

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

El juego como representación trágica en el “Esquema
de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor” de
León de Greiff

TESINA
que para optar por el título de
Licenciado en Lengua y literaturas hispánicas

Presenta:
José Pablo Tobón Miranda

Asesor:
Mtro. José Roberto Cruz Arzabal



Ciudad Universitaria
Ciudad de México, 2018





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 la Universidad Nacional Autónoma de México

Índice

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 7 |
| I. León de Greiff y la tradición literaria..... | 17 |
| Panidas y Nuevos..... | 18 |
| La conquista de la tradición universal..... | 24 |
| II. El juego como modo de ser del arte..... | 35 |
| El juego greiffiano..... | 41 |
| III. Representación musical..... | 47 |
| El <i>quatuor</i> | 50 |
| IV. Representación trágica..... | 63 |
| La elegía..... | 68 |
| Efecto del <i>quatuor</i> | 72 |
| CONCLUSIÓN..... | 83 |
| APÉNDICE..... | 87 |
| REFERENCIAS..... | 97 |

INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizo e interpreto el poema “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor” como un *juego* de representación trágica, con base en el modelo hermenéutico de Hans Georg Gadamer, el cual incluye los preceptos de la poética aristotélica, sobre todo en cuanto al efecto de la acción trágica. Aquí las ideas expuestas por Hugo Friedrich sobre la lírica moderna, demostradas pertinentes en De Greiff por Marco Ramírez Rojas (2013), se vinculan en la apreciación de las características de la lírica del Maestro, identificadas, en primer orden, como un juego verbal, que incluye el juego sonoro —no sólo fonético—, lo que parece apuntar a un tipo de representación musical. Así, mi interpretación del poema plantea, por un lado, su configuración en torno a un esquema musical, al cual representa; y por otro, el efecto de los versos, como parte de esa misma configuración, en concordancia con el propio de la acción trágica.

León de Greiff, nacido en la capital de la región antioqueña en 1895, ha merecido el nombramiento, junto con José Asunción Silva, de renovador de la lírica de su país. Así ocurre, por ejemplo, en el recorrido que hace William Ospina *Por los países de Colombia* (2011), esclarecedor en cuanto a la identificación del salto temporal que implican ambos poetas en sus respectivos presentes. Ospina suma a lo apenas sugerido por Guillermo de Torre en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), y lo previsto por Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1974) sobre el lugar inestable del poeta antioqueño en nuestras letras. El común denominador de casi todas las menciones sobre el poeta versan en la ori-

ginalidad y dificultad de su composición. Existe todo un mito a la hora de describir la poesía del antioqueño, a quien se ha reducido a poeta “difícil”, “oscuro” y “hermético”. En contraste con quienes mitifican la figura, Ospina es quizás el primer crítico preocupado por rastrear la genealogía literaria del tan bien conocido —al menos en su tierra—, aunque poco o nada leído De Greiff, lejos de la identificación de las fuentes literarias explícitas en la obra del poeta. Así, tras una revisión de las líneas críticas sobre la figura y obra de León de Greiff podemos sintetizar los estudios sobre él de la manera que sigue:

1. Estilo. Es especialmente valioso el estudio de Stephen Charles Mohler, primero, por romper el silencio crítico y, en segundo término, por la sugestión desarrollada a lo largo del segundo capítulo de *El estilo poético de León de Greiff* (1975), donde apunta una vía de interpretación de acuerdo con el rasgo de mayor trascendencia estilístico, según el crítico, del antioqueño: la musicalidad. Mohler retoma, así, la línea de estudio de Juan Felipe Toruño, quien identifica el “sinfonismo” greiffiano como contribución a la evolución vanguardista de la lírica colombiana. También Fernando Garavito se detiene en el estudio de los recursos musicales de la obra de De Greiff.

2. Lenguaje. Fernando Charry Lara se ha encargado de atribuir a la composición del antioqueño una rareza voluntaria con tendencias hacia lo barroco, de donde deduce la invención de todo un sistema poético cuya clave de lectura se encontraría en el desciframiento de las palabras. En este mismo sentido aparecen las aportaciones de Fernando Macías Zuluaga y Miriam Velásquez, junto con Stanley Wayne Connel, quienes se interesa-

ron por los aspectos léxicos de aquel lenguaje creado por el poeta.

3. Temáticas y motivos. Las lecturas más recurrentes aquí son: el amor, el paisaje nocturno, la fuga evasiva, la imagen femenina. Los trabajos más citados son los de Tulia Álvarez de Dross y Benjamín Mantecón Ramírez.

4. Contexto. El estudio de la obra greiffiana a partir de su contexto ha suscitado una discusión larga y sin acuerdo sobre el lugar que ocupa el poeta dentro de la tradición lírica de su país, tanto como de la hispanoamericana. Los estudios más profundos son los de Rafael Gutiérrez Girardot, Hubert Pöppel, Álvaro Medina, Orlando Rodríguez Sardiñas, entre otros.

5. Heterónimos. Otra línea de estudio se ha enfocado en la multiplicidad de voces de los versos greiffianos, donde se ha visto la posibilidad de distinguir las diversas subjetividades del poeta. Es relevante a este respecto el estudio de Juan Manuel Cuartas.

Finalmente, encontramos el trabajo presentado como tesis doctoral de Marco Ramírez Rojas, *León de Greiff y la tradición literaria* (2013), el cual representa el acercamiento más actual y profundo sobre el poeta colombiano que aquí nos ocupa. Su trabajo desarrolla el argumento de que el antioqueño conquista una tradición literaria y cultural más amplia que la colombiana e hispanoamericana. Con fundamento en la caracterización del lirismo moderno de Hugo Friedrich y las guías teóricas de Octavio Paz, T.S. Eliot y Harold Bloom sobre el concepto de “tradición”, Ramírez Rojas reflexiona la escritura del antioqueño como propia de un ámbito de expresión poética en ruptura con la de su Colombia finisecular. Retoma,

también, el acercamiento de Ospina entre los rasgos comunes de Asunción Silva y De Greiff, reafirmando el papel decisivo de ambos en la lírica de su patria. Esta es la línea de lectura que tomo como fundamento, a la que se adhiere mi investigación, al tratarse, en parte, de la identificación de aquellos valores enunciados por el modelo de lectura de Marco Ramírez Rojas.

En cuanto a la obra del antioqueño hay que decir que es difícil de rastrear debido especialmente a que los lectores de su obra son pocos, lo que ha devenido ediciones locales, universitarias, y sobre todo antologías. De ellas, las de mayor alcance son la de Visor (1992), preparada por Fernando Charry Lara; la de Cecilia Hernández de Mendoza para la Biblioteca Ayacucho (1993); y la de Darío Jaramillo Agudelo, coeditada por Pre-Textos y el Fondo de Cultura Económica (2003). Los lectores contamos ahora con la digitalización de sus obras gracias al trabajo de la Biblioteca Virtual del Banco de la República, que nos ofrece los seis libros¹ del autor más la recopilación de su obra completa hecha por Hjalmar de Greiff para la última edición (3 tomos) de la Universidad Nacional de Colombia (2004). Gracias a ello, mi lectura del poema que estudio aquí parte de la primera edición de la obra.

El “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor” está dispuesto en seis *movimientos*, con un total de 267 versos. Apareció en la

¹ No queda claro si son seis u ocho los libros de León de Greiff. Sólo existen seis libros publicados individualmente, mientras que los otros dos son, hasta donde pude cotejar, recopilaciones hechas por Hjalmar de Greiff de los programas radiofónicos que el poeta realizó con el nombre de *Barbara Charanga. Bajo el signo de Leo, y Veleró paradójico*.

segunda publicación de León de Greiff, *Libro de signos. Segundo mamotreto* (1930; pp. 141-151). Presento la distribución del poemario a continuación:

—El solitario (poema trunco).

—Segundo libro de las baladas. Otras Canciones.

—Música de cámara y al aire libre. Primer ciclo (Bogotá, 1921-1925).

—Música de cámara y al aire libre. Segundo ciclo (País de Bolombolo, 1926-1927).

—Música de cámara y al aire libre. Tercer ciclo (Medellín, 1927-1929).

—Fantasías de nubes al viento. Primera ronda. Esquema.

Libro de Signos contiene agrupados poemas que responden, al menos en el título, a la estructura musical de cada libro. El orden es, tanto en el poemario como en los libros dentro de él, numeral y progresivo, además de cronológico. Esto es así en toda la obra greiffiana: en cada poemario encontramos esquematizado el contenido, regido por alguna estructura musical —al menos de manera nominal—. Dicha estructura tiene continuidad a lo largo y ancho de la obra greiffiana, por ejemplo, en *Tergiversaciones. Primer mamotreto* (1925) está contenido el “Primer libro de las baladas”, cuya continuación aparece en *LS*; y en *Variaciones alrededor de nada. Cuarto mamotreto* (1936) reencontramos las “Fantasías de nubes al viento. [en su] Segunda ronda”. El poema objeto aquí está justamente en la parte media del poemario, donde se rompe la continuidad esquemática de las “baladas” greiffianas, esto es, aparecen nuevos esquemas rítmicos y de versificación, por primera vez libres, en la obra del Maestro. Ello ocurre, como resulta evidente, en “Música de cámara y al aire libre. Primer

ciclo...”. Los seis *movimientos* del “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor” son:

- I. Preludio: grave quasi quieto
- II. Molto lento
- III. Scherzo irónico ma non tanto
- IV. Adagio meditativo un poco andante
- V. Assai tormentoso
- VI. Final: grave quasi quieto

Como puede deducirse de las líneas críticas que presenté, el fenómeno León de Greiff aún reposa, madurándose, como materia que propicia múltiples lecturas. Es verdad que en ellas nos enfrentamos —es cierto— a las dificultades (no sólo léxicas) de su composición. Sin embargo, siempre queda, ante la primera lectura del poeta, una nota de extrañeza, de acercamiento a lo desconocido, a lo otro por reconocer, precisamente por lo que León de Greiff ha sido reducido a una de dos posibilidades: genial o incomprendible. Por otro lado, la estructura del poemario que presento arriba ya apunta a la necesidad de una lectura que dé cuenta de los fenómenos de la disciplina musical a los que hace referencia, toda vez que son parte de su juego.

Secuencia de estudio

Debido a que no es la intención en este trabajo el estudiar los acercamientos de la crítica —ya sintetizados arriba— a la obra de León de Greiff, presento sólo como retrospectiva las líneas de ella donde se refiere al contexto y lugar que ocupa el poeta en la literatura tanto colombiana como

hispanoamericana. El primer capítulo, “León de Greiff y la tradición literaria”, presenta la revisión general de dichas líneas, abordando la continuidad y el contraste de la obra del antioqueño con respecto a la tradición literaria de su país y, en segundo lugar, con la hispanoamericana, específicamente de legado modernista. Seguido de ello, presento la aproximación a lo que se puede llamar “conquista de la tradición moderna” de León de Greiff, para definir los valores que exaltan su poesía acorde a la caracterización de Hugo Friedrich.

En el segundo capítulo, “El juego como modo de ser del arte”, describo el concepto de *juego* de Gadamer, que se une a las aproximaciones explicadas en el capítulo primero, y específicamente en algunos de los valores que atribuye Friedrich a la poesía moderna. Así mismo, explico cómo todo juego es una representación que tiene un efecto específico en el espectador; éste, lector ante el texto.

En “Representación musical”, tercer capítulo de este trabajo, identifico la construcción musical del “Esquema...”. Vinculo los *movimientos* de la *pieza* en torno a una estructura que busca la representación tal como se explica en el segundo capítulo. Aquí defino también los sujetos temáticos del *quatuor*, como ejemplo del esquema de representación musical.

En el cuarto capítulo, “Representación trágica”, expongo los preceptos de la poética aristotélica en cuanto al movimiento de la acción trágica. Identifico los puntos de unión con la elegía y finalizo allí con la interpretación, que es el efecto, del “Esquema...”.

El apartado final de mi trabajo es un breve comentario a la lectura de interpretación. Seguido de él, presento en el Apéndice la reproducción

del poema objeto de esta lectura. Por la naturaleza del poema, construido en variaciones de un mismo tema, y su representación en versos con efectos rítmicos diversos, lo presento ahí para la fácil identificación de las referencias que a él hago a lo largo, sobre todo, del tercer y cuarto capítulo.

En resumen, León de Greiff nos es presentado por la crítica como “marginal” a causa de las dificultades o exigencias que la lectura de su obra implica. Pese a ello, y bajo la intuición de que los valores expresados por Friedrich y aplicados por Ramírez Rojas al antioqueño permanecen ocultos en la lectura del poema en cuestión, resultan esclarecedores el concepto de *juego* como representación y *tragedia* en la ejecución de la pieza greiffiana. Dicha aproximación desde el modelo hermenéutico de Gadamer se debe a la búsqueda de aquello que se modifica en el lector ante la experiencia de la lectura, donde podemos identificar la independencia de la obra artística con respecto a la subjetividad de aquel, pues existe en ella el juego de la autorrepresentación, en este caso trágica. De acuerdo con Gadamer, los referidos conceptos son el fundamento de la verdad del arte alejado de los “baremos” de la crítica descendiente de la estética kantiana. Mi lectura se propone el reconocimiento de la verdad artística de León de Greiff que ha superado lo no transformado de su realidad. Ello nos es representado en el “Esquema...”, que es en esencia un juego entre lo cómico y lo trágico de la vida, que haya su autenticidad artística en libre invención, pero en representación de una verdad común vinculante. Ese es el lugar donde me parece que se encuentra el mejor camino para reconocer lo que hay de arte en la poesía del poeta colombiano. Alejado, pues, del baremo de la

crítica historiográfica y temática sobre De Greiff, mi trabajo busca aportar a la identificación de los valores universales —que no cerrados, oscuros y herméticos como ha querido la enunciación general de lecturas— en la obra del maestro colombiano.

I. LEÓN DE GREIFF Y LA TRADICIÓN LITERARIA

En Colombia hubo pocos cambios e innovaciones en la poesía durante más de dos siglos. En general, la crítica concuerda en que el país ha tenido una marcha lenta y a contratiempo del resto de Latinoamérica y Europa en la creación poética. Su apuesta ha sido más por salvaguardar el molde seguro, con tendencias cada vez más caducas. Anderson Imbert apunta: “En este país de paso lento, como si llevara un vaso lleno de preciosa tradición y temiera derramarlo al menor traspie, a la poesía se la ve, muy atinada, pero un poco a la zaga” (*Historia de la literatura hispanoamericana*, 1974; p. 42). Ello se debe a que en Colombia circuló un pretendido clasicismo y espíritu humanista que no logró sino letargo. José Asunción Silva fue el primero en lograr la ruptura y renovación; antes de él, la poesía romántica de Rafael Pombo, José Eusebio Caro y Rafael Núñez se caracterizó —sigo a Jiménez Panesso— por adoptar una función pedagógica inclinada completamente a lo espiritual-religioso; de igual manera, adquirieron la preocupación por la descripción del paisaje americano: en este sentido, su romanticismo es heredado en línea directa del europeo. Pero en Asunción Silva se establece una poesía autónoma, desligada de propósitos pedagógicos, ideológicos o utilitarios. Al mismo tiempo, ataca el encierro del arte que sólo se veía en el pasado hispánico, y abre las puertas a productos extranjeros, franceses, principalmente.

En la antología *Laurel*, Xavier Villaurrutia prologa la poesía moderna en español nombrando como precursores de ella a Manuel Gutiérrez Nájera, Asunción Silva y Julián del Casal: “Son espíritus inconformes ante

el eclipse de la poesía en lengua española [...] La sacudida que provocan es, pues, la sacudida del lenguaje. Redescubren el sentido y el sonido de la palabra, también su color y materia.” (*Laurel*, 1986, p. 13). Simultáneamente, Manuel González Prada en Perú, José Martí en La Habana, Manuel José Othón y Francisco Asís de Icaza en México, José Hernández y Rafael Obligado en Buenos Aires, y, por fin, Rubén Darío en Nicaragua, erigieron entre nosotros una poesía que se vuelve frente a su imagen, se piensa y se observa a sí misma. Sin embargo, es bien sabido que aquel impulso de orden y vivacidad de la lengua que fue el Modernismo pronto se convirtió en moneda al uso.

En Colombia es prueba de ello Guillermo Valencia: preocupado por la perfección formal del verso —además de compromisos políticos e ideológicos—, volvió al uso de la poesía utilitaria. Después de él, su epígono más sobresaliente, Porfirio Barba Jacob, errante y vagabundo, compone versos en una estética ya tardía de tono y vocabulario romántico. Finalmente, Luis Carlos López da un paso al futuro, sin alcanzarlo, con una poesía de divertimento, llena de humor e ironía. En perspectiva, de José Asunción Silva a De Greiff hay un paso de desgaste de formas hasta el agotamiento de la virtud poética; es este último quien asume el mismo papel de renovador de las letras como aquel lo hiciera antes.

Panidas y Nuevos

León de Greiff nació en Medellín, la capital de la región antioqueña de Colombia, en 1895. A sus 20 años dirigió los cuatro primeros números de la revista de arte y literatura nacida el 15 de febrero de 1915 bajo el

nombre de *Panida*. En ella se reunieron trece jóvenes cuya intención fue cuestionar, mediante el arte, la tradición artística decimonónica. El grupo, conocido como Panidas, contó en sus filas con Teodomiro Isaza, Rafael Jaramillo, Bernardo Martínez, Félix Mejía, Libardo Parra, Ricardo Rendón, Jesús Restrepo Olarte, Eduardo Vasco, Jorge Villa, Fernando González, José Manuel Mora, José Gaviria Toro. De acuerdo con Gilberto Loaiza Cano, los diez números de la revista —que desapareciera el 20 de junio de 1915—, significaron un “tímido contacto [...] con el vigoroso movimiento de vanguardia”.¹ El poema “Balada trivial de los 13 Panidas”, de León de Greiff, fechado en 1916, expresa la personalidad de aquellos jóvenes:

Músicos, rapsodas, prosistas,
 poetas, poetas, poetas,
 pintores, caricaturistas,
 eruditos, nimios estetas;
 románticos o clasicistas,
 y decadentes, —si os parece—
 pero, eso sí, locos y artistas
 los Panidas éramos trece!²

El grupo escandalizó porque cuestionar el arte —en general su entorno— era algo completamente desconocido en la Colombia de princi-

¹ El lector puede apreciar, además, la portada del primer número en “Revista *Panida*”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 42, Núm. 67, 2004, pp. 20-33. Otro es el pensamiento de Gutiérrez Girardot, quien no identifica la vanguardia literaria sino después de 1925. Véase más adelante la nota 7.

² “Libro de las Baladas”, en *Tergiversaciones de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar. Primer mamotreto 1915-1922*, Bogotá: Tipografía Augusta, 1925. pp. 67-70. En la portada aparece la dedicatoria del libro: “A los 13 Panidas”.

pios del siglo xx, dedicada a padecer lo que Elizabeth Jelin llama “encorsetar los cuerpos”.³ La estrofa citada marca una postura ante las modas estéticas: por un lado, los esteticistas, con la cualidad de producir juicios (o versos) vacíos, aunque dentro del molde romántico o clasicista; por el otro, arrojo, locura y libertad del arte, al que se adhieren los jóvenes. “Nos animaba, ante todo —dice de Greiff—, un propósito de renovación. Por aquellos tiempos la poesía se había hecho demasiado académica. Nos parecía una cosa adocenada, contra la cual debíamos luchar”.⁴ Ya veremos más tarde cómo aquel propósito se vincula a lo que Octavio Paz llama la “tradicción de la ruptura”. La “Balada...” continúa enunciando en cada estrofa lo que los Panidas son, antes que cualquier otra cosa. Logra el escándalo rotundo con el “Envío” de la última estrofa; llama a los “Ilustres críticos —ascetas/ serios, solemnes, metodistas,/ tributo de vacunos logotetas!”, y les dice: “andad al diablo! [...]”. Poesía reaccionaria de este estilo provocó, cuatro días después del primer número de *Panida*, una nota en el “Semanario bendecido por S.S. Pío X”, *La Familia Cristiana*, dirigido por Carlos Escobar V.:

PANIDA es el nombre de una REVISTA que acaba de salir al público. Deseáramos poder alabar el esfuerzo juvenil de sus redactores si encontráramos en sus páginas algo que mereciera nuestra aprobación, pero tenemos la pena de afirmar que ellas respiran un decadentismo sensual que

³ *Cfr. Pan y afectos: la transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

⁴ *Apud.* Miguel Escobar Calle, “Los panidas de Medellín, crónica sobre el grupo literario y su revista de 1915”, *Credencial Historia*, Núm. 70, 1995. No especifica el proceder de las palabras de De Greiff.

lejos de hacer provecho dañará a sus lectores. No la recomendamos a las familias ni le correspondemos el canje.⁵

En Bogotá, diez años más tarde se editó la revista de *Los Nuevos*, que apareciera por primera vez el 6 de junio de 1925. Al grupo homónimo pertenecieron Felipe y Alberto Lleras Camargo, Jorge Zalamea, así como Rafael Maya, Germán Arciniegas, Eliseo Arango, José Mar, Manuel García Herreros, Germán Pardo García, José Umaña Bernal, Juan Lozano y Lozano, Ciro Mendía, Octavio Amórtegui, Rafael Vásquez, Carlos López Narváez, Alberto Ángel Montoya, Luis Vidales y León de Greiff. Fernando Charry Lara apunta en un minucioso ejercicio de lecturas, “La revista de los Nuevos”, las opiniones que merecieron a los jóvenes de esta agrupación los movimientos literarios tanto de Europa como de Hispanoamérica. Concluye que la inclinación de lecturas es hacia las obras extranjeras tanto del pasado como modernas, sin asumir ninguna en particular.⁶ Aquellas obras que refiere Charry Lara parecen haber mostrado a nuestro poeta un camino de diálogo entre el pasado y el presente que le era propicio para desarrollar su fantasía compositiva. Ello es, sin embargo, un hecho difícil de asumir específicamente en este periodo. León de Greiff fue, de los Nuevos, el de mayor edad (30 años); ese mismo año de 1925 publicó su libro *Tergiversaciones*, el cual incluye composiciones desde 1915. En él es visible, sobre todo en sus primeros poemas, esa reunión

⁵ Vid. *Obra Poética 1* de León de Greiff, recopilada por su hijo Hjalmar, edición publicada en Bogotá por la Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 7.

⁶ Vid. *Revista Iberoamericana*, Vol. 50, Núm. 128-129, 1984, pp. 633-681.

del pasado lejano, y el inmediato, en su presente de búsqueda, como lo veremos más adelante. Por ahora, es interesante remarcar el hecho de que la lectura ecléctica de De Greiff le viene de, por lo menos, diez años antes al periodo de los Nuevos; aunque es claro que la casa familiar es la fuente de ese descubrimiento múltiple desde muy temprano.⁷ Pero, volviendo al grupo de los Nuevos, podemos decir que fue completamente heterogéneo y sólo parecía vincularlos un principio de renovación (el grupo sucede a la Generación del Centenario). Para Rafael Gutiérrez Girardot, sólo Tejada, Vidales y De Greiff lograron poner en tela de juicio el modelo de su sociedad todavía ochocentista (propósito de todo el grupo según el propio Vidales), y es en ese primer libro del antioqueño donde se inicia la vanguardia en Colombia, según el crítico.⁸

En resumen, los grupos literarios a los que León de Greiff perteneció manifiestan una preocupación por el clima sociopolítico de su entorno, en general de opinión contraria al uso. Sin embargo, la apuesta del antioqueño está sumida en un individualismo comprometido con su

⁷ Muchos de los estudiosos de la obra greiffiana observan en el cauce de sangres extranjeras que se juntan en los padres del poeta ese primer contacto con temas culturales ajenos al espacio colombiano de aquel tiempo. Jorge Zalamea habla sobre este hecho en su “Prólogo” a las *Obras completas* (1975); lo testimonian Juan Lozano y Lozano, Nicolás Guillén y Luis Vidales, textos reunidos en la *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central/Casa de Las Américas, 1995, de Alape, en la que encontramos muchas otras menciones sobre el “linaje” del poeta.

⁸ Cfr. “La literatura colombiana en el siglo xx”, en *Manual de historia de Colombia*, vol. 3, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980, pp. 488-492.

propia figura, lo que lo aleja —en casi todos los sentidos— de sus compañeros. Es por ello que William Ospina, en su paseo *Por los países de Colombia*, afirma, con razón, que “[...] parece pertenecer a otra tradición” (2011; p.171). En aquel primer grupo de juventud De Greiff expone la línea de su proceder artístico, que no necesita ser reforzada en el grupo de los Nuevos (de quienes recibe respeto y admiración), y que continuará a lo largo de toda su producción poética. Su obra es la muestra de la continuidad de pensamiento que comparte con los modernistas, las raíces de aquello que —con Hugo Friedrich— llamamos lírica moderna, pero que encuentra su propia transformación y novedad. Además, como Silva, la obra de De Greiff nace de su rechazo a la realidad y búsqueda por la independencia del arte. Es por ello que la tesis del citado Ramírez Rojas defiende —entre otras cosas— que el antioqueño completó la tarea que iniciara antes Silva (acercar, por primera vez, la poesía colombiana con la lírica moderna).⁹ Conviene enunciar las características coincidentes entre los “dos grandes renovadores de la lírica colombiana anteriores a la segunda mitad del siglo xx” Silva y De Greiff, y en general con el modernismo hispanoamericano:

1. Ante todo, la poesía es un producto de la lengua. Esta idea permitió la renovación de formas y la experimentación de posibilidades expresivas, mientras se aprovechaban los elementos sonoros y sugestivos de la palabra.
2. Dotación de calidad musical que enriquezca el umbral expresivo de

⁹ *León de Greiff y la tradición literaria*, Tesis de doctorado, Ottawa: Facultad de Estudios Superiores, 2003, pp. 10-28. *Cfr.* también Juan Gustavo Cobo Borda, *Historia de la poesía colombiana, siglo xx: de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*, tercera edición corregida y aumentada, Bogotá: Villegas, 2003.

la palabra. De Greiff se aleja aquí de la poesía modernista al preponderar la cualidad musical de la palabra —y del verso— por encima de la función comunicativa de ella. En el antioqueño nos aproximamos nuevamente a una transformación cuya mayor virtud es la de identificar la poesía como un juego verbal, que se mira siempre al espejo.

La conquista de la tradición moderna

Hasta ahora sólo está presente aquí la continuidad de Silva en De Greiff, en cuanto al impulso renovador en las letras colombianas. Es menester identificar el contraste con aquel y con sus contemporáneos. Ya he referido los dos principales puntos de unión entre la poética de nuestro autor y la de los modernistas, ambas con una raíz común: la lírica moderna. Parto de que la citada tesis de Ramírez Rojas ya ha demostrado la pertinencia de ubicar una tradición alterna que pueda dar cuenta de los fenómenos estilísticos de la poesía del antioqueño. En ella, dos de los presupuestos de Hugo Friedrich en cuanto a las características de la poesía moderna son aplicadas a De Greiff: 1. Buscada incomprendibilidad: misterio de la composición; y 2. Insólita nueva riqueza de la palabra, “magia del hechizo musical”.

En la crítica a la obra del antioqueño es usual la referencia a su poesía como “difícil”, “hermética” y “oscura”. Es verdad que un primer acercamiento a ella deviene en aquello que Gorostiza anuncia en el “Paréntesis” de sus “Notas sobre poesía”: “Hay quienes [...] cuando se les coloca frente a una obra maestra de la poesía —si no la entienden— sienten su propia deficiencia como un insulto personal del autor” (*Poesía*, 1971; p.

13). Ocurre que De Greiff nos obliga —como lo hace el poeta mexicano— a enfrentarnos a lo desconocido, a aquello que no ha ocurrido en nuestra formación como lectores (para algunos de su tiempo ello significó, como dice Gorostiza, un insulto), lo que puede explicar lo poco que es leída su obra. La poesía greiffiana exige a los lectores más que el dominio de la propia lengua española en todos sus niveles de estudio: en el plano léxico, un registro muy amplio; carácter libresco de diversas fuentes, artes y tradiciones; y, finalmente, aguzar el oído.

Siguiendo a Ramírez, el registro léxico inusualmente amplio del antioqueño cumple con la primer característica de Friedrich: el uso de arcaísmos, neologismos, extranjerismos en general, además del vocabulario musical y científico, demuestran el trabajo minucioso con las palabras que De Greiff realiza con fin en la “buscada incomprensibilidad”. Además, la búsqueda del lenguaje que identifica el aislamiento del individuo creador, primera intuición en nuestro poeta, termina por revelar un organismo incapaz de mirarse en su entorno, al que, por lo demás, éste le resulta inútil o incomprensible. El lirismo de nuestro poeta pierde intenciones de claridad comunicativa, pues nada quiere comunicar: “Poesía no inteligible sino sugeridora.”, dice Friedrich (1959; p.189). Gana, en cambio, profundidad en multiplicidad de sentido toda vez que se ha encaminado, precisamente, a descubrirse a sí mismo. Ocurre un doble aislamiento, entonces: del poeta con su entorno —como ocurre con Silva—, y otro al interior de lo creado, éste, por medio de la lengua y sus recursos. De manera que la primer característica de la poesía moderna se vincula a la segunda por la necesidad de expresión monológica, marcando distancia con la escritura comunica-

tiva a través del modo en que ella ocurre: la “magia del hechizo musical”.

La “magia verbal”, como lo dice Ramírez Rojas, apunta a las cualidades sonoras de las palabras, que se vuelven relevantes en el poema, mientras que la “magia del hechizo musical” de Friedrich (p.72-103) se refiere sobre todo a la vuelta a la palabra primigenia: principio que ordena la posibilidad de la transformación de objetos (grafías) que soportan aún la ausencia de aquellos que fueron nombrados con ella, y, por lo tanto, presentes en su ausencia. Dicho de otro modo, la palabra poética permite la existencia espiritual del lenguaje primigenio y, representando el carácter sonoro, accede a él. El lírico es el encargado de la aproximación a esos instrumentos potenciales que posibilitan el acceso a las palabras primigenias. Ello es posible, claro, por medio del juego del sonido, temporal, enmarcado en la palabra, y, ésta, en el verso, que, por ello mismo, pierde inteligibilidad y gana en sugestión. En León de Greiff dicho juego es más que evidente y, como he referido arriba, según Ramírez, es un rasgo que lo separa de los modernistas, pues da un peso mayor que ellos a este fenómeno “musical” de la palabra. A este respecto, Juan Felipe Toruño señala que el antioqueño es “la expansión acústica en composiciones orquestales, en sinfonías estupendas, en un florecer de combinaciones rítmicas y en un desflecar de vocablos que contienen expresiones raras a la comunidad intelectual”. Aduce, además que “[...] la dificultad consiste en conocer la esencia de la palabra o de la nota que es signo [lingüístico], para que brote feliz la melodía, rigiendo armonías en conciertos unánimes”.¹⁰ Este punto

¹⁰ “Sinfonismo en la poesía de León de Greiff”, en *Revista Universidad de Antioquia*, abril-mayo, 1943, pp. 265-272; p. 265.

lo desarrollaré en el tercer capítulo.

En cuanto a la segunda dificultad de nuestro poeta, que se refiere al carácter libresco de su obra, ella se vincula a las características nombradas por Friedrich en un segundo nivel: síntesis. La poesía de León de Greiff asimila a los padres literarios a temprana edad, al menos en lo que se refiere a la estética que desea en su obra:

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

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

[...]
 Multánimes almas
 que hay en mí!

(1914; *Tergiversaciones*, 1925; p. 41)¹¹

Así, esta multiplicidad de almas —que se inician antes en el poema con la romántica— es un mosaico de fuentes librescas que propugna la

¹¹ De los poemas fechados en 1914, éste representa la primera manifestación clara de asumir una estética. El poema que abre *Tergiversaciones*, “Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa...”, es el único fechado en 1913 (en la segunda parte del poema), aunque parece haber sido modificado posteriormente. León de Greiff sorprende con todas las características que enuncia Friedrich y expone Ramírez Rojas sobre todo a partir del primer “Libro de las baladas”, curiosamente iniciado por un poema de extensión mediana dividido en tres partes, la “Balada de los Búhos estáticos”, también de 1914, pp. 57-60.

unión en un yo múltiple que es el poeta, quien asume, a su vez, la tarea de ponerlas en juego a su voluntad en el poema. En este fragmento encontramos también el inicio de la creación de los heterónimos del poeta antioqueño: a cada personaje le corresponderá una de estas almas.¹² Aquí la asociación de los elementos simbólicos ocurre por terceto: en el primer verso anuncia una entidad cargada de imágenes que, aparentemente, es antitética de la que se propone en el tercero. El verso intermedio es el encargado de vincular las diferencias. Pese a que en estos versos no hay novedad aún —salvo quizá la *multanimidad* que reconoce el sujeto poético—, permiten ver el inicio de un camino que quiere ser trazado. Cada terceto es una suerte de resumen de posturas estéticas bajo la lectura del joven poeta antioqueño (19 años), y, contrario al uso, no responden a una versificación isosilábica.

Simultáneo al desarrollo del juego verbal, y a causa de múltiples lecturas (aquellas que identifica el ya citado Charry Lara), se desarrolla en el joven un rechazo a la realidad, como queda dicho en lo referente a las intenciones del primer grupo al que perteneció, Panidas. El rechazo a su sociedad, en general, y particularmente al tedio, representado por la iglesia católica, fastidio de la vida material y el odio a los límites que imponen las

¹² Cfr. Juan Manuel Cuartas, “León de Greiff. Problemática del ‘Yo’ en poesía”, en *Thesaurus*, Tomo LI, Núm. 1, 1996, pp. 111-133; Luis Fernando Macías Zuluaga, “El Gaspar de la noche de León de Greiff. Un encuentro en el mundo de las entidades colectivas”, en *Revista Universidad de Antioquia*, Núm. 321, 2015, pp. 82-87; y Óscar Salamanca, “Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 36, 2015, pp. 59-79.

normas, lo motivan a escribir una poesía irónica y sarcástica. Responder al clima de la Villa de la Candelaria (*Tergiversaciones*, 1925; p.28) por medio de la exaltación de lo imaginario permite también marcar la ruptura con la tradición literaria que le antecede (pero también una ruptura por medio de la tradición, como veremos más adelante). Ello es lo que permite la tesis de la conquista de la tradición moderna en León de Greiff que presenta Ramírez Rojas, quien, luego de revisar las definiciones de *tradición* de Henríquez Ureña y Ángel Rama —en esencia “herencia” impuesta al individuo por lengua, nación y cultura—, encuentra en Octavio Paz, T.S. Eliot y Harold Bloom la posibilidad de pensar el concepto de *tradición* como una conquista individual y libre (subjettiva) del pasado, lejos de las fronteras inmediatas entre culturas.

De Paz toma el término “tradición de la ruptura”. Mientras que tradición es para el hombre antiguo la transmisión de conocimiento de una generación a otra, que permite el tiempo cíclico del eterno retorno al pasado, para los modernos, representados fundamentalmente a partir del Romanticismo europeo, la primera “[...] negación de la tradición central de Occidente.” (*Los hijos del limo*, 1974; p. 166), ésta es un modelo que no permite la aparición de lo nuevo y original.¹³ Ocurre la ruptura como mo-

¹³ Ramírez Rojas parece recurrir al término de Paz para enfocar el acto de la ruptura con lo inmediato anterior al poeta colombiano. Sin embargo, es verdad que dichas ideas se oponen a la creación greiffiana. En este sentido, ninguna de las reflexiones sobre la tradición que estudia Ramírez resuelve por completo la problemática del aire antiguo de muchas de las composiciones greiffianas. Se hace evidente, así, la necesidad de rastrear las ideas estéticas en torno a una continuidad del programa que Rosario Assunto sintetiza en el título de la obra *La*

delo de creación a partir del cambio en la percepción del tiempo, ahora lineal. El enfrentamiento entre lo antiguo y lo moderno —que termina en la gran ruptura de la vanguardia— provocó, en resumen, dos grandes cambios: el primero se refiere al cambio de paradigma con respecto al pasado, toda vez que deja de ser un modelo inamovible de imitación, y el segundo gira en torno a la idea del individuo como poseedor de la libertad de asumir una dinámica de recepción y conservación de las diferentes herencias tradicionales. Además, la idea de tradición antigua se enfocaba más en la preservación de los límites y criterios que configuraban un canon artístico mediante el consenso de una comunidad cerrada, lo que resultaba en una percepción sincrónica. Por el contrario, para el moderno es la propia dimensión privada donde ocurre la decisión de aproximación a cualquier tradición; deviene en el fortalecimiento de la libertad individual de percibir la tradición como un fenómeno móvil, diacrónico.

Ramírez se detiene más en las ideas que T.S. Eliot expone en su “Tradition and the individual talent” en cuanto a la lucha por la permanencia de lo antiguo y la invasión de lo moderno. Aquel es heredado por fuerza, impuesto, inmóvil y social; éste, producto de la conquista por esfuerzo de la voluntad, elegido, móvil e individual. Son tres los ejes de la teoría de Eliot que lee Ramírez: 1. A partir del reconocimiento de la dinámica del movimiento, ocurre la negación de lo cercano en la búsqueda de conexiones a mayor distancia, pues el pasado se ha abierto a la exploración del escritor. 2. La conquista del pasado de cada individuo es una tarea

antigüedad como futuro. Por otro lado, el puente con lo antiguo que traza De Greiff no le es exclusivo: es común a todo el modernismo, aunque con sus variaciones.

personal que requiere de una “filosofía de trabajo”, esto es la lucha entre la concepción de la herencia y la libre decisión de la tradición. Y 3. La exigente labor de conocimiento de las obras que conforman la tradición literaria: para poder crear algo nuevo, el escritor está obligado a conocer todo lo que se ha creado, desde el origen, hasta su tiempo presente. Este “sentido histórico” permite un orden simultáneo en el que todo autor, por medio de una asimilación creativa, puede acceder a la tradición mediante una tregua con ella y un continuo combate posterior.

Complementarias a estas ideas son las de Harold Bloom, sobre todo respecto al mapa de lecturas o interpretación —“misreading”— que hace un autor de la tradición, y, específicamente, de su padre simbólico. Bloom rechaza, así, el enfrentamiento individual con toda la tradición que propone Eliot con el término “sentido histórico”, y sugiere un enfrentamiento directo entre un aprendiz de poeta y un poeta mayor a quien tiene que dar muerte simbólica para alzarse con voz nueva. Dicha lectura no es posible en De Greiff en tanto que su obra se colma de múltiples fuentes —como la dariana, por ejemplo—, pero es significativo el aporte de Bloom en cuanto a que sugiere rastrear la biografía imaginaria de cada poeta. Precisamente derivado de la interpretación propia de lecturas de cada poeta, contaminada, ocurre la reinención particular de influencias —o tradiciones— a las que imita, y violentamente asimila para ganar voz propia.

En resumen, la conquista de la tradición moderna se caracteriza en primer lugar por un punto de ruptura con los modelos coetáneos e inmediatamente anteriores del poeta, a través de un enfrentamiento más o menos violento. Después, traza puentes con tradiciones lejanas de manera

caprichosa para establecer una filiación imaginaria. Finalmente, si se trata de un poeta auténtico, descubre su voz. Volviendo a nuestro autor, De Greiff anuncia desde muy temprano la ruta que han de seguir sus conquistas (antes también identificado en la multanimidad del poema citado arriba):

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

tal un ventripotente agrómena de jipa
a quien por un capricho de su caletre obtuso
se le antoja fingirse paraísos... al uso
de alucinado de Pöe que el alcohol destripa!,

de Baudelaire diabólico, de angelical Verlaine,
de Arthur Rimbaud malévolo, de sensorial Rubén,
y en fin... hasta del Padre Víctor Hugo omniforme...!

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

El camino es la historia de los fundadores de la lírica moderna que nos cuenta Friedrich en su obra. De Poe a Baudelaire, los simbolistas, y el referente más cercano en tiempo y espacio para el antioqueño, Rubén Darío, todo ello sin dejar de mencionar el primer momento de ruptura con la tradición antigua encarnado en Víctor Hugo. Este soneto que abre *Tergiversaciones* (1925) muestra una apertura respecto a lecturas de lenguas diferentes a la española y de tradición grecolatina, gesto de atrevimiento

dado el contexto de nuestro autor. Están manifiestas en el poema las maneras de acercamiento y asimilación de las fuentes adoptadas: capricho y aceptado fingimiento que emula la forma de los maestros, en la que encuentra, sin embargo, su originalidad. Ello deviene de lo que Bloom llama “misreading”, pues De Greiff ejecuta una lectura alejada de la búsqueda de erudición y lo “correcto” —al uso de un Miguel Antonio Caro o, más cercano, Guillermo Valencia—, únicamente enfocada en la “apropiación”, como lo muestra la adjetivación de los poetas. De esta manera, llegamos a identificar una de las características más importantes en cuanto a la lectura que nuestro poeta evidencia en su obra toda: la lectura lúdica que le permite el rechazo de su sociedad demasiado conservadora, lo mismo que de la intelectual, para asumir la creación de sí mismo.

II. EL JUEGO COMO MODO DE SER DEL ARTE

En el capítulo anterior vimos que las exigencias de la obra de León de Greiff responden a las dos características fundamentales de la lírica moderna según Friedrich, además de que todo ello tiene una lectura derivada del concepto de *tradición*. De igual manera, finalizamos allí asumiendo que la lectura lúdica de León de Greiff le permite el rechazo a su realidad y la creación de sí mismo a través de su poesía. Asumimos, entonces, la necesidad de definir la manera en que De Greiff lee para crearse, pero, al mismo tiempo, intentamos entender con ello la manera en que podemos leerlo, esto es, a través de sus propios juegos: la creación de heterónimos, la filiación a diversas fuentes literarias, la nomenclatura y referencias musicales, la lexicomanía —como dice Gutiérrez Girardot—, hasta la base sonora remarcada en cada palabra. Sin embargo, el juego como mecanismo de relación libre y el juego en el sentido de divertimento o puro entretenimiento no parecen suficiente respuesta a la manifestación de los versos greiffianos. Por el contrario, el juego al que apunta el poeta colombiano también tiene su origen en la imitación de los padres literarios, es intrínseco, por ejemplo, al “aislamiento del lenguaje” del que habla Mallarmé. Apunta Friedrich sobre el significado que éste da a la poesía: “‘Juego’ significa libertad respecto a lo utilitario, incluso libertad absoluta del creador; ‘mentira’ la anhelada irrealidad de sus creaciones. [...] Estos conceptos son también un juego: un juego de ilusionismo con la verdad”.¹ Esta es

¹ El verso nacido de la búsqueda incomprensibilidad y la magia del lenguaje es “el cuerpo universal del lenguaje poético que da vueltas sobre sí mismo”, lo que

la tradición que conquista De Greiff, pero, una vez más, no respondemos con ello qué es el juego greiffiano, sino que apreciamos su lectura de otros. Entonces, ¿cómo entender el *juego* desprovisto de su giro de ocio en que lo ubicamos típicamente?, ¿por qué el juego permite el aislamiento y la libertad del mundo utilitario y real?, y, en última instancia —quizás la más importante de todas—, ¿la anhelada irrealidad es posible a través del juego, ilusorio, de la verdad? Estas preguntas permiten plantear la necesidad de establecer una lectura filosófica, pues Friedrich se aproxima ya a las líneas de cambio de los modelos estéticos que rigen la lírica moderna, aunque su estudio merece un espacio aparte de este trabajo. Por ahora, expongo a continuación la definición del concepto de *juego* de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, desarrollada en *Verdad y método* (1977), específicamente en el capítulo dos “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico”. En ella encontraremos la respuesta a las preguntas antes planteadas.

La intención central de Gadamer es desmitificar el método científico como única vía de conocimiento de la verdad. Así, la experiencia del arte constituye el primer dilema a resolver en la comprensión de la verdad que contiene.² Para ello, es preciso derrumbar los límites del “gusto” como un

permite hablar de un “aislamiento” del lenguaje y del poeta en tanto el mundo utilitario al que se refiere la lengua. *vid.* Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959; pp. 179-180.

² Gadamer se refiere a la verdad en el sentido griego; por eso utiliza el concepto *alétheia*, esto es, el descubrimiento del ser, de la esencia que está oculta en la apariencia. *Cfr.* José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999, s.v. verdad.

producto de la subjetivización del “genio”, ambos, conceptos kantianos. Gadamer aduce, así, la necesidad de reconocer la manera de ser de la obra de arte, sin someterla a un sujeto que incida sobre ella. Así, la hermenéutica de Gadamer nos permite disolver, en primera instancia, la dicotomía sujeto-objeto, donde asumimos al artista o lector sujeto, quien identifica la obra de arte como objeto a crear-estudiar. En su capacidad de acción, el sujeto modifica al objeto a su voluntad, y, producto del pensamiento kantiano, el comportamiento o estado de ánimo de él atribuye al objeto una significación subjetiva que, sin embargo, no es su verdadero modo de ser. El sujeto no es ninguno de los referidos; tampoco es el objeto la obra de arte. Ésta es una experiencia cuya verdad se encuentra en que modifica al que la experimenta. Es experimentada y, de hecho, incide, cual sujeto, en el objeto de su modificación, como el agua de la lluvia moja al llover.

Juego se vincula en alemán —como nos dicen los traductores de Gadamer— con *pieza teatral* (*das Spiel* y *Spiel*, respectivamente); actor y jugador se dice igual: *Spieler*. Así, la lengua permite la asociación natural que lleva a Gadamer a descubrir el sentido del *juego* como concepto que guía la interpretación de la obra de arte en su verdadera esencia, la de ser jugada, representada. Friedrich no estaba lejos de esto al explicar lo que el juego es en Mallarmé, pues aquella libertad sería la consecuencia verdadera de la pura experiencia del arte en tanto que no se limita a la hipotética utilidad del arte por un sujeto, ni al creador. En español es necesario reafirmar que tanto *juego* como *jugar* no son sólo lo que su etimología apunta: del lat. *jocus*, broma; y de él *jocari*, bromear. El verbo nos guía a la realización, pero ésta sólo es posible a través del sujeto gramatical, por eso Gadamer insiste en

que: “El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación” (p. 145).

Ahora bien, a través de la caracterización antropológica del juego sagrado, de “culto”, de Huizinga —también el infantil y el animal—, Gadamer se aproxima a la estructura de todo juego humano, en el que lo dejamos de percibir como el desempeño de una actividad, y adquiere importancia su puro movimiento, sin un objetivo final. El juego permite abandonarse a él, a partir de su estructura ordenada; de la misma manera, libera al jugador del “deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia...”, además de que promueve un “... espontáneo impulso a la repetición que aparece en el jugador, así como el continuo renovarse del juego, que es lo que da forma a éste (por ejemplo el estribillo)” (p. 148). Ello se debe a que el jugador pierde agentividad y se convierte no sólo en una parte del juego, sino en aquello que es jugado. Por eso el juego es activo y pasivo, y nos vemos forzados a decir que “se juega”, pues es sujeto al mismo tiempo que experimenta la acción de sí mismo (voz media). De ahí que el juego sea posible solamente en la representación. En ella, el jugador puede acceder a la suya representando al juego, que se representa a sí mismo, igual que el jugador, esto es, ocurre por autorrepresentación. En este sentido, se evidencia que la libertad propia del que juega, como comportamiento, sólo puede modificarse en las tareas a las que obedece, impuestas por los objetivos propios de cada juego. Así, “...el verdadero objetivo del juego no consiste en darles cumplimiento [a las tareas] sino en la ordenación y configuración del movimiento del juego” (p. 151). La acción, entonces, además de requerir ser representada por

los jugadores, implica que se representa para alguien. El juego es, pues, un mundo *completamente cerrado* en sí mismo, que incluye al espectador, en quien puede alcanzar su pleno significado. En tanto que el juego es representación para el espectador, la conducta del jugador queda aislada a causa del “contenido de sentido” que aquél debe poder comprender. Jugador y espectador tienen la posibilidad de acceder al contenido del juego, aunque es el espectador la finalidad del juego. De tal manera, la “representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea” (p.154), al menos como espectador, pues el juego está configurado para que se represente de una forma específica, como en un ensayo musical, o teatral, donde los propios ejecutantes son los espectadores y cumplen con la configuración del juego en su movimiento, que los incluye en esencia. De esta manera, podemos decir que el lector no es sólo el decodificador del signo lingüístico, sino el que accede a oír-se mientras lee. Su participación como espectador del juego implica abandonarse a sí mismo al movimiento del juego. En esencia, el arte es inseparable de su representación; su manera de ser, como juego humano, adquiere su verdadera perfección cuando logra ser por sí mismo.

La transformación en una construcción, esto es, la autonomía que mantiene el juego frente al representador, espectador y verdadero creador, incluso de la realidad a la que supera como transformación —lo que deja de ser una cosa para convertirse en otra de golpe— es la fórmula que emplea Gadamer para expresar que lo transformado y representado en el juego

del arte es “lo permanentemente verdadero”³. Aquellas cosas que dejan de ser son, en principio, los participantes del juego, los jugadores, incluido el poeta o compositor, y la realidad, que es todo lo que transforma el juego del arte. La *construcción* es, pues, un ser autónomo y superior, producto de una transformación, esto es, lo transformado. El arte es, en este sentido, la superación de la realidad en su verdad. El juego como una construcción implica que, a pesar de su posibilidad de representación, es una unidad significativa que no pierde su sentido, incluso frente a múltiples representaciones, en las que encuentra su ser pleno, en la celebración de su representación que actualiza la posibilidad de su comprensión. Así, llegamos a reconocer que la obra de arte es juego en tanto que no se puede separar de su representación, accede a ella a través del juego y en él, mientras que se mantiene en autonomía como una construcción a la que no se puede transformar sino que transforma. De igual forma, retomamos la cualidad del juego como un círculo cerrado de sentido en el que todo se cumple, de modo que el mundo del juego del arte es un mundo completamente transformado que es una construcción toda vez que descubre, de entre lo aparente, lo verdadero, lo permanente.

Por otro lado, Gadamer pone de manifiesto no sólo la proximidad del juego del arte con un modo de ser trágico, sino con la posibilidad de

³ Estamos, nuevamente frente a una concepción de origen griego. Lo permanente implica lo verdadero frente a lo cambiante, que no necesariamente es falso, pero sí aparentemente verdadero. Así, Gadamer reafirma, por medio de la transformación en una construcción, que lo verdadero del juego del arte es producto del descubrimiento de su esencia, que supera, así, lo aparente de él.

la teoría de la tragedia aristotélica como una característica fundamental del ser estético. Para este trabajo bastará con exponer cómo la representación del juego del arte alcanza la percepción de verdad por medio de lo trágico. En tanto espectadores que asistimos y participamos por entero en la representación del juego del arte, pertenecemos también a él. La esencia de lo trágico en Aristóteles incluye el *efecto sobre el espectador*, lo que implica que el juego lo alcanza toda vez que su comportamiento no es arbitrario, sino que obedece a la “unidad de sentido del juego”. Por *éleos* y *phóbos*, conceptos que Gadamer entiende más allá de la compasión y el temor, y que redefine como desolación y estremecimiento del terror, respectivamente, “...formas del éxtasis, del estar fuera de sí, que dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno” (p. 177), la “purificación” ocurre ante el desdoblamiento de la acción en la tragedia frente a lo que verdaderamente es, provocando la “liberación universal del alma oprimida”. La experiencia del arte implica, entonces, dicha liberación también en el espectador, ya fuera del hechizo del movimiento del juego del arte, puesto que lo vincula a una verdad que transforma la realidad aparente, y revela la permanente. De ahí el “juego de ilusionismo con la verdad” a la que se refiere Friedrich con respecto a la definición de poesía de Mallarmé —juego y mentira—, que sería un ilusionismo sólo en cuanto a que la realidad es una apariencia.

El juego greiffiano

Pues bien, juego verbal y sonoro no representan características particulares de la poesía de León de Greiff sino que son el modo de ser de ella (y

de muchas otras, si no es que de todas). En tanto ordenamiento del movimiento del juego, podemos leerlas como tensiones y distensiones, consecución de sonidos y silencios, de ritmo. Con ello no nos aproximamos más que a una particularidad de la lírica de todos los tiempos. Empero, el propósito de recurrir a la hermenéutica de Gadamer es que nos permite asumir no la parte de la hechura artística —que ya teoriza Ramírez Rojas—, sino la interpretación del juego del arte que permite la consciencia de una verdad permanente. En ese sentido, nos alejamos de únicamente reconocer en nuestro poeta habilidades técnicas, pero también lo alejamos de la oscuridad y hermetismo imputados en tanto que nos mantenemos en el sitio de la representación de su obra, donde participamos con ella experimentándola y, por ser juego, nos vemos obligados a reconocer aquello que el movimiento propio de él produce en nuestra experiencia. Si es el juego el modo de ser de la obra de arte, y accede a su manifestación en los jugadores, hasta el espectador, éste ha de modificarse por fuerza ante la experiencia de la verdad que le es revelada. Ello ocurre en *De Greiff* y reconocerlo nos aleja de los baremos de la crítica y de la lectura biográfica y de todo aquello que no es parte del juego. De tal manera —hay que insistir en ello—, la lectura es la experiencia de asistir a la representación, esto es, ser espectador. Conviene reconocer aquí, entonces, la “unidad de sentido del juego” que nos interesa analizar e interpretar en el “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor”: la lectura que propongo de él es justamente la de representación de acción trágica, donde el juego verbal y sonoro son tanto el ordenamiento del movimiento del juego como la transformación del signo lingüístico en una construcción musical

simbólica, que acompaña, además, aquella unidad.

Tanto la “buscada incomprensibilidad” que ejecuta De Greiff en su amplio registro léxico y en el carácter libresco de su obra, como la “magia del hechizo musical” se configuran no como tareas que debe cumplir su poesía, imitando a los padres literarios, sino como el ordenamiento del movimiento de ella como juego. El juego greiffiano es, precisamente, una acción representada por medio de la reminiscencia del sonido, que se representa, a su vez, en el signo de la lengua. El ordenamiento del juego ocurre como si fuera una pieza musical a ejecutar, con sus vaivenes, que son representaciones también, ellas, del movimiento natural del universo. Sin embargo, también es transformación este jugar: deja de ser el puro movimiento para convertirse en un círculo cerrado que ha superado la realidad aparente. En De Greiff ocurre la *transformación como construcción* de dos maneras: la primera se refiere a la asimilación de los padres literarios, de quienes pone en relieve su re-conocimiento de la esencia para un espectador, representando el juego de aquellos en su propio juego, transformándolo (su propia experiencia del juego que representa y que lo modifica); la segunda manera sucede en la realidad no transformada, donde el juego greiffiano adquiere el estatus de ser autónomo —libre incluso del propio creador—, y se mantiene ante la posibilidad de nuestra representación de él, ante nuestra lectura. Accede, entonces, a representar “lo permanentemente verdadero”, precisamente aquello que buscamos en la lectura, como espectadores, en este proceso de representar-se en el juego. Entonces, la creación de heterónimos, la filiación a diversas fuentes literarias, la nomenclatura y referencias musicales, la lexicomanía, hasta

la base sonora remarcada en cada palabra son el juego greiffiano, lo que implica una representación para un espectador que ha de experimentarlo, transformándose ante su experiencia, y accediendo a una verdad.⁴

Ahora bien, el juego como modo de ser del arte permite plantear la lectura del poema en cuestión como una representación, pues ésta no es una cualidad única de las artes escénicas —como típicamente la asumimos—. En tanto juego que posee un ordenamiento propio a ser representado, involucra la figura del lector de dos maneras, a saber, la de jugador del juego, y la de espectador de él. En la primera, el lector representa el juego en su ordenamiento, lo que permite el movimiento del juego; en la segunda, se convierte en el receptor de todo el sentido del juego en su representación. De acuerdo con Gadamer, en ambos puede existir la experiencia de la verdad del arte; pero no es sino la posibilidad del segundo lo que permite que la obra acceda a ser verdaderamente arte, esto es, a transmitir una verdad vinculante. En el primer caso, la figura del jugador nos sirve para interpretar el papel de las “llamadas musicales” del poema “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor”. Esto es, la

⁴ Mucho se ha dicho sobre la creación de los diferentes personajes de De Greiff, como ya apuntamos antes, en el capítulo anterior. Sin embargo, en cuanto a esta característica, en tanto jugador, De Greiff “Juega a ser otro [...] en el sentido de aparentar algo, colocarse en una posición distinta y suscitar una determinada apariencia. Aparentemente el que juega de este modo está negando una continuidad consigo mismo. Pero en realidad esto significa que sostiene esta continuidad consigo y para sí, y que sólo la está sustrayendo a aquellos ante los que está representando.” Gadamer, *op. cit.*, p. 156. Esta manera de asumir al jugador refuerza la idea de que el juego greiffiano es una representación, y que en ella ha de hallarse el sentido de su juego, para acceder a su verdad.

identificación de las partes de él que representaremos, y que aquí parecen apuntar a una manera de caracterizar la pieza. El juego que jugaremos, en principio, es el de la música. No es el objetivo aquí trazar puentes teóricos entre ella y el instrumento de la poesía, ni tampoco suponer que a ésta le corresponde aquella porque se vale del sonido. El movimiento del juego greiffiano se apoya en ella sobre todo de manera analógica, como veremos después. Seguido de ello, nos encontraremos ante la representación trágica del juego greiffiano. Hay que recordar que la figura del lector como espectador nos permite la interpretación íntegra del poema, toda vez que ya hemos participado en el juego. Parece claro, así, que, sin el jugador, el juego no puede llegar al espectador; de igual forma que, sin éste, el juego no puede ser tal, puesto que su manera de ser es la representación; pero nada de esto importa si el juego es arte. Más allá de nuestro posible papel como jugadores, el juego del arte, entendido como está expuesto arriba, busca la vinculación de la verdad y el ser, por lo que es fundamental que se le represente. Al ser construcción, merece celebrarse, para así actualizar su ser. La lectura del poema planteada a continuación busca precisamente eso: representar.

III. REPRESENTACIÓN MUSICAL

Para esas gentes, el Bardo sea una Sinfonía del Rhin, del Donau o del Sena, numerosa de ritmos y timbres y matices, que bambollan los cobres y pitos y bombos de una charanga municipal (y auctóctona): o una personalísima algarabía de mandingos o chibchas o huitotos o bereberes, jugada en la viola y el chelo y los violines del quatuor!

Prosas de Gaspar, vi, 1937

El papel que juega la música en la poesía greiffiana es evidente, a primera vista, por la terminología que el poeta adapta de aquella disciplina a su obra. Están en ella, después, los compositores que lo han motivado a escuchar su propio movimiento de notas en los signos de la lengua. Todo el segundo mamotreto de nuestro poeta se configura de esa manera: *Libro de signos* (1930).¹ Ellos no hacen otra cosa sino representar el sonido que se encuentra oculto en el marco de un signo que, en este caso, llamamos lingüístico —vuelto utilitario, diría Mallarmé—. Esto mismo es lo que llevó a Juan Felipe Toruño a nombrar la poesía greiffiana como sinfónica, en cuanto a que, según él, integra productos polifónicos: la concordancia de dos compases regidos, uno por la melodía y el otro por la armonía.² Sin

¹ También *Variaciones alrededor de nada* (1936) presenta este juego entre música y poesía.

² El principio del compás musical es el fundamento de la teoría métrica del verso de Tomás Navarro Tomás, quien identifica en los acentos espiratorios el inicio y final de un periodo rítmico. Pese a ello, la identificación formal de correspondencias entre las disciplinas que aquí convergen no es parte de este estudio, ya que sólo la atiende de manera análoga; sin embargo, la historia de una y otra

embargo, dichos signos, en su capacidad evocadora del sonido esencial, también sugieren, no sólo apuntando a sus significantes, sino a su construcción como símbolos.³ En este sentido, al hablar de la música del verso greiffiano —y probablemente de cualquier verso—, no debemos entender por ello una equivalencia de sistemas que en esencia son diferentes. Cuando nos referimos, por ejemplo, a la *lengua musical*, ésta no es sino la manera de apuntar a su sistema, de manera metafórica. En sentido estricto, no hay equivalencia entre una nota musical y un signo lingüístico, como ya lo demostró en su momento Benveniste.⁴ De tal suerte, no es preciso identificar la polifonía en el verso (que, por otro lado, no es posible sino de manera simultánea a la enunciación) como relativa a una gama de sonidos regida por un tono. Por más que los poemas greiffianos sugieran alguna tonalidad, sus signos no se configuran de acuerdo a ella, sino de manera metafórica, y análoga.

Ahora bien, en lo que se refiere a la estructura del poema, puede ocurrir que ésta intente imitar la de una pieza musical. Lo opuesto ocurrió en un sin número de eventos que en la disciplina musical se denominan *poema sinfónico* y *música programática*. El primer término es usado para referir

disciplinas están unidas en el canto. *Cfr. Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1991, especialmente el capítulo sobre *juglaría*, p. 49 y ss.

³ Jean Chevalier, en su “Introducción” al *Diccionario de los símbolos*. 2^{da}. Ed. Barcelona: Herder, 2015, apunta al sentido evocador del símbolo, entendido como una posibilidad de reunión entre partes separadas en su origen, precisamente el sentido que tiene el arte para él.

⁴ *Cfr.* “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general*, 2. Trad. de Juan Almela. México: Siglo XXI, 1971, pp. 47-69.

a las composiciones orquestales estructuradas en un solo movimiento, con base en un tema literario; el segundo es la evolución del primero: se refiere a la música cuya idea es de carácter narrativo o gráfico, principalmente. Ejemplos de ambos términos serían parte de las obras de Liszt y Strauss, quienes retoman poemas de Víctor Hugo, el primero, y obras enteras como el *Quijote*, el segundo.⁵ Este mismo tipo de composiciones han llevado a los estudiosos a plantear la lectura de dichas obras a la luz de las que las motivan, por medio de la intertextualidad.⁶ Sin embargo, ello constituye una problemática teórica que no es preciso abordar aquí. Regresando a De Greiff, el *sinfonismo* que se le atribuye a su poesía debe entenderse sólo como una metáfora de la acepción más original del término —sonidos en conjunto—, ya que su obra no obedece, por ejemplo, al juego de escalas tonales, de modos y variaciones en torno a la notación de este tipo de composición. En este sentido, no podemos plantear una lectura de su obra como un conjunto polifónico estructurado y organizado en función de una idea musical; por el contrario, los poemarios greiffianos son agrupaciones de diversas estructuras y juegos, desde el signo lingüístico que está representando.⁷ Además, la propuesta de lectura de la obra de arte con el

⁵ Cfr. Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

⁶ Un mapa teórico aparece en Siglind Bruhn, “Reflexiones sobre écfrasis musical”, en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM-FFYL, 2011, pp. 51-66.

⁷ Stephen Charles Mohler dedica una buena parte del segundo capítulo de *El estilo poético de León de Greiff*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1975, al estudio de

modelo hermenéutico filosófico, específicamente el de Gadamer, permite asumir —entre otras cosas— la representación musical como parte del juego. En este sentido, el juego musical es análogo al juego lírico greiffiano —o a la inversa—, pues no se trata de encontrar equivalencias entre sus componentes sino de manera metafórica. Ello permite emular el movimiento del juego, en su ordenamiento, precisamente en donde la música y la lírica comparten principios, por ejemplo la temporalidad. La representación musical, así, se refiere a la propia del signo lingüístico que está jugando a ser un tono, un instrumento; pero también un *tempo*, una manera de construir un acorde, una sección de voces, o una orquesta completa, de la misma manera que la música ha tomado como principio de movimiento un poema o una obra dramática, o una comedia. Es la búsqueda del signo por ser algo más que sí mismo, de jugar a ser otro.

El *quatuor*

En el caso del poema de León de Greiff que aquí nos ocupa, esos signos a los que me refiero son un *esquema*, palabra que por sí misma ya implica la representación de algo en su forma; siguiendo a Corominas, del latín *schema*, “figura geométrica”, y éste del griego *skhema*, “forma, figura”, pero también “actitud”, pues se deriva de *ékho*, “yo tengo, me comporto”.

las estructuras “sinfónicas”. Sin embargo, no define el uso del término y asume ahí formas musicales que estrictamente no son consideradas sinfónicas, sino sólo tipos de música de conjunto (*v.g. preludio*); además, atribuye a De Greiff que su obra “...intenta interpretar o igualar las normas de la música clásica en poesía”, p. 64.

Aquello que busca representar De Greiff en su forma, pero también en su comportamiento, es un *cuarteto* como composición musical, específicamente uno de cuerdas —él usa el galicismo—. Éste se compone típicamente por dos violines, viola y violonchelo. Entramos en el terreno del conjunto de músicos, con sus respectivos instrumentos, que nos coloca en la historia de la llamada *música de cámara*. La composición de una pieza de este tipo supone que será representada en un lugar privado y para un público reducido, en oposición a las composiciones orquestales, las cuales están planeadas para representarse en lugares amplios y ante un gran público. De igual manera, se basa en un mínimo de dos instrumentos en juego ya que “...un ingrediente esencial de la música de cámara es el placer de tocar en conjunto.” No excede nunca, tradicionalmente, los diez instrumentos, y se consideran composiciones con expresiones más íntimas de la emoción del compositor, mismas que no podrían ser planteadas en composiciones orquestales.⁸ El cuarteto es el conjunto por excelencia de la música de cámara, aunque existen composiciones memorables para tríos, quintetos y sextetos, con diferente instrumentación. Una revisión a la historia de la composición de cuartetos evidencia que los compositores dependieron, en muchos momentos, de los intérpretes posibles de sus obras. Antes de Haydn se componía pensando en que la pieza pudiera ser ejecutada incluso por músicos no tan avezados; fue precisamente el austriaco quien empezó a componer obras cuya complejidad necesitó de por lo menos un ejecutante del primer violín avanzado en técnica, y “...

⁸ *Vid.* cuarteto, en *Diccionario enciclopédico de la música*.

cuando se contemplaba la presencia de cuatro ejecutantes competentes, los compositores podían explotar texturas contrapuntísticas como la fuga (como en algunas obras de F. X. Richter, Mozart y del propio Haydn en su op. 20).⁹ Haydn confió, así, en que su público vienés podría seguir la expresión de sus pensamientos más íntimos por medio del género del cuarteto. A este respecto, cabe recordar, entonces, que el juego del arte involucra al espectador de manera activa, tal como ocurrió en la historia de la configuración de la pieza musical.

En ese breve acercamiento al género que De Greiff intenta emular vemos la necesidad de plantear al lector como un participante activo del juego, que requiere no sólo descifrar el signo, sino reconocer el ordenamiento de él, para poder jugar. El título del poema que analizamos ya nos guía en dicho reconocimiento: “Esquema de un *quatuor elegiaco* en Do sostenido menor” juega a ser, en primer lugar, una forma musical en cuya historia, reconocida por el poeta, se encuentran —a la vez— el intimismo del compositor y la exigencia al ejecutante-lector, precisamente las características que atribuye Friedrich a la lírica moderna, ya apuntadas antes. Por otro lado, De Greiff se refiere a una composición de carácter triste, como sugiere el término *elegiaco*, el cual está reforzado por la tonalidad que quiere representar, esto es, de *altura* baja o grave, en la construcción de la escala menor, con la elevación de un semitono indicada en el “sostenido”. Sin embargo, todo ello es sólo la manera de caracterizar al esquema que, además, en literatura tiene una historia más significativa en cuanto al tér-

⁹ *Vid.* música de cámara, *ibid.*

mino *elegiaco* al que parece evocar el poeta, y que expondré en el siguiente capítulo por su cercanía con el género trágico. Por ahora conviene recordar los “movimientos” de esta pieza greiffiana y apuntar la manera en que las reviste el poeta.

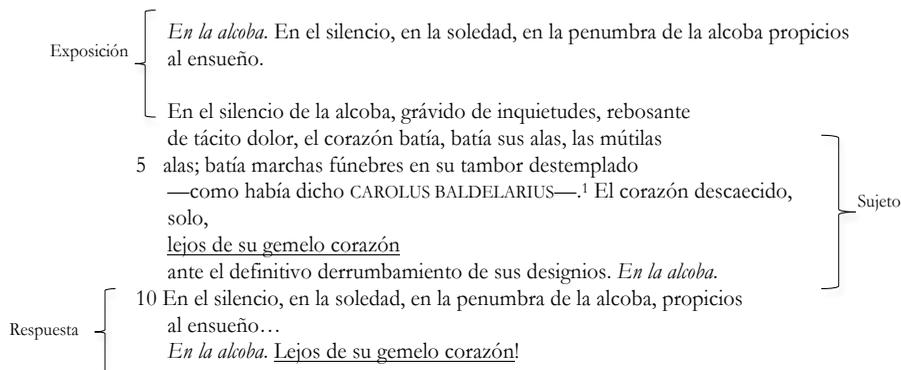
El esquema greiffiano está dividido en seis partes. El cuarteto suele presentar una variedad de movimientos (un número determinado de partes de acuerdo a la forma musical), a diferencia de la sonata y sinfonía que generalmente tienen cuatro y siguen un orden determinado, y el concierto, que tiene sólo tres movimientos (esto al menos en el llamado periodo clásico c.1770-1820). De tal manera, la estructura de la obra que De Greiff nos plantea apunta a una estructura relativamente “libre” en su forma general, aunque está caracterizada en su interior con otras formas que sugieren, a su vez, una manera de ejecución. Dichas indicaciones —llamadas instrucciones— son muy comunes en la música, y tienen como finalidad guiar al ejecutante en el camino hacia la comprensión del sentido de la obra en su interpretación. Así, dividiré en dos partes la manera de acercarnos a dichas estructuras: por un lado, los términos que emplea el poeta para identificar la representación de las formas; por el otro, las instrucciones de la ejecución.

PRELUDIO: GRAVE QUASI QUIETO

a)Preludio. El término se refiere a una composición musical breve que sirve de introducción a una obra. La palabra procede del latín *praeludium* —“lo que precede a una representación”, con Corominas—, que a su vez

deriva de *ludere*, “jugar”.¹⁰ Podríamos interpretar el término literalmente como “antes del juego”; además, el término musical se utiliza también para referirse a la escena introductoria u obertura de una ópera, sobre todo en Wagner y Verdi. Vemos cómo la lengua mantiene a disposición su esencia significativa en diferentes aspectos, porque no parece casualidad que el desarrollo del preludio haya sido tan significativo en cuanto a su papel de improvisación (en francés y alemán se usan, para improvisar, los términos *préluder* y *präludieren*, respectivamente). En su forma, el preludio incluye una sección inicial “improvisativa”, un intermedio “fugal” y una conclusión libre. Bach es quien lo llevó a su independencia como género, junto con la fuga. Ahora bien, si lo consideramos solamente como el título de un movimiento que permite la improvisación, y que no está usado en su forma trimembre, no podríamos pensar que el verso que inicia el poema introduce una voz que se repite —no sólo en el preludio— a manera de una fuga. El preludio anticipa al juego, expone en la fuga que incluye el tema principal de él; pero, en él mismo, una segunda voz lo sigue, repitiéndolo. En este sentido, el preludio de De Greiff representa una forma musical que incluye un estilo de composición, a saber, la fuga, la cual es justamente un ir y venir de voces que se imitan en una especie de persecución (huida o escape), que ha de desarrollar en los movimientos siguientes. De ella son propios tres elementos: exposición, sujeto o tema principal y respuesta —también puede aparecer un puente—. Veámoslos en el PRELUDIO del poema.

¹⁰ En italiano, inglés y francés se utiliza la raíz latina del término: *praeludium*. En alemán, la voz *vorspiel* incluye *das spiel*, “juego”, con su respectiva preposición.



Los primeros tres versos representan la exposición, que introduce inmediatamente al sujeto a partir del cuarto verso. De ella se hace relevante el lugar (en cursivas), el cual se reitera al final de la parte que aquí marco como sujeto, y en la respuesta. Esta última imita completamente la exposición, iniciada en el verso aún del sujeto; además, repite la frase adverbial (subrayado) de las partes anteriores, reforzando el lugar y sintetizando, así, la exposición y el sujeto. El prelude tiende al movimiento cíclico: da la sensación de volver a empezar en lo que aquí presento como respuesta, debido a la forma de la fuga, una sucesión de voces que se imitan (es interesante anotar, además, que los versos apuntan cierto equilibrio: el sujeto se presenta en el doble de versos que la exposición y la respuesta). Esta sensación se expande en los movimientos posteriores, de tal manera que

el preludio, aunque funciona independientemente, amplifica sus posibilidades expresivas en el resto de la obra, tanto musical como lírica.

b) Grave *quasi* quieto. Ahora bien, el preludio que representa De Greiff no sólo imita la forma musical que incluye el estilo de la fuga. Éste incluye lo que parece ser una instrucción para la ejecución, a la manera de las composiciones musicales. El término *grave* se refiere a la velocidad de la ejecución del movimiento (*tempo*); pero juega a ser, también, una indicación del estado anímico o manera de la pieza: seria, solemne. De igual forma, hace pensar en la altura de las notas que podrían iniciar siendo “bajas”, en este caso como los latidos de un corazón. *Quasi* quieto refuerza la indicación de la velocidad de ejecución, añadiendo que ésta debe ser “casi” como el sosiego, caracterizado en el espacio y sus atributos: silencio y soledad.

MOLTO LENTO

Este movimiento del cuarteto no asume ninguna forma musical en especial, aunque su interior presenta características propias de la construcción del movimiento anterior, ahora con una velocidad ligeramente mayor: muy lento. Así, el verso “Grazna su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra [...] mi soledad!” introduce un nuevo sujeto y, tras variaciones del ritmo, marcado por el corte de los versos que parten de éste mismo, vuelve parte de la exposición del movimiento anterior: “Mi soledad: en el silencio, en la penumbra de la alcoba.” Ello ocurre en los primeros seis versos de este movimiento, a los cuales siguen una serie de repeticiones del verso inicial, también en fuga. Cada una de esas secciones amplifican el

sujeto, en un juego de sujeto-respuesta en ecos que ocurren, a veces, en el mismo verso, por ejemplo en “Mi soledad! En el silencio, en la penumbra de la alcoba!”. Aunque aparentemente es igual al inmediato anterior aquí citado, en el juego del cuarteto, el ataque de la primera frase corresponde —en este juego de representación— a un instrumento, a saber, un violín, al que le contesta el otro, en disonancia. Ocurre lo mismo en el verso “Mi soledad! Mi soledad!”. Así, el movimiento continúa hasta la aparición de una nueva voz, que presenta otro sujeto, el dolor; ella juega también en ritmos de la misma manera que los versos del tema ya visto: “Quietas las sombras [...]”.

SCHERZO IRÓNICO MA NON TANTO

a) *Scherzo*. El término significa, en italiano, “broma”, “juego” y es de origen lombardo. Corominas apunta que *escarceos*, equivalente de la palabra italiana, es de origen incierto; aunque se refiere a un rodeo o divagación, también sugiere un jugueteo del jinete con su caballo, así como las pequeñas ondas que se forman en el mar con la corriente. En música, a partir del siglo XVIII es tradicionalmente el tercer movimiento de sinfonías y cuartetos, siendo Beethoven quien lo establece, después, en lugar de los minutos. Su forma suele estar dividida en tres partes; la última sección repite la primera, y la intermedia sirve de contraste. Esta forma ternaria está bien definida en el esquema greiffiano. La primera sección va del primer verso de este movimiento al catorce. Al mismo tiempo que expone un tema nuevo, se enlaza al anterior en variaciones de él: “Quietas las sombras/ y el misterio metido entre los libros...”, y presenta un nuevo sujeto temáti-

co: “Arpegian risotadas de sarcasmo”, mismo que aparece como respuesta en la sección intermedia de este movimiento, amplificado. Este segundo momento ocupa buena parte del *scherzo*, y recapitula la voz principal del MOLTO LENTO: “Grazna su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra [...] mi soledad!”, en varios versos que se responden en series. La sección final aparece en el sentido opuesto en que inicia este movimiento, del verso “Arpegian risotadas...” hacia el inicio, con variación en el ritmo y algunos versos; vuelve, pues, a la quietud de las sombras.

b) Irónico *ma non* tanto. El *scherzo* implica típicamente una ejecución rápida y su carácter suele ser ligero. En este sentido, De Greiff apunta a una representación de él además irónico, y parece referirse a una velocidad de ejecución no tan rápida. Sobre este movimiento en las composiciones de Beethoven, el *Diccionario* de Latham nos dice “... casi siempre son muy rápidos, suelen incorporar efectos rítmicos (como ritmos yuxtapuestos) y con frecuencia revisten al movimiento con un humor crudo, casi salvaje” (*Vid. scherzo*, p. 1350). Así, quizás el poeta busca no ser tan rápido ni tan crudo.

ADAGIO MEDITATIVO UN POCO ANDANTE

Este movimiento hace referencia sobre todo al tiempo de la ejecución, en general lento y sin prisa. El *adagio*, en italiano, es “despacio”; sin embargo, aquí tiene otro sentido —como ya es usual—, en este caso resuena su origen latino cuyo significado apunta a “proverbio”, “sentencia”. *Andante* es en música otra indicación de la velocidad de ejecución del movimiento, la cual es ligeramente más rápida que el *adagio*. En italiano significa “ca-

minando”, e implica una lentitud moderada del vaivén de la acción que imita el nombre. Ahora bien, la indicación que nos da el poeta no refiere a ninguna forma musical específica; empero, continúa con la presentación de un tema, variaciones de él y una respuesta al sujeto temático. Este movimiento es más denso que los anteriores en cuanto al alargamiento de los versos, que van meditando hasta alcanzar un proverbio; él empieza a ser expuesto en tres versos: “...todo se lo está llevando la felina/vida/entre sus garras duras...”, hasta el final del movimiento. Nuevamente, ocurre el esquema exposición-sujeto-respuesta-recapitulación-respuesta-sujeto; pero en las voces de los instrumentos sería más preciso indicar que la respuesta pasa a ser sujeto de la sección final del movimiento —pues representa una fuga— que repite la voz primera, vuelta una sola en la vibración lamentosa del cuarteto.

ASSAI TORMENTOSO

Se trata de un movimiento que no apunta a una estructura musical en concreto. Solamente se refiere a la interpretación y ejecución; literalmente, muy tormentoso. En su interior opera el mismo juego que se ha venido desarrollando. Así, aparece una exposición en los primeros cinco versos, y el sexto y séptimo introducen un sujeto nuevo, pero que nos suena conocido: “Plañe su nenia el sensitivo corazón/ malogrado”. Inmediatamente después, vuelven las voces de antaño, todo en “...fuga de amplitudes beethovianas...”, en variaciones de ritmos y sentidos diversos que dan la sensación de referirse a las mismas voces, pero matizadas, largas y breves, rápidas y lentas: todo en un juego de oposición sintética. Y, como es este

un juego que se dobla y se desdobra, que cede la voz y se escucha en el otro instrumento, de altura diversa —más grave o aguda—, volvemos a la quietud de las sombras en una ejecución que exige la rapidez del *scherzo*. Preparando el cierre.

FINAL: GRAVE QUASI QUIETO

Como ya hemos visto, el esquema está planteado en una fuerza de vaivén, un movimiento que se reproduce en su ordenamiento, y esta última sección de él no es la excepción. Aquí se anuncia la paridad en el nombre mismo. Sin embargo, como ya resulta habitual, esperamos un cambio en los papeles de las voces. Se reúnen todas las que hemos citado antes, en su estado original y en variaciones que tienden a la repetición del ciclo completo del poema, hasta llegar a su parte final, y reveladora. De tal manera, vemos cómo el juego cumple la referencia a sí mismo, como la transformación en una construcción cerrada y enteramente referida a su vaivén.

En resumen, la representación del cuarteto es puesta en escena por los movimientos de la pieza, y éstos, por las palabras que el poeta entreteje para que imiten, representando, y accediendo a su propio ser en la transformación de lo que representan. Esta pieza greiffiana parece estar refiriéndose, en su título, su movimiento de fuga, y la ligadura temática de los movimientos, a la composición del “Sordo”, “Indomado Prometeo” —como llama el poeta a Beethoven en “Suite de la luna negra” (*Variaciones alrededor de nada*, 1936; p. 98-100)—, el *Cuarteto para cuerdas* op. 131 en Do sostenido menor (1825-26). Sin embargo, la cantidad y el tipo de movimientos

no son iguales. En la obra del compositor aparecen siete movimientos, lo que refuerza la idea de que De Greiff no intenta igualar las normas de esta composición, sino que, al ser espectador de ella (Beethoven es su compositor más amado, según apunta Carlos García Prada),¹¹ accede a su verdadero ser, dialogando, lo que le permite la propia configuración de un juego nuevo, trágico, como se verá después.

Por otro lado, es necesario remarcar el papel de las variaciones que se presentan a lo largo de los movimientos del poema. Cada verso —o par de versos— que introducen el esquema de sujeto-respuesta (“En la alcoba.”, “Quietas las sombras...”, “Grazna su pávida carcajada...”, “Arpegian risas...”, fundamentalmente) son la muestra de una base rítmica que constituye la principal armadura de juego sonoro de representación musical. En su variación rítmica múltiple son repetidos; se alargan y se contraen, y, por ello mismo, aumentan su velocidad en la distensión de sus fuerzas. Así, esa potencia sonora se concentra en cada movimiento con un ir y venir que se entreteje en todo el poema en secuencias lógicas a las que sucede una forma en esencia igual a las demás, pero revestida de un carácter distintivo. Su juego se concentra en la ejecución de tal manera que no

¹¹ *Cfr.* “La fuga inefable hacia Ulalume”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. v, Núm. 10, 1942, pp. 439-445. Además de mencionar las influencias literarias en el poeta, enuncia a los compositores que aparecen en su obra. Da testimonio de haber visto a De Greiff, en 1916, en “un cafetín situado cerca del Teatro Municipal...”, donde escuchaba de “treinta a cuarenta veces seguidas, seguidas, la ‘Despedida de Beethoven al piano’”, p. 439. La obra que escuchaba el poeta es el *Lied* para voz y piano *La partenza* WoO 124 (1795), arreglo de la “Canzonetta V” del poeta Pietro Metastasio.

es posible leer una secuencia de palabras iguales, con un ritmo semejante. Aunado a ello, las instrucciones del *tempo* revelan la intención —como en música— de referir el estado anímico de cada parte, siendo diferentes en cada uno precisamente por el ritmo. Así pues, la forma nos encamina al efecto de la representación, y a su configuración poética.

IV. REPRESENTACIÓN TRÁGICA

Ya hemos visto que la esencia del juego del arte es la representación para un espectador, y que éste tiene el poder de acceder a su verdad por medio del juego, al ser jugado, al caer en las leyes del ordenamiento de su movimiento. Así, en el desarrollo de la tesis de Gadamer, la teoría aristotélica sobre la tragedia constituye el ejemplo del modo de ser del arte en su resolución y evidencia de la verdad. Es de tal manera por la concepción que el Estagirita desarrolla en cuanto al efecto que una pieza trágica tiene sobre el espectador. Ahora bien, una vez que hemos analizado el movimiento del juego greiffiano en la constitución representativa de la disciplina musical y su juego de variaciones que apuntan a diferentes estados anímicos, es necesario exponer los preceptos de la *Poética*, toda vez que nos encaminan precisamente al efecto de este juego sobre el lector. Esta fuerza trágica está presente en general en todas las artes, y en la vida, por lo que resulta interesante identificar su naturaleza. En primer lugar, es precisamente por esa presencia real de lo trágico que la obra de Aristóteles se basa en el concepto de la *mimesis*, pues todas las formas de poesía son una manera de imitar por el lenguaje.

En cuanto a lo que la palabra *poiesis* se refiere, existe toda una discusión debido a que ésta ha sido asociada tradicionalmente a *poietés*, poesía y poeta, respectivamente, lo que apuntaría a la composición exclusivamente en verso. Sin embargo, es preciso recordar que Aristóteles parece indicar, como refiere Valentín García Yebra, el término *poiein*, “hacer”; de este sentido etimológico tenemos, entonces, que “poesía” es cualquier imitación

por el lenguaje, y “poeta”, el autor de tal imitación. Ello incluye, así, que la composición poética sea también en prosa, como ocurrió en el teatro, que dejó de ser escrito en verso. Pero también poema puede ser una pieza musical, una danza, una pintura. El alemán reproduce esa esencia en *Dichtung* y *Dichter*, apuntando al “hacer literario”.¹ Ahora bien, esta imitación es connatural al hombre desde la niñez (también el ritmo y la melodía): por ella adquiere sus primeros conocimientos, además de que imitar le produce placer (*Poét.* 4. 1448b5-9). Es éste la consecuencia del conocimiento (como puede verse en *Ret.* I 11, 1371b4-10, y en *Metafísica*, que inicia “Todos los hombres desean por naturaleza saber”). Aprendemos por medio de la imitación; imitamos para aprehender. Justamente por medio de la representación de lo imitado es que mostramos algo que conocemos, y la manera en que lo conocemos.²

Ahora bien, en tanto que la poesía es la imitación de una acción humana mediante el lenguaje, cada forma poética es para Aristóteles una imitación de acciones que se diferencian entre sí por ser ellas representadas por música instrumental o por la voz; representar virtudes o vicios;

¹ *Cfr. Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. N. 22, p. 246.

² En el Estagirita aparece ya la superación de lo agradable y lo desagradable en tanto que la finalidad de la *mimesis* no es imitar lo feo o lo bello (sea lo que ello fuere), sino que, de la acción de imitar, podemos acceder al conocimiento de la cosa en sí. El placer es, pues, producto del conocimiento. Por medio de este hacer patente el grado cognoscitivo de la *mimesis*, Gadamer refuerza el equívoco en que se fundamenta el subjetivismo estético procedente de Kant. *Cfr. Gadamer, op. cit.*, p.158.

ser narradas o directamente escenificadas. Ello constituye los medios de imitación, las acciones (objetos) imitados y los modos de imitar (*Cfr. Poét.* 1-3). En cuanto a la tragedia, ésta se caracteriza por imitar una acción “esforzada” y que “...mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.” (1449b27-28). Para Aristóteles la tragedia debe componerse de seis partes, de las que son fundamentales sólo dos: 1. Fábula: los hechos, acción; 2. Caracteres: “los que actúan”, personajes. (Las otras cuatro se refieren al pensamiento, elocución, espectáculo y melopeya, que no incluyo aquí en su explicación por estar más vinculadas con el hecho escénico). De éstas, sólo la acción o fábula es imprescindible. “Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí.” (1450a24). Por otro lado, es justamente el movimiento de la acción la que produce, en su configuración, la seducción al alma. Aristóteles anuncia que “...la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores.” (1450b18-19). Ello sucede precisamente porque la tragedia se convierte en una construcción, como dice Gadamer: un mundo cerrado en sí mismo. De igual manera, apunta a que no todas las obras estarían compuestas para ponerse en escena, como decimos hoy, sino que puede cumplirse su fuerza en la composición puramente literaria.

Debido a que lo verdaderamente relevante de la imitación es la acción imitada, esto es, la fábula, el Estagirita distingue, más adelante, entre dos formas distintas de ella: simple, que sólo implica un cambio de fortuna; y compleja, la que acompaña al cambio de fortuna la agnición y la peripecia (1452a11-21). Ellas se refieren implícitamente a una acción cuyo sujeto no es activo, por un lado; mientras que existen acciones en las que él

interviene, por el otro. De tal manera, es esencial para la configuración de la acción trágica que exista en ella un “lance patético” (1452b11-13). Sin la acción “destructora” o “dolorosa” no podría suscitarse la compasión ni el temor, por lo que tampoco habría tragedia sin este tipo de acción. Mientras tanto, la agnición y la peripecia sólo son formas complejas de la tragedia, sin las cuales ésta puede seguir cumpliendo su cometido, el de la discutidísima *kátharsis*.³ Ahora bien, *éleos* es ampliamente definido por Aristóteles en *Retórica*: “Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo...” (B. 8, 1385b13-14 y ss.). También en esta obra define *phóbos*: “Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso” (B. 5, 1382a21-22 y ss.). Precisa, además, Aristóteles que, para temer, “...es preciso que subsista alguna esperanza de salvación acerca de aquello por lo que se lucha” (1383a5-8). En cuanto a la purgación o purificación o *kátharsis*, Aristóteles la anuncia en *Política* (8. 7, 1341b32-1342a16) como un concepto a desarrollar en la *Poética*, lo cual no ocurre.⁴ Empero, sí relaciona ahí el término con la compasión y el temor, como la experimentación de la alegría junto con el placer. El propósito de remarcar aquí tales menciones está en que ellas mismas son el ejemplo del juego como modo de ser del arte en Gadamer, que ya vimos en el segundo capítulo. Conviene-

³ *Vid.* Apéndice I y II de la edición citada de García Yebra, los cuales presentan los comentarios de Aristóteles y sus editores sobre este concepto, además de los de *éleos* y *phóbos*. Sobre la “purificación” o “purga” especialmente pp. 378-391.

⁴ Se debe a que esta obra nos ha llegado en fragmentos, como explica el estudio introductorio a su edición trilingüe Valentín García Yebra, *op. cit.*

ne, pues recordarlas, junto con lo que de Aristóteles retoma en cuanto a la imitación.

En aquella búsqueda de la verdad del arte —y no sólo de él— que ya revisamos en Gadamer hay una referencia directa a la obra del Estagirita, pues le sirve de ejemplo de aquella vuelta a reconocer la *mimesis*, sin despojarla de su contenido cognitivo, como base para identificar que la representación es un revestirse de algo, y que es precisamente eso (lo que se reviste) lo que se busca representar. Ahora bien, la manera de ser de esa representación es en la *Poética* una referencia al movimiento del juego, pero ahí es análogo a la imitación del propio movimiento natural, rítmico, y hasta melódico. La representación trágica, como aparece en Aristóteles, parte de ese origen —y es, de hecho, su explicación del desarrollo de la poesía—; sin embargo, ésta parece haber sufrido el embate de los años y las interpretaciones, perdiéndose cada vez más en la discusión (¡muchas veces sólo de sus palabras iniciales!). La representación trágica, así, en tanto imitación de una acción, implica aquí su propia transformación, precisamente por la configuración que ella misma se impone para representar. Se convierte en una construcción porque es una forma de revestir aquello que en la imitación de la acción humana se ha aprendido: es reconocimiento, esto es “volver a conocer”. Deja de ser aquella acción primigenia, y se convierte en otra, completa en sí misma, que trae consigo el placer del nuevo conocimiento (por eso lo verdaderamente importante es la acción en la tragedia y no los personajes). El ejemplo de este tipo de representación no es exclusivo del drama trágico, como lo demuestra Gadamer, sino de todo el arte, que, como juego-re-

presentación, permite acceder al placer del conocimiento.

La *Poética* refiere explícitamente, en su capítulo 17, a que el poeta debe ponerse en el lugar del espectador (1455a22-26), pues es desde ahí que él sabrá las pasiones de sus personajes, para transmitirlos. Pero desde su comienzo anuncia un determinado efecto que la tragedia debe ejercer sobre el espectador. Gadamer observa en este hecho la pertinencia de nombrar al espectador como parte del juego. Y dice: “La representación ocurre en él por *éleos* y *phobos*. [...] Una y otro son más bien experiencias que le llegan a uno de fuera y lo arrastran” (*op. cit.* p. 176). Al primero lo redefine “desolación”, como el destino; y al segundo “estremecimiento del terror”. Ambos son “formas del éxtasis, del estar fuera de sí, que dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno” (p. 177). Y aquella alegría y placer que de ellas deviene son producto del re-conocer, de la resolución de lo que es, y una doble liberación. Frente a las “afecciones” que se representan, imitándolas; pero también de lo que es en uno mismo, pues aquellas surgen de las acciones del hombre que representa de su propia realidad.

La elegía

La representación trágica, que opera en el poema greiffiano en torno al cual hemos visto ya una parte formativa, contiene un “esquema” que apunta a las formas de representar y que representa (imitando). Ellas incluyen también un término que está vinculado —al menos en cuanto a los efectos de la acción imitada—, en la historia de la literatura grecolatina, al drama trágico, principalmente. Me refiero a la elegía, que se utiliza típica-

mente como composición de lamentación y dolor a causa de desgracias de seres cercanos y muertes; también se asociada a la composición extensa.⁵ Se habla de ella en el sentido de *élegos*, lamento o canto fúnebre —entre los antiguos, acompañado de flauta—. Sin embargo, este tipo de composición poética tiene toda una configuración formal en esa tradición. Sabemos que la poesía griega tiene un origen común en los cantos populares y rituales. Francisco R. Adrados suscribe la elegía a dicho origen, el cual fue “estilizado” por la epopeya; sin embargo, su raíz popular, emparentada con el *élegos*, explica que su uso típico fuera el del “banquete fúnebre [...] mezcla de duelo y de alegría báquica...”, de donde se intenta rastrear la diversidad de temas tratados posteriormente bajo dicha forma elegiaca, objeto de disputas, pues una poesía erótica amorosa entre los latinos utilizaba sus formas y el nombre de elegía.⁶ En Tirteo, por ejemplo, la elegía es una exhortación al combate dirigida a los luchadores, pues la muerte es la máxima gloria del guerrero (Lesky, *op. cit.*, p. 144). En general, apunta Lesky, sabemos que dicho género estaba dominado en la Grecia antigua por el mito (p. 732). De manera que, ya en Calímaco, la forma elegiaca se mantiene, pero es usada en un himno y varios de sus epigramas. Sólo algunos

⁵ Cfr. María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal, 1990, s. v. *elegía*.

⁶ Cfr. Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*. Versión española de José María Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid: Gredos, 1969, p. 133, 142; Francisco R. Adrados, *Orígenes de lírica griega*, Madrid: Coloquio, 1986, pp. 14 y ss., quien concluye: “La Elegía es por antonomasia la poesía de la exhortación y de la reflexión sobre los temas más diversos: militares, políticos, morales, sobre el sentido de la vida humana, etc.”.

de estos últimos contienen una temática de lamentación, mientras que los demás son de temas varios.⁷ Como explica Emiliano Suárez de la Torre, el uso de la elegía entre griegos y romanos consistía en la composición del “dístico elegíaco” (un hexámetro y un pentámetro), donde hallaban libertad para abordar diversos temas, además de que: “Con la aplicación de este esquema métrico se había conseguido una solución a medio camino entre la forma poética de la épica y la composición estrófica, destinada al canto o, al menos, al acompañamiento musical”.⁸ Al parecer, el esquema, con su armonía definida, permitía la fácil retención de estas composiciones, rasgos necesarios en ese mundo de transmisión oral.

Como se ve, en su raíz, la elegía no contiene más que límites formales. Temáticamente, sin embargo, se constata de ella el carácter luctuoso que rastrea Eduardo Camacho Guizado desde el *epicedio* (exequias) y las *naeniae* (canto en las exequias) latinas, el *treno* (canto fúnebre por calamidad o desgracia), hasta el *planctus* y las *endechas* medievales. Así mismo, Camacho evidencia que todos esos términos viven en la poesía culta del Siglo de Oro. Empero, su documentación arroja que la elegía no se conserva en

⁷ La figura del poeta alejandrino sugiere un gran cambio en la concepción literaria griega. De él nos dice Lesky que “juega con la tradición”, a la manera en que intentamos referir la figura de nuestro poeta antioqueño. Por otro lado, Calímaco es también un gran reformador del sentido irónico y sarcástico de sus escritos, aunque dentro de su propia perspectiva de ruptura y conquista de la tradición. No deja de ser curiosa, pues, esta referencia sugestiva del título del esquema greiffiano a la historia de la elegía que típicamente merece sólo el atributo de lamentación. *Cfr.* Lesky, *op. cit.*, esp. p. 730 y ss.

⁸ *Elegiacos griegos*, Madrid: Gredos, 2012, p. 8.

su forma —rastrea romances, tercetos, sonetos, redondillas, etcétera—, por lo que nombra “elegía funeral” el estudio de la temática de lamentación del “campo elegíaco”. Para dicho estudio, se toman en consideración únicamente dos características de la composición: lamento y consolación. De manera que, modernamente, entendamos elegía, análogamente, como poema sobre la muerte.⁹

La representación trágica identificada en los versos greiffianos la veremos propiamente en los efectos del *quatuor*. Por ahora conviene resumir que el movimiento de la elegía, tal como la encontramos en la tradición dominante grecolatina e hispánica, se refiere a una lamentación, la cual puede identificarse plenamente con los sentimientos de compasión y temor tal como aparecen en la *Poética* de Aristóteles. La diferencia entre elegía y tragedia parecería encontrarse —además de sus especificaciones formales— en su origen, en la acción, pues en aquélla es producto de un evento, como la muerte (y varias situaciones que motivan la lamentación), pero ya hemos visto que pronto son mutables tales características. La tragedia resulta, en cambio, de la configuración de la acción imitada, aunque ella no exige la realidad de la acción, sino sólo la imitación de las acciones del hombre, como posibilidades ante un evento real, que son capturados en su esencia. Pese a ello, tal como lo indica Gadamer, volver a la esencia de lo trágico que implica la imitación en la obra aristotélica constituye la identificación de un ser estético que se fundamenta en una verdad vinculante de la que depende el poeta para representar, y de la cual es mediador.

⁹ Cfr. *La elegía funeral en la poesía española*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2008, pp. 31-48.

A ello se adhiere que en la tragedia la acción busca efectos específicos sobre el espectador, lo que ya habla de un movimiento propio del juego del arte, y la tragedia como una manifestación de él, que no es mediado, sino que sumerge a aquel en su movimiento, revelándole una verdad transformada. Así, podemos asumir el rasgo indicativo en el poema greiffiano, “elegiaco”, como una aproximación menos mediada, esto es, más próxima no a la invención de una verdad en tanto fábula que imita, sino al reconocimiento de ella en su esencia, que es transmitida a un espectador. No es por ese rasgo, empero, trágica la representación greiffiana, sino porque ella representa algo que está dentro de sí misma que empuja a la desolación y al estremecimiento del terror, y que veremos en la interpretación que sigue.¹⁰

Efecto del *quatuor*

El movimiento del juego como representación permite introducir la musical y trágica como elementos que juegan en el poema greiffiano. Ello incluye un determinado efecto sobre el espectador, aún no identificado en el poema. Debido a que dicho efecto está ligado a la configuración de la tragedia, presento aquí una breve interpretación por cada movimiento del esquema. Me abstengo de citar los versos, pues, en la configuración de

¹⁰ La elegía, tal como aparece en De Greiff, reposa sobre un tópico. Ya Emilianio Suárez de la Torre (*op. cit.*) discute la inexactitud de considerarla un género en la poesía de los antiguos, precisamente debido a que sólo comparte un rasgo formal entre ellos. De tal manera, la *mimesis* planteada abarca también esta característica de la composición greiffiana, en tanto que sólo asimila una forma a través del tiempo.

la representación musical de ellos, las variaciones de los sujetos temáticos ocurren siempre en la repetición. Éstas son posibles precisamente en la variedad rítmica, por lo que tendría que presentar aquí pasajes enteros. En el Apéndice de este trabajo el lector encontrará la reproducción del “Esquema de un *quatuor* elegiaco en Do sostenido menor”, el cual procede de la primera edición del *Libro de signos* (1930). Añado a él sólo el conteo de los versos, para facilitar su ubicación en la referencia que a ellos hago en esta interpretación. Por otro lado, hay que decir que el sentido general del poema es muy simple en cuanto a su idea. Transita de la inconciencia a la conciencia, por medio de una acción destructora o dolorosa. Hay en ella dos personajes claramente identificados, los cuales concuerdan con el esquema musical en cuanto a lo que ahí definimos como sujeto y respuesta. Estos personajes son “mi soledad” y “el corazón”, que son introducidos directamente por la voz poética y no narrados. Ellos padecen las afecciones que conducen a la reunión de la conciencia en la voz poética, precisamente el efecto interno del *quatuor*.

PRELUDIO

Aquí nos es presentado un espacio revestido de silencio y soledad. Estas características de él son las que permiten el ensueño, el cual implica adentrarse en el movimiento del juego (vv.1-3). El silencio y la soledad no sólo aderezan el espacio material, la alcoba; en ella se encuentra un sujeto que padece el dolor inmaterial, esto es, emocional, y que se desespera por la acción involuntaria de sí mismo: su corazón late como el aleteo vehementemente de un ave, como el retumbar del tambor en marcha al combate (vv.

4-5). Ese dolor es producto de la separación de otro corazón que la voz poética reconoce como gemelo de éste; ante ello, el corazón, que simboliza la vida de un hombre, se abandona a su destino (vv. 6-9). Hasta aquí la voz poética presenta un espacio cerrado y completamente en silencio, así como una acción única: el latir del corazón, es decir, el vivir. Empero, ese vivir es, desde este punto, el padecimiento de la soledad y el dolor. La desesperación se caracteriza también en el movimiento del corazón, que se refuerza con la repetición del clima de la alcoba (vv. 10-12). En ella no hay sino lejanía, mera percepción de todo lo que no está en el ser que no puede controlar nada, y a quien el latir de su corazón le recuerda su desig-nio de vida.

MOLTO LENTO

Persiste la espacialización, que sirve además, como ya lo anotamos en la Representación musical, de respuesta-sujeto del esquema. Aquí se clarifica el sujeto temático presentado en el preludio: el corazón es atribuido a una soledad, y ésta es propia de la voz poética (primer estrofa). Ella está representada en las acciones de la soledad de manera que no parecen ser la ejecución de un sujeto. Tenemos aquí una metáfora del ser viviente que se percata de la noluntad de sus acciones (v. 20). La soledad es una consecuencia de la imposibilidad de reagrupar el uno y el otro, que son la misma persona, y que están separados en el mismo espacio, idea que se repite una y otra vez en ese juego de sujeto-respuesta-sujeto (vv. 1-20). La carcajada de la soledad sucede por el *character* del ser que no está vinculado a su *ethos*. “Mi soledad” se burla del otro, que es la voz poética que lamenta y se duele

del corazón (en él recaen típicamente las afecciones y no en la cabeza). Los violines acompañan aquí el dolor que padece el ser viviente, mejor dicho, una de las dos partes del él (vv.21-24); acompañan sin armonía porque se encuentran alejadas: el corazón es hipersensible pero no se une a su parte lógica porque no hay voluntad. Ocurre un juego de repetición que se refiere a la quietud de las sombras (vv. 25-35), con su respectivo efecto rítmico de desesperación, hasta que tres voces repiten la quietud de aquellas (v. 36). Y escucha las carcajadas que su propia soledad ejecuta ante la imposibilidad de la acción, que es recuerdo doloroso. Esta carcajada parece rondar la alcoba, riendo por todos los rincones, provocando que el del corazón doloroso se oculte entre los libros de la biblioteca, intentando acallar su propia carcajada, de la que no tiene dominio. Desde ese punto, adquiere perspectiva de la quietud de las sombras de su soledad —acto que ya implica cierta búsqueda de conciencia—, ante las cuales intenta refugiarse (vv. 36-41).

SCHERZO IRONICO MA NON TANTO

En la primer estrofa volvemos al motivo del movimiento anterior, pero en síntesis, con un efecto rítmico distinto al que ocurre ahí, debido a las variaciones de los versos. El sarcasmo ocurre como una prueba de cierta realidad (vv. 13-14). Ya no se carcajea la soledad de aquel del corazón dolorido. Se han quedado quieta la soledad y su sombra, y parecen mirar al otro en los rincones de la biblioteca. “Arpegian risas cerebrales...” éste y aquél que está descubriendo entre los libros y percibe la ironía de la soledad y su estar ahí lejos de sí mismo, pero en el mismo espacio, casi frente a

sí, alejados aún. La soledad le sigue, quieto; le espera a su descubrimiento —como sabiendo— hasta que se unen momentáneamente la carcajada y la risa, uno y otro, personajes de un ser que se encuentra en la alcoba (vv. 15-25). Sin embargo, el sarcasmo de sí mismo no basta para erradicar el entusiasmo, la esperanza, el ensueño y la ilusión de un ser que se refugia entre los libros —y en ellos—, y que aún no puede hacer nada, sino precisamente esperar. Signos inevitables de quienes temen. Sigue siendo el del corazón hipersensible espectador, tras las múltiples risas que acercan a las partes alejadas del mismo ser en la alcoba. (La cuarta estrofa es otra variación de representación musical). En este movimiento de sarcasmo y risas de vírgenes “leonardescas” ocurre ya un acercamiento a la conciencia de un ser completo (vv. 38-63). Éste, sin embargo, no se reconoce todavía por medio de aquellas, pero son evidencia prematura de un reír de algo, que ya encamina al ser al reconocimiento, ante la posibilidad de ese algo de lo que hay que reír como consecuencia inevitable de su acción. Siguen dos en la alcoba, riendo-se, uno del otro; ambos de sí mismo (vv. 64-68).

ADAGIO MEDITATIVO UN POCO ANDANTE

La meditación refleja la búsqueda del camino por la verdad que aparece ya entre risas sarcásticas en el movimiento anterior. Ella añade la conciencia, la voluntad de traer el recuerdo al presente, y de reconocer la vida no como efecto, sino como causa del dolor (vv. 1-15). Es la vida la que va pasando, en recuerdos, aunque antes no se haya identificado el tiempo en su transcurso; la vida, temporal, como la música, es quien lleva y trae al cuerpo por las notas agudas, tormentosas, lastimeras del sujeto que está

por adquirir conciencia plena. Las fantasmas lívidas, enfermizas, pasan lentamente ante la mirada de los espectadores, dos en uno solo, para morir al fin ante la verdad; ella traerá el anhelado reconocimiento de la unicidad de ese ser en la alcoba (vv. 16-46). El pensamiento se alza de hombros porque está padeciendo el saber: la verdad. Se unen en él, de pronto, el de la soledad y se concentran en un “corazón malogrado” que se detuvo un instante como reconociendo que su angustia no tiene sentido: su movimiento no tiene remedio (vv. 47-60). Este movimiento no está dividido en estrofas, aunque sus variaciones rítmicas refuerzan el principio de la meditación, que es justamente la repetición sin pausas largas.

ASSAI TORMENTOSO

El tormento, la desesperación y el dolor surgen en un solo corazón, en su espíritu, y a causa de su vuelta a saber la noluntad (vv. 1-5). Es el reconocimiento lo que causa el tormento. El ser recobra la razón una vez que, por medio del tormento, se aproxima a lo real, por eso se reúnen en este lamento las voces del mismo ser que habían permanecido separadas. Vuelve el sensitivo corazón, cantando su saber la muerte; la carcajada de la soledad ahora también se reconoce en desesperación tormentosa a causa de la vida que pasa; y las risas cerebrales refuerzan su sentido mental que trae consigo la razón y la verdad; y corazón, soledad y risas, junto con los instrumentos del cuarteto, se unen en fuga hacia la verdad conjunta, el reconocimiento de uno solo que son todos estos elementos, y que llegan a la conclusión trágica del saber (vv.6-59).

FINAL: GRAVE QUASI QUIETO

Mismo espacio, mismo estado de cosas, y sin embargo la acción cambia: llega la muerte, como única verdad ante la vida. Se intercalan los motivos que se desarrollaron a lo largo del esquema, reforzando su movimiento hacia un solo momento en que suenan juntos, porque ya se han reconocido parte de un mismo ser, que padece ahora no ante la ignorancia, sino ante el saber que lo único real es la muerte.

El “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor” tiene su nudo en el *ADAGIO*, a partir del cual comienza a desenlazarse el tormento, que le sigue a la meditación y principio de reconocimiento (lógicamente que inicia y termina). Toda su configuración concuerda con el esquema de una obra trágica en el sentido en que explicamos la aristotélica. Sin embargo, no hay en este poema largo una peripecia, pues no ocurre lo opuesto a lo que se planteaba en la acción. Ocurre, en cambio, la agnición, pues es el conocimiento de la persona que se encuentra en la habitación lo que posibilita todo el desarrollo del poema. Separado de sí mismo por la inconciencia, el personaje que nos propone el poema nos adentra en el terreno de la fantasía o la ilusión; como si estuviera dormitando el cuerpo del cual tiene el poder de desprenderse, el ser se mira, mirando a otro. Ello no es sino la metáfora del estar fuera de sí. Descubrir la posibilidad de la agnición en la acción imitada al interior del poema plantea su fuerza en el efecto de todo él. Ello, sin embargo, como ya vimos, no es fundamental en la tragedia. La acción destructora o dolorosa, *phátos*, sí. Los tormentos son parte de ella, y, sin éstos, no podríamos pensar en un efecto de compa-

sión ni terror en el espectador. Hay acción destructora y dolorosa desde el inicio del poema: la lejanía del corazón gemelo —que en ese momento no reconocemos como parte del propio ser que padece el dolor en la soledad y el silencio de la alcoba—; además, ese corazón ha aceptado su incapacidad de ejercer su voluntad, ante lo que sólo le queda la soledad, y el latir involuntario. Esta acción dolorosa se refuerza en el segundo movimiento del esquema. En él aparece “Mi soledad” carcajeándose con terror. La imagen se repite una y otra vez no sólo ahí, sino en el resto del esquema, pero es hasta el ASSAI TORMENTOSO que el “lance patético” se reúne, en toda su fuerza, en un solo personaje que padece el dolor del re-conocimiento de sí mismo. Ahí ocurre también la agnición de la que hablábamos *supra*. Por medio de la “ignorancia nociva”, *hamartia* (*Et. Nic.*, 6, 1148a3-4), de aquel que no se reconoce a sí mismo, y que es el padecimiento del sujeto que se desdobra en el “Esquema...”, es posible la agnición en la acción única del poema. Esta ignorancia produce *éleos* y *phóbos* al interior del poema en la meditación y en el tormento. De la misma manera, ello ocurre en su desenlace, del que no queda más que la muerte como única realidad.

Precisamente este juego de separarse del otro que soy yo mismo implicaría una cierta voluntad o poder superior frente a uno inferior. La acción del primero, la soledad, que mira al otro inferior padecer, el corazón, provoca la burla de aquel, pero ello es posible sólo por la presunción de un conocer. La acción de separación del otro es, pues, el conflicto externo de todo ser. Éste presume que algo lo diferencia de todo lo que no es él, precisamente porque no está en sí mismo. Es la negación de lo que no se acepta para uno, y que contiene en su movimiento el acto cómico. La risa

es el efecto de no reconocerse en lo otro. Ahora bien, estar fuera de sí es la acción imitada, y por tanto, constituye también la fuente del dolor, la soledad y el temor a ello. Lo que ocurre en el poema greiffiano es, entonces, un poner en juego el estar fuera de sí con sus partes cómicas y trágicas que la imitación de la acción implica. El silencio y la soledad de la alcoba aderezan la acción verdadera: el sujeto alejado de su otro yo. Aparecen inmediatamente las referencias al sonido vehemente del latir y de marcha en el tambor que inducen a la magia del hechizo musical. Pero no entramos al movimiento del juego de representación musical y trágico hasta ese momento (quinto verso), sino desde la espacialización que es ya un imitar el espacio. Él no es sólo el de una habitación: es el del ser. La configuración del poema en su esquema musical externo, ejemplificado en un primer momento por ese “batir marchas fúnebres”, está presente también de manera interna en la repetición de los versos. Es por sí mismo una representación del movimiento musical, que implica la repetición, pero también ese repetir el tema de la risa de la soledad y el silencio en variaciones que se alejan y vuelven a su origen tiene un efecto de impresión. Él está presente en la variación rítmica de dichos temas que se reúnen en el tormento del quinto movimiento, el cual produce cierto impacto por su ritmo acelerado; es, en su configuración, evidencia del juego de representación musical. Es secundario a la fuerza de la acción que imita el que ella se presente en uno u otro esquema —trágico o musical—, porque está configurada para que el efecto sea lo verdaderamente impresionante. El poema accede a ese efecto toda vez que la representación de la acción es reconocida en todo su ser por el espectador. Por otro lado, la revelación de la verdad del poema, que

está dentro de él, permite también eliminar la presunción de superioridad o inferioridad del ser. Ella también es representación, y su efecto es precisamente el de la desolación y el estremecimiento del terror que provoca el conocimiento. El sujeto unificado del poema, ante la agnición de sí mismo, reconoce que su dolor pasado, el de su soledad, el estar fuera de sí, era nada en comparación con el enfrentamiento a él, como consecuencia de la revelación del conocer-se ya no desde afuera sino en todo su ser.

CONCLUSIÓN

El poema greiffiano juega con la tradición literaria tal como lo vimos en el capítulo primero. Imita sus formas. Pero no deja de evidenciar que ellas han sido imitación, también, de algo más, a lo que accede. Toma de la realidad a la que transforma, en su reconocimiento de las esencias, estos rasgos trágicos y los sintetiza con los que adquiere de la tradición musical —que también contiene fuerzas de la realidad imitada—, en su forma y manera de ser, pero que pone en juego en la configuración del movimiento del poema. La estructura musical no es lo único que de esa disciplina hay en el poema; como no es la temática del lamento lo único que apunta a lo trágico. En verdad hay desolación y estremecimiento ante el terror en De Greiff, y ello ocurre porque la configuración del juego que representa es una acción que no intenta sino ser reconocida por aquello que el poeta pone de relieve. Estar ante la representación del poema greiffiano —no sólo del que aquí estudiamos— resulta en un conocimiento de algo más. La experiencia del arte, como lo plantea Gadamer, nos enfrenta a una verdad. La que De Greiff nos presenta no es otra más que la del reconocer aquellas afecciones universales que invaden el alma humana: terror, miedo, desolación... Éstas llegan al espectador, quien entra en el juego de la representación, justamente atrapado en ese “hechizo irresistible”.

En el caso del poema, durante su lectura ocurre la representación por medio del lector. Éste es, al mismo tiempo, jugador y espectador; por él aquella se actualiza. En él opera el efecto de la tragedia, y del arte en general, que implica el conocimiento de algo. Ante ello, la alegría y el pla-

cer del re-conocimiento sucede de manera doble, como ya lo vimos en el capítulo anterior. En este caso, el poema greiffiano suscita la desolación y el estremecimiento ante el terror de la soledad, pero también de todo lo que el ser es sin la necesidad de un evento desastroso, porque su realidad interna es también un eco de la alcoba, donde cada día, sale a la búsqueda de sí mismo, y encontrarse es un evento doloroso, aunque placentero, porque lo lleva a su conocimiento.

En este ejercicio de intentar comprender los versos del poeta colombiano De Greiff, he convocado la teoría hermenéutica de Gadamer para buscar el reconocimiento de la verdad del arte en uno de los poetas más controvertidos, y lamentablemente poco leídos, de las letras hispano-americanas. Me parece que racionalizar el efecto de los versos no hace más estrecha la visión o la experiencia de una obra de arte. Esta búsqueda de la verdadera esencia, dejando de lado los “baremos” de la crítica y de los juicios de valor subjetivo (en cuanto al sistema estético) que han regido la mayoría de estudios sobre este poeta, implica esa racionalización. La ausencia de este ingrediente ha demostrado no solucionar las problemáticas que el poeta presenta, es por ello que la historia literaria da un lugar inestable a la poesía del Maestro antioqueño, pues casi siempre se aborda su obra desde lo externo a ella. Un paso esencial en el avance de los estudios a este respecto es la tesis doctoral de Marco Ramírez Rojas, quien discute las ideas de “tradición”, y que incluye, directamente, el “canon” en su desarrollo.

Aunque mi lectura no puede considerarse concluyente (sería un error pensar lo contrario), sí busca un camino que permita el acceso a un

poeta más allá de su “calidad” —que aún se discute—. Esta es una de las cuestiones que el modelo de Gadamer resuelve al dejar de lado la técnica de construcción artística, junto con la apreciación de un hipotético rasgo de genialidad y construcción del gusto del artista que se evidenciaría en su propio arte. Si ello fuera tal, De Greiff merecería otro lugar en la historia, pues es claro su dominio de la lengua y las fuentes no sólo literarias que dan cuenta de amplios horizontes de construcción del “gusto”. Sin embargo, es un hecho que su obra ha sido difícil de catalogar, a causa de su constante búsqueda por ser diferente a los modelos literarios de su tiempo. Tampoco es justo decir que quiere ser otro, que imita a otros poetas, porque cualquiera puede ver, incluso en sus primeros poemas, que es diferente a ellos; igual de injusto —e inútil— es decir que se pierde en su multiplicidad. En todas esas lecturas no impera sino la necesidad de comprensión de un fenómeno que, por no tener parangón, nos resulta hermético. Así pues, este trabajo ha buscado ser un ejercicio del padecimiento “consciente” del juego del arte. Esto es por sí mismo un representar.

El poema en cuestión, tal como parece estar configurado, y del que he querido evidenciar su anchura y profundidad, sin que ello me parezca definitivo, no pierde ni gana nada con mi lectura. Empero, sí se representa. En este análisis e interpretación del poema greiffiano “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor”, lo mismo que ante cualquier pieza musical, tragedia o no, hay más que celebrar, por lo que, si algo ocurre con este ejercicio de lectura del poeta De Greiff, en quien puede encontrarse más de un verso que nos pone frente a la desolación y estremecimiento del terror, y que, por medio de ello, logra la transformación

del mundo en una realidad que nos vincula, mediante dichas afecciones, es el reconocimiento de una esencia universal y absolutamente humana: conocer.

APÉNDICE

Reproducción del poema “Esquema de un quatuor elegiaco en Do sostenido menor”, original de *Libro de Signos: precedido de Los Pingüinos Peripatéticos; seguido de Fantasías de Nubes al Viento; Tergiversaciones de Leo Le Gris, Matías Aldecoa, Gaspar von der Nacht y Erik Fjordson. Segundo Mamotreto, 1918-1929*. Medellín: Imprenta Editorial/Antonio J. Cano, 1930. En las ediciones de Cecilia Hernández de Mendoza, que se basa en la *Obra completa* de Procultura (1985), la *Antología Poética* de Fernando Charry Lara, y la *Obra completa* de Hjalmar de Greiff (ediciones que pude cotejar) el poema aparece dedicado a Jorge Zalamea. No ocurre así en el original, por lo que no reproduzco dicha inclusión, de la cual desconozco su origen. Por otro lado, enumero los versos para facilitar la ubicación de las referencias que a él hago a lo largo del tercer y cuarto capítulo.

ESQUEMA DE UN QUATUOR ELEGIACO EN DO SOSTENIDO MENOR

I. PRELUDIO: GRAVE QUASI QUIETO

En la alcoba. En el silencio, en la soledad, en la penumbra de la alcoba
[propicios
al ensueño.

En el silencio de la alcoba, grávido de inquietudes, rebosante
de tácito dolor, el corazón batía, batía sus alas, las mútilas
5 alas; batía marchas fúnebres en su tambor destemplado
—como había dicho CAROLUS BALDELARIUS—. ¹ El corazón descaecido,
solo,
lejos de su gemelo corazón

¹ El poema en que Charles Baudelaire dice que su corazón “va redoblando marchas fúnebres”, es “La mala suerte”.

ante el definitivo derrumbamiento de sus designios. En la alcoba.
 10 En el silencio, en la soledad, en la penumbra de la alcoba, propicios
 al ensueño...
 En la alcoba. Lejos de su gemelo corazón!

II. MOLTO LENTO

Grazna su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra,
 grazna su pávida
 carcajada
 romántica, sonámbula, macabra,
 5 mi soledad!
 Mi soledad: en el silencio, en la penumbra de la alcoba.

Grazna su pávida carcajada romántica
 como en las estepas la loba
 urla:
 10 como en las largas estepas —lúgubres, largas,
 huérfanas de trineos y fogatas—
 la loba urla...!
 Grazna su pávida carcajada romántica
 sonámbula, macabra,
 15 macabra y angustiada y desolada,
 mi soledad!
 Mi soledad! En el silencio, en la penumbra de la alcoba!
 Mi soledad! Mi soledad!
 mi soledad sahumada de recuerdos
 20 y asesinada de Imposible!

Grazna su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra!
 ¡Áspera disonancia
 de los violines —trágica—
 de mi dolor hermana!
 25 Quietas las sombras,
 quietas las sombras,

quietas
y monótonas,
quietas y monótonas y amorfas.

- 30 Quietas las sombras,
quietas
y mudas,
quietas
y mudas y ceñudas.
- 35 Quietas las sombras:
¡quietas las sombras! quietas las sombras! quietas las sombras!
Y metido el dolor entre los libros
—cejijunto—
y metido el dolor en los rincones de la biblioteca,
40 del corazón hipersensible, del espíritu
absurdo y de mi voluntad dormida...

III. SCHERZO IRÓNICO MA NON TANTO

- Quietas las sombras
y el misterio metido entre los libros
—bufonesco—
y metido el misterio en los resquicios de la biblioteca
5 y de mi voluntad dormida...

- Arpegian risotadas de sarcasmo
—comentario fresco—
arpegian risas cerebrales
con una mueca
10 fingida,
arpegian risas cerebrales
con un espasmo
poesco:

en finos pizzicati.

- 15 Arpegian risotadas de sarcasmo
 —retozo faunesc—
 risas cerebrales
 que a nadie convencen, a nadie,
 ni agradan
- 20 (rugidos de bronce
 en suavidades de seda),
 agudas risas azas falsas
 que finan en trémolos broncos,
 huecos,
- 25 ronc.

Grazna su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra,
 mi soledad!
 mi soledad aromada de recuerdos
 y envenenada de Imposible.

- 30 Grazna su pávida
 carcajada
 romántica,
 sonámbula,
 macabra,
- 35 macabra y angustiada y desolada,
 mi soledad!
 mi soledad!, mi soledad, en el silencio, en la penumbra de la alcoba!

- Arpegian risas de sarcasmo:
 y huyen las risas despavoridas, como vírgenes
 ante el caprípede!
 y huyen las risas despavoridas, como huye la luz
 cuando arriba el cortejo de los búhos!

- Arpegian risas de sarcasmo
 —no tanto frescas—
- 45 las vírgenes locas de la ilusión

y el entusiasmo
 —leonardescas—
 las vírgenes necias de la esperanza,
 del ensueño y de la ilusión
 50 (que un día cincelara Cellini o pintó Ghirlandajo, y que en Provenza
 Clemencia Isaura lo fue bien).

Las vírgenes necias del entusiasmo,
 las vírgenes locas de la esperanza,
 del ensueño y de la ilusión...

55 Arpegian risotadas de sarcasmo
 —escolio grotesco—
 viola y “celo” en polifónica baraúnda:
 arpegian risas de sarcasmo
 con una mueca
 60 fingida,
 con un espasmo
 poesco,
 en finos pizzicati.

65 Quietas las sombras, quietas
 las sombras, quietas las sombras, quietas:
 y el dolor y el misterio entre los libros de la biblioteca,
 del corazón hipersensible, del espíritu
 absurdo y de mi voluntad dormida...

IV. ADAGIO MEDITATIVO UN POCO ANDANTE

Pasa la lívida caravana retrospectiva,
 lívida caravana de enfermizas fantasmas, de larvas
 azoradoras, en fatigada sucesión: detalle
 nimio, o global conjunto del desarrollo cogitante
 5 al través de los días definitivamente muertos,
 al través de los días ya muertos y vivos y actuales:

pasa la lívida caravana retrospectiva
 del minuto y del instante,
 del minuto vivaz y del instante huidero
 10 y de los años cargados de tiempo
 y de sucesos,
 y de los años como Atlas doblado bajo el fardo de los recuerdos;
 de los años sahumados de recuerdos,
 saturados de recuerdos,
 15 y asesinados de Imposible.
 Detalle nimio o global abultamiento del desarrollo cogitante
 de lo efímero y de los infinito,
 de lo durable y de lo transitorio,
 del minuto vivaz y del instante huidero, del instante y del minuto
 20 abolidos, y de la ávida vida vana y lasciva,
 lujuriente! De lo durable y de lo transitorio
 abolidos! ¡Lívida
 caravana de enfermizas fantasmas!
 Pasa la caravana retrospectiva
 25 de lívidas fantasmas, de azoradoras larvas!
 —de Rops y de Odilón Redón esquicios mórbidos—.
 Remordimientos retroactivos, insólitos,
 acaso póstumos.
 La caravana retrospectiva:
 30 tortura
 de los caracteres de abulia,
 de estupor, de acinesia, de acidia
 hiperestésica, contemplativos, quietos, genuflexos ante el Buda
 inmóvil, mas cogitantes; inenarrable tortura
 35 de quienes ya no dudan
 —si dudaron— y que se han dado cuenta día a día,
 luna a luna,
 de que ya todo se lo está llevando la felina
 vida
 40 entre sus garras duras,
 bajo sus alas vellosas y frías.
 Pasa la lívida

caravana retrospectiva,
 la lívida caravana
 45 de enfermizas
 fantasmas.
 Asaz es lenta, asaz es lenta, cómo es lenta, cuánto es lenta
 la sucesión de lívidas fantasmas!
 Y la verdad —desnuda—
 50 desnudando, sarcástica
 y piadosa. La verdad —como un Diógenes— de un hombre en la
 [rebúsqueda!
 Y críspase
 —de la angustia— el sensitivo
 corazón malogrado, y con intensa
 55 pena
 el pensamiento —gravemente—
 —gravemente— se alza de hombros; se alza de hombros, porque
 ya no hay remedio... ni hace falta.
 ¡Vibra el cuarteto en lamentoso unísono
 60 con un grito ante el piélago Vacío!

V. ASSAI TORMENTOSO

Ante el fracaso, ante el definitivo derrumbamiento, sobreviene
 la tormentosa desesperación,
 con angustioso deseo de extinguirse, de huir o de esfumarse
 —humo azulado— el sér , en oblación
 5 vindicadora.
 Plañe su nenia el sensitivo corazón
 malogrado.
 Grazna su pávida carcajada romántica,
 sonámbula, macabra y atediada y desolada
 10 mi soledad!
 mi soledad, mi soledad!, mi soledad!,
 envenenada de recuerdos
 y de dolor y asesinada de Imposible!
 Grazna su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra!

- 15 Plañe su nenia
la tormentosa desesperación
desaforada y turbulenta, ante la caravana retrospectiva:
¡oh auto-suplicio inusitado, en ingeniosas
y complicadas formas medioevales!
- 20 Y risas cerebrales
salidas de las fosas
mentales!
Risas cerebrales
con un espasmo
- 25 poesco!
Y el comentario ronco
del violoncello en la cuarta
cuerda, y el comentario estridente
y masculino de la viola, y el dilacerante
- 30 canto de los violines!
¡oh fuga de amplitudes beethovianas,
honda!
¡vuelo sin esperanza ni ilusión
hacia azules, quiméricos y atarácicos limbos!
- 35 oh fuga de amplitudes beethovianas,
honda!, donde mi corazón y mi razón
desaparecieron!
Quietas las sombras, quietas
las sombras,
- 40 quietas
y monótonas,
quietas
y monótonas y amorfas!
Quietas las sombras,
- 45 quietas
y mudas
quietas las sombras,
quietas
y mudas y ceñudas!
- 50 Quietas,

mudas,
 en el silencio de la alcoba,
 en el silencio, en la soledad, en la penumbra de la alcoba.
 Quietas y monótonas y amorfas
 55 y mudas:
 y el misterio, y el dolor y el misterio entre los libros
 —cejijuntos—,
 y metido el misterio, y metido el dolor en los resquicios de mi biblioteca,
 del mío corazón hipersensible, de mi espíritu absurdo y por mi voluntad
 [dormida.

VI. FINAL: GRAVE QUIASI QUIETO

En la alcoba. En el silencio, en la soledad, en la penumbra de la alcoba,
 [propicios
 al ensueño. En el silencio de la alcoba, grávido de inquietudes, rebosante
 de tácito dolor y de rugiente dolor, el corazón batía, batía sus alas, las
 [mútilas
 alas, batía marchas fúnebres en su tambor destemplado
 5 —como había dicho CAROLUS BALDELARIUS—.

En el silencio de la alcoba, grávido de inquietudes y del delirio, rebosante
 de tácito dolor y de rugiente dolor, el corazón batía las mútilas
 alas.
 El corazón descaecido,
 10 solo,
 lejos de su gemelo corazón,
 ante el definitivo derrumbamiento de sus designios.

En la alcoba. En el silencio. En la penumbra, en la soledad de la alcoba,
 [propicios
 al ensueño...
 15 Lejos de su gemelo corazón!

¡Cierra el cuarteto en lamentoso unísono

con un grito ante el piélago vacío!
¡Grazna
su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra
20 mi soledad! como en las largas estepas —lúgubres, largas,
huérfanas de trineos y de fogatas—
la loba urla...!
Mi soledad saturada de recuerdos, envenenada de dolor y asesinada de
[Imposible!

Y la muerte, y la muerte, y la muerte con sus alas enormes y diáfanas
25 acaricia la frente cansada,
acaricia el corazón malogrado, y el espíritu absurdo y la vana
vida...!

Bogotá, noviembre, 1924—octubre, 1925.

REFERENCIAS

OBRAS DE LEÓN DE GREIFF

- Tergiversaciones de Leo Legris-Matias Aldecoa y Gaspar: primer Mamotreto, 1915-1922.* Bogotá: Tipografía Augusta, 1925.
- Libro de Signos: precedido de Los Pingüinos Peripatéticos; seguido de Fantasías de Nubes al Viento; Tergiversaciones de Leo Le Gris, Matias Aldecoa, Gaspar von der Nacht y Erik Fjordson. Segundo Mamotreto, 1918-1929.* Medellín: Imprenta Editorial/Antonio J. Cano, 1930.
- Variaciones alrededor de nada.* Manizales: Casa Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata, 1936.
- Prosas de Gaspar: primera suite 1918-1925.* Bogotá, Bogotá: Ministerio de Educación, 1937.
- Fárrago. Quinto Mamotreto.* Bogotá: Ediciones S.L.B., 1954.
- Nova et vetera.* Bogotá: Tercer Mundo, 1973.

RECOPILACIONES

- Obras completas.* Pról. de Jorge Zalamea. Medellín: Editorial Bedout/Alberto Aguirre, 1960.
- Obras completas.* Carta-prólogo de Belisario Betancourt; prólogo de Jorge Zalamea. Bogotá: Tercer Mundo, 1975. [reimpresiones: 1979, 1983 y 1985].
- Obras completas.* Edición de Hjalmar de Greiff, 3 tomos. Bogotá: Presidencia de la República/Procultura, 1985 (primer tomo), 1986 (segundo y tercer tomo). (Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura).
- Obra poética.* Selección y prólogo de Cecilia Hernández de Mendoza; cronología y bibliografía de Hjalmar de Greiff. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. (Biblioteca Ayacucho, vol. CLXXXVIII).
- Obra dispersa (poesía-prosa).* Volumen I (1913-1953) y II (1937-1956). Recopilación de Hjalmar de Greiff. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995.
- Obra dispersa (prosa-poesía).* Volumen III (1956-1972). Recopilación de Hjalmar

- de Greiff. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.
- Obra dispersa (prosa-poesía). Volumen IV (1914-1971)*. Recopilación de Hjalmar de Greiff. Medellín: Universidad de Antioquia, 2000.
- Obra poética*. Edición de Hjalmar de Greiff, 3 tomos. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. (Serie Maestros de la Sede).

ANTOLOGÍAS

- Antología Poética*. Edición de Fernando Charry Lara. Madrid: Visor, 1992. (Colección Visor de Poesía, 276).
- Antología*. Selección y prólogo de Darío Jaramillo Agudelo. Bogotá: Pre-Textos/Fondo de Cultura Económica, 2013. (Colección La Cruz del Sur).

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LEÓN DE GREIFF

- Alape, Arturo (ed.), *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central/Casa de Las Américas, 1995. (Serie Valoración Múltiple).
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Época contemporánea.*, sexta ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. (Breviarios, 156).
- Bellini, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, tercera ed. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- Holguín, Andrés, *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*. Tomo I. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1979.
- Jiménez, David, *Historia de la crítica literaria en Colombia: 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2009. (Biblioteca abierta. Literatura).
- Mohler, Stephen Charles, *El estilo poético de León de Greiff*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1975.
- Ospina, William, *Por los países de Colombia. Ensayos sobre poetas colombianos*, segunda ed. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2011. (Colección

Tierra Firme).

- Ramírez Rojas, Marco, *León de Greiff y la tradición literaria*. Tesis de doctorado. Ottawa: Universidad de Ottawa-Facultad de Estudios Superiores, 2003.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando, *León de Greiff, una poética de vanguardia*. Madrid: Playor, 1975. (Colección Nova Scholar).
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- Caballero Wangüemert, María del Milagro, “León de Greiff en el contexto de la vanguardia colombiana”, en *Philologia hispalensis*, Vol. 4, Núm. 1, 1989, pp. 67-84.
- Charry Lara, Fernando, “Los poetas de los Nuevos”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. I, Núm. 128-129, jul.-dic., 1984, pp. 633-681.
- Cuartas, Juan Manuel, “León de Greiff. Problemática del ‘Yo’ en poesía”, en *Thesaurus*, Tomo LI, Núm. 1, 1996, pp. 111-133.
- Escobar Calle, Miguel, “Los panidas de Medellín, crónica sobre el grupo literario y su revista de 1915”, en *Credencial Historia*, Núm. 70, 1995.
- Flórez Arcila, Rubén Darío, “La poesía de León de Greiff. En la frontera entre lenguas”, en *Forma y Función*, Núm. 20, 2007, pp. 41-58.
- García Prada, Carlos, “La fuga inefable hacia Ulalume”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. v, Núm. 10, 1942, pp. 439-445.
- Gomes, Miguel, “El tiempo literario de León de Greiff”, en *Hispanic Review*, Núm. 3, 2002, pp. 421-438.
- González Martínez, Erik, “La poesía de León de Greiff a la luz de otras poéticas latinoamericanas marginales”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 40, 2017, pp. 45-62.
- Jaramillo Ángel, Humberto, “León de Greiff: poeta, prosista, viajero”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 12, Núm. 5, 1969, pp. 30-39.
- Loaiza Cano, Gilberto, “Revista Panida”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 42, Núm. 67, 2004, pp. 20-33.

- Lopera Maya, Gabriel y Rubelio A. López Cardona, “Propuesta de un lector y una lectura. Modelos para el *Libro de relatos* de León de Greiff”, en *Lingüística y Literatura*, Núm. 63, 2013, pp. 49-71.
- Luna Sellés, Carmen, “León de Greiff: ‘¡Ni soy lo que ellos dicen... ni en lo que soy estoy!’”, en *Moenia*, Núm. 16, 2010, pp. 267-284.
- Macías Zuluaga, Luis Fernando, “Consideraciones sobre León de Greiff”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 7, 2000, pp. 70-88.
- “Fernando González y León de Greiff, dos caras de una misma moneda llamada escepticismo”, en *Lingüística y Literatura*, Núm. 43-46, 2003-2004, pp. 25-37.
- “El Gaspar de la noche de León de Greiff. Un encuentro en el mundo de las entidades colectivas”, en *Revista Universidad de Antioquia*, Núm. 321, 2015, pp. 82-87.
- Mantecón Ramírez, Benjamín, “El tema de la muerte en la poesía de León de Greiff”, en *Lenguaje y textos*, Núm. 15, 2000, pp. 81-96.
- Mar, José, “El maestro de Greiff”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 8, Núm. 8, 1965, pp. 1188-1189.
- Medina Cano, Federico, “León de Greiff y la vanguardia”, en *Con-textos. Revista de semiótica literaria*, Núm. 31, 2003, pp. 79-92.
- Mejía Rivera, Orlando, “León de Greiff, el budismo y los otros”, en *Revista Universidad de Antioquia*, Núm. 291, 2008, pp. 48-57.
- “León de Greiff, el amor, la muerte y el silencio”, en *Revista Universidad de Antioquia*, Núm. 292, 2008, pp. 30-34.
- Mohler, Stephen Charles, “León de Greiff, poeta”, en *Thesaurus*, Tomo xxxix, Núm. 2, 1974, pp. 271-296.
- Morales Benítez, Otto, “A tientas por el laberinto poético de León de Greiff”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 15, Núm. 1, 1978, pp. 62-79.
- Quintero, Andrés Felipe, “Los estudios de Rafael Gutiérrez Girardot en torno a León de Greiff”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 35, 2014, pp. 127-144.
- Reid, John, “Una visita a don Guillermo Valencia”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. II, Núm. 3, 1940.

- Rodríguez Morales, Ricardo, “Los Nuevos: entre la tradición y la vanguardia”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 42, Núm. 69, 2005.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando, “León de Greiff: imágenes y figuraciones de una poética de vanguardia”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Año 1, Núm. 1, 1972, pp. 207-231.
- “Recursos rítmicos en la poesía de León de Greiff”, en *Thesaurus*, Tomo xxvii, Núm. 3, 1972, pp. 504-552.
- Salamanca, Óscar, “Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 36, 2015, pp. 59-79.
- Samper Pizano, Daniel, “Un De Greiff del siglo xviii”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 8, Núm. 1, 1965, pp. 64-72.
- Toruño, Juan Felipe, “Sinfonismo en la poesía de León de Greiff”, en *Revista Universidad de Antioquia*, abril-mayo, 1943, pp. 265-272.
- Velásquez, María Margarita, “La música en la poesía de León de Greiff”, *Artes. La Revista*, Vol. 1, Núm. 2, 2001, pp. 46-57.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

- Aristóteles, *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica iv. Textos, 8).
- Adrados, Francisco R., *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Coloquio, 1986.
- Assunto, Rosario, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Trad. de Zósimo González. Madrid: Visor, 1990. (La balsa de la Medusa, 32).
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*. Trad. y adaptación de Klaus Wagner y Francisco López Estrada. Madrid: Gredos, 1973. (Biblioteca Románica Hispánica, iii. Manuales, 25).
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*. Trad. de Juan Almela. México: Siglo XXI, 1971.
- Bloom, Harold, *The anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1997.

- , *A map of misreading*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Bruhn, Siglind, “Reflexiones sobre écfrasis musical”, en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM-FFYL, 2011, pp. 51-66.
- Camacho Guizado, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.
- Chevalier, Jean (ed.) *Diccionario de los símbolos*. 2^{da}. Ed. Colaboración de Alain Gheerbrant. Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 2015.
- Eliott, Thomas Stearns, *Selected essays*. 3th. Ed. London: Faber and Faber, 1951.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*. Nueva ed. Revisada, aumentada y actualizada por Josep María Terricabras. Barcelona: Ariel, 1999. (Ariel Filosofía).
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959. (Biblioteca Breve).
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método 1*. Salamanca: Sígueme, 1996. (Hermeneia, 7).
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. 3^{ra}. ed. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. (Colección Tierra Firme).
- Jelin, Elizabeth, *Pan y afectos: la transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Jiménez Panesso, David, *Fin de siglo: decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/ Instituto Colombiano de Cultura, 1994.
- Latham, Alison (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*. Coord., rev. técnica y trad. de Alejandro Pérez Sáez; rev. de la trad. y trad. de Clara Stern Rodríguez; trad. de Federico Bañuelos Bárcena, Yael Alejandra Bitrán Goren, Juan Arturo Brennan Hanson. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. (Colección Tezontle).

- Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega*. Versión española de José María Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid: Gredos, 1969, p. 133, 142.
- López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969. (Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales, 24).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.
- Poe, Edgar Allan, *Escritos sobre poesía y poética*. Traducción de María Condor. Madrid: Hiperión, 2009. (Libros Hiperión, 196).
- Schulman, Iván, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI/Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Suárez de la Torre, Emiliano, *Elegiacos griegos*. Madrid: Gredos, 2012. (Biblioteca Clásica Gredos, 403).
- Tomás Navarro, Tomás, *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. (Colección Labor, 11).

