarca a todos y que no es más que el acto de habla que trata de rebasar la situación enunciativa en la que se expresa, es decir, el poema mismo.

Por esto último, ninguno de estos “Relatos” muestra que la intención del autor sea crear subjetividades estilística y temáticamente diferenciadas, como en el caso de los famosos heterónimos de Fernando Pessoa, pues estos personajes en su intento de rebasar las fronteras del poema, muestran rasgos identitarios muy semejantes, a veces, incluso, con un léxico compartido.

La semejanza léxica en diferentes poemas se puede considerar como otro medio de cohesión de las expresiones de los personajes, puesto que de esta recurrencia surge lo que en el capítulo anterior se estableció como redes isotópicas, en las cuales las expresiones de varios sujetos se conjuntan a través de su cercanía léxica-semántica. A continuación se muestra un ejemplo:

<p>Ellos cantaban canciones / un poco muy mucho báquicas, / donde era asunto de mozas / –a juro desdoncelladas– / donde era asunto de mozas, / y de riñas y batallas / (con la “divina botella” / de Rabelais bien loada); (vv. 19-26) “Relato de Ramón Antigua” (OC: 404)</p>	<p>Y era yo –brisna imbele, átomo inane, ahora– / desalado Dionysos, goloso fauno, pirata gerifalte / al hurto de las róseas carnes y de las carnes dalias / de perfumada morenez conturbadora: (vv. 10-13) “Relato del Skalde” [I] (OC: 409)</p>	<p>Después de que vaciáramos el último jarro de vino / –inmersos en la espelunca barroqueña– / nos dimos a vagar bajo del tenso / vientre maduro de la noche, – áureo vientre y endrino: / ya nos cantaba su canción zahareña, / sensual, sexual, la noche, perfumada de jazmín y de incienso. (vv. 13-18) “Relato de Proclo” (OC: 422)</p>
--	---	---

Evidentemente las enunciaciones de estos personajes tienen desarrollos completamente distintos, y, más aún, como el fragmento de Ramón Antigua lo muestra, esquemas métricos muy alejados entre sí. Sin embargo, los fragmentos muestran dos redes isotópicas que vinculan las expresiones de cada uno de ellos. La primera red agrupa a dos personajes (Ramón Antigua y Proclo) en cuatro espacios simbólicos compartidos: la embriaguez, el deseo sexual, la música y la mujer; la segunda red agrupa a los tres personajes en sólo tres espacios simbólicos pues la música queda al margen. Al tomar en cuenta las recurrencias semánticas que existen entre estos personajes, se puede decir que en la medida en que los poemas expresan una mayor correspondencia semántica también los sujetos muestran una mayor colindancia dentro del microuniverso poético que componen. O bien, con las palabras de Karlheinz Stierle, en la medida en que estos personajes revelan problemáticas del discurso semejantes, muestran también una problemática de identidad muy cercana.

Por ello, la función que cumplen las redes isotópicas es la de agrupar a los personajes en distintos espacios simbólicos, y en la medida en que las redes adquieren una mayor amplitud de correspondencias se forman esquemas de identidad que definen las

problemáticas de los personajes. A continuación se muestra el esquema de identidad que más recurrencias presenta y que funciona como el principal hilo conductor del *Libro de relatos*:

<p>Yo –Rapsoda Inulto– / el Exilado, con veleidades aventureras: [...] El Exilado, el Extranjero, llano y mundo, / ¡el Exilado! con veleidades aventureras... [...] Oh generosa aventura fallida apenas naciente! / oh Ícaro prematuro, alas de cera...! (vv. 23, 24, 27, 28, 35, 36) “Relato de Aldecoa” [II] (OC: 399)</p>	<p>Yo...! –fallido Odiseo, fracasado Sindbad, viking de río– [...] Mis audacias violentas, / mis ambiciones irredentas, y ese abolido Imperio Fabuloso / que yo soñara..., que sueño aún..., y que no será mío... / –ni de nadie– (vv. 54, 91-95) “Relato de Erik Fjordson” [I] (OC: 402)</p>	<p>Y yo –Gaspar– me voy con el morral de mis locuras / todo derecho, lógicamente, hacia el absurdo: / lejos de apachecados monumentos, –concreciones ruines que detonan o estallan / logrando un oratorio tufo de ventolera...– (vv. 30-34) “Relato de Gaspar” [I] (OC: 391)</p>
--	---	--

La importancia de la fuga evasiva en León de Greiff no es sólo porque sea el principal esquema de identidad en que se agrupan la gran mayoría de sus personajes, sino también porque constituye el esquema discursivo general por el cual la expresión de lo múltiple se articula. En efecto, al revisar los mecanismos de la expresión del “Yo multánime” como la inserción de diferentes personas gramaticales (“Favilas”), el uso de recursos retóricos como la prosopopeya, la metonimia (“Fantasía cuasi una sonata”), la enunciación del doble (“Relato de Hárald el Oscuro” y “Relato de Gaspar”) la catacresis (“Relato de Diego Estuñiga”), que son responsables de efectos de multiplicidad como la creación de identidades abstractas, la proliferación de referentes o duplicación del sujeto lírico, se puede apreciar en todos ellos un movimiento de fuga mediante el cual el sujeto busca transgredir sus propias circunstancias enunciativas. Este fenómeno de evasión, presente tanto en la temática como en la retórica greiffiana, es signo del “estar fuera de sí” que refiere Michel Foucault, y revela la condición a la que está sometida la subjetividad al representarse por medio del lenguaje, pues éste, dice el filósofo francés “escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía

de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo.” De ahí la incumbencia de nombrar redes isotópicas y espacios simbólicos a las correspondencias semánticas y las cercanías temáticas, y de ahí también que el sujeto múltiple que representa León de Greiff siempre aparezca con un efecto de imprecisión que muestra la conciencia del autor de que las enunciaciones de la emotividad en el poema son siempre parciales y nunca captan del todo la identidad. Razón por la cual ésta se rearticula en continuos desplazamientos hasta configurar el trazado de su propio universo poético. Aunado a esto, se entiende el porqué de la fantasía como el elemento común de todos los personajes del *Libro de relatos*, pues esta descubre las problemáticas de momentaneidad y ficción que subyacen en toda representación de la subjetividad por medio del lenguaje. Esta es justo la problemática que refiere Gunnar de Fromholdt en el siguiente fragmento:

Oh Nus de oros ilusos —como el Nare y el Porce— 15
para el viking de ojos de fabuloso azul!

[...]

Soy cansado epígono de su zahareña estirpe:
en mí su orgullo y su hosquedad y su acerbia:
y en mis ojos su sed de odiseas refulge,
que en ficciones resuelvo y en fugaz fantasía 24

[...]

Dónde está el fin de mi viaje evasivo?
Y en cuyo acantilado destrizarán mi leño
la furia de los ávidos vientos vertiginosos 35
y mi deseo ilímite y el desbridado ensueño?
Al acaso derive...! Y azar y azur me roben!
Al acaso discurra...! Y en hórridas hejiras
cruce los arenales que los vientos se beben!

Al acaso. Sin rumbo. Sin fin. Y sin objeto. 40
(OC: 420)

Por lo tanto, al ser la fantasía la que posibilita la cohesión de los personajes, se podría considerar a esta como la piedra de toque de la poética del “Yo multánime”, pues por medio de ella los sujetos líricos se convierten en un ente multitudinario, poseedor de un sinfín de formas, y que además trastoca la idea de unidad tanto de la obra poética como de la expresión subjetiva en la poesía. El *Libro de relatos*, en este sentido, se puede considerar como un ejemplo de lo que Eduardo Milán define como poesía autorreflexiva, en la que “el poema es testimonio de sí mismo aunque ese “sí mismo” se configure como trabajo de negación”⁷⁵. El ejemplo de Gunnar de Fromholdt muestra ese movimiento de autorreflexión al expresar su identidad dentro de la fuga y la fantasía, pues en el momento en que afirma su identidad a través de esos dos elementos, al mismo tiempo la disuelve y la niega.

Estas son, en líneas generales, los principales mecanismos de representación que muestra la poética del “Yo multánime” en la última parte de *Variaciones alrededor de nada*. En conjunto, los “Relatos” analizados confirman una de las conclusiones parciales que se habían hecho al describir el poema de “Fantasía cuasi una sonata”: la pluralidad del sujeto greiffiano no proviene tanto de la acumulación de los diversos efectos de subjetividad y marcas de persona, sino del movimiento fuga que subyace en cada enunciación de los personajes, pues este movimiento, que no es sino el propio ser del lenguaje desplegándose, según Foucault, es el que posibilita todos los fenómenos de multiplicidad y de alteridad del sujeto lírico. Con ello se puede observar que la imposibilidad de una identidad definitoria, gira en torno a la condición huidiza de la formulación subjetiva misma, pues el sujeto lírico al expresarse no depende más que del lenguaje, que siempre se encuentra más allá de lo se intenta designar con él.

⁷⁵ *Ibid.* p. 13

Por lo anterior, *Variaciones alrededor de nada*, y en especial el *Libro de relatos* podrían considerarse como ejemplos de una poesía que critica sus propios medios y formas de representación, pero cuyo tema no es la poesía en sí misma, como es el caso, según Eduardo Milán, de otras obras de la poesía moderna latinoamericana como *Muerte sin fin* de José Gorostiza o *Blanco* de Octavio Paz⁷⁶, sino la condición del sujeto que se representa por medio de esta.

Sin embargo, para ofrecer una lectura más precisa, es necesario mostrar algunas de las referencias que el poeta hace de su poesía, pues con ello se podrán apreciar de manera más clara las principales ideas estéticas que subyacen en esta obra, y con las cuales el autor se posiciona frente al contexto literario de su época.

2.3.3. Las principales ideas estéticas de la poética del “Yo multánime”

León de Greiff es de los autores que nunca teorizó sobre la poesía, ni tampoco habló de sus procesos compositivos, esto hasta cierto punto es una limitante en los estudios críticos para establecer las ideas estéticas a las que obedece su obra literaria. No obstante, el autor deja en su obra algunos atisbos para indagar en sus motivaciones y preocupaciones artísticas, un ejemplo de ello es el conocido poema “Aire para fagote”:

En mi rincón le insufló a mi fagote
vientos de libre poesía.

Vale, vale la pena:
(como no brinquen multitudes en algarabía
–bárbara tribu diapreada de achiote–
y aunque no salten soledades de Góngora y Argote...) 5

surta clara, serena,
sincronizada, esbelta Arquitectura,
Música pura,
libre poesía! 10

[...]

⁷⁶ *Ibid.* p. 12

Vale, vale la brega:
 ¿muy ronco el timbre para el flébil estrambote
 de mi Balada? ¿muy áspera la voz? ¿la melodía
 muy tosca? ¿a los oídos es azote
 mi trova nocharniega?

25

¡no me importe!: si ríspida, si dura,
 de ésa sólo se cura
 la Musa mía!
 (OC: 354 Y 355)

30

En este fragmento se describe explícitamente el tipo de creación poética al que obedece el trabajo de León de Greiff. Su poesía, como lo expresa la segunda estrofa, no está concentrada en alcanzar la perfección plástica y mucho menos le preocupa que sea leída por “multitudes”. Su único fin, como lo muestra su “heterogeneidad idiomática”, es lograr su auténtica divergencia con respecto a otras expresiones literarias. Esta noción de “heterogeneidad idiomática”, acuñada por Saúl Yurkievich para referirse a los diferentes registros léxicos que César Vallejo utiliza en su poemario *Trilce*, y que se consolida como uno de los rasgos más distintivos de su poesía⁷⁷, en la obra de León de Greiff puede aplicarse para designar precisamente el vocabulario intencionalmente atávico y artificial con que nutre su expresión, que por una parte funciona para reforzar el carácter ficticio de la multanimidad del sujeto y su microuniverso poético, y por otra, y quizá de ahí su relevancia artística, para mostrar contundentemente un arte poética que no tiene ningún propósito más que lograr su auténtica libertad. Esta última idea se relaciona con los postulados de fin de siglo del arte por el arte en los que se establece como imperativo lograr la autonomía de las artes frente a otros saberes humanos⁷⁸. Pero estas cuestiones pertenecen ya al contexto literario en el que se desarrolló la poesía del autor colombiano, y se comentarán con mayor amplitud en siguiente capítulo.

⁷⁷ *Op. cit.* p. 45.

⁷⁸ *Vid.* Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 55 y 56.

Por otra parte, asociada a este imperativo de libertad y autenticidad, la música es también un elemento fundamental de la poética del autor colombiano. A continuación se muestran fragmentos del *Libro de relatos* en los que este elemento cobra una gran relevancia dentro de las expresiones de los personajes:

Música y Poesía sólo para los séres / de vibración sutil, para los séres / de pergeño sutil, de grávidos cerebros, de corazones francos, (vv. 94-96) “Relato de Gaspar” [I] (OC: 392)	Poesía de oro, perfumes y de terciopelo, / y de música y metafísica y de mujeres, / y de vinos sabrosos y de filtros de horror, (vv. 36-38) “Relato de Gaspar” [III] (OC: 395)	¡ese canto, nuestro canto enatío, / nuestro canto es la Música, oh Río, / y lo demás es sólo vocerío, / es sólo vocerío, / vocerío...! (vv. 96-100) “Relato de Erik Fjordson” [I] (OC: 403)
--	---	--

En estos tres poemas la Música aparece siempre asociada a la Poesía, aunque, con valores distintos. En los “Relatos” de Gaspar se puede observar que ambas artes están relacionados con el goce sensorial, la sutileza y la restricción. En este sentido, se podría decir que la Poesía y la Música para León de Greiff tienen un valor principalmente sensitivo, que sin embargo, está reservado para pocos. De esto se puede inferir cierto arquetipo del medio artístico de fin de siglo como el genio literario, representante de cierta aristocracia intelectual y cercano en gran medida a la figura del poeta que plasmó el movimiento modernista latinoamericano⁷⁹.

Por su parte, el fragmento de Erik Fjordson muestra otra valoración. El “canto enatío”, el canto superfluo muestra que en la poética del “Yo multánime” la expresión lírica no tiene mayor ambición que la de lograr una semejanza con la Música, es decir, conseguir una armonía del propio decir. En efecto, la constante relación de la Música y la Poesía en los “Relatos” descubre otro de los imperativos de la poética de León de Greiff: el logro de una poesía autoabastecida por sus propias formas, una “esbelta Arquitectura” como dice el poema

⁷⁹ Vid. *Ibid.* p.54.

“Aire para fagote”. Por lo que se puede afirmar que otra de las ideas estéticas que subyacen en la poesía greiffiana, al desarrollarse como un arte conexo a la música, es la idea de la proporción armónica, a la que sirven de ejemplos la simetría métrica y esquemática de los poemas “Favilas” y el constante juego de oposiciones de “Fantasía cuasi una sonata”.

Sin embargo, no sólo la autenticidad (en la que puede incluirse el arquetipo del genio literario) y la proporción armónica conforman las principales ideas estéticas de León de Greiff. En la comparación de los poemas de Aldecoa y el Skalde aparece otro elemento que se puede sumar:

<p>Venid y ved las gesticulaciones / y escuchad las patrañas y las bromas del poeta aberrante. / Aprestad los oídos pues son constelaciones / siderales y babilónicos aromas / y un flamear de rogos, crepitante. / Y la risa, y la risa hosca y crispante. (vv. 39-45) “Relato de Aldecoa” [I] (OC: 397)</p>	<p>mi espíritu agrio y solo, / mi cuerpo enardecido, /avasallantes irrumpían en los desnudos ámbitos, / entretejiendo en honda fuga ululadora/ rivales melodías, émulas armonías, de mi turbido / cántico sin sentido! (vv. 39-43) Relato del Skalde [I] (OC: 410)</p>
---	--

La ironía que subyace en estos y otros poemas comentados, más que otro rasgo estilístico de la expresión de León de Greiff, podría considerarse como un elemento esencial de su propuesta estética, que revela la permanente postura crítica del autor frente a la Poesía y frente a su propio trabajo poético. En efecto, la ironía es inherente a esta obra, en tanto que actúa como el principal mecanismo subversivo tanto del poema como del sujeto lírico. A lo largo de este análisis se ha visto la frecuencia de este elemento que no sólo tergiversa las enunciaciones de los personajes sino que además desestabiliza “la expectativa de totalidad” de la obra poética. El ejemplo más claro de esta composición irónica aparece en el título mismo *Variaciones alrededor de nada*, cuya mordacidad hacia el propio trabajo poético confirma el carácter autocrítico que subyace en la poesía de León de Greiff, y sobre la que revela una estética que parte siempre de la negación.

Conclusiones

El análisis de la poesía de León de Greiff, que partió de una hipótesis según la cual su obra muestra el impedimento de una identidad definitoria del sujeto moderno, descubre que esta imposibilidad está expresada por mecanismos retóricos y discursivos de evasión, que en sus desplazamientos exhiben la identidad del sujeto lírico como una reformulación incesante e inacabada. La representación de un sujeto de tal condición es signo de la postura crítica del autor frente al contexto literario de su época, al que sobre todo cuestiona los valores de totalidad y absoluto, supuestamente inherentes a la palabra poética. Esta invectiva tiene como uno de sus medios más importantes la ironía, cuyo carácter subversivo arremete contra los valores artísticos del último Modernismo latinoamericano y también contra el propio decir del poeta. Por ello, la obra de León de Greiff, y en especial *Variaciones alrededor de nada*, se presenta como una poesía fuertemente autorreflexiva y autocrítica de la tradición literaria de la que se desprende, y frente a la que muestra como contrapartida un tipo de subjetividad poética deliberadamente ficticia y difusa.

No obstante, al revisar las principales ideas estéticas subyacentes en la poética del “Yo multánime”, queda manifiesto que la propuesta literaria de este autor tiene como motivaciones estéticas ideas cercanas a las de la poesía de fin de siglo, por lo que su trabajo está estrechamente ligado al contexto literario que critica y del que trata de desprenderse.

Esta doble condición de la poesía greiffiana, como punto de inflexión del último modernismo y también como ejemplo de nuevas formas de representación más relacionadas con los movimientos vanguardistas, será ampliamente desarrollada en el siguiente capítulo. Así mismo, también serán objeto de discusión algunas interrogantes relacionadas con el contexto literario del autor y el respectivo lugar que ocupa dentro de la tradición poética latinoamericana, particularmente con su propuesta del sujeto múltiple y su carácter ficcional.

CAPÍTULO 3. EL “YO MULTÁNIME” EN SU CONTEXTO LITERARIO

Antes de iniciar con la exposición de este capítulo, es necesario advertir que este trabajo no pretende señalar que la obra de León de Greiff y su poética del “Yo multánime” pertenecen a algún movimiento o escuela literaria, por un lado para evitar una polémica que hasta ahora la crítica de este autor no ha esclarecido por completo,⁸⁰ pero sobre todo porque esta poesía se encuentra particularmente en un punto histórico de cambios y replanteamientos estéticos que la convierten en un fenómeno literario difícil de clasificar. Una época en la que coexistieron, en mutua retroalimentación, tanto las últimas expresiones inspiradas por los movimientos literarios de fin de siglo (Modernismo, Simbolismo, Decadentismo) y otras nacientes que trataron de renovar el lenguaje poético mediante el ejemplo de las vanguardias europeas.

En lugar de proponer una dudosa clasificación, este capítulo se concentrará en rastrear la veta estética que sigue la poesía de León de Greiff, en especial en relación con su propuesta de subjetividad del “Yo multánime”, y ver en qué aspectos se relaciona y diferencia con otros trabajos poéticos de su tiempo. Mediante esta lectura comparada con otros autores se pretende dar un nuevo enfoque a la poesía de León de Greiff, para demostrar que uno de sus

⁸⁰Esta polémica se divide en dos frentes, por un lado autores que consideran la poesía de León de Greiff como un ejemplo de estética vanguardista: Cf. Stephen Mohler, *El estilo poético de León de Greiff*, *op. cit.*; Jaime Mejía Duque, *op. cit.*; Orlando Rodríguez Sardiñas, *León de Greiff: Una poética de vanguardia*, *op. cit.* y Oscar Salamanca, *op. cit.* Y otros que ven su obra como correspondiente a las estéticas de fin de siglo: Cf. Fernando Charry Lara, “Los poetas de *Los nuevos*”, *op. cit.*; Rafael Gutiérrez Girardot “León de Greiff: “Nórdico vate colombiano”” *op. cit.* y Marco Ramírez Rojas, *op. cit.*

principales aportes a la poesía latinoamericana consiste en la representación de una subjetividad completamente distinta a las propuestas de la Vanguardia, pero relacionada con otros casos aislados que se desarrollaron al final del periodo modernista. Esto último no quiere decir que se trate de una poética conservadora, sino antes bien de una propuesta compleja y productiva, en la que, además, se pueden observar algunas de las problemáticas que ha abordado la filosofía del lenguaje contemporánea con respecto a la literatura, una de ellas, y la que más se relaciona con este trabajo, que ya se ha comentado en los capítulos anteriores, es la que se refiere a la condición del sujeto en el discurso literario, tema que ha sido ampliamente trabajado por los filósofos Michel Foucault y Giorgio Agambem.

Por lo tanto, este apartado inicia no con el contexto literario de la época del autor sino con una breve revisión de algunos de los supuestos estéticos del canon modernista que en el análisis anterior aparecieron estrechamente relacionados con la propuesta literaria de León de Greiff.

3.1. El Modernismo y su representación del *Yo*

Para hablar históricamente del Modernismo y los símbolos poéticos que acuñó para sí mismo es necesaria una interpretación que atienda las problemáticas internas (históricas y culturales) que los motivaron. De otro modo, el panteón griego, las bestias mitológicas, las princesas, los duendes, el exotismo oriental, aparecerían como el confuso emblema que representa a esta literatura, una especie de vetusta y laboriosa superficie que con el tiempo ha perdido su significación poética y drama interno. Las lecturas de algunos escritores como Octavio Paz,

Saúl Yurkievich y Rafael Gutiérrez Girardot⁸¹ son algunas muestras ejemplares de que los arquetipos modernistas representan mucho más que otro ejemplo de retórica finisecular, y que se trata más bien de creaciones artísticas conscientes de una transformación radical en el lenguaje y al mismo tiempo necesitadas de una identidad afín a su anhelo de renovación. En este sentido, Saúl Yurkievich afirma que la poesía modernista marca el inicio de un proceso de representación del sujeto moderno hispanoamericano: “Son los primeros en representar la vida ciudadana como sincopada superposición de pasajeras disparidades. [...] Con los modernistas comienza otra temporalidad y otra subjetividad: las nuestras”.⁸²

Este capítulo parte del supuesto de que en algunas técnicas textuales que el Modernismo usó para articular la novedad de su expresión se encuentra el germen de los recursos poéticos de propuestas literarias sucesivas a este movimiento, entre ellas la de León de Greiff, y que, además, en esta continuidad se puede ver paralelamente la reformulación crítica tanto de las técnicas textuales heredadas del Modernismo como de las problemáticas estéticas e ideológicas que éste movimiento trataba de plantear con ellas.

Una de estas problemáticas que el Modernismo renovó es, sin duda, la expresión subjetiva, es decir, el sujeto que habla y acontece en el poema, cuyo rasgo principal en esta poesía es que, como materialidad textual, guarda una estrecha relación referencial con el sujeto-autor del poema. Un ejemplo rotundo son los versos de Rubén Darío: “Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana, / en cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz por la mañana”⁸³, en los que aparece mencionado el pasado estético

⁸¹ Véase: Octavio Paz “El caracol y la sirena” en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortíz, 1989, Saúl Yurkievich “Modernismo: Arte nuevo” en *La moviediza modernidad* Madrid, Taurus, 1996 y Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo, op. cit.*

⁸² *Op. cit.* p. 40.

⁸³ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Alianza, 2004, p.53.

del autor, y que es el elemento extratextual sobre el cual el *yo* articula su discurso en este poema⁸⁴. Esta característica de la expresión del periodo modernista cobra relevancia al confrontarla en la poesía de otros autores posteriores, cuyas formas de enunciación subjetiva descubren un tratamiento del problema mucho más crítico y desarrollado, como es el caso de los llamados poetas posmodernistas, principalmente Ramón López Velarde, José María Eguren, Porfirio Barba Jacob y José Antonio Ramos Sucre.

Pero además de la contigüidad referencial con el sujeto-autor, el sujeto lírico del Modernismo está marcado por el recurrente uso de la fantasía como recurso metafórico y alegórico. A propósito de esto, Yurkievich señala que la poesía modernista “no solicita ser sometida a una exigencia de veracidad” puesto que uno de sus rasgos principales es que “poéticamente [los modernistas] apuestan al poder fabulador de la palabra, a su potencia figural”⁸⁵. Con esto se puede entender que las subjetividades representadas por el periodo modernista aunque se atienen a la relación sujeto-autor/sujeto-poético muestran una tendencia a configurarse mediante mecanismos literarios que ficcionalizan al sujeto lírico. Esta tensión entre la ficcionalidad de los recursos literarios con el estatuto de equivalencia discursiva del sujeto-empírico y el sujeto-textual aparece ya como un problema evidente desde los versos de Rubén Darío:

todo ansía, todo ardor, sensación pura
y vigor natural y sin falsía,
y sin comedia y sin literatura...:
si hay un alma sincera esa es la mía.
[...]
Tal fue mi intento, hacer del alma pura
mía, una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura

⁸⁴ Para un acercamiento teórico a este fenómeno de enunciación en la poesía modernista Cf. Hervé Le Corre “Modernismo, Posmodernismo y Sujeto poético” en *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 55-61.

⁸⁵ *Op. cit.* 42 y 43.

y loco de crepúsculo y de aurora.⁸⁶

Este problema en que la expresión lírica tiene, por un lado, como premisa la sinceridad y, por otro, como principal recurso “la potencia figural” de la palabra, corresponde a un trasfondo estético-filosófico en el que el lenguaje literario se concibe como un medio de trascendencia⁸⁷. De modo que el poeta modernista busca trascender su *yo* en el verso, por lo que hace de su discurso el entramado simbólico que lo representaría. Esto quiere decir que en la poesía de esta época el discurso lírico se configura por medio de procesos mimético-referenciales que otorgan a la palabra un valor sacralizado y a los sujetos que la enuncian una representación semejante. Así, aunque en los versos de Darío es evidente un *yo* que apela a una trascendencia por medio del lenguaje, también lo es la crítica al carácter figurativo de éste, por lo que la enunciación de estos versos pareciera estar ante una encrucijada de dos rasgos de la palabra poética que se oponen mutuamente. Señal clara de que “a partir de Darío el sujeto palpitante [...] se enfrentará con el impasible, transparente y vacío sujeto gramatical”⁸⁸.

Los primeros registros de poesía posmodernista aparecen justamente como una réplica al abuso del carácter figurativo del lenguaje poético. Surgen propuestas que hacen del recogimiento interior y de la expresión sobria sus principales divisas; un antecedente son las *Odas seculares* de Leopoldo Lugones (1910), y el mejor ejemplo está sin duda en la poesía de Enrique González Martínez y más tarde en la de Gabriela Mistral⁸⁹. Sin embargo, también

⁸⁶ *Op. cit.* pp. 54 y 56. Otro ejemplo, anterior a éste, se puede encontrar en el famoso poema “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, incluido en *Prosas Profanas* (1896).

⁸⁷ Cf. Herve Le Corré, *op. cit.* p.50.

⁸⁸ Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 86 y 87.

⁸⁹ Cf. Martha L. Canfield “Persistencias del Modernismo” en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, v. I, Dario Puccini y Saúl Yurkievich (eds.), México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 100.

surgen otras propuestas literarias que exploran con mayor intensidad las posibilidades figurativas de la palabra poética. Posibilidades que el Modernismo propició no sólo mediante un lenguaje renovado, sino también a través del acercamiento a otras tradiciones literarias. En efecto, gracias a esta apertura lingüística y literaria aparecieron trabajos de una originalidad y un dominio de la lengua poética que hasta la fecha sigue sorprendiendo, y es justo en estas obras donde la relación mimético-referencial entre el sujeto-autor y el sujeto lírico comienza a complejizarse.

En la poesía de Ramón López Velarde, por ejemplo, se puede notar un imaginario completamente apartado de la simbología modernista, pero también una enunciación con un evidente trasfondo irónico que complica la situación discursiva del sujeto. Felipe Garrido, en este sentido, subraya en este autor “La capacidad de convertirse en un espectador escéptico y crítico de su propio corazón; de juzgarlo a la distancia como si fuera ajeno”⁹⁰. A continuación se muestra uno de los ejemplos más osados:

He oído la rechifla de los demonios sobre
 mis bancarrotas chuscas de pecador vulgar,
 y he mirado a los ángeles y arcángeles mojar
 con sus lágrimas de oro mi vajilla de cobre.

Mi carne es combustible y mi conciencia parda;
 efímeras y agudas refulgen mis pasiones
 cual vidrios de botella que erizaron la barda
 del gallinero, contra [los] gatos y ladrones.⁹¹

Este trasfondo irónico-crítico tiene su origen, según Felipe Garrido, en lo que el propio Velarde denominó como “La debilidad de querer convertir lo efímero en

⁹⁰ Felipe Garrido “La pasión risible” en Ramón López Velarde, *Obra poética*, edición crítica de José Luis Martínez, Madrid, CONACULTA/ALCCA, 1998, p. 679

⁹¹ Ramón López Velarde, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 253.

permanente”⁹². Debilidad, dice Garrido, que constituye la “raíz trágica”⁹³ de la ironía velardiana, pero quizá también el punto del que surge la disonancia del autor mexicano con respecto a su tradición, y que opone lo risible y nimio de la condición humana al “ideal” y a la “harmonía” modernistas. Con esto se puede ver que el uso irónico que López Velarde le da a “la potencia figural” del lenguaje es para tensionar la condición del *yo* en su proceso de representación, puesto que en sus versos, el anhelo de trascendencia está dado como un imposible que sólo puede articularse por medio de recursos figurativos. Así, la poesía de López Velarde se podría considerar como uno de los momentos críticos del deslinde entre el sujeto lírico y el sujeto-autor. Esta escisión del *yo* será vista también por otras poéticas de esa época que por caminos separados resolverán y explotarán de modos distintos.

La poesía del colombiano Miguel Ángel Osorio, mejor conocido con el seudónimo de Porfirio Barba Jacob, es otro ejemplo de una expresión subjetiva en crisis. Este autor, mediante otras personalidades poéticas como Ricardo Arenales y Maín Ximénez, hizo del constante uso del seudónimo una poesía consciente del enmascaramiento del sujeto lírico: “Yo pomposo, yo romántico, yo engreído, yo delirante, yo prestidigitador”⁹⁴. A continuación se muestra un fragmento de uno de sus más célebres poemas en el que el *yo* problematiza su representación dentro del poema mismo:

Yo, rey del reino estéril de las lágrimas,
yo, rey del reino vacío de las rimas,
con mis canciones ebrias
que un son nocturno hechiza
y con mis voces pávidas,
anuncio las cavernas del Enigma.⁹⁵

⁹² López Velarde citado por Felipe Garrido *op. cit.* p. 683.

⁹³ *Op. cit.* p. 683.

⁹⁴ Porfirio Barba Jacob citado por Herve Le Corré, *op. cit.* p. 55.

⁹⁵ Porfirio Barba Jacob, *Poesía completa*, México, CONACULTA, 1998, p. 216.

Sin embargo, la crisis de la expresión subjetiva que muestran tanto López Velarde como Barba Jacob no es sólo a causa del desgaste de los recursos expresivos que aportó el Modernismo, sino que es un correlato de la crisis de pensamiento que a finales del siglo XIX sucedía en Europa. Una situación histórica, como lo demuestra Rafael Gutiérrez Girardot, en la que los valores de autenticidad y sinceridad de la poesía fueron puestos en tela juicio por la propia comunidad intelectual⁹⁶, tal es el caso del filósofo Friedrich Nietzsche, quien en uno de sus aforismos dice “Los artistas saben muy bien lo que quiere decir utilizar la desmesura de los medios artísticos para producir la impresión de riqueza. Eso forma parte de las inocentes astucias de la seducción de las almas que deben saber manejar los artistas: pues en su mundo, en el que se han puesto las miras a la apariencia, sus medios tampoco tienen que ser necesariamente auténticos”⁹⁷. Pero fue más bien un poeta, Stéphane Mallarmé, quien dio el golpe decisivo al pretendido afán de sinceridad del *yo lírico* de fin de siglo, pues con su famoso poema *Un coup de des* (escrito en 1897 y publicado como libro hasta 1914) mostró la irrealidad e imposibilidad referencial del sujeto mediante la dispersión de la palabra poética en el texto, instaurando así al lenguaje como el verdadero protagonista y eje conductor del poema. En relación con esto, Herve Le Corré puntualiza que “Sin negar la realidad de las diferencias prácticas y teóricas que supuso la ruptura mallarmeana, puede sostenerse la heterogeneidad de las voces textuales del (pos)modernismo. Sus actores fueron, en grado diverso, conscientes de ello.⁹⁸ Esto quiere decir que la época de los autores posmodernistas no fue una mera continuación del Modernismo, antes bien significa un periodo de serias

⁹⁶Cf. *op. cit.* pp. 125 y ss.

⁹⁷ Friedrich Nietzsche citado por Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo, op. cit.* pp. 127 y 128.

⁹⁸*Op. cit.*, p. 62.

revisiones y replanteamientos tanto ideológicos como estéticos que se vio reflejado en una revitalización de los recursos textuales que trajo este movimiento. En este contexto de autocrítica de los recursos literarios, el papel del sujeto en el poema muy probablemente fue uno de los temas que más problemáticas suscitó.

3.2 La transformación del sujeto en las últimas poéticas modernistas

Simbólicas de José María Eguren, publicado en 1911, es un gran ejemplo de “la heterogeneidad de las voces textuales del posmodernismo”, una alternativa que concibió de forma totalmente distinta el sujeto textual y el carácter figurativo de la palabra poética. A propósito de esto, Herve Le Corré menciona que “el sujeto poético de Eguren mantiene una actitud distante, levemente irónica. Fascinado por la «harmonía», las «figuras» [...] de Eguren resultan ser a la vez personajes y exhibición del proceso retórico de la escritura, dilación hipotética de la llegada del sujeto”⁹⁹. Esto indica que la propuesta literaria de este autor tiene como una de sus bases la noción del sujeto como una realidad puramente textual. A continuación se muestra un poema en el que es evidente una perspectiva de la subjetividad totalmente distinta a la de sus contemporáneos:

LIED I

Era el alba,
cuando las gotas de sangre en el olmo
exhalaban tristísima luz.

Los amores
de la chinesca tarde fenecieron
nublados en la música azul.

Vagas rosas
ocultan en ensueño blanquecino,
señales de muriente dolor.

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,

⁹⁹ *Op. cit.* p. 60.

abiertos a la joven canción.

Es el alba;
hay una sangre bermeja en el olmo
y un rencor doliente en el jardín.

Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan al árbol morir.¹⁰⁰

El sujeto lírico de “Lied I” efectivamente muestra un comportamiento distante, en primer lugar porque su única marca textual es la enunciación hacia una segunda persona, y en segundo, porque justamente esta forma de enunciación provoca el efecto sombrío de lo que expresa el texto: la contemplación de una muerte. Así, aunque en este poema se explotan algunos recursos figurativos cercanos al Modernismo como la sinestesia (o el uso de una de sus palabras más recurrentes como “ensueño”), los efectos que logra son totalmente distintos. Martha L. Canfield señala algunos de ellos: “las situaciones poéticas indefinidas o no resueltas, la atmósfera fantásica”, que junto con “la preferencia por vocablos desusados, neologismos y préstamos lingüísticos de diversas lenguas”¹⁰¹ constituyen los rasgos distintivos de la poesía de este autor, que no son muy distintos a los que aparecen también en la poesía León de Greiff, pero que de ninguna manera significan una influencia directa entre estos autores, sino más bien uno de los caminos que tomó la renovación de la palabra poética en Hispanoamérica ya superado el periodo modernista.

Por lo tanto, la obra de José María Eguren no se puede considerar como un ejemplo tardío de poesía modernista, sino todo lo contrario: la renovación y readaptación de sus principales ideas estéticas, debido a que se trata de un arte que en su voluntario alejamiento

¹⁰⁰ José María Eguren, *Obra poética. Motivos*, Caracas, Ayacucho, 2005, p. 5.

¹⁰¹ *Op. cit.* pp. 114 y 115.

discursivo ya no trata de expresar una sinceridad sino de provocar efectos con el lenguaje que, en efecto, van más allá de cualquier afán de verosimilitud. Tal es el caso del poema “El dominó”:

Alumbraron en la mesa los candiles,
 moviéronse solos los aguamaniles,
 y un dominó vacío, pero animado,
 mientras ríe por la calle la verbena,
 se sienta, iluminado, y principia la cena.

Su claro antifaz de un amarillo frío
 da los espantos en derredor sombrío
 esta noche de insondables maravillas,
 y tiende vagas, lucífugas señales
 a los vasos, las sillas
 de ausentes comensales.

Y luego en horror que nacarado flota,
 por la alta noche de voluptad ignota,
 en la luz olvida manjares dorados,
 ronronea una oración culpable llena
 de acentos desolados y abandona la cena.¹⁰²

La animación de un objeto cotidiano, que pareciera tener incluso un trasfondo psicológico, es el detonante del efecto de irrealidad en este poema, aunado a la enunciación sobria y distante que sólo describe sin presentar ninguna marca textual del sujeto lírico. Éste es uno de los poemas de Eguren en el que, efectivamente, “la llegada del sujeto” queda en suspenso, de modo tal que es la sola asociación simbólica de un discurso impersonal y exacto lo que posibilita la atmósfera lúgubre del texto. Este rasgo de suma concreción lingüística constituye también una parte de otras poéticas posmodernistas, un ejemplo son los haikús del poeta mexicano José Juan Tablada y, quizá, también algunas “greguerías” del español Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, quien hace de este rasgo la base de una nueva expresión subjetiva es el poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre, en cuya obra es notoriamente

¹⁰²*Op. cit.* p. 41.

visible la reformulación del sujeto lírico a partir de sus posibilidades discursivas, explotadas ya no en el verso sino en la prosa. A continuación se muestra como ejemplo el poema “El romance del bardo”:

Yo estaba proscrito de la vida. Recataba dentro de mí un amor reverente,
una devoción abnegada, pasiones macerantes, a la dama cortés, lejana de mi
alcance.

La fatalidad había signado mi frente.

Yo escapaba a meditar lejos de la ciudad, en medio de ruinas
severas, cerca de un mar monótono.

Allí mismo rondaban, animadas por el dolor, las sombras del
pasado.

Nuestra nación había vinculado la victoria en la presencia de la
mujer ilustre, superviviente de una raza invicta. Debía acompañarnos
espontáneamente, sin conocer su propia importancia.

La vimos, la vez última, víspera del desastre, cerca de la playa,
envuelta por la rueda turbulenta de las aves marinas.

Desde entonces solamente el olvido puede enmendar el deshonor
de la derrota.

La yerba crece en el campo de batalla, alimentada con la sangre de
los héroes.¹⁰³

Este poema en prosa contenido en *La torre de Timón* (1925) es un ejemplo de experimentación formal que por vías distintas, y quizá antagónicas, a las de los movimientos de vanguardia buscaba transgredir las representaciones subjetivas de su tiempo. Sin embargo, pese a su auténtica radicalidad, la obra de Ramos Sucre no tuvo la suerte de ser comprendida y difundida en su país¹⁰⁴, ni de figurar entre las más importantes de Hispanoamérica, sino hasta fechas muy posteriores. Guillermo Sucre, uno de los críticos más destacados que se ha encargado de rescatar su legado literario, señala que el poeta venezolano “no mi(s)tifica idealizándolo, potenciándolo, su *Yo* personal, sino que se desdobra en otros *Yo*, [...] alteridad y aún antagonismo del *Yo*, no su sacralización.”¹⁰⁵. Esto quiere decir que el sujeto de la poesía de Ramos Sucre, como el de Eguren, ya no está circunscrito a los procesos mimético-

¹⁰³ José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, México, Equinoccio/Fondo de Cultura Económica, 1999, p.170.

¹⁰⁴ Cf. Salvador Tenorio “El yo y el poema visible” en José Antonio Ramos *Obra poética*, edición crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, ALCCA XX, 2001, p. 940.

¹⁰⁵ Guillermo Sucre “Ramos Sucre. La verdad, las máscaras” en *Ibid.* p. 767.

referenciales del Modernismo, sino que se asume como un recurso discursivo eficaz para sugerir nuevas posibilidades de identificación; en otras palabras, el sujeto lírico de estos autores se distancia de sí mismo para volverse el objeto de su discurso, y así producir efectos de sentido completamente distintos.

Por lo anterior, se puede decir que la “potencia figural” de la poesía modernista actúa en las obras de José Antonio Ramos Sucre y José María Eguren ya no al servicio de una retórica de trascendencia, sino como un mecanismo de alusión y sugerencia. La disociación referencial del *yo*, el estilo elíptico, los ambientes fantasmagóricos e irreales son marcas de una nueva poética concentrada en explotar de manera aún más radical las potencias imaginarias de la palabra.

En estos autores es evidente que en la medida en que el sujeto lírico se asume como una mera instancia discursiva, la poesía que los produce se convierte en el espacio de su aparición o ausencia. Se trata, pues, de un arte del ocultamiento y desocultamiento, en el cual el sujeto no busca tanto representarse por medio de la poetización de su realidad empírica, sino mediante la creación de sistemas simbólicos en constante entrecruce y transformación, algo semejante a lo analizado en “Tema en forma de Lied” (véase capítulo 2, p. 52 y ss.). Por lo tanto, estudiar la retórica de estos autores es adentrarse en las condiciones de aparición del sujeto en tanto que construcción textual, el cual siempre se muestra delimitado en un universo de resonancias literarias y simbólicas, de modo tal que su naturaleza no es unánime ni definitoria sino más bien una urdimbre de múltiples referencias culturales. Una entidad intertextual, se podría decir, cuya apariencia testifica la pluralidad de su origen y en consecuencia la multiplicidad de su condición. Es en este sentido en el que los innumerables

yoos de Ramos Sucre y las “figuras” de Eguren guardan una estrecha relación estética con la propuesta de multiplicidad subjetiva de León de Greiff.

3.3 El “Yo multánime” como síntesis crítica del sujeto modernista.

La omisión del *yo* autoral y la reorientación fantástica que muestran los trabajos de José Antonio Ramos Sucre y José María Eguren renuevan y clausuran al mismo tiempo las problemáticas estético-ideológicas que legó el Modernismo a la poesía latinoamericana de principios de siglo XX, puesto que disuelven sus contradicciones (en especial la dicotomía entre el afán de sinceridad y el carácter ficcional de sus recursos literarios) para hacer surgir otro tipo de poesía con lineamientos y posibilidades expresivas totalmente diferentes. Es en este contexto de clausura donde quizá podría ubicarse la propuesta estética de León de Greiff. Sin embargo, cabe hacerse la siguiente pregunta ¿la evidencia de una orientación ficcional en la poética del “Yo multánime” es razón suficiente para tomarla como un ejemplo de renovación posmodernista y no propiamente de ruptura vanguardista?

Esta pregunta no trata de encasillar al autor dentro de alguna época o movimiento, sino antes bien mostrar el problema de interpretación que surge al tratar de describir los lineamientos estéticos de una obra tan esquiva que ciertamente no se agota en prescribirla dentro de uno u otro movimiento, puesto que quizá la principal característica de la poesía de León de Greiff, con relación a su poética del “Yo multánime”, es que supo combinar la conciencia crítica de la expresión subjetiva, asumida por los principales autores posmodernistas, con la absoluta libertad formal que los movimientos de vanguardia trajeron como nueva actitud creativa. Esto dio como resultado un sujeto lírico con una fuerte tendencia a ironizar y desvirtuar tanto su identidad como su discurso, y mostrarse así siempre en contextos paradójicos y elusivos. A continuación se muestra como ejemplo un fragmento

del poema “Admonición a los impertinentes”, contenido en *Fárrago* (1954), de fecha muy posterior al auge vanguardista y a *Variaciones alrededor de nada*:

Y esquivo dejadme. Soy notas arranco
de mi clavecino. Soy fábulas-bordo
sobre el cañamazo de mi pentacordo.
Soy facecias-urdo. Por dentro me estanco.
Dejádme señero: jamás me desbordo.

Como soy el Solitario,
como soy el Taciturno,
como soy el Hosco, el Arbitrario,
como soy el Lucífugo, el Nocturno,
dejádme solo.

Como soy Leo Atrabilario,
como soy Sergio el Estepario,
como soy Proclo Extravagario,
como ya tengo el Cuervo y el Vulturno
de los acerbos choznos de Saturno,
dejadme solo.
(OC: 493)

El sujeto de este fragmento se enuncia de una manera mucho más conflictiva que los ejemplos del *Libro de relatos*, esto tiene como consecuencia que se acreciente aún más su imprecisión personal, y se convierta así en la sucesión de máscaras que refiere. Pero más allá de eso, la estructura reiterativa de este poema muestra, de manera muy clara, cómo funciona el proceso de reformulaciones acumulativas por el cual el “Yo multánime” se expresa y toma forma. Se trata de una enunciación que una y otra vez produce oraciones copulativas, cuyas atribuciones, sin embargo, siempre son parciales. Con el ejemplo del fragmento anterior, pareciera que el sujeto greiffiano nunca es lo que refiere su palabra sino lo otro que se encuentra delante de ella y está a punto de referir. Este tipo de reformulaciones acumulativas expresan, por lo tanto, un empeño por nombrarse a sí mismo, a sabiendas de que este nombramiento será siempre parcial, de ahí que el sujeto se disperse en sucesiones nominales y que reinvente una y otra vez los contextos en los cuales pueda volver a articularse.

Por lo anterior, con este ejemplo se puede apreciar que la poética del “Yo multánime” no se puede considerar propiamente como una propuesta estética de ruptura, sino quizá más bien la síntesis crítica del sujeto modernista, en el sentido en que sus múltiples voces intencionalmente ficcionales representan un negativo irónico de las tantas “fugas legendarias” y “omnipotencias quiméricas” con las cuales el Modernismo se definió a sí mismo¹⁰⁶. Se trata, entonces, de una poesía que en su voluntario alejamiento cuestiona los modos de representación del sujeto moderno, los cuales ya no pueden ser unitarios ni totalizantes, sino inacabados procesos de múltiples readaptaciones. Por ello, la paradoja y la contradicción, además de su carácter crítico, tienen, además, un importante valor compositivo en la poesía de León de Greiff, puesto que de ellas depende la formación del efecto global de multiplicidad que conjunta las expresiones de varios sujetos en un mismo proceso de escritura interminable.

Pero también la poética del “Yo multánime” representa el momento de autocrítica de la expresión subjetiva que legó el Modernismo, en tanto que se sirve de uno de sus principales recursos (“la potencia figural de la palabra”) para reelaborar uno de los tópicos principales de este movimiento: la imagen del poeta, la cual se convierte en una especie de mascarada, cuyos múltiples y ficticios rostros muestran siempre un matiz sarcástico. Rafael Gutiérrez Girardot, en este sentido, habla de una poética del solipsismo, cuya expresión siempre dirigida hacia sí misma, se desdobra permanentemente con un rasgo de comicidad. Dice el crítico colombiano: “el solipsismo, el microcosmos del Yo, se disfrazó, se puso máscaras y se dio al juego de las marionetas, de cuyo teatro él mismo fue autor y actor”¹⁰⁷. Así, “el

¹⁰⁶ Saul Yurkievich, *La movediza modernidad*, op. cit. p. 44.

¹⁰⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, “León de Greiff. “Nordico vate colombiano”, op. cit. p. 473.

multánime y multiforme Yo” representa por un lado la farsa de “las omnipotencias quiméricas” del Modernismo, pero por otro, el surgimiento de una expresión subjetiva que se desdobra y aísla en pos de la creación de un microuniverso simbólicamente autoabastecido. Esta nueva posibilidad de representar la subjetividad es la que este estudio ha tratado de hacer visible, principalmente para señalar una de las trayectorias formales que el *yo lírico* siguió tras la renovación de los recursos textuales que trajo el Modernismo, y que la Vanguardia, al negar la continuidad de este movimiento, no exploró en ninguna de sus principales propuestas.

Los poemas de *Variaciones alrededor de nada*, obra a la que está dedicado este estudio, fueron escritos entre los años de 1925 y 1926¹⁰⁸. Fechas en las que los movimientos de Vanguardia estaban en plena actividad y muy cercanas a los días en que apenas se difundía el primer libro de José Antonio Ramos Sucre y la recopilación de las obras completas de José María Eguren por José Carlos Mariátegui. Por ello, es más probable que cada autor haya desarrollado su replanteamiento estético por un camino propio y con sus particulares matices, a que existiese una mutua influencia entre ellos. Y, como se puede apreciar en el anterior fragmento, la reformulación del sujeto que plantea León de Greiff no persigue los mismos efectos que logran Eguren y Ramos Sucre, puesto que si en estos autores la conciencia crítica de la expresión subjetiva se refleja en un esfuerzo de suma concreción lingüística, en el autor colombiano aparece más bien como una expresión lúdica e irónica. Por ello, el punto de encuentro entre estos autores debe buscarse sobre todo en la explotación del recurso fantástico, fuertemente arraigado en las referencias literarias de otras épocas y geografías, y

¹⁰⁸Muchos de los poemas del *Libro de relatos* están fechados. Para un seguimiento del proceso escritural de esta obra Vid.. León de Greiff, *Obra poética*, volumen II, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

que tiene que ver en gran medida con un fenómeno de reescritura de la tradición a partir de otras literaturas, que fue, sin duda, una práctica impulsada por el Modernismo.

Sin embargo, hay un autor, ni posmodernista ni vanguardista, por cuya obra sí es posible hablar de una relación con el “Yo multánime” greiffiano. Se trata del poeta mexicano Gilberto Owen, a quien fue dedicado el “Relato de Aldecoa” y que radicó algunos años en la Colombia de León de Greiff. Y al que, además, Ana Chouciño Fernández señala como uno de los antecedentes de mayor relevancia de la tendencia a la “enmascaración del yo” que se ha manifestado en la poesía mexicana reciente¹⁰⁹. A continuación se presenta un fragmento del primer poema de “Simbad el varado” perteneciente a *Perseo vencido* (1948), una de las obras de Owen más representativas:

Esta mañana te sorprende con el rostro tan desnudo que temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
correvidile colibrí, estático
dentro del halo de su movimiento.
Y no hablas. No hables,
que no tienes ya voz de adivinanza
y acaso te he perdido con saberte,
y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,
tierra que me acogió de noche náufrago
y que al alba descubro isla desierta y árida;
y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.¹¹⁰

Las alusiones mítico-legendarias de los títulos evidencian que no se trata de una enunciación directa de la subjetividad¹¹¹. Esto indica que en la poesía de Owen media un mecanismo de enmascaramiento¹¹² por el cual el sujeto lírico se expresa a sabiendas como una alteridad.

¹⁰⁹ Cf. Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997, p. 68.

¹¹⁰ Gilberto Owen, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 69.

¹¹¹ El juego de intertextualidad que provocan estas alusiones lo estudia Tomás Segovia “Owen, el símbolo y el mito” en *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 59-85.

¹¹² Para un estudio acerca de las máscaras a las que recurre el poeta véase la introducción de Roxana Elvridge-Thomas en *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, Roxana Elvridge-Thomas (comp.), México,

Por lo que el anterior fragmento no se puede leer sin tomar en cuenta que se trata de una enunciación alegórica. Así, surge la duda de quién es la segunda persona a la que se dirige el sujeto ¿se trata de un poema amoroso o más bien de una forma de desdoblamiento? Si fuese el segundo caso, el *yo* se dirige, entonces, hacia sí mismo con una especie de ansía de conocerse, pero no tanto como él mismo sino como la alteridad del lenguaje que lo constituye.

Dice más adelante:

Y luche contra el mar toda la noche,
desde Homero hasta Joseph Conrad,
para llegar a tu rostro desierto
y en su arena leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere.¹¹³

Este “rostro desierto” sería la imagen última del desdoblamiento consciente del sujeto lírico en busca de su identidad. Pero por otra parte, la metáfora del naufragio y el apelativo “varado” cobran una dimensión especial, al compararlos con la poética del “Yo multánime”, cuyas recurrencias principales son coincidentemente la fuga y el extravío. En este sentido, las obras de Owen y de Greiff testifican que el impulso por nombrarse así mismo a través de la palabra poética es como un viaje cuya partida y retorno nunca están definidos, por lo que ambas poéticas podrían considerarse, entonces, como procesos de escritura siempre recomenzados.¹¹⁴

Por lo anterior, se puede establecer que con el empleo de las reformulaciones acumulativas, que aparecen en las obras de Ramos Sucre, de Greiff y Owen, el sujeto lírico se transforma en un fenómeno multitudinario, en un *yo* plural que significaría el

CONACULTA, 2004, pp. 7-24. Texto en el que además de Perseo y Simbad, la autora refiere otras máscaras de procedencia mítico-legendaria como Ixion, Booz, Job y Jacob.

¹¹³ *Op. cit.*, p. 70.

¹¹⁴ Sin embargo, esta hipotética retroalimentación y afinidad estética entre ambos autores, requieren de un estudio más amplio, pues evidente que las propuestas de estos autores desarrollan caminos, aunque paralelos, muy diferentes entre sí.

replanteamiento de la expresión subjetiva como un problema estético con nuevas posibilidades de articulación.

En este punto cabe recordar el pensamiento teórico de Michel Foucault, para quien la verdadera naturaleza del *yo* del discurso literario sólo surge a través de su dispersión en el lenguaje. Dice el filósofo francés: “El “sujeto” de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”¹¹⁵. Así pues, los personajes ficticios, los constantes desdoblamientos subjetivos y los monólogos dramáticos de estos autores son ejemplos de una articulación de la subjetividad que parte desde un vacío referencial y adquiere su forma no mediante un proceso de interiorización sino de exteriorización del lenguaje poético, lo que es indicio de lo que Michel Foucault define como el pensamiento del afuera. Dice el autor:

Este pensamiento se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el vacío en el que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman [...] sus certidumbres inmediatas.

Para dar un ejemplo de esto cabe citar un fragmento de “Trova del cazador de efímeros arreboles”, uno de los poemas de León de Greiff en el que la máscara sirve justamente para cuestionar la certidumbre de la oposición entre realidad y fantasía.

oh cazador de nubes, navegador de nubes,
cabalgador de sombras, propugnador de olvido,
domeñador de vientos!

[...]

Es esta entonces la ávida vida abierta
y a todos los milagros y a todos los portentos

¹¹⁵ *Op.cit.* p. 14.

y maravillas?
 ¿y a toda la cotidiana cosecha
 pregustada?
 ¿o a lo que sembró el Azar?
 ¿o a todos los prodigios y a todos los mirajes
 embaidores, y espejismos aladinescos, y señuelos,
 e indehiscentes fantasías?

 ¿Es ésta, es ésta,
 ánima mía,
 corazón mío, espíritu mío –jamás, jamás saciados!–,
 corazón mío, espíritu mío –satisfechos nunca!–,
 ¿es ésta entonces la ávida vida de mis sueños,
 la ávida vida soberana
 de toda la cosa terrena y sideral o que ideó mi cogitar?
 ¿Es esta?
 ¿Es ésta?
 ¿Y aquí pensé encallar?
 (OC: 359)

Las preguntas acerca de la vida como un producto del azar, un sueño o una fantasía, son, en gran medida, las problemáticas que manifiestan los múltiples sujetos de la poesía de León de Greiff, y con las que se establece como una propuesta divergente, tanto formal como temáticamente, de sus contemporáneos vanguardistas. A la luz del pensamiento de Michel Foucault, se puede ver, además, que la tentativa de un *yo* plural es una propuesta de gran complejidad, la cual supone al sujeto lírico como una entidad ficticia y dinámica, que se mueve en busca de su reconocimiento con lo exterior, es decir, con la alteridad del lenguaje. A continuación, como contraste, se hará un breve recorrido por el sujeto lírico que ofrecen los poetas más representativos del periodo vanguardista de la poesía hispanoamericana.

3.4 El sujeto múltiple frente a las subjetividades de la Vanguardia. Un problema visto desde dos enfoques distintos.

Sería muy difícil y arriesgado sostener que los autores pertenecientes al periodo de ruptura vanguardista tienen una idea del sujeto muy distinta a la de sus contemporáneos posmodernistas, y que esa diferencia se puede encontrar en la profundidad de sus textos. A decir de Hervé Le Corre, a menudo suceden tergiversaciones en las lecturas diacrónicas de

estos autores, al oponer perspectivas teóricas disimiles o anacrónicas que hipotéticamente definirían las estéticas que rigen a uno u otro movimiento. “No se trata [dice la autora] de definir ‘esencias’ supuestamente diferentes de los mismos, sino de examinar diferencias en su práctica. Importan más las diferencias de grado, observables en las textualidades (teóricas-prácticas), que estructuras de dudosa abstracción”¹¹⁶ Ante todo, esta última parte del presente estudio no busca encontrar ninguna raíz ni problemática esencial en la evolución del sujeto lírico en la poesía latinoamericana, tarea que necesitaría de un profundo análisis textual, sino más bien mostrar con el mismo método de comparación (y con la premisa de que en la poesía de los autores vanguardistas y posmodernistas no es fácil determinar las particularidades de las concepciones de identidad y sujeto) que en los modos de representación subjetiva es posible ver un mismo problema (la identidad del sujeto moderno) abordado desde dos perspectivas distintas, que corresponden, a su vez, con dos momentos estéticos distintos: la renovación crítica posmodernista y la ruptura vanguardista. Ya se han señalado con ejemplos los modos de representación del primer momento; así, para continuar con este estudio, se compararán algunos mecanismos de enunciación subjetiva de los autores vanguardistas, con el fin de ubicar los recursos textuales que hacen de sus obras ejemplos de otra configuración de la subjetividad en la poesía latinoamericana.

Vicente Huidobro, con sus manifiestos y otros trabajos de experimentación poética, aparece como el primer autor latinoamericano que efectúa una ruptura de los modelos de poesía y de sujeto lírico. Figura representativa del creacionismo, movimiento que en opinión de José Quiroga “elaboró el debate sobre la poesía en Hispanoamérica como reflexión

¹¹⁶*Op. cit.* p. 55.

literaria sobre la relación entre poeta y lenguaje, y entre lenguaje y realidad empírica”¹¹⁷, Huidobro materializó sus principales ideas estéticas en un libro que le llevó más de diez años de elaboración: *Altazor* (1931). Dos autores han hablado del sujeto lírico de esta obra. Eduardo Milán destaca que “Huidobro juega a incluir en el texto otra voz a modo de narrador omnisciente: alguien habla de *Altazor* y le habla; alguien, yo lírico, hablante ficticio poderosamente identificado con el autor Vicente Huidobro”¹¹⁸. Efectivamente, un estudio del sujeto lírico en *Altazor*, se encontraría ante a la dificultad de que son distintas voces en distintos niveles enunciativos las que conforman el texto, esto hace de la enunciación un campo de múltiples pliegues discursivos donde intervienen todas las personas gramaticales en diferentes tiempos verbales. El mejor ejemplo es el Canto I, a continuación se muestra un ejemplo:

Siento un telescopio que me apunta como un revólver
 La cola de un cometa me azota el rostro y pasa lleno de eternidad
 Buscando infatigable un lago quieto en donde refrescar su tarea ineludible

Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible
 La tierra seguirá girando sobre su órbita precisa¹¹⁹

El constante paso de la primera a la segunda persona es una de las marcas de desdoblamiento que refiere Eduardo Milán, pero, dada la continuidad de este recurso, siempre acompañado de un incesante lenguaje metafórico, se puede interpretar también como lo que Dante Carignano menciona: “la pulverización del sujeto unitario en beneficio de la alteridad fragmentada”¹²⁰ Un proceso de desintegración de la voz lírica que llega hasta el límite

¹¹⁷ *Op. cit.* p.326.

¹¹⁸ Eduardo Milán, *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, México, Universidad de la Ciudad de México, 2004, pp. 80 y 81.

¹¹⁹ Vicente Huidobro, *Altazor y Temblor de cielo*, México, CONACULTA, 2009, p.31

¹²⁰ Dante Carignano “Sujeto, texto y contexto en la antipoesía y en las prolongaciones neovanguardistas”, en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, Volúmen II, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 876.

expresivo en las glosolalias del canto VII, pero que desde el primero ya muestra un trasfondo en crisis:

Soy una orquesta trágica
 Un concepto trágico
 Soy trágico como los versos que punzan en las sienes y no pueden salir
 Arquitectura fúnebre
 Matemática fatal y sin esperanza alguna
 Capas superpuestas de dolor misterioso
 Capas superpuestas de ansias mortales
 Subsuelos de intuiciones fabulosas.¹²¹

Para Dante Carignano la pulverización de este sujeto tiene un fallo positivo, pues es causa de la apertura de la expresión poética, dice: “La fragmentación libera lo instintivo, lo indistinto, lo interior. Esa alteridad no es monológica, clara, singular, consciente [...] sino eruptiva, disonante, excéntrica, pulsional. La alteridad [...] por carecer de representación unívoca [...] lleva siempre un significado al descolocar, su disruptiva presencia, al sujeto de la reflexión”¹²². En consecuencia, los versos en los que el sujeto trata de definirse como el fragmento anterior muestran que la discontinuidad es una de sus principales condiciones. En este sentido, se puede decir que la imposibilidad de representación es uno de los puntos de partida de la propuesta estética de *Altazor*, con la que abre camino a nuevos planteamientos del lenguaje. Uno de ellos es el que apuesta por el carácter fundacional de la palabra, del que toma nombre el movimiento creacionista, y que en palabras de Eduardo Milán “otorga al lenguaje poético un estatuto no reproductivo de la realidad”¹²³. Así, en esta poética el sujeto de la enunciación ya no reproduce su realidad sino la crea, de modo que como “un pequeño dios”¹²⁴ se oculta y se disuelve en el desbordamiento fundante de su palabra.

¹²¹ *Op. cit.* p.41.

¹²² *Op. cit.* 876.

¹²³ *Justificación material, op. cit.* p. 78.

¹²⁴ Vicente Huidobro citado por Eduardo Milán, *Justificación material, op. cit.* 77.

La imposibilidad de representación es también el punto de partida de César Vallejo en su obra *Trilce* (1922), la cual es un ejemplo contundente de una nueva configuración del sujeto en el poema. Dante Carignano habla de una “conciencia en crisis que se vuelve sobre sí misma y se autoescruta”¹²⁵. La primera etapa de esta expresión hondamente crítica e interiorizada se encuentra en *Los heraldos negros* (1918), que en *Trilce* avanza, en opiniones de Julio Ortega y Eduardo Milán, hacia una estética de la carencia¹²⁶, en la cual los principios de unidad y coherencia lógica están descartados. A continuación, se muestra un poema en el que el sujeto articula su enunciación a través de otros principios compositivos:

LVI

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,
sin probar gota de él, todas las mañanas.
Sin saber si he logrado, o más nunca,
algo que brinca del sabor
o es sólo corazón y que ya vuelto, lamentará
hasta dónde esto es lo menos.

El niño crecería ahíto de felicidad,
oh albas,
ante el pesar de los padres de no poder dejarnos
de arrancar de sus sueños de amor a este mundo;
ante ellos que, como Dios, de tanto amor
se comprendieron hasta creadores
y nos quisieron hasta hacernos daño.

Flecos de invisible trama,
dientes que huronean desde la neutra emoción,
pilares
libres de base y coronación,
en la gran boca que ha perdido el habla.

Fósforo y fósforo en la oscuridad,
Lágrima y lágrima en la polvareda.

¹²⁵ *Op. cit.* 877

¹²⁶ Cf. Julio Ortega “La hermenéutica vallejjiana y el hablar materno” en César Vallejo, *Obra poética*, Edición crítica de Américo Ferrari, México, ALLCA XX/CONACULTA, 1989, p. 607, y Eduardo Milán “Indigencia de Vallejo”, en *Justificación material*, *op. cit.* pp. 87 y ss.

De las tres estrofas que suceden la enunciación del sujeto de la primera ninguna da continuidad a su discurso. Pareciera más bien al contrario: éste sufre una gradual despersonalización verso tras verso, de tal modo que son sólo dos imágenes contrastantes las que cierran el poema. Con este ejemplo se puede apreciar que en la escritura de César Vallejo el sujeto nunca está dicho del todo, sino que aparece como un acto de habla intencionalmente interrumpido, o en palabras de Eduardo Milán, con hendiduras en su discurso. *Trilce*, por lo tanto, es un ejemplo de auténtica escritura fragmentaria, que lleva hasta sus últimas consecuencias el problema de la identidad como una imposibilidad de representación.

Con base en los textos de Julio Ortega y Eduardo Milán, se puede decir que con *Trilce* aparece la forma fragmentaria en la poesía hispanoamericana, aquella que, según este último autor, “abandonó cualquier voluntad o nostalgia de totalidad”¹²⁷, y cuya recepción implica desligarse de esquemas de coherencia y lógica argumental para adentrarse en los rasgos connotativos de la palabra. A propósito de esta nueva configuración del poema, cabe traer el comentario de Peter Bürger sobre las características de la obra de arte de vanguardia, dice el teórico alemán: “La obra de arte orgánica pretende una impresión global. En la obra de vanguardia sólo puede hablarse en sentido restringido de “totalidad de la obra” como suma de la totalidad de los posibles sentidos”¹²⁸. *Trilce*, por lo tanto, exhibe una forma poética que en su aparente carencia explora otro modo de autoabastecimiento simbólico y discursivo. Dice Milán: “La hendidura es parte integrante de la expresión de *Trilce*. Y la hendidura es conciencia de una restauración imposible, vuelta posibilidad misma de la expresión”¹²⁹. Por ello es que resulta difícil emprender una interpretación global de los poemas de Vallejo, pues

¹²⁷Véase nota 67.

¹²⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, p 136.

¹²⁹ *Justificación material*, op. cit. p. 87.

estos muestran más bien una apertura semántica que una continuidad discursiva. Un estudio minucioso del sujeto lírico de *Trilce* acaso sólo deba conformarse con delimitar las temáticas que provocan la fragmentación del sujeto y su discurso y, en dado caso, indicar algunas coordenadas de lo que estos poemas en su condición fragmentaria pueden evocar.

Residencia en la tierra (1935) es otro de los grandes ejemplos de la Vanguardia hispanoamericana. Su fecha de publicación para Hugo J. Verani significa además el punto culminante de la etapa de ruptura vanguardista¹³⁰. Con semejante insistencia a la de *Trilce*, este poemario desarrolla una enunciación subjetiva con tendencias autobiográficas, aunque de forma totalmente distinta.¹³¹ Dante Carignano dice a propósito de la poesía de Pablo Neruda: “el de su poesía es un sujeto que desde el centro de sus certidumbres de creador expresa los diversos estratos y los complejos contrastes de una sola voz”¹³² A continuación se muestra uno de los poemas emblemáticos de este libro:

*Entre sombras y espacio, entre guarniciones y doncellas
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola,
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
—posiblemente de otro modo aún menos melancólico—
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí con melancolía,*

¹³⁰ Hugo J. Verani, “La Vanguardia y sus implicaciones” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, *Op. cit.* p.139.

¹³¹ Caben mencionarse los estudios de Julio Ortega sobre Vallejo y de Hernán Loyola sobre Neruda como importantes interpretaciones basadas en datos autobiográficos. Véanse sus respectivas ediciones críticas de *Trilce*, Madrid, Cátedra, 2003, y *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 2005.

¹³² *Op. cit.* 881.

*y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*¹³³

Los poemas de *Residencia en la tierra* son un ejemplo de que aún en la Vanguardia, algunos sujetos enunciantes todavía mantienen una relación referencial con el sujeto autor, pero esto no significa que se encuentren dentro del mismo horizonte estético de la etapa modernista. Este poema muestra una enunciación muy distinta en forma métrica, compositiva, argumentativa y sintáctica que la de Darío o Lugones. Ya no es el carácter ficcional de la palabra la que abunda en estos versos sino el nombrar los objetos cotidianos a través de un constante acopio metafórico. El poema descansa sobre una estructura enumerativa, que sirve para dar efectos de caos y simultaneidad. Otros ejemplos se pueden encontrar en poemas como “*Unidad*” o “*Sonata y destrucciones*”, en los que la enunciación sigue siempre un ritmo reiterado y acumulativo. El sujeto enunciante, por su parte, aparece casi siempre perdido entre el caótico afán de descripción de una realidad múltiple y cambiante: “*un extremo imperio de confusas unidades / se reúne rodeándome.*”¹³⁴ En esta avidez nominativa por la cual el sujeto se difumina en el lenguaje se puede apreciar cierta afinidad con la expresión de Vicente Huidobro en algunos cantos de *Altazor*, (principalmente el primero y el segundo). Así, la dispersión de la voz enunciante que muestran estos dos autores, por un lado, junto con la fragmentación del sujeto que ofrece César Vallejo, por otro, se pueden observar como ejemplos del proceso de *askesis* que José Quiroga refiere en los inicios de la poesía moderna latinoamericana, dice este autor:

los poemas más importantes de la tradición hablan de un proceso de *askesis* o purgación en el que los sujetos se inscriben en el lenguaje y en el proceso pierden su persona dentro de la atemporalidad de la inscripción. Esta

¹³³ Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 37. Cursivas en el original.

¹³⁴ *Ibid.* p. 15.

pérdida es el tema de *Altazor* de Huidobro, *Muerte sin fin* de José Gorostiza, «Alturas de Macchu Picchu» de Neruda y *Blanco* de Octavio Paz.¹³⁵

Esto quiere decir que, aunque con poéticas distintas, las obras de estos autores comparten una misma perspectiva sobre el problema del sujeto lírico y su lugar en el poema, pues en sus obras la identidad del sujeto aparece como una conciencia de imposibilidad que se resuelve en su gradual desaparición en el texto, y así dar paso al lenguaje en sí mismo como el punto de partida de las propuestas estéticas de la poesía siguiente. En este sentido, José Quiroga habla de “las agonías del «yo»”¹³⁶, patentes en los últimos poemas de José Lezama Lima y en “la disolución de la imagen del poeta en el ser colectivo”¹³⁷. De modo que el *yo lírico* se convierte finalmente en un vacío que asumen los discursos poéticos de los autores herederos de esta tradición:

El lenguaje quebrantado del yo que inaugura la modernidad hispanoamericana llegó en un momento teleológico en la aceptación por Paz de la disolución del ego y en un momento semejante al de *Fragmentos de su imán* de Lezama Lima. Esto le dio a las cuestiones del yo y del lenguaje que enmarcaba la poesía hispanoamericana del periodo un sentido temporal de cierre, en un punto en el que se toma conciencia de una tradición asumida como problema crítico.¹³⁸

Siguiendo las opiniones de José Quiroga, se podría interpretar que las obras de Ramón López Velarde, José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre y León de Greiff pertenecen a la etapa inicial de ese lenguaje quebrantado, pero este capítulo ha querido mostrar, con las opiniones de Saúl Yurkievich y Hervé Le Corré, que desde el Modernismo el *yo lírico* es un recurso textual que ya muestra algunos indicios de crisis, y que las obras de estos cuatro autores (y posteriormente la de Gilberto Owen) son planteamientos estéticos que responden

¹³⁵ *Op cit.* p. 324.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.* p 325.

¹³⁸ *Ibid.* p. 371

a este problema de un modo completamente independiente de los horizontes estéticos e ideológicos con que se nutrieron las propuestas de ruptura vanguardista. La gran diferencia, especialmente al hablar de León de Greiff y José Antonio Ramos Sucre, radica en que el sujeto de estos autores no cuestiona la posibilidad de su representación en el poema (por ello no desaparece ni tampoco se difumina en el texto) sino que se asume como una realidad puramente textual, convirtiéndose así en un proceso de incesantes reformulaciones. Así, la subjetividad en estos autores se afirma como un proceso escritural de permanentes imbricaciones intertextuales. Algo semejante a lo que expresa la prosa de Jorge Luis Borges en el epílogo de su libro *El hacedor* (1960):

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos, de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.¹³⁹

3.5 Las metamorfosis del yo en la poesía latinoamericana. Fragmentariedad y acumulación: dos formas de representación del sujeto lírico moderno.

Otros anuncios de las “agonías del «yo»” en la poesía latinoamericana se pueden encontrar en las réplicas de Oliverio Girondo y Nicanor Parra a la retórica que impulsó el primer Vanguardismo. A propósito de Girondo, Dante Carignano menciona que en su poesía “todos los sujetos [...] se salen de la congruente imagen del individuo social. [...] son como sujetos *idos* de lo inmediato” que “relatan experiencias obsesionantes y absurdas, anomalías imposibles, relaciones disparatadas con realidades que alucinan, ofuscan, inquietan”¹⁴⁰. A

¹³⁹ Jorge Luis Borges, *Poesía completa*, México, Debolsillo, 2014, p.160.

¹⁴⁰ *Op. cit.* p. 879

continuación se muestra un ejemplo de *Espantapájaros* (1932), obra publicada aún en el auge de la Vanguardia:

Yo no tengo una personalidad; soy un cocktail, un conglomerado,
una manifestación de personalidades.

En mí la personalidad es una especie de forunculosis anímica en
estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva
personalidad.

Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que
me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda.
Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor, en la
cocina, hasta en el W.C.

Imposible lograr un momento de tregua, de descanso! ¡Imposible
saber cuál es la verdadera!¹⁴¹

En la obra de Oliverio Girondo es evidente que la multiplicidad del sujeto lírico está tratada desde un punto de vista radicalmente crítico, puesto que funciona para parodiar y criticar los discursos poéticos que aún se apoyan en la exaltación del *yo*. El ejemplo más contundente de esta crítica a la poesía subjetivista se encuentra en su último libro *En la masmédula* (1963) y su famoso poema “Yolleo”:

con mi yo y sólo solo que yolla y yolla y yolla
entre mis subyollitos tan nimios microscópicos
lo sé
lo sé y tanto
desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo
junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre
yollando y yollando siempre¹⁴²

Pero es con la poesía de Nicanor Parra que la mofa al discurso subjetivista se convierte en uno de los puntos de partida de una nueva norma estética en la poesía latinoamericana: la antipoesía. El sujeto de los antipoemas aparece como el “híbrido compuesto de una mezcla muy común, no sólo sin poderes sobrenaturales, sino sin sensibilidad ni inteligencia ni

¹⁴¹ Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*, Madrid, Visor, 2008, p. 119.

¹⁴² *Ibid.* p.197.

destreza, ni siquiera biografía o retrato particular”¹⁴³. En esta propuesta, la enunciación subjetiva se nutre de la oralidad y los lugares comunes: el refrán, el dicho, la canción, el anuncio publicitario. Así, el *yo* finalmente se disuelve en el anonimato del imaginario colectivo. La antipoesía de Nicanor Parra cierra, de este modo, un ciclo en la representación del sujeto iniciado desde Darío, mostrando su contraparte: la intrascendencia de su expresión y la aridez de su realidad:

Yo soy un tipo ridículo
a los rayos del sol,
azote de las fuentes de soda,
yo me muero de rabia.

Yo no tengo remedio,
mis propios pelos me acusan
en un altar de ocasión
las máquinas no perdonan.

[...]
Yo soy quien expresa mal
expresa en vistas de qué.

Yo tartamudeo,
con el pie toco una especie de feto.¹⁴⁴

Con este ejemplo se puede apreciar que para las literaturas que siguieron a los movimientos de ruptura vanguardista, la realidad textual del sujeto fue un problema que se resolvió en la desaparición de éste hasta llegar a la impersonalidad, las formas de escritura fragmentaria, o, en los casos de Parra y Girondo, a la simulación paródica. En este contexto estético, los sujetos de Ramos Sucre y León de Greiff muestran una completa divergencia en su sobredeterminación ficcional e intertextual, y quizá supongan la contraparte del sujeto mundano que propone Nicanor Parra.

¹⁴³ Dante Carignano, *Op. cit.* p. 882.

¹⁴⁴ Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 43.

Particularmente el *Libro de relatos* de *Variaciones alrededor de nada* es una muestra de otra forma de composición y representación de la subjetividad. Al contrario de las vanguardias en las que el sujeto se funde en la multiplicidad del lenguaje, el sujeto greiffiano se multiplica a través de éste. El sí mismo se vuelve un fenómeno plural, consciente, no obstante, de su condición ficcional. Esta conciencia de la identidad como una ficción se puede considerar como el punto de partida de una poética del enmascaramiento y la fuga imaginaria, que ya no puede representar a un sujeto único, puesto que sabe que es la multiplicidad del lenguaje aquello que constituye su expresión y urde sus diversos rostros. Aunque lo pareciera, en la poesía de León de Greiff no hay un autoengaño sino más bien la certeza nihilista de que la representación de la identidad no puede ser de otro modo más que ficcional, y por lo tanto un proceso de escritura inacabable, tal es el tema de uno de los últimos relatos, publicado en *Velero paradójico* (1957):

Yo, Beremundo el Lelo, surqué todas las rutas
y probé todos mesteres.
Singlando a la deriva no en orden cronológico ni lógico –en sin orden–
narraré mis periplos, diré de mis empleos con que nutrí mis ocios,
distraje mi hacer nada y enriquecí mi hastío...;
–hay de ellos otros que me callo–
(OC: 623)

Al revisar la obra posterior al *Libro de relatos*, se advierte que la poética del “Yo multánime” prosiguió, por medio de la imbricación intertextual, la formulación de más personajes ficticios: Bogislao, Beremundo Lelo, Lope de Aguinaga, Segismundo, Apolodoro; sin embargo, ninguno de ellos guarda entre sí diferencias radicales en sus expresión, como sí sucede con Gaspar, Sergio Stepansky o Hárald el Oscuro, sino que se asumen como identidades inestables, es decir que terminan por enunciar en su ficcionalidad un proceso de despersonalización. A continuación se muestra un fragmento del “Poemilla de Bogislao”, el “Relato” con el que finaliza *Nova et vetera* (1973), el último poemario de León de Greiff:

Yo soy el Doble, der Doppelgänger: yo soy el sueño de innumerables nombres innominables, y el Anónimo, y el simple. El multivario, el sin alma, el multánime, el insólito, el solito, y el Demiurgo: soy Mefistófeles; soy Yago... Soy el mismísimo Demonio -Pandemonio- y un pobre diablo de diablote de lo menos diabólico... (OC: 721)

Con la creación de estos personajes tardíos, la poética del “Yo multánime” finalmente demuestra, desde su perspectiva ficcional, la disolución del sujeto lírico como una unidad autónoma y autosuficiente. En efecto, el yo de estos últimos poemas, mediante su dispersión hacia la fantasía, acentúa su condición dinámica para al fin aparecer como un puro desplazamiento discursivo, de modo tal que la asociación, desvirtuación y redesignación nominal son aquello que, paradójicamente, terminan por definirlo.

Si bien en la poesía hispanoamericana, León de Greiff no es el único que recurre al uso de sujetos ficcionales, pues también están los casos de Antonio Machado y, desde el lado portugués, de Fernando Pessoa. Sí se puede decir que es uno de los primeros autores en Hispanoamérica que, con este recurso, responde al problema de la identidad y del discurso subjetivo, no mediante una escritura fragmentaria o impersonal, sino a través de la creación de un sujeto intertextual que no cesa de reorganizarse a través de nuevos recursos y esquemas compositivos.

Por lo tanto, la poesía de León de Greiff, al final de este examen de contextualización, evidencia que:

- 1) El sujeto lírico en la poesía hispanoamericana del siglo XX, además de desaparecer textualmente por vías de la escritura fragmentaria o impersonal, bien puede tener otra tendencia a representarse por medio de reformulaciones acumulativas que favorecen la intertextualidad. De modo que frente a la poesía que apuesta por la desaparición del sujeto, la propuesta de León de Greiff muestra

su productividad al representar un nuevo sujeto lírico como una entidad dinámica siempre en busca de encontrar nuevas formas de representarse.

- 2) Las reformulaciones acumulativas que caracterizan a esta nueva poesía dan paso a una subjetividad plural, cuya diversidad, no obstante, se cohesionan a través de procesos intertextuales que forman esquemas de identidad.
- 3) Al ser la fuga el principal esquema de identidad en la poesía de León de Greiff, se puede concluir que los múltiples personajes que aparecen en su obra, con todas sus contradicciones y paradojas, sólo pueden definirse en conjunto como un ansia irrefrenable de encontrar la libertad en la escritura poética.

Con estos tres puntos finaliza este estudio de las problemáticas de representación del sujeto lírico en la poesía de León de Greiff, que más que resultados definitivos quieren ser la síntesis, lo más clara posible, de una propuesta de lectura que pueda contribuir a la interpretación tanto de este autor como de su papel en la historia de la poesía latinoamericana. A continuación como conclusiones a este trabajo se presentarán algunas preguntas acerca de la vigencia de este autor en el contexto de la poesía hispanoamericana contemporánea.

CONCLUSIONES

Como parte final de esta investigación, queda por presentar una síntesis general de los resultados encontrados en el análisis retórico-discursivo de la poesía de León de Greiff. Cabe mencionar que este trabajo, al sustentarse en procedimientos teóricos de semejante índole, no pretendió dar respuestas definitivas al problema de la subjetividad en este poeta, sino más bien posibilitar una vía de análisis que dialogara críticamente con las formas de estudio de otros autores que han abordado la poesía del autor colombiano.¹⁴⁵ A continuación, se muestran algunas de las marcas textuales distintivas que se encontraron en *Variaciones alrededor de nada*, por medio de las cuales es posible hablar de una propuesta poética novedosa para su época y que en la actualidad aún posee vigencia.

De acuerdo al análisis realizado, las primeras formas de reproducir una subjetividad múltiple se encuentran particularmente expresadas en el conjunto de poemas titulado “Favilas”, de los cuales se estudiaron 3, y también en otros como “Aire” y “Aire Faceto”, todos contenidos en la primera parte del poemario: *Fantasías de nubes al viento (segunda ronda)*. La indeterminación del sujeto enunciante, la ausencia de referentes que aludan directamente al contexto empírico del sujeto-autor, la proliferación de contrastes enunciativos, son recursos clave en estos poemas. Sin embargo, el que más distingue a esta etapa es la reformulación pronominal, con la cual el autor logra replantear al sujeto lírico como un fenómeno lingüístico con múltiples puntos de enunciación. En la segunda etapa,

¹⁴⁵ En especial con los trabajos de Juan Manuel Cuartas y Oscar Salamanca, ambos de publicación reciente, y que comparten con este trabajo el mismo objeto de estudio: “el yo lírico”; sin embargo, con procedimientos teóricos y conclusiones totalmente distintas.

este sujeto dinámico, despliega su libertad expresiva para transformar sus principales motivos, en entidades de múltiples características. Esto sucede en “Fantasía cuasi una sonata” (incluida en el segundo apartado del poemario), que sirve como preámbulo de todo un ciclo de poemas dedicados a enriquecer simbólicamente la admiración por el paisaje nocturno. Efectivamente, *Mitos de la Noche*, la tercera parte de *Variaciones alrededor de nada*, muestra una mayor reiteración por reproducir al sujeto lírico en nuevos contextos ficcionales, que son el punto de partida de la parte final del poemario: el *Libro de relatos*, colección en la cual los sujetos, al asumirse como entes ficcionales, entretejen un universo simbólico compartido, de modo tal que la multiplicidad subjetiva se manifiesta finalmente como un sistema de complejas resonancias inter e intratextuales.

La novedad de la poética del “Yo multánime” se puede establecer, por lo tanto, en tres formas composición: 1) la creación de personajes abstractos 2) la creación de un personaje múltiple y 3) la representación de una colectividad subjetiva. Estas formas de producción revelaron, a su vez, que sus recursos retóricos (prosopopeya, catacrexis, metonimia) y enunciativos, (variaciones nominales y pronominales, duplicación del sujeto enunciante) guardan un patrón articulatorio común de fuga y evasión.

Ahora bien, esta particularidad de la retórica greiffiana remite a una problemática teórico-filosófica que asume la identidad del sujeto literario como una virtualidad del lenguaje, es decir, como un producto discursivo sólo existente en la materialidad textual en que se produce. En este sentido, los “Relatos” son auténticos ejemplos de la virtualidad del sujeto lírico, que señalan las posibilidades creativas que pueden surgir al suponerlo como tal.

Una de estas posibilidades se puede apreciar con las redes isotópicas que posibilitan la configuración de un sistema poético de múltiples colindancias semánticas. Al seguir la

evolución de este recurso compositivo, se puede ver, además, que *Variaciones alrededor de nada*, no pretende construir su unidad mediante un sistema simbólico cerrado y totalizante, sino a través de un aparato de resonancias léxico-semánticas, con posibilidades de asociarse intertextualmente con otros discursos poéticos y figuras simbólicas. En efecto, las menciones a otras literaturas y otros autores abundan en este y otros poemarios, pero más que simples referencias eruditas, funcionan como puentes de la expresión de fuga del sujeto lírico greiffiano.

En cuanto a los recursos retóricos como la prosopopeya y la catacresis, como conclusión se puede decir que estas figuras son en gran medida indicadores de la identidad dinámica del sujeto lírico, puesto que determinan los modos en que éste se desplaza por diversos espacios simbólicos, Por ello, después de este estudio se puede decir que el “Yo multánime”, tanto en sus recursos retóricos como discursivos, es un permanente movimiento de evasión que busca eludir las fronteras textuales con las que se encuentra. Este movimiento de evasión encuentra sus mejores ejemplos en poemas como “Relato de Erik Fjordson” “Relato de Sergio Stephansky” y “Relato del Skalde”.

Por lo anterior, la expresión subjetiva hecha de múltiples voces y la forma de composición acumulativa que propicia la conexión intra e intertextual se pueden considerar, como resultado de esta investigación, las principales innovaciones que formalmente aportó la obra de León de Greiff a la poesía de su época. Ahora bien, estas aportaciones, como se sostuvo en el capítulo tercero, no tienen una vinculación directa con las estéticas de la poesía de la Vanguardia, sino que surgen de la crítica a la estética y las prácticas escriturales de la poesía modernista. En efecto, el sujeto “proteico” que plantea la poesía de León de Greiff no puede entenderse como un ejemplo de poesía de Vanguardia (ante todo porque desde la

perspectiva creativa de este movimiento estético el “yo” tiende a representarse en la fragmentación o bien en la impersonalidad) sino como la contraparte irónica de la pluriforme subjetividad que el modernismo representó en su época de mayor auge.

Esto último quiere decir que la poesía de León de Greiff surge, más bien, de un periodo de crítica y renovación estética, anterior e independiente a la Vanguardia, en el que se lograron producir marginalmente propuestas de gran complejidad, y que tiene como principales exponentes autores únicos como Ramón López Velarde, José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre y, posteriormente, Gilberto Owen. Los cuales muestran como una de sus principales características las reformulaciones acumulativas del sujeto lírico, por medio de las cuales éste renueva su representación y deja de asumirse como una entidad fija. En el caso de León de Greiff, estas reformulaciones construyen toda una colectividad subjetiva hecha de múltiples máscaras.

La forma acumulativa opuesta a la fragmentaria es la noción que surgió de este trabajo al contextualizar la obra de León de Greiff frente a los autores de su época, y que pretende señalar una de las tendencias compositivas que siguió la escritura del sujeto lírico en la poesía latinoamericana, después de haber concluido su periodo fundacional con el modernismo. En este punto sólo cabe hacerse algunas conjeturas sobre la validez de esta oposición en la poesía latinoamericana actual. Pero cabe decir que particularmente las poéticas que tienden hacia la acumulación muestran un tratamiento del yo lírico como una entidad ficcional que, con base en los ejemplos de León de Greiff, Ramos Sucre y Owen, tiene como efecto la objetivación de la subjetividad en personajes ficticios. Este procedimiento expresivo se puede ver en la poesía de autores hispanoamericanos contemporáneos como Eugenio Montejó, *El cuaderno de Blas Coll*, Juan Gelman, *Los poemas de Sydney West*, y en algunos poemas de Carlos

Martínez Rivas en *La insurrección solitaria*. En el caso específico de México se puede mencionar a Francisco Hinojosa “Robinson perseguido”, Vicente Quirarte, *Fra Filippo Lippi*, y Francisco Hernández *Juego de espejos. Seis poetas hipotéticos*. Este último con una fuerte tendencia a enriquecer su expresión con elementos intertextuales que aluden a otras tradiciones poéticas.¹⁴⁶

Con una perspectiva teórica distinta, Eduardo Milán, en “Visión de la poesía latinoamericana actual”, señala dos rumbos estéticos que sigue la diversidad poética latinoamericana actual: la narración y el fragmento; dice: “En términos formales hay una ruptura muy evidente entre la práctica de una estética del fragmento y el comienzo de una poesía narrativa que no me parece casual ni considerable en el mero nivel de la superficie. Tiene que ver con el momento histórico y con una interpretación de ese momento histórico”¹⁴⁷. En ese ensayo, el autor chileno señala que la fragmentariedad es un rasgo formal característico de las propuestas que siguieron las innovaciones vanguardistas, y que tiene como principales representantes algunos poetas “alineados al neobarroco” como José Kozer, Roberto Echavarren, Néstor Perlongher, entre otros. Mientras que la narración, por su parte, explora un camino menos inventivo que la vía fragmentaria, puesto que se encuentra “al margen de cualquier pretensión lingüística experimental”¹⁴⁸. En esta segunda tendencia Milán agrupa a poetas como Ernesto Cardenal y Álvaro Mutis.

En otro de sus ensayos, Milán amplía más la descripción de estos conceptos, y señala de este último lo siguiente: “La narración como se considera aquí llena un vacío espiritual en

¹⁴⁶ Cf. Ana Chouciño Fernández, *Op. Cit.* p. 78 y ss.

¹⁴⁷ Eduardo Milán “Visión de la poesía latinoamericana actual” en *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, Eduardo Milán y Ernesto Lumbleras (comp.), México, Aldus, 1999, p. XII

¹⁴⁸ *Ibid.* p. XIV.

un nivel imaginario: el relato de ficción no sólo promete la identificación con un *otro* (personaje ficticio) sino que también llena imaginariamente el vacío temporal al suplantar la cadena sucesiva real por la sucesión ficticia”¹⁴⁹. Con base en los planteamientos de Milán cabe preguntarse hasta qué punto esa tendencia narrativa podría relacionarse con formas de escritura acumulativa, específicamente, con aquellas en las que el sujeto lírico se manifiesta como una sucesión de personajes ficticios. O más bien, estas nociones en las que intervienen conceptos como ficción y otredad, si no son complementarias, ¿pueden dar luz para establecer un panorama distinto de algunas poéticas marginales en la poesía latinoamericana? Esta es una interrogante que deja abierta este trabajo. También lo son las siguientes ¿Si se tratase de estudiar poéticas contemporáneas que recurren a la creación de personajes ficticios, obras como la de León de Greiff, José Antonio Ramos Sucre, Gilberto Owen o José María Eguren se deberían considerar como antecedentes aislados? O más bien ¿cabría considerarlas en conjunto como una vertiente de la expresión poética latinoamericana que poco a poco se ha formado y que no se ha estudiado por completo, debido a la profunda huella que los movimientos de Vanguardia dejaron en las generaciones sucesivas?

Si se agrupasen a estos autores a partir de su vínculo con prácticas escriturales que se remontan al modernismo, como la explotación del carácter figural de la palabra o la interreferencia con otras tradiciones poéticas, se podría dar un giro a la opinión común de que los autores del periodo vanguardista son los fundadores de la poesía latinoamericana contemporánea. Para ello habría entonces que estudiar con más detenimiento no sólo fenómenos específicos como el uso del sujeto lírico y la ficcionalización de su discurso, sino además revisar las formas compositivas que el posmodernismo adoptó y reelaboró del

¹⁴⁹ “Narración y Fragmento” en *Resistir: insistencias sobre el presente poético*, op. cit. p.77.

modernismo¹⁵⁰. En la medida en que esto fuera posible se podría entonces reformular la contribución de ambos periodos estéticos a la modernidad de la poesía latinoamericana.

Eduardo Milán en *Resistir* habla de “un regreso del yo”, cuyo uso para la poesía actual “debe contar con el conocimiento de la simulación que ello implica”¹⁵¹. Este retorno del *yo* en la poesía hispanoamericana puede tener una visión histórica más amplia y compleja con autores como León de Greiff, puesto que su poética del “Yo multánime” exploró justamente las posibilidades creativas de la simulación del sujeto, al enriquecerlo con diferentes voces y nombres. Quizá la vigencia de este autor se puede encontrar en que las multiformes máscaras de sus “Relatos” y otros poemas evidencian una noción de la identidad como algo momentáneo y fugaz, conciencia que en la actualidad se puede experimentar desde diferentes campos de la cultura y el conocimiento.

FFyL, UNAM.

¹⁵⁰ El trabajo de Hervé Le Corr , *Poesía hispanoamericana posmodernista*, *op. cit.* es un punto de referencia obligado para esta tarea, que por su rigor y profundidad puede brindar un panorama claro sobre las problemáticas interpretativas de este periodo.

¹⁵¹ *Op.cit.*, p. 51.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEM, Giorgio, *El lenguaje y la muerte*, Madrid, Pre-Textos, 2003.
- ÁLAPE, Arturo (comp.), *Valoración múltiple de León de Greiff*, Bogotá, Fundación Universidad Nacional, 1995.
- BARBA JACOB, Porfirio, *Poesía completa*, México, Conaculta, 1998.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1979.
- BORGES, Jorge Luis, *Poesía completa*, México, Debolsillo, 2014.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.
- CABALLERO, María, “León de Greiff en el contexto de la vanguardia colombiana (1895-1976)” en *Philología Hispalensis*, VI, Núm. 1, 1991.
- CABO, Fernando (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982.
- CHARRY LARA, Fernando, “Los poetas de «Los Nuevos»” en *Revista Iberoamericana*, L, Núm. 128-129, julio-diciembre, 1984.
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997.
- LE CORRÉ, Hervé, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001.
- CUARTAS, Juan Manuel, “León de Greiff. La problemática del Yo en poesía” en *Thesaurus*, LI, Núm. 1, 1996, http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/TH_51_001_119_0.pdf (consultado el 20 de abril de 2016)
- COSERIU, Eugenio, “Principios de sintaxis funcional” en *Moenia*, I, 1995.
- CULLER, Jonathan, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979.
- DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Alianza, 2004.
- DORRA, Raúl, *Hablar de literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- EGUREN José María, *Obra poética. Motivos*, Caracas, Ayacucho, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- GIRONDO, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*, Madrid, Visor, 2008.
- GRAVES, Robert, *Mitos Griegos*, Madrid, Alianza, 1986.
- DE GREIFF, León, *Antología Poética*, Madrid, Visor, 1998.
- , *Obras completas*, Medellín, Aguirre, 1960.
- , *Obra poética*, Caracas, Ayacucho, 1993.
- , *Obra poética*, volumen II, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*, Hachette, Buenos Aires, 1987.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Ensayos sobre literatura colombiana*, Volumen 1, Medellín, Ediciones UNAULA, 2011.
- , *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004

- , “León de Greiff: “Nórdico vate colombiano”” en *Pasajes: homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Köln, Universität zu Köln, 2004.
- HERNÁNDEZ DE MENDOZA, Cecilia, *La poesía de León de Greiff*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1974.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor y Temblor de cielo*, México, CONACULTA, 2009.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obra poética*, edición crítica de José Luis Martínez, Madrid, CONACULTA/ALCCA, 1998.
- , *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990,
- MACÍAS ZULUAGA, Luis Fernando y VELÁSQUEZ VELÁSQUEZ, Miriam, *Glosario de referencias léxicas y culturales de León de Greiff*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT, 2005.
- MANTECÓN RAMÍREZ, Benjamín “León de Greiff: el tema del amor” en *Cauce*, Núm. 14-15.
- MILÁN, Eduardo y LUMBRERAS, Ernesto (comps.) *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, México, Aldus, 1999.
- MILÁN, Eduardo, *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, México, Universidad de la Ciudad de México, 2004.
- , *Sobre la capacidad de ciertos signos de dar sombra como un sauce*, México, Mantarraya ediciones/CONACULTA, 2007.
- , *Resistir: insistencias sobre el presente poético*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MOHLER, Stephen C., *El estilo poético de León de Greiff*, Bogotá, Tercer mundo, 1975.
- MONTES, Rosa Graciela y CHARAUDEAU, Patrick (coords.), *El “tercero” Fondo y figura de las personas del discurso*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor Libros, 2004.
- NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- PARRA, Nicanor, *Poemas para combatir la calvicie*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortíz, 1989.
- , *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PÖPPEL, Hubert y GOMES, Miguel (coords.), *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: bibliografía y antología crítica*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- PÖPPEL, Hubert, *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*, Medellín, Otraparte/Universidad de Antioquia, 2000.
- RAMOS SUCRE, José Antonio, *Obra poética*, edición crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, ALCCA XX, 2001.
- , *Obra poética*, México, Equinoccio/Fondo de Cultura Económica, 1999.
- RAMÍREZ ROJAS, Marco, *León de Greiff y la tradición literaria*, Tesis de doctorado, Universidad de Ottawa, 2004.
https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/23811/1/Ramirez_Rojas_Marco_2013_the_sis.pdf (consultado el 20 de abril de 2016)
- RASTIER, François, *Semántica interpretativa*, México, Siglo XXI, 1999.
- RODRÍGUEZ SARDIÑAS, Orlando, *León de Greiff: una poética de Vanguardia*, Madrid, Playor, 1975.
- , “Los recursos rítmicos de la poesía de León de Greiff” en *Thesaurus*, XXVII, Núm 3, 1972.

- SALAMANCA, Óscar, “Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff” en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 36, enero-junio, 2015.
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/21486/17756>
(consultado el 20 de abril de 2016)
- VALLEJO, César, *Obra poética*, edición crítica de Américo Ferrari, México, ALLCA XX/CONACULTA, 1989.
- YURKIEVICH, Saúl y PUCCINI, Darío (eds.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, Volumen II, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 1995.
- , *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996
- , *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003