

EL SILENCIO COMO INSPIRACIÓN POÉTICA EN LOS PRIMEROS DOS  
MAMOTRETOS DE LEÓN DE GREIFF

GABRIEL FELIPE ARMANDO RODRÍGUEZ ROJAS

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Pablo García Maffla

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## INTRODUCCIÓN

*“Mi silencio les estorba. Yo era como botella al revés  
cuya agua no puede salir porque la botella está demasiado llena”.*

*León Tolstoi*

### **El silencio como inspiración poética**

El presente Trabajo de Grado pretende abordar la problemática que supone el silencio como concurrencia creadora de imágenes en los libros de poemas *Tergiversaciones* y *Libro de Signos*, del poeta nacido en Medellín, León de Greiff. La crítica revela numerosa bibliografía que se ha interesado en el tema en cuestión. Por ejemplo, Eduardo Castillo lo ha hecho desde una mirada en que incluso identifica al poeta con los parnasianos, dado el sentido que De Greiff otorga a las palabras, no sólo por sus cualidades semánticas, sino también pictóricas, plásticas: “amor de las palabras en sí mismas” (40).

Rafael Vásquez y Germán Arciniegas se han aproximado igualmente al factor visual, sonoro y silente de los poemarios en cuestión, el primero desde una perspectiva que aborda la manera de emparentar el lenguaje musical con los amplios recursos estilísticos y formales del poeta, (43), y el segundo, desde el carácter creador de De Greiff: cómo la independencia antioqueña surgida de la lucha contra la montaña, le ayudó a consolidar esa inconfundible personalidad inventiva llena de ritmos y mutismos (65). Así también Rafael Maya al enseñar la manera en la que el autor se yergue como un escritor nuevo en un país que atraviesa por una época de cambios en las formas literarias: un índice rebelado contra la costumbre:

León de Greiff apareció en la escena literaria de Colombia hacia el año de 1920, más o menos, es decir, en el momento en que se iniciaba en el país un cambio en las formas literarias. De Greiff encarnó esta revolución desde sus principios, y fue algo así como el índice inconfundible de la nueva escuela. Como a tal, tocóle resistir el embate de la crítica tradicionalista, que hubo de considerarlo como un simple “snob” del pensamiento, sólo porque su manera poética no estaba de acuerdo con la moda reinante (Maya, 79).

Estos críticos y escritores ahondan el universo de De Greiff de manera oportuna y relevante, pero se alejan de nuestro objetivo en tanto que no circunscriben con exclusividad el problema que nos concierne, a saber, una poesía fijada en el silencio y sus circundantes connotaciones: la soledad, la noche, la muerte, la nada. Estos vínculos se nos imponen para

nuestra investigación al punto que les damos el carácter de lo que el crítico alemán Wolfgang Kayser ha denominado el *Leitmotiv* de una obra<sup>1</sup>.

Cecilia Hernández de Mendoza se refiere al tema de la potencia silente en León de Greiff como flujo creador de imágenes mentales, pero lo hace de manera tangencial y con base en diversos escritos que exceden nuestra investigación. Sobre el poema *Balada del mar no visto, ritmada en versos diversos*, apunta la autora: “Trata aquí del color, mas lo percibe sólo como la causa del mutismo, como la razón del silencio. Al poeta le interesa más el silencio del mar que el [argento y el oro] de sus aguas” (249).

Ensayistas como Eduardo Gómez, sobre todo en el texto titulado *León de Greiff: El lírico contra la lírica tradicional*, se aproxima a una lectura de la condición solitaria del vate antioqueño, pero no particularmente en *Tergiversaciones* ni el *Libro de Signos* y tampoco como eje central, estructural, de una poética fundacional para las letras colombianas. No obstante, destaca su originalidad y nos brinda una aproximación muy interesante a lo que en sus palabras, sería la poesía para el maestro:

La poesía no fue para León de greiff un ejercicio ocasional para dar escape a estados de ánimo, ni tampoco una forma de narcicismo o mistificación que pudiera halagar su vanidad o proporcionarle situaciones eventuales brillantes en el mundo snob de las apariencias, sino intransigencia existencial con el filisteísmo y la

---

<sup>1</sup> Kayser define *Leitmotiv* en *Interpretación y análisis de la obra literaria*: “Bastaría dar un paso para designar como leitmotiv (motivo dominante) los motivos centrales que se repiten en una obra o la totalidad de las obras de un poeta. La noción de *leitmotiv* pertenece al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura” (90).

vulgaridad, lucha simbólica (no por eso ineficaz) contra una sociedad castrada y goce sutil en la expresión de una esotérica belleza (Gómez, 157).

El simbolismo de esta lucha se encontraba bajo el blasón del silencio, como se advierte ya en el poema *admonición a los impertinentes* donde el poeta manifiesta: “si es la canción ruidosa, con mi mudez la injurio; si trae mucha música, que en el Hades se taña o en cualquiera región al negro Hades vecina...” Decíamos poética fundacional, porque De Greiff ha sido uno de los poetas más importantes para la literatura colombiana, como lo declara Luis Carlos Muñoz Sarmiento en su ensayo *León de Greiff, entre la soledad y el silencio*:

Para Juan Ramón Jiménez era “uno de los mejores poetas hispanoamericanos”, mientras para Rafael Alberti, “el más grande poeta vivo de habla española”. Enrique Anderson, Jorge Zalamea, Fernández Retamar, los grandes del boom, estudiosos e investigadores de su obra se han referido a De Greiff como “cantera idiomática”, “impar domeñador del lenguaje”, “hacedor de mitos”, “personalidad única”, “juventud perpetua”, “creador de un universo” (Muñoz, s/p).

La presente investigación monográfica intentará, pues, estudiar la relación estrecha que sostenía el poeta, ha de decirse, consigo mismo y su silencio creador de escenas e imágenes verbales, con su soledad, su noche, reflejada en las dos obras ya mencionadas. Ya

sea León de Greiff, ya Gaspard de la nuit, ya Leo Legris, Matías Aldecoa o cualquiera de los heterónimos creados por el autor, mostraremos que todos resultan igualmente ricos en el exotismo del lenguaje, como así también en irreverencia, respuesta suya propia a esa sensación vital que le llevaba a escribir: “un angustioso frío de culebra/ aloja en mí su adamasquina daga!” (De Greiff, 355).

Más viking que muchos escandinavos<sup>2</sup>, León de Greiff nació en 1895, hijo de Don Luis de Greiff y Amelia Haussler: esa raíz nórdica resultaría determinante para la tarea poética que acometió, una de las más destacadas del siglo XX en Hispanoamérica. Este hecho, que sumado a su amistad personal con el rey de Suecia, podría, por calidad poética, acarrear el premio Nobel; no obstante, cuando le hablaron de candidatura, no lo tomó demasiado en serio: “candidatura viene de cándido” (Muñoz), muy puntual. “Es hombre de pocas palabras, a veces de ninguna”, escribía Germán Arciniegas (68).

Esa condición lacónica, que lindará con la frialdad de la escritura y su silencio, con una oscuridad parca e insinuante, ha de ser, justamente, el centro del problema a tratar en la presente investigación. Un poeta nocturno en todo el sentido de la palabra: “yo que vengo de la noche/ y a la noche me doy” (De Greiff, 10). El autor escarbaba en la soledad y el silencio para encontrar el manantial de su bruñida y prolífica palabra.

---

<sup>2</sup> Germán Arciniegas en *Sobre León de Greiff*, asegura: "Ni el más sueco de los suecos ha leído tantas sagas escandinavas como él. Ninguno como él ha recorrido el Báltico y el mar del Norte, ni navegado por las costas desportilladas de Noruega. Todos los dramas de la corte sueca los conoce y sabe en quiénes se han clavado los puñales, cuáles manos tejieron la intriga, qué cabezas rodaron, y en los calabozos de qué castillo quedaron sepultados ariscos nobles o lindas mujeres." (67).



Si ingenuo, también mordaz, si hastiado, también mentido con la mayor dulzura de la amada Matilde, siempre en otra parte, lejos de la “turba intonsa” (17) que plasma en *Tergiversaciones*, y de los “eunucos de estólida tropa” (272); incluso lejos hasta de sí mismo: “ni soy lo que ellos dicen/ ni en lo que soy, estoy” (37). Perdido en el vuelo del búho como manifiesta en sus poemas, pingüino de monte, vikingo paisa. De ese mutismo, resultado de estar varado en las vegas del Zipa, con la cabeza en Sverige, en el intersticio de la corte de Gustavo IV y el país de Bolombólo, surgiría una rauda forma de manifestarse: varios *Mamotretos* que componen las obras completas de De Greiff, dan fe adusta de ello:

[...] De ahí viene una muy ramificada familia de mineros, ajedrecistas, musicólogos, químicos, poetas... que forman un pequeño -inmenso- estado dentro del Estado de Antioquia. Una isla dentro de otra isla. Dos mundos disímiles, casi hostiles. Como un marino al lado de un montañero, un nórdico al lado de un tropical, un protestante al lado de un católico. Los de Greiff venían del reino escandinavo donde la Corte cruje. Llegaban a los Andes a una democracia elemental cuyos títulos nacieron del hacha que tumba robles en vez de bajar cabezas. En Estocolmo llueven copos de nieve y muerde el frío. En Medellín “sol dominguero, restallante azul...” “...Los vikingos del trópico veían en el mar de un cielo azul, azul, azul, la cresta de armiño de unas olas nubes”.

[...]

Ha vivido León de Greiff entre sus dos mundos –La Isla de Antioquia y la burbuja de su escandinavia imaginaria- salvando las mayores distancias con arte. Esto impone soledades (Arciniegas, 67, 71).

Es tanto lo que se ha escrito de este autor, que en lo que respecta a la cuestión bibliográfica, sobre todo, el problema quizás radica en qué descartar. Por ser un ejemplo tan singular de poesía en Colombia, De Greiff ha sido objeto de numerosos artículos y ensayos, como veremos a lo largo de los capítulos presentes, y en su mayoría, estos textos no dejan de lado la recurrencia al aislamiento, al recogimiento, a ese lugar ideal en el cual puede alcanzar su ser independiente, siendo “capaz de renunciar a todo, por defender su soledad y su silencio, como símbolos de libertad inalienable” (Muñoz, s/p).

Estudiaremos este factor del recogimiento silente y solitario en el primer y segundo mamotreto titulados *Tergiversaciones* y *Libro de signos*, publicado en 1925, puesto que estas obras, como revisaremos detalladamente, son unas de las que de manera más explícita, dentro de su poética, entrañan e indagan la condición de renuncia y alejamiento verbal. En los dos analizaremos el papel del silencio como posibilitador o incluso fuente primordial de su obra versada, hacedora singular de imágenes en concurrencia.

Nos apoyaremos críticamente en tres estudiosos notables de la obra de De Greiff, cuyos análisis se aproximan sobremanera a los intereses de nuestra investigación monográfica. Éstos son, *Iniciación a la poesía de León de Greiff* de Tomás Vargas Osorio, *León de Greiff*, de Rafael Maya, y *La poesía de León de Greiff*, de Cecilia Hernández de Mendoza.

La estructuración de nuestro trabajo se dividirá en dos partes o capítulos: el primero abordará la poética de *Tergiversaciones*, y la segunda parte, un capítulo dedicado al *Libro de signos* publicado en 1930, en los que se demostrará que el método escritural del bardo echa mano asiduamente de su fuero interno: buscando entre silencios hallará imágenes donde resonará la lírica de Baudelaire, de Verlaine, de Edgar Allan Poe, de Jayyam y Pierrot, tripulantes de navegación en el remontarse nocturno tras la nada, el recurrente tópico que se hermana con la muerte, con la noche, con el silencio. Así lo cantó el autor, en una queja irónica: “Todo vale nada, / si el resto vale menos” (De Greiff, 87).

De esta forma, la pregunta investigativa que sustenta nuestro andamiaje por construir es: ¿De qué manera el silencio como *leitmotiv* creador de imágenes versadas, ejerce una influencia determinante en la obra de León de Greiff, específicamente, en sus dos primeros mamotretos?

Una primera línea de aproximación nos la otorga la crítica poética de Wolfgang Kayser, para imbricar nuestro cuerpo teórico en sus apreciaciones: qué es lo que apunta el crítico alemán de lo que trata la tarea investigativa, y cómo convienen sus lineamientos al estudio presente:

Una poesía no crece como reflejo arbitrario de otra cosa, sino como estructura lingüística completa en sí misma. Según esto, la tarea más urgente de la investigación deberá ser determinar las fuerzas lingüísticas creadoras, comprender el alcance de su cooperación y hacer claramente visible la totalidad de la obra individual, con miras a su articulación en el concepto del silencio (Kayser, 7).

Hemos referenciado el celo con el que el autor recurre justamente al concepto del silencio para interactuar con el mundo, ironía poética, que se suma al peso permanente en que versan sus poemas y que será también una de sus rúbricas, tal y como lo insinúa el poeta ya desde los títulos: *Mamotretos*, *Fárragos*, *Tergiversaciones*, *Canciones ingenuas*.

Vamos a determinar que el silencio en León de Greiff es una fuerza lingüística creadora de su poesía. Empezaremos por introducir, en el primer capítulo, el contexto histórico en el que surgió tal fuerza, la concepción personal del autor acerca del concepto de poesía, piedra angular para cualquier estudio que trate el tema presente. Revisaremos consideraciones pertinentes por parte de escritores que se pronunciaron con motivo de su obra y cómo puede ésta relacionarse con otros poemarios de sensaciones vecinas a la del vate de Antioquia.

# I

## DEL SILENCIO EN EL PRIMER MAMOTRETO, *TERGIVERSACIONES*

*“Desde la simple sensación hasta la intuición de la belleza, del placer y del dolor, al amor y éxtasis místico y la muerte, todo lo que es fundamental, todo lo que es más significativo para el espíritu humano, puede ser experimentado solamente, pero no expresado. Lo demás es siempre y donde quiera que sea, silencio.”*

A. Huxley

### 1. 1. Un poco de contexto

Para comenzar, tendremos en cuenta, a título de contextualización, la situación intelectual de Colombia durante la década de 1920 a 1930. Para esto acudiremos a un artículo titulado *El pan nuestro de cada mes*, escrito por Dora Cecilia Ramírez:

(Entre los años 20 y 30) Colombia es un país rural; cobija a una sociedad que se resiste a pesar de los discursos progresistas, a ese proceso de transformación que ya anuncia el comercio cafetero y las primeras huelgas... Colombia no mira más

allá de sus narices; la sociedad no da para más; no hay crítica; abunda el exceso de retórica, el dogmatismo y la pobreza mental; el lenguaje se limita a la corrección gramatical, a los adornos, a cierta belleza, a los elogios y el eufemismo (51).

¿Por qué nos resulta indispensable aclarar el panorama intelectual de la época? Porque éste era el entorno que circundaba al joven poeta: en su ser se debatían fuerzas trasatlánticas, palpataba su sangre de empresas titánicas, su lente abarcaba el abstracto éter y no la figurativa materia; escapaba a lo tangible porque su vista se fijaba en lo invisible, lejos del salario, de la rutina, de “tanta industria novísima y tanto almacén enorme” (De Greiff, 5), a la caza siempre del crepúsculo o la quimera. “Tenía especial aborrecimiento por el dinero y por quien posee ansia de conseguirlo. Creo que jamás llevó un fajo en su bolsillo” (De la Espriella, 19). De ahí entonces que su discrepancia con el mundo inmediatamente cercano deviniera ruptura, apartamiento, soledad. Lo banal del tiempo que tenía que compartir con las personas, le hacía pensar en una Villa de la Candelaria que era “Gente necia, / local y chata y roma. / (...) Chismes. / Catolicismo. / Y una total inopia en los cerebros” (29).

De modo pues que allí se encontraba el vikingo de los versos, anclado en la mitad de una tierra demasiado terrena, de una muchedumbre sin mayores intereses de pensamiento, sobre todo correvediles circunscritos forzosamente a su vida diaria, condición que consolidaría el alejamiento irrevocable, un voto de intimidad que le permitiese el solaz del concepto, el diálogo con sus lecturas, con su soledad poblada de escenarios en construcción verbal.

Se trata de un solitario que clama por el silencio del mundo exterior, el mundo que considera “trillado y vetusto” (84), consiguiendo, con mucha influencia de este clamor, su inusitada originalidad: “él no se dejó mover por los ‘ismos’ de moda, que se abatieron sobre otros miembros de su generación, sino que se mantuvo enhiesto en sus coturnos, siempre fiel a sí mismo y a su credo poético” (Alape, XIII).

Pero, ¿qué era lo que pensaba el maestro De Greiff que era la poesía? La respuesta es reveladora, en especial para nuestros intereses, pues lo que deja entrever, es que se trata de algo que no reside en las palabras, aun cuando nunca se haya referido en concreto a su arte poética. *Prosas de Gaspar* sí nos deja ver su pensamiento, muy rotundo a este propósito:

La poesía es lo que no se cuenta a seres cimeros, lo que no exhiben a las almas reptantes las almas nobles; la poesía va de fastigio a fastigio; es lo que “no se dice”, que apenas se sugiere en fórmulas abstractas y herméticas y arcanas e ilógicas para los oídos de esas gentes que han de leernos a “nosotros” los poetas (221).

La poesía para León de Greiff no está al alcance de la mano, sino sólo su intuición; no es concreta, no es definible sino tal vez exclusivamente por oposiciones, contrastes, alusiones, signos. No encuentra referente en la realidad, no se establece *per se*, sino que sólo el poeta puede, acaso, sugerir el camino que llevará al efímero encuentro del instante perpetuado por el poema. Su esbozo estriba en lo que no es meramente verídico-fáctico. En ese orden de ideas, nos resulta conveniente aludir a lo que argumenta el escritor francés Roland Barthes a propósito de la creación poética, la cual se diferencia de la novelesca pues

según Barthes, la novelesca estriba en lo real, guarda relación con lo probable y no así la imaginación poética:

El poema es lo que en ningún caso podría ocurrir, excepto precisamente en la región tenebrosa de los fantasmas, que por ello, él (el poeta) es el único capaz de designar; (...) el poema (procede) por exploración exacta y completa de elementos virtuales (36).

Afirmamos que allí habitó León de Greiff, en otro mundo ideal, el único adecuado para él. Su lenguaje no era el de sus circundantes, ni lo eran sus intereses, y qué decir de su actitud hacia la vida. Así las cosas, a nosotros lo que nos queda como crítica, atendiendo a las afirmaciones de Kayser, es la misión de hallar los rasgos fundamentales de la obra del autor, proponer una manera de abordarlo, encontrar lo que hace a una poesía fiel a sí misma.

Encontramos en el silencio un pilar genuino de nacimiento poético en la obra de Greiff, desde el cual es posible adentrarse en su imaginario, que loa la noche. Leyendo sus *Mamotretos*, por ejemplo, resuenan ecos de Baudelaire cuando en el *Sueño Parisino* hace pasar a su antojo pedrerías y ríos que lejos de los astros brillan con fuego propio –de forma muy conveniente a nuestro propósito- en silencio, para luego recaer irremediabilmente en la noche profunda, ya no un espaldarazo del sol, sino de la luz misma; una oscuridad existente en el punto más lumínico del día, que arrincona al poeta a una realidad finita, obtusa, a la estrechez del tedio, de la tristeza, de la angustia y la ansiedad.



Álvaro Rojas de la Espriella, en un texto sobre el autor colombiano cuyo título nos convoca de inmediato a causa de sus connotaciones silenciosas y de distanciamiento, a saber: *Era un hombre que disfrutaba la soledad a sus anchas*, cuenta qué disposición anímica le generaba el ser un solitario, -evidente, luego del encabezado. Una vez aclarada la incompatibilidad de su genio con el medio que lo rodeaba por encontrarlo tedioso, mercantilizado y vulgar, se disponía a manifestar su cansancio, callado: “Podía tomarse unas copas en silencio durante largas horas” (19). Está claro: “Amo la Soledad, amo el Silencio. / Pláceme la luz vaga: la penumbra.” (De Greiff, 496).

En el poema *Balada Trivial de los Trece Panidas*, Leo Legris (heterónimo de De Greiff en el libro *Tergiversaciones*) hace gala de sus intereses mucho menos públicos que sectarios; canta a sus contertulios, dejando saber que sus búsquedas y hallazgos no son fruto para todas las bocas:

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.

Melenudos de líneas netas,  
líricos de aires anarquistas,

hieráticos, anacoretas,  
dandys, troveros, ensayistas,  
en fin, sabios o analfabetas  
y muy pedantes –si os parece-  
explotadores de agrias vetas  
los Panidas éramos trece!

De atormentados macabristas  
figuras lívidas y quietas;  
rollizas caras de hacendistas,  
trágicos rostros de profetas...  
y satíricos y humoristas  
y muy ingenuos –si os parece-  
en el café de los Mokistas  
los Panidas éramos trece! (75).

El poeta no escribe para una sociedad que le celebre y le venere: escribe para el que lo disfrute, para el que, con él, sepa compartir su empatía con la soledad, con el silencio; diferenciándose de la inocua búsqueda por el aplauso fácil, la publicidad que tanto gusta a la mayoría (permítasenos la generalización), sedienta de reconocimiento sin importar el por qué. Leo Legris encuentra sumo placer en el apartamiento, encuentra la voluptuosidad del incomprendido, la gloria que saben saborear unos pocos. En la tarea de extraer quintaesencias, alejarse del público se le impone como indispensable. Con sus trece locos le

basta para erigirse en la historia de la literatura hispánica, como “un bastión de inconmensurable estatura” (Castillo, 41).

Es así como transporta el conocimiento de sus meditaciones calladas, pareciendo disfrutar de una tarea mitológica, en la que debe cargar con la pesadumbre de los hombres y expresarla a través de un registro inédito de vocablos tanto singulares como oscuros, no obstante muy concurridos a lo largo de su obra en general. Rafael Vásquez, en coherencia profunda con nuestro objetivo de investigación, compara al poeta con el silencio mismo: éste no es sólo una fuente de creación, o un tópico de sus poemas, sino un ser, como si el escritor en sí fuera un ente análogo al silencio, creador de lenguajes aún por ser oídos: “Es un Prometeo del lenguaje. Es un artífice del símbolo. Como el silencio, es el progenitor de sus propios ritmos” (396). Él no crea, es creación silente: sonidos infinitos en potencia, tal es la condición que le brinda la ausencia de lo audible.

Corroboraremos su ser ritmo a través de su poema llamado precisamente *Ritmos*:

Mi espíritu es un ritmo –no más- dócil, sonámbulo  
entre la noche muda,  
entre la noche ingrávida, despavorida, trémula,  
entre la noche cándida y desnuda.

Mi espíritu es un vago ritmo sin alegría,  
sin amor y sin llanto...

Palpita en la noche, vibra con las estrellas,

y a la voz del silencio une su canto.

(De Greiff, 180).

Él es entonces un ritmo, pero nos dice más aún, un ritmo que une su canto al silencio, es justo lo que argüimos: su creación, su ritmo, se encuentra en el silencio. Con motivo de éste poema justamente, se pronunció Cecilia Hernandez de Mendoza a quien traeremos a colación, pues nos es efectiva cómplice en nuestra tarea investigativa:

Él se siente pues, un ritmo lanzado en la noche. La noche para él tiene las cualidades de miedo (despavorida), de ligereza (ingrácida), de inocencia (cándida), de sinceridad (desnuda). Si aplicamos a su espíritu las cualidades de la noche, podemos captarle mejor bajo su aspecto de sinceridad y angustia, de amante del misterio, de hombre de espíritu delicado y suave.

De ahí en gran parte su desdén que hace manifiesto en todas formas por retóricas y gramáticas el sigue su ritmo propio (246).

Fernando Charry Lara continúa sosteniendo nuestra idea, cuando arguye que primero que cualquier otra cosa, nuestro poeta es un inventor de un tipo de expresión, elucidado durante sus poemas como un continuo adiestramiento de la maniobra verbal, por lo cual esto, así no lo haga explícito en su obra, debió representar su concepto. Según Lara la experiencia poética enfrentada por el autor, de suyo nocturna, se convierte en una cuestión tan física, que en efecto pretende relevar la cicatera cotidianidad. (Charry Lara,

186) Empezamos a vislumbrar ese matiz determinante del impulso que genera el escritor, por corresponder a una realidad tanto personal como rotunda, cuya categórica afirmación en efecto, suplante la realidad, entendida como medio habitable.

Así es que la Noche, símbolo mudo, descuella entre la simbología que maneja De Greiff. La razón que encontramos para que suceda este hecho, se encuentra justamente en el desfile de sus fantasmas, (atendiendo a lo dicho por Barthes) que le permite la oscuridad, la amalgama de preguntas y consecuentes ironías, la cual se mezcla mejor en su propia compañía, exclusivamente. Al asumir con entereza su posición ante el mundo, es decir, la búsqueda incansable *de lo por decir*, esto le significa una dicha: otra ironía, la tortura de lo que no se puede nombrar, sólo imaginar y apenas sugerir, le solaza como el fruto más apetecido a este “filósofo del silencio” (Vásquez, 398). En la noche del silencio encuentra la génesis de la nueva palabra/imagen. Desde el abrigo al final de otro día más, hasta el último e inapelable sueño que le eleve, al fin, por encima del fastigio que su alma riela.

En la siguiente división de este trabajo, se abordará el propósito, dijéramos mejor el compromiso que asume el autor con su escritura. Sin que lo haya dicho él mismo, estudiosos infieren la ambiciosa empresa que parece desafiar su caletre, y por ese mismo camino nos acercaremos a algunas apreciaciones de críticos que proponen una concepción de lo poético emparentada con nuestro epígrafe, así muy inclusive para nuestro propósito, puesto que en su centro se encuentra al silencio como emanación de toda percepción estética.

## 1. 2. Expresar lo inexpresable

Tomás Vargas Osorio nos dice que el núcleo del que surge el oficio de la poesía es el no poder adentrarse por completo en las “misteriosas arterias del espíritu” (190). El asimilamiento del universo que lleva dentro de sí, es como intentar retener agua entre las manos. De su encuentro con el universo (con su propio universo, incomunicable y único), al oficio de la poesía le resulta imposible contenerlo todo: existe una desigualdad entre las facultades que tiene para percibir y las que constituyen su capacidad de expresión. Es entonces, al enfrentarse a esta falta de congruencia, cuando surge la cualidad poética del autor: cuánta esencia, cuánta verdad puede adquirir con sus limitados brazos, extendidos a lo indecible que lo habita, como un niño que se los extiende a su madre, ya cansado de caminar a tientas.

Esa discrepancia es la tensión que buscamos indagar progresivamente: la inmensidad silenciosa en la que avanza el creador ante lo inexpresable, siendo esto precisamente su materia prima, fuente de imágenes versadas. En *Iniciación a la poesía de León de Greiff*, Vargas Osorio nos proporciona un ejemplo perfecto para incurrir en nuestras propias inquisiciones. Refiriéndose a lo poético, afirma:

Hay que distinguir lo poético, que es una entidad nouminosa, del poema, entidades coexistentes sólo en apariencia por cuanto lo poético **no está** propiamente en el poema —como la embriaguez no está en la copa-, sino fuera de él, más allá de él y que empieza a existir cuando el poema ha concluido. Lo poético es por lo tanto, siempre silencio (190).

Dice además, plasmando un ejemplo musical (la música, ¡tan cercana a la poesía!), que “la grandeza de la música beethoveniana reside, especialmente, en la cantidad de silencios que hay en ella, en su categoría abisal que tanto disimulado temor la causaba a Goethe” (191).<sup>3</sup> Se establece así un parangón con la obra del autor de *Tergiversaciones*, al mostrar esta herramienta del no-decir como fundamental urdidora en la poética que nos ocupa.

“La lucha del hombre contra el silencio es toda la historia humana que empieza con el nacimiento de la palabra, con el ‘verbo’. No, en el principio no fue el ‘verbo’, sino el silencio” (Ibíd.). A ese inicio silente que, según el autor, ni siquiera figura en los anales de la historia, es al que parece tender nuestro vate; el cero necesario para el uno, ese espacio dotado de divinidad que está antes del origen y después del final de todo lo material. Así, según él se levanta “la corteza que cubre su más jugosa pulpa” (ibíd.). Lo anterior lo observamos a profundidad en las siguientes líneas:

## ARIETAS

¡Silencio tan profundo! ¡Benevolente ogro  
que se traga los ruidos inútiles y vanos...!  
La palabra no surte, y una caricia logro.

---

<sup>3</sup> A propósito de la musicalidad de la poesía greiffeana existen variados textos: *La musicalidad en la obra de León de Greiff* de Fernando Garavito, *Sinfonismo en la poesía de León de Greiff* de Juan Felipe Toruño, o *León de Greiff, poeta musical* de Stephen Ch. Mohler, entre otros.

Con los ojos, veloces y las ágiles manos...  
En tanto, por la senda que se esquiva en el fondo,  
un blando olor de lirios, como acordes lejanos  
de amortiguadas teclas... ¡El silencio tan hondo!  
¡Colombina tan bella! Y el jardín tan oscuro...  
Y algo que se adivina de blanco y de redondo,  
¡Blanco, redondo y puro...! (De Greiff, 171).

Vargas finaliza su texto recalcando el desprecio que sentía León de Greiff por la retórica, a la cual le da el título de “el canto lisonjero de las sirenas” (191), hechizo del cual nuestro autor se alejaba con renuencia, buscando acercarse precisamente a la poesía casi inaudible, al silencio que queda después de la última nota de la orquesta: el recuerdo vago de los acordes, “un eco inaudible de la pieza sonada” (190).

Es a través de esta línea de pensamiento que León de Greiff se arroja sobre la página con determinación titánica a realizar una empresa que de por sí le está velada; hablamos de explayar lo que en su ser incommunicable emerge. Encontramos un ensayo de Jaime Mejía Duque en el que se refuerza esta idea, a través de la siguiente cita:

Así afirma el poeta su capricho y su gratitud, una “libertad creadora” que, de tan agresiva, amenaza la comunicación. En donde la palabra le hace guiños al silencio, pero no porque, como en la prosa que Váleriy soñaba, pase inadvertida de



lo necesaria, sino porque es tan soberbia en su intencionalidad que aspira a sobrepasar la naturaleza del verbo (100).

Su lirismo quiere remontarse hasta lo imposible, más allá incluso que el lenguaje. Lo que exhibe De Greiff es la extrapolación a ultranza de las posibilidades del verbo, sabiendo que la resultante no son sino balbuceos, “enigmas” (De Greiff, 221) que atañen a otra cosa, siempre más allá. Mejía Duque se refiere en el pasaje anterior, al texto en *Prosas de Gaspar* que ya citamos previamente, donde nuestro autor revela sus consideraciones acerca de lo que para él es la poesía, pero la continuación de la cita nos resulta muy a propósito pues: “[...] entre esas gentes (las que leen a los poetas), el bardo siempre será la Esfinge muda y quieta y sellada. El azaroso enigmatista que interroga y se engulle a los viandantes” (ibíd.). Se elucida claramente la importancia del mutismo, con la seguridad de que su lector va a llegar hasta el mismo límite que él, de modo que los interrogantes permanecerán irresueltos y entonces, a merced del verso, no le quedará otro camino que dejarse ingerir y callar.

Mejía Duque encuentra en León de Greiff, a causa de la presión del silencio, la necesidad de atiborrar la palabra de extrañezas, rarezas lingüísticas y vocablos retorcidos, deformes. Lo calificará así de barroco, otra de las tantas nomenclaturas que se le tratan de imponer a este raro de la literatura colombiana pero que, no obstante, parecen insuficientes, aun cuando ciertamente nos acercan de alguna manera a su obra y a su conflicto de vivir en la tensión entre lo decible y lo indecible:

La proliferación del adjetivo y el sustantivo curiosos y aún excéntricos en dicha obra: su voluntad de *rareza*; los entrelazamientos laberínticos de su expresión: todo ello está retomando, si bien con un giro muy enérgico y viril, el viejo gusto modernista por lo *suntuoso* y, desde luego, realizando literariamente el principio del barroco. Pero es un barroco obsesionado por ese pensamiento abstracto al que de Greiff se acostumbró desde muy joven. (..) En literatura lo barroco empieza con el afán por totalizar tanto la realidad física como las sensaciones en el proceso de la expresión. Pretender nombrarlo todo, decirlo todo, sugerirlo todo, es proponerse lo barroco por tarea (113).

En este pasaje, siguiendo con las directrices que guían el presente estudio, encontramos de nuevo a la ironía como protagonista de la obra greiffiana, pues, ¿cómo puede ser que en un poeta desde cuyo atalaya sólo se ve la ansiedad del recogimiento, la aridez del silencio, pueda imponerse la misión de abarcar todo un ámbito mental a través del lenguaje? Ya hemos visto que el bardo no es ajeno a este tipo de tensiones contradictorias, que incluso le dan su extraña armonía y ritmo. Tensión paradójica que más adelante explayaremos con detenimiento.

Para concluir encontramos muy pertinente la acotación de Fernando Charry Lara, quien luego de referirse al extremo subjetivismo del autor aquí expuesto, y acusando a éste la condición de su obra “casi única” asegura: “Por eso tan suya su atmósfera de sueños, melancolías, nostalgias, deseos de expresar lo inexpresable, lo inadvertido, lo inefable. Por ello también la exclusividad de su lenguaje” (191). Lara encuentra en el retiro extremado

del medellinense, la explicación a su sin par singularidad, una suerte de inspiración exclusivamente suya, es la que le proporciona tan magnífico torrente expresivo.

A continuación, ahondaremos en su concepción de la noche como metáfora de la soledad, de ese constante recaer sobre sí mismo para extraer la esencia silente de las cosas, pero presentaremos otra forma de entenderla, esta vez como refugio de su yo atrabiliario, lucífugo, como una suerte de empaque al vacío que funciona justamente para conservar al poeta lejos de la alienación común a los demás. Volveremos sobre la ironía, la tensión y la paradoja, prácticas que servirán al autor para camuflarse a través de los mundos por los que trasiega, buscando en figuras de animales nocturnos una identificación en su ruptura con el lenguaje de la comunicación social.

### **1. 3. La noche es la soledad, que es el Silencio, que es la Muerte, que es la nada**

Germán Arciniegas, en su texto titulado: *Sobre León de Greiff*, se refiere a la manera como se le apreciaba al autor ya en el ocaso de su vida, pasando los ochenta años. Dice que simbolizaba para Colombia algo que el país no se atrevía a definir, algo que escapa a las casillas y después acota: “Quizás porque son cosas de la noche. Porque León -- *Yo de la noche vengo y a la noche me doy*-- apenas, rara vez está de acuerdo con el día” (77). Así, vemos una vez más cómo los signos indefinibles del autor que nos convoca figuran en la noche, el escenario ideal para su ser poeta. En esta ocasión no sólo se trata de un espacio a modo de privacidad silente, sino también del recogimiento y la contemplación

que proporciona una amada. Es el refugio de lo sublime: “La noche es el silencio que le deja oír las músicas remotas. La noche, soledad en que siente crecer su ánima poética. La noche, campo para las batallas de amor y el sabor de sus victorias” (78).

León de Greiff prefirió mantenerse bajo el blasón del búho, abrir los ojos nocturnos, alejarse del lumínico cisne. Afirmamos que acercarse a sus poemarios es eso mismo, partir tras el ensimismamiento fecundo, el recogimiento que supone la introversión, la soledad, y entenderla como una posibilidad que se bifurca infinitamente. Siempre anhelante cantaba: “¿Cuándo vendrá la noche que jamás se termina? (De Greiff, 10).

Por otra parte, Rafael Maya en su artículo *León de Greiff*, publicado en *Estampas de ayer y retratos de hoy*, nos habla con mayor profundidad sobre esa ilimitada baraja que le supone su condición de mutismo simbólico. Dice con claridad que “En el fondo de esta disciplina (la de León de Greiff) se oculta no sólo la irremediable dolencia de un espíritu desengañado, sino también el pudor de una sensibilidad extrema que se rescata en esa forma de los asaltos de la vida” (81). Entiende la mudez del vate como un caparazón, una defensa para contrarrestar los embates de la ordinariez, de lo manido, de lo vetusto tan desdeñado por su seso, como expresó en la *Balada del abominario: Diatriba imprecante y oratoria*:

Hola! Bausanes estridentes

pletóricos de vulgaridad!

Andad los caminos trillados

por la vetusta humanidad

pero dejadnos nuestras rutas

llenas de luz u opacidad,  
todas bañadas de silencio,  
recogimiento y ansiedad...

[...]

Locos ególatras intrépidos  
enemigos de la necesidad,  
enemigos de lo consagrado  
por su notoria utilidad!

Adversarios de lo manido  
de lo obsoleto, de lo usual,  
de las sonantes academias  
de los casos de actualidad  
de las virtudes de precepto,  
de los juicios de autoridad.

(De Greiff, 84).

Rafael Maya argumenta que el mecanismo con el que el poeta troca ese desmán expresivo causado por la presencia irrefutable de la nada, del no-decir justamente por tener mucho por decir, sobrecargado de pesos verbales, es uno de los cruciales giros irónicos de sus poemarios, pero además que:

Esta manera literaria suele coincidir con cierta timidez del temperamento. Los espíritus demasiado sobrecogidos y abismados reaccionan contra su propia incapacidad con ironía. Hamlet es caso notable. Se llega otras veces, cuando las fuerzas represivas dejan de actuar sobre la personalidad, a extremos de acción que nunca soñaron los profesionales del movimiento. De un club de escépticos o nihilistas han salido las grandes revoluciones. No creer en nada es frecuentemente el secreto para construirlo todo (Maya, 81).

Primero, es curioso que Maya hable de incapacidad, porque esa es la palabra que usa Vargas Osorio para definir la discrepancia entre la facultad que tiene el poeta de experimentar y la que tiene de expresar, como evidenciábamos antes. Dijéramos entonces que hallamos un núcleo de la poesía greiffiana: la ironía es la cualidad poética con que trata de salvar la distancia insalvable de su fuero interno, y de esa manera, a la vez cumplimos con una definición irónica: su incapacidad humana de expresar la relación que sostiene con la sociedad y sus valores ponderados, la cual deviene al final silencio.

Silencio que suscita en él una incontenible marea verbal, una voluntad de decir o intentar decir lo indecible, utilizando para esa tarea una amplitud innúmera de estilos y formas, que completan el cuadro de irrupción creadora de imágenes escritas en medio de la nada acechante.

A este respecto, según el cual, De Greiff utiliza el silencio también como método de defensa, Jaime Mejía Duque, luego de compararlo al cíclope que acosa al aire, removiendo significaciones, dirá: “Puesto que *nada se había dicho nunca*, él querrá así decirlo *todo*

*para siempre, y a sí mismo antes que a nadie*” (114). De este modo se clarifica un poco el panorama con el cual nos encontramos. Ahora, para poner la guindilla a esta asociación de ideas, citaremos varios fragmentos de poemas referentes al silencio, y así disipar las dudas sobre una recurrencia del maestro por ese tópico, que serán terminados de acotar por el propio Mejía:

[...] áureos clarines rompen el silencio

que tanto añoro; risas y cantatas

mi paz perturban con su son jocundo; (7)

[...] Señora Luna, Novia, Señor Silencio;

Novia, Señor Silencio, Señora Luna:

en vosotros se integra, y en vosotros se aduna,

mi ingenuidad, cuyo caso presencio! (108)

[...] Y la boca – si muda- esa si es elocuente... (117)

[...] Mi espíritu es un vago ritmo sin alegría,

sin amor y sin llanto...

Palpita con la noche, vibra con las estrellas,

y a la voz del silencio, une su canto. (180)

[...] Y el mísero “poeta” gozoso en su mutismo,

inmóvil como el búho que domina sus actos,  
como el búho impasible con quien hiciera pactos  
para vivir en el erial.

(De Greiff, 236).

Aunque Mejía Duque se refiere a un pasaje distinto que no está en *Tergiversaciones*, consideramos que estos fragmentos resultan igual de contundentes al usado por el crítico para decir: “no se requerían más palabras para definir al hombre de recintos cerrados –o de altas cimas- y actitud defensiva frente a la invasión de los Otros” (Mejía, 114). La noche, la luna, el mutismo y la poesía, se aúnan haciéndole de escudo macizo contra “el embate del adocenamiento y lo usual” (De Greiff, 85).

Más aún, Eduardo Gómez va a asegurarnos que la noche es lo único que le queda a León de Greiff; no es que sea el momento en que se sienta más propio para su oficio, es que fuera de ésta no es concebible una voluntad como la suya:

No le queda, pues, sino la noche como figura de la creación subjetiva y rebelde, como gozo en la libertad sin trabas del imaginar y meditar, como representación de todo origen (“Yo de la noche vengo...”), de todo confluir amoroso (“Y a la noche me doy”), y de todo fenecer (“¿cuándo vendrá la noche que jamás se termina?”), como figura de la mujer amante (“la noche dulce Ofelia despetalando flores...”) como representación de la mujer-bruja y de la mujer fatal (“La noche! Lady Macbeth azarosa asesina!”) (Gómez, 163).



Imaginación, meditación, originar, fenecer, son palabras cuya real confrontación nos lleva a pensamientos profundos, esenciales, podríamos decir poéticos, en tanto que configuran una forma de conocimiento. Podemos estar de acuerdo en que sea cual fuera el país abstracto de Greiff, sabemos que siempre está de noche, porque en ella es que confluyen las fuerzas creadoras necesarias para erigir el poema.

Según Gómez, el poeta lírico encuentra su momento por excelencia en la noche. En las tinieblas halla la soledad imprescindible, la rendición amorosa a la muerte, los amores que ya no fueron, la exaltación de su angustia, de su impotencia y también de su poder, la fuga del día comprendido como la labor de lo usual, las actividades gastadas de todos. La ausencia de luz es el símbolo más propicio para la escritura, de ahí que los animales heráldicos de León de Greiff sean el cuervo, el búho y la lechuza:

Me alucinan los búhos!

Los búhos que me dicen

cánticos ignorados,

diabólicos, ocultos;

los búhos que me cuentan

leyendas empolvadas

y crímenes hirsutos:

[...]

los búhos que me cantan  
absurdas letanías  
y místicos absurdos;  
los búhos que me llevan  
por sendas inquietantes,  
por inhollados rumbos,  
a yermos arenales  
de ennublecidos cielos  
y horizontes oscuros. [...]

(De Greiff, 11).

También en su *Plegaria a Poe*:

[...]

Llévame a ver al cuervo,  
cogitabundo y fosco,  
llévame a ver el cuervo...:  
ese cuervo fatídico  
-alma que en mí domina!-  
-faro de luces negras!-  
ese cuervo es mi signo,  
y a sus influjos pávidos

obedecen mis fuerzas, de horror y

sombra llenas! (174)

Y en el poema "*Oh la pereza*":

Búho me apoden, díganme lechuza:

de mis Pereza y Noche nunca salgo... (212)

Ahí están pávidos sus animales heráldicos, retratos escritos de su espíritu lucífugo. Por otra parte, anotaremos el otorgamiento notorio de entidad femenina, a la emoción encontrada en la penumbra donde se desdibujan las apariencias, los contornos, entrando en una línea burlona y danzante. Anota a este respecto Alzate:

Es un lírico impresionista que, sin embargo de su observación y su criterio, y a pesar de su sentido del misterio y de la muerte, añade a su lirismo emotivo un gusto femenino de la emoción, sobretodo de aquella que nace cuando los sentidos se abandonan a la contemplación de las apariencias, seducidos por el desvanecimiento de los contornos y los perfiles. Gusta del golpe simple, seco, de la escueta línea recta, o de las rectas paralelas: todos los seres: las brujas, los búhos y los gatos noctámbulos, la luna y los árboles, el silencio y el viento, los perfumes diversos y crueles, los libros, tienen un alma igual, semejante, reconcentrada, maliciosa, monótona y análoga; y todo se le presenta como a un niño burlón que se ríe de que las cosas se dejen ver y contemplar (Alzate, 177).

Según Alzate, si la muerte, la nada, el silencio, la soledad se vuelven presencias homólogas es porque, ciertamente, de noche todos los gatos son pardos. León de Greiff busca el estado nocturno y silente de la poesía porque sólo ahí los contornos se desdibujan en todos los seres, considerando como seres también a los perfumes y los vientos, al silencio y los libros, para dar al final con una desparpajada risa. Pero, ¿cuál es esta risa? Baudelaire nos puede dar una respuesta. Ya que hemos señalado en cierto punto la relación que entablan este par de cantores desasosegados, acudiremos al escritor francés, para traer a colación la estrofa final de *Heautontimorumenos*, el verdugo de sí mismo:

¡De mi corazón vampiro tenaz,  
de esos grandes abandonados,  
a la risa eterna ya condenados  
y que no pueden sonreír jamás!

(Baudelaire, 95)

Es de esta forma como podemos evidenciar el *modus operandi* de De Greiff, un ironista a fuerza de disgustos e incomprensiones, que se refugia en su chopo seco, desde cuyo interior denota las fuerzas que moldean el deber ser del mundo; ríe de la inopia con que el mundo lo acepta, mientras rechaza cualquier emoción desemejante a la que es del ritual (De Greiff, 85). Decisión definitiva para el maestro quien cerrado a la posibilidad de

la alienación fácil, prefiere cantar su disentimiento con un golpe seco, viril; tañer su descontento, en un queja sin mueca.

Germán Espinoza aborda así mismo el tema del retiro greiffiano, presentándolo como fuga de la realidad que para él es:

Búsqueda de soledad, en últimas, porque sólo en la soledad De Greiff se siente libre. Soledad que fue a buscar en las selvas de Bolombolo, pero que encuentra también en su *bicoca* citadina. Soledad de las selvas tropicales que cantó con el más recio acento que se recuerde, ese acento que lo convirtió en el mayor exponente de nuestra poesía, en el más auténtico de nuestros cantores. (Espinoza, 233).

De manera que se reitera la placidez que, con todo, manifiesta el poeta por la ausencia de reunión, del mismo modo que destaca, para reforzar nuestra idea, lo recio de su canto, atribuyendo a estos factores su notorio descollamiento por sobre todas las cabezas poéticas de la nación, y también su autenticidad.

En el próximo bloque, nos ocuparemos de un tema que encontramos ineludible y es la compañía que buscaba León de Greiff para sí. Si bien es cierto que el silencio ocupa la mayoría de sus anhelos, también lo es que no es una mente en blanco lo que persigue, sino el acercamiento con personalidades muy concretas, no representadas físicamente, sino que

residen en la memoria o en el ensueño. Se dirá también que a pesar de sentirse más a gusto allí, su lugar no es inocente de *weltshmerz*<sup>4</sup>, pero tampoco de Amor.

#### **1. 4. De la ilusa compañía**

Hemos estado aludiendo durante todo este primer capítulo a la condición solitaria que expone el vate de Antioquia en *Tergiversaciones*, siempre en busca de la “casta voz del silencio” (De Greiff, 257) pero aún no hemos referido qué o quién es lo que busca allí, en ese país sideral tan áridamente íntimo y por qué podemos decir que es la morada de su poesía. Maya nos puede seguir arrojando luces que además nos remontan a la teoría Barthesiana expuesta en el principio: “En ese ambiente extratelúrico, por las boreales avenidas donde el hielo es azul bajo el resplandor de la media noche, aparecen los fantasmas de sus sueños” (Maya, 83). León de Greiff designa su mundo poético partiendo de lo improbable, de “lo iluso”, de “lo quimérico” (De Greiff, 84, 87).

Pero la pregunta persiste: ¿quienes habitan esa región etérea del espíritu? La siguiente cita nos es muy conveniente: “Son mujeres pálidas, hermanas todas de los ángeles de Poe, y que portan en la mano las llaves doradas del paraíso de los lirios. El poeta las entrevé, y al alejarse de ellas, escucha, como en el canto místico un no sé qué que queda

---

<sup>4</sup> Del alemán “dolor del mundo”, se refiere al sentimiento negativo que se genera a partir del análisis del mundo porque éste no encaja con las aspiraciones del hombre. Casos notorios encontramos en Hamlet, Werther, Nadja, entre otros.

murmurando” (Maya, 83). El producto de su encuentro, entonces, resulta exactamente el mismo que el del final de una pieza musical, el final de un poema, el final del día... Silencio. Una reverberación en el recuerdo de la armonía, de la palabra, de la luz, pero ya fuera de ellas: la embriaguez una vez la copa se queda vacía. Es la música muda del poema representada en la Noche:

¡La Noche! ¿Quién ha invocado a la madre de las tinieblas con más patéticos acentos, con más hondas inflexiones que este poeta? A lo largo de sus obras, la plegaria a la noche es un tema reiterado amorosamente. La noche para De Greiff, es la representación de la sensualidad, de la cálida pasión, del misterio inalcanzable, del hechizo celeste, de la obsesión carnal. Es la patria de sus amadas muertas, de los amigos cuyo diálogo interrumpió la llamada inapelable, de los hazañosos bohemios cuya pipa conspira en los tugurios, de los divinos locos que rompen de una pirueta el aro de papel de la luna (Ibíd.).

Luego del crepúsculo y de los ruidos del día es que la sensualidad carnal, aunada con el *pathos* y el misterio, acuden a su llamado lírico, para llevarlo hasta la consagración del instante consumado en sus poemas.

De cualquier manera, y aunque no exista para él la posibilidad de transigir, su ser distante no es del todo halagüeño, como ya algún lector habrá podido intuir: su vivienda mental apartada del resto resulta un mundo frágil, probablemente por lo ideal, por la insistencia de juegos imaginativos, de recovecos ilusorios:

[...] Pensamiento pobre  
(monedas de cobre  
de mi iluso verso)  
filtro y tergiverso  
como por fingir  
cielos de zafir  
donde son de plomo.

(De Greiff, 20).

O también:

[...] Angustia tremulenta.  
Indeciso dolor  
que no se nombra...  
Indeciso dolor que se aposenta  
-frío y taimado- en lo interior  
de nuestra sombra! (186)

Varios pasajes en la obra del poeta podrían continuar corroborando la idea de este algo cínico lugar, basado en lo movedizo de lo iluso (entendido como quimérico y soñador) y la tergiversación. Lugar que de todos modos es la única posibilidad que le queda para vivir verdadera y auténticamente (Gómez, 159).



León de Greiff encuentra en su territorio vital una renuncia intuitiva a los actos normales de la existencia, cuya mira tiende a la exclusiva solución de las necesidades básicas, al eterno mancebo de los recibos y el salario, situación para él desconsoladora hasta provocarle el enhiesto menester de la Muerte, donde el silencio y la oscuridad nos son un hórrido misterio sino una noche sosegada para dormir plácidamente, un refrescante Leteo que le libraré de sus cansancios. Cuando canta a sus muertos no manifiesta tanto una perentoria necesidad de que ellos vuelvan, sino por el contrario, manifiesta el anhelo de unirse a su destino (Alzate, 180).

No siente la honda y melancólica desavenencia de la vida ante la tristeza de la tarde que se va, sollozante y temblorosa, hacia el infinito reino de lo Ignoto; en aquella hora sublime y trágica en que los párpados de la sombra se aploman indolentes sobre las glorias de la luz; en esa hora misteriosa, cuando se acerca la noche y el cielo carece de una edad fija; en ese momento en que el mundo se rinde inerme y mustio ante el dolor de la agonía crepuscular y en el que a mí me parece que asisto al degüello inmisericorde de mi espíritu... Es más bien el recuerdo vago, la esperanza imprecisa, el amontonamiento de la sombra, lo que más lo inspira (Ibíd.).

La última línea es la que más nos compete, puesto que ratifica lo que significó para nosotros el motor de esta tesis, “el amontonamiento de la sombra, es lo que más lo inspira”, eso es, la noche, el alejamiento, los fantasmas (que son su compañía) son los que lo inspiran: el silencio es donde encuentra nacimiento el inveterado gris de su expresión.

¿Ama? sí, claro que ama. Ama al viento siempre que le traiga palabras mútilas, ama la *saudade* quieta del crepúsculo, ama la luna muda en cuyo fondo está el manantial de sus anhelos más secretos; ama, en fin y religiosamente, a la Noche y su Silencio, piélago oscuro de fantasmales músicas por donde vaga su nebuloso velero: en ella la ausencia de voz, atónita, anuncia las palabras de la Muerte:

(...) Ofelia la blonda,

Ofelia la pálida,

murió de silencio, (...)

Murió de silencio

la cándida,

la cándida y rubia doncella

de ojos de esmeralda...

Los llantos sonoros

no dicen las ansias...:

Silencio es la nota

que tremen las arpas...

Silencio en los bronces

de adustas campanas...

Silencio en el viento

que azota su caja...

Silencio en las sombras

que rozan su cuerpo...

Silencio, silencio...

¡Silencio, alimañas,

felices gusanos

que gustáis su sangre

tan dulce, tan cándida...!

Silencio en los pinos,

cipreses, acacias...

Silencio en los ojos

que ya están sin lágrimas!

Silencio en las bocas

que no gimen lánguidas

melodías dolientes,

amargas...!

Silencio en los labios,

silencio...!

Silencio en las almas...!

(De Greiff, 164).

Carlos García-Prada resalta las floras y faunas que habitan el silencio de De Greiff, resaltando incluso los sonidos que pueblan ese silencio, que devienen el objeto de búsqueda del poeta en el apartamiento, en su país irreal y autócrata donde por fin no tiene que

evadirse, sino que puede, a gusto suyo, disponerse al oír, pues ningún ruido impertinente le va a salir a la vera:

En el soledoso silencio de su soñar de Greiff oye la voz de su dulce prometida lejana “urna de místico perfume”, mujer rubia, gentil, altiva, intocada, melusina, “cual ninguna boticcelica”. De noche esa voz viene a sus oídos sordos, como un “son cariciante”, cristalino, como “una dulce querella, melodía etérea”, que al Amor lo sujeta con hechizo irresistible (García-Prada, 191).

En el siguiente apartado del presente capítulo, trataremos de mostrar la dificultad encontrada por la crítica para instalar con comodidad a León de Greiff en cualquier cajón que ésta tenga como recurso. Esa singular característica tiene mucho sentido tratándose del bardo en cuestión, si prestamos atención a la intención radical del poeta de no ser otro como cualquiera, uno más de la provincia, sino exteriorizar la evidente distancia que lo separa del resto.

Finalmente, diremos que su compañía era la poesía misma. Pedro Acosta en *La esfinge y la palabra*, apoyará nuestra tesis, pues asegura que el momento en que León de Greiff escribía era cuando estaba a solas, o dijéramos mejor, buscando su propia compañía:

Siempre el momento de su soledad fue, ¡obviamente!, el de la creación literaria. Mejor, el de escribir poemas, pues creación exige gestación constante. De allí, quizá, su apariencia de tedio, de aislamiento por elación, aquel verbo abstraído con el mentón pronunciado y arrugada la naricilla, y la mirada traslúcida -¿un

imperceptible verdoso o un tenue grisáceo?- entornada hacia las alturas y con las manos entrelazadas sobre las espaldas. A su alrededor crecía el bullicio polucionado que le servía únicamente de aureola a su aislamiento. Por allá las palabras y su sensibilidad se esfumaban al pie de la esfinge que tenía a su servicio privado... (Acosta, 199).

Una vez más, encontramos una apreciación que nos asegura estar yendo por un camino correcto, la soledad y la creación literaria de De Greiff en un mismo renglón. Su sensibilidad se despierta al diálogo con la privacidad, consigo mismo.

### **1. 5. Por una poética inclasificable**

Anteriormente aludíamos al carácter -cuando menos- particular del maestro para resolver sus rimas y sus métricas, así como el sentido último de su concepción vital, renuente a las formas ponderadas, a los valores tenidos por estables y así seguros y ciertos en el mundo de lo común y corriente. De manera que un escritor cuyas fuentes no sugieren una pista fácil, dado lo inasible, lo irregular, lo extraño de su composición (sin que por eso falte a la musicalidad o al placer estético), se muestra como una molestia para el crítico que, incapaz de encerrarlo, sólo puede atinar a encontrar ciertos visos determinantes en su obra, como nos lo dice Luis Suardiaz en la siguiente escena, a propósito de un encuentro con León de Greiff en Weimar:

No era un sueco o un alemán como yo conjeturaba; era sueco y alemán si atendemos a las sangres que lo formaron. Pero no: americano, de Colombia, atento a las invenciones de los parnasianos y los simbolistas, modernista y posmodernista, explorador de los vastos territorios vanguardistas, infatigable saqueador de los viejos baúles, anacrónico y moderno, gozador de la música, frustrado ingeniero y siempre difícil de agarrar, de situar, de clasificar, pues no sólo tiene tantos nombres como trajes y camisas para cada ocasión, sino también varias voces (126).

Atendiendo a una posible pregunta que pudiera surgir de lo anterior, cuyo esbozo dice: ¿cuál es la posición del poeta ante la tradición y qué es acaso lo que lo convierte en un “sin par domeñador del lenguaje”? (Muñoz). ¿A qué se debe su originalidad sin precedentes, su voluntarioso estilo de resultado tan aliciente a los oídos del espectador (más que a los ojos)? Lo desarrollaremos por partes. Primero aludiremos al registro que presentaban sus lecturas, a las fuentes (variadas tanto en número como en tipo) de donde bebía, comenzando por resaltar su ascendencia, lo que nos lleva a encontrar literatura europea de difícil acceso en la Colombia de principios del siglo XX, tanto más en la provincia, y que fue suministrada por su todavía extranjero padre.

Ya desde joven fue conocedor de Góngora, Quevedo y Cervantes, después Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Victor Hugo, Aloysius Bertrand, el mismo Gaspard de la nuit, el Conde de Lautreamont, Poe, Heine, hasta llegar a la prosa de Balzac, Stendhal, Tolstoi y Dostoievsky; el casi imposible de conseguir *Tesoro de Covarrubias*, todo lleno de refranes y giros clásicos, que incluso en ese tiempo caían en desuso, así como también la

lectura de los latinoamericanos Rubén Darío y Porfirio Barba Jacob (Gómez, 156). Pero no encontramos saludable limitar a ciertos autores su genio lírico. También es muy importante resaltar la intensión cuestionadora referida a las formas tradicionales. Gómez dirá:

La poesía no fue para León de Greiff un ejercicio ocasional para dar escape a estados de ánimo, ni tampoco una forma de narcicismo o mistificación que pudiera halagar su vanidad o proporcionarle situaciones eventuales brillantes en el mundo *snob* de las apariencias, sino intransigencia existencial con el filisteísmo y la vulgaridad, lucha simbólica (no por eso ineficaz) contra una sociedad castrada y goce sutil en la expresión de una esotérica belleza (157).

Si esto es así, la poesía de León de Greiff es la conceptualización de su actitud para con la vida: ni un método de escape, ni un embuste hecho dúctil con experticia para agradar a la masa (a menudo sorda), sino la más plena sinceridad para consigo mismo que, al tiempo resulta un propio legitimarse frente a ese pensamiento adocenado de las “intensas gentes” (De Greiff, 17). Pero la lectura inyectiva de Gómez continúa y se imbrica con mayor solidez en nuestros argumentos, en tanto atañen a la cualidad prístina para poetizar, expuesta por este soberbio anacoreta:

Porque para De Greiff, como para cualquier auténtico poeta, la necesidad de poetizar quiere decir, simultáneamente, la necesidad de afianzarse en una comunicación anticonvencional, que deleve al sujeto su realidad más secreta y compleja y lo sitúe respecto a los demás en su singularidad más significativa o sea en un mundo descubierto y no heredado. Así, el lenguaje se convierte no solamente en transgresión de normas y

valores convencionales, sino que inicia una visión del mundo pletórica de asombro e ironía (157).

De modo que la búsqueda que lleva a cabo el poeta pretende descubrir el mundo, no simplemente aceptar las convenciones impresas por instituciones con potestad para hacerlo, en función de una lógica mercantil que su corazón desdeñaba con fiereza, sino configurar el suyo propio, utilizando como medio sobre todo la mentada ironía. El resultado de tan particular proceso es el mismo que circunscribimos en el silencio y sus aláteres, la creación de su propio país, su propia quimera, el manantial creativo “ayuno de realidad” (De Greiff, 85), encontrado en *Tergiversaciones*.

Debido a su naturaleza contraria al sentido común reinante, ensalza por ejemplo algunos antivalores de la sociedad, como por ejemplo la pereza, ya que ésta controvierde la actividad útil para el tipo de actividades que abomina: en ella se encuentra la distancia imprescindible para la contemplación (Gómez, 158), tópico que se sigue sumando a la peculiaridad mental del bardo y que sin duda contribuye a la extirpación del monótono ruido:

¡OH LA PEREZA!

Oh, la Pereza es de raso o gamuza...!

¿Para qué laborar, si eso es útil, Hidalgo?

La Pereza agiliza, apresta, aguza...

Pereza... ¡oh palafren que yo cabalgo!



Jauría de ensoñares –densa- azuza...  
¡Oh pereza que es Todo y Nada y Algo...!  
Búho me apoden, díganme lechuza:  
de mis Pereza y Noche nunca salgo...  
  
La Pereza es sillón de terciopelo,  
“sendero de velludo”..., la Pereza  
es la divisa de mi gentileza,  
  
y es blasón soberbio de mi escudo,  
que en un campo de lutos y de hielo  
se erige como un loto vago y mudo...

(De Greiff, 212).

Es que el poeta se niega con todas sus fuerzas a entrar en el molde de la eficiencia diaria y la única arena donde esa pelea no está perdida, es su inteligencia. Tal vez de esa inoperancia en el plano de lo “real” es que le viene tanto amor para la muerte, que el fastidio prolifera en sus jardines como la flor más exótica. Pero su dignidad, muy lejos de dar el brazo a torcer, se ratifica en la soledad, en el ocio que mencionábamos, constituyendo “condiciones *sine qua non* para que el poeta se conserve como tal, es decir como hombre incontaminado por el mundo de los fines y de los medios” (Gómez, 158).

Prosiguiendo con nuestra disquisición, volveremos a referir el escrito *Sobre unos versos de Leo Legris*, de Luis Alzate Noreña, en el cual el autor refiere una clasificación

mucho más plausible de los poetas, teniendo en cuenta todo lo dicho a propósito de la insuficiencia de agregarle el sufijo *-ista*, a cualquier característica empleada para referirse al vate antioqueño, y que también viene a confluír con nuestro eje central. Dice Alzate:

A estos poetas a quienes la naturaleza externa se impone con más o menos fuerza, los han nombrado algunos “poetas objetivos”, en oposición a los que sienten y expresan de preferencia la vibración de sus pasiones y sentimientos, y que son poetas emotivos, vibratorios, sentimentales, que lloran dulcemente o que analizan penetrantemente; poetas del recogimiento, del silencio, de lo vago, de la bruma, que miden el dolor de las cosas por la pena de su propia alma; pesimistas y panteístas, místicos o diabólicos siempre inconformes. Poetas tristes, de los países brumosos son éstos, en tanto que los primeros, los “objetivos”, son de las tierras luminosas (Alzate, 170).

Tal vez sobre aclarar que nuestro poeta, en esta medida, no es “objetivo”, sino que es un *poeta del silencio*, morando en vaguedades y pesadumbres que de continuo nos llevan a la reflexión, al rincón más íntimo de la alcoba, apuntalando hacia la noche con una inextricable brújula que nos aleja del peligro del día, la facilidad de la alegría débil donde nada nos amenaza. Por el contrario, invita a nuestra alma confiada a difundirse en todo, a esparcirse por el ámbito de la ubicuidad silente. Dificultad del recogimiento que nos impone sobre nosotros mismos la consideración inapelable de nuestra fragilidad, el instinto de la vida abocándonos al misterio (Ibíd.).

Vemos la figura de un país privado, adentrado en la bruma, donde no hay claridad, porque la claridad es una mentira que se convierte en verdad, gracias al pensamiento

unánime de la turba, en la cual la personalidad de cada quien se desdibuja para forzar un encajamiento general en la misma. Leo Legris se “manifiesta cansado de la luz” (171), de la inoperancia de su quehacer diario:

Este poeta reacciona contra su medio físico e intelectual. Nuestra tierra es de sol, de mucha luz, y él busca sombra. Nuestro medio intelectual está marcado por un panurgismo de escuela, por una incapacidad de las almas para el aislamiento, por un miedo a no ser comprendidos y aplaudidos por los consagrados; y especialmente (el ambiente literario) está enfermo, hondamente enfermo, de incompreensión, de desdén o de envidia (Alzate, 172).

En la cita anterior se alude a su procedencia nórdica, puesto que en esa tierra el sol no es de todos los días, ni mucho menos restallante como el del trópico, además de las condiciones del medio intelectual donde se acepta todo lo que acepten los del “rebaño sagrado (...) un religioso respeto a las reglas del grupo, a las mentiras del grupo y a todos los rencores y las calumnias del grupo” (Ibíd.). Método infalible para dar contentillo a la crítica respectiva, del cual según el autor, renglones después Legris escapa de una manera firme.

En el brumoso territorio propio, como ha de ser en todo poeta lírico, encuentra alguna escotilla para asomar la cabeza y darse un respiro del gusto arlequinesco donde se solaza la inanidad de la manada, el gozo vulgar de la vanidad que desdeña la reflexión con suficiencia; de los que hablan trovas sin sabor, ni siquiera amargo, siempre robando ideas, imposibilitados de sensación o sentimiento; de los gramáticos y los retóricos ahítos de

imbecilidad, de leguleyos pendientes del agio, del contrato traicionero. De los dogmas interesados, de la ignorancia genuflexa desconocedora de todo ideal, de todo ensueño, presta al acomodamiento falso vencedor en todos los campos.

Así que en medio de ese maremágnum de averíos inconscientes, está él detrás de su trinchera, preparando los dardos certeros que extrae de la sublimidad, acomodando cada palabra, cada expresión cada ritmo con vocación preciosista, prosélito del adjetivo que insinúa aquel camino vedado al decir (176).

Pedro Acosta también se pronunciaría a este respecto planteando como base la paradoja, terreno en el que el poeta se siente como pez en el agua, como en la ironía y aún en el oxímoron; aduce su genio inconfundible, comparándolo con algunos contemporáneos en cuanto su unicidad, sin posibles huellas de predecesores, o posibles (imposibles) seguidores:

¡La poesía Greiffiana, laberinto vocal de incógnitas y al mismo tiempo de tan fácil entrega! (aludiendo a la simplicidad de sus rondeles y arietas) Esa paradoja sólo podría explicarse con el misterio indescifrable de la poesía, si es que ello explica algo, y que es mucho más impenetrable en el caso De Greiff. Ante todo porque, como voz lírica, es singular, inconfundible, sin que sea posible atarla a unos antecedentes o reencontrarla en unos seguidores. Como Silva, o como Porfirio Barba Jacob, imperan en ese solitario reino suyo, rompiendo una época lírica pero sin que sea dado encasillarlos en los esquemas de unas corrientes rígidas (Acosta, 205).

Entiende que hay un momento del análisis en el que no se puede ir más allá, entonces con entera humildad se resuelve en el misterio y a éste confiere el resto, sobre todo -aclara- tratándose de nuestro autor.

Nunca se acomodó a los demás; se hubo de sentir siempre solitario, exilado, evadido, extranjero, sin descartar el hecho, asegura Fernando Charry Lara, de que “en medio de la lobrete del mundo sórdido, no dejará de reconocer y de preguntarse, sin embargo, si no es en la intimidad de sí mismo donde está su enemigo” (190). Tal conflicto y paradójica, la de la imposibilidad de estar con los otros y también consigo mismo, crea en el estilo un tono, un acento, una cadencia igualmente recoleta y radicalmente *sui generis*:

El acento de León de Greiff está a salvo de cualquier imitación. Es suyo, inalcanzable. Su belleza, en ocasiones tan íntima, sorprende a la vez por su lejanía. No concebimos aquellos vocablos, sugerentes, volubles, melódicos, sino en el solo aire de sus poemas. Su poesía revela, como pocas, la intención de permanecer tenazmente insobornable y solitaria. Su extremo subjetivismo hace que sea una obra, más que original, casi única (Charry Lara, 191).

Según el autor de *Nocturno y otros sueños*, la razón de la originalidad de los versos de De Greiff es su extremo subjetivismo, con lo cual se refiere por supuesto a la asidua concurrencia al apartamiento y su correspondiente no-decir, que sirve de inusitada guía para poetizar.

Hemos desarrollado hasta este punto que en *Tergiversaciones* primer mamotreto, de León de Greiff, el poeta encuentra un *leitmotiv* en el silencio, y que esa relación estrecha con su fuero interno, es inspiración innegable en su tarea literaria, ya como escudo contra el día que trae la labor ruidosa, ya como país de ensueños y memorias donde dialoga con sus fantasmas. La creación de dicho estado abstracto representa su vínculo con la poesía: consideramos incluso que es su fuente primaria, el nacimiento mismo de su universo lírico, único en nuestra historia poética del siglo XX.

A continuación, entonces, daremos inicio a nuestro segundo capítulo, donde seguiremos la línea temática hasta aquí propuesta, pero desarrollada en el segundo mamotreto de De Greiff: *Libro de signos*, donde indagaremos por el horadante silencio que puedan albergar sus páginas.

## II

### DEL SILENCIO EN EL SEGUNDO MAMOTRETO *LIBRO DE SIGNOS*

#### 2.1. Cenizas de un rebelde

En el presente capítulo nos centraremos en observar las posibles transiciones y vínculos que a través del silencio como *stimmung* (tonalidad del alma) hacedor, se aprecian en esta obra con respecto de la primera que hemos escogido. Teniendo por cierta la tendencia al apartamiento del poeta ante el lenguaje social, veremos si acaso en su “multánime” espíritu se mantiene la expresión calladamente creadora. Estudiaremos si el universo silente que creó para su recogimiento aún se exhibe en él como una salida de su desdén al ruido demagógico de la parafernalia colectiva.

Nos preguntaremos cuál es el enfoque del *Libro de signos*, puesto que en él, la poética de León de Greiff ha atravesado cinco años de experimentaciones disímiles con respecto a la aparición de *Tergiversaciones*. Empezaremos recalcando el hecho de que de Greiff partió hacia el Cauca, y fue estando allá que compuso estos poemas, lejos de la llamada muchedumbre, como en la primera obra denunciaba intransigente. Ahora está en la selva tropical. ¿Qué fue de su querella, de su amor por la muerte, por el silencio?

Su mengua anímica es notoria, la visión retrospectiva de sus años moceriles le causa estrago; aquel país fantástico se aleja sin mirar atrás y el ímpetu incendiario de otrora luce más quedo: apenas una leve brizna de aquél lugar juvenil privilegiado se resguarda en el centro del espíritu como una fina hebra de flama inextinguible. Detrás de sus versos reside

un punzón agudo, una dolorosa angustia porque todas las imaginaciones acompañantes  
antaño, hoy olvidaron el camino a su casa. Incluso se despide de éstas como de lo que no ha  
de volver:

Cantos de Tristán e Iseo

y de Dante y Beatriz,

y Gestas broncas de guerra

plenas de sangre y del furor

de legendarios Paladines

-¡desde Aquiles hasta Mambrú!-

Yo las albergué. Y un día...

Y una noche... Bah...! No sé!

Y adiós y adiós fantasías

que se fueron y no tornarán!

Adiós, adiós, que se fueron,

fantasías, y al viento y a la mar!

(De Greiff, 706).

Los osados y altaneros aires que exhibía en *Tergiversaciones* han perdido vigor  
contestatario, la adolescencia con su actitud irreverente se oscurece. Se ha dado paso a un



encarar-la-realidad-del-común, que le ha supuesto una derrota. Su inteligencia no fue lugar suficiente para enarbolar la bandera de la satisfacción en la guerra contra la costumbre: no tiene más de ese valor espartano para enfrentarlo. Ahora se siente “débil como el viento natío ante el áspero soplo de turbio mar colérico” (De Greiff, 695).

En una noche caucana emplaza su poema *Nocturno No. 3 en fa mayor* donde expresa con certeza su posición ante el mundo. Luego de la febril rabia que presidió el primer mamotreto, sus aspiraciones están reducidas a nada, la impaciencia, “las vaharadas de estólida alegría”, la velocidad inconsciente ya pasó (Hernández de Mendoza, 256). El tiempo ha sido un fuego impiadoso que lo ha depurado: los años de entrega al arte reclaman su paso, añora el pasado insolente, ve con qué presteza lo abandonan sus propios anhelos: “-como tremar asordinado de invisibles violines/ Son los idos esplines/ odiseos-” (De Greiff, 710). Aun “odiseos” los llama, quizás por lo que enfrentaron (para la muchedumbre cosas de todos los días, para él Cíclopes y Poseidones y Ninfas y flores de loto), óbices que obstaculizaban el retorno a doña Luna, su Penélope.

Alejado en el cansancio, ya no es desdén lo que lo impele a escribir, a veces es amargura, plena tristeza. Siente el fracaso venir resoplando, pisándole los talones. Ahora está presente el temor de que toda su entrega a la poesía quede en el desconocimiento y el malentendido ruidoso del intelectualismo ciudadano. Todavía se mantiene su sentimiento extranjero en “las vegas del Zipa”: “corazón forajido, corazón fracasado” (De Greiff, 704, 7).

De sus ilusiones no quedan sino escombros. Las pretensiones de un espíritu que labra la lucha desde el arte como único cuartel existencial ahora le duelen; el poeta sufre

por la impotencia de expresar lo inexpresable, y porque su expresión sea confundida con cantos comunes. Sin embargo no se pervierte en quejas melindrosas, sino que, a pesar de oírse latente el desgarramiento de su alma, su lamento es sordo, al ver “tanta ambición en pavesas” (719), su resolución enhiesta es la soledad.

Las pérdidas añoranzas le llevarán de nuevo al Silencio, pero tal vez ahora exista una diferencia y es el camino que toma para llegar a éste: ya no el desprecio por lo ritual, sino la decepción por haber sido derrotado al enfrentarlo (Hernández de Mendoza, 257).

Cambia el desdén por la tristeza y la amargura. Al recordar cómo su canto ha podido llegar al desconocimiento, ante el temor de que todo su esfuerzo llegue a perderse (...)

¡Tantas ilusiones se han roto; tanta ambición, tanto trabajo de orfebre en el espíritu lucha por traducirse cuando la labor artística viene a ser el centro vital de una existencia! Cuando pasa la vida y contempla aquel trabajo, un dolor parece desgarrarle el corazón (...)

El recuerdo, la añoranza, la pérdida de sus vigorosas rebeldías, llevan al poeta a la soledad (Ibíd).

Entonces aparece una intención severa y más acentuada aún por el no decir; ahora la necesidad es la espada que esgrime al enfrentarse a la página en blanco: no transmitir nada para que todo salga volando del mutismo: “...-a veces -/ su canción es callada,/ muda, como los ojos abiertos,/ húmedos... que no dicen palabra” (De Greiff, 636). Parece que

quisiera transmitir un gesto, una facción, pues se trata de hacer ver al lector su rostro luego de la debacle ante el fracaso contra el ruido, y con eso, está seguro, la poesía acudirá al llamado para remover hasta la última fibrilla del que se asoma a su universo, susurrándole la historia que el autor no narra totalmente.

Hay en especial un fragmento en que De Greiff canta al silencio, es la *Cantiga II* del libro que tratamos: allí se encuentra un nuevo canto referido a la ausencia de sonido. Ya no es el solaz que busca para contrarrestar los lances del ruido adocenado; no trae a él fantasías de música amada, sino más bien es su desespero, la sumatoria de todas las melodías monótonas que le constriñen en la selva tropical. Ahora parece, a veces, amar la soledad, pero no como espacio para el descanso de la multitud, sino como total estatismo del ser, precisamente persecución del no ser, una suerte de Nirvana que le permita adentrarse en la nada, en el olvido; el existir del no ahora es su más ferviente ilusión:

Danzó la danza del corazón.

Danzó la danza.

Borracho con alcoholes de ilusión.

Alelado con opios de esperanza.

Más no dice del lúgubre claustro:

oh nó! Qué vá a decir...

Cuenta- ello sí- del estoico retiro

donde errátiles vientos recogieran las velas,

estáticos,

y turbulentas músicas se tornaron silencio,

y la veleta de sus sensaciones fugitivas

. con dedo rígido hacia Nihil señala.

(De Greiff, 707).

Nos encontramos al frente de un poeta solo, pero solo como olvidado, silente a la fuerza, fuerza que él mismo provocó, sí, pero cuyo centro no es un escepticismo férreo que le arrastrase a una amargura inaudible escondida tras la risa esperpéntica del soliloquio, sino una consecuencia directa de los arrebatamientos consentidos en su edad moza. Esta desolación, sin embargo -y que es lo que realmente nos importa- lo lleva a la creación.

En *Esquema de un quatuor elegíaco en do sostenido menor* hallamos prueba clara de ello. Veamos. El autor nos ubica en un paraje donde no parece quedar piedra sobre piedra. Todas sus construcciones, sus navíos y sus fantasmas permanecen yertos, exangües ante la llegada del corolario dejado por las ardientes renuencias del pasado. Medita, melancólico, en lo más profundo de su alcoba. Hasta allí lo alcanza la sonora carcajada del paradójico aislamiento. Hay un sarcasmo sobremanera amargo en su condición, un oscuro misterio palpita entre “los resquicios de la biblioteca” (De Greiff, 601). El desfile retrospectivo de su vida le azota el espíritu. Desesperación sin alegría plena: rebosante de angustias por lo porvenir, salta de los recovecos de su interioridad en la que encuentra, sorpresivamente, nuevos gozos del alma madura que habla mientras que el cuerpo material enmudece. Apunta Hernández de Mendoza:

Al alejarse de la urbe, el poeta penetró mayormente en él mismo y calló, halló en contacto con la naturaleza, la nueva libertad. Inútil parecióle su unísono silencio, “inútil custodia” e “inútil poema”; sin embargo, según su expresión, “cinceló” aquel silencio. Y, porque previó su propio silencio, recobra ahora su voz varonil. Este nuevo silencio, producto de la soledad ante el trópico es, para el poeta, una novedad que le da a expresarse con un mayor vigor (Hernández de Mendoza, 259).

Su forma de expresión ahora manifiesta un hallazgo en sus emociones. Ese factor le indica un modo de manifestarse que ya vislumbraba de joven, pero que ahora, maduro, explota con mayor hondura: hablamos del no decir, del sugerir, del incitar, del intuir. En este punto nos es conveniente hacer alusión a unas notas del filósofo español José Ortega y Gasset, quien, en resonancia profunda con la poética de León de Greiff, arguye que el individuo en su honda singularidad no se expresa genuinamente a través de lo que dice, sino, por el contrario, mediante lo que no comunica verbalmente: como un iceberg de cuya envergadura sólo vemos la punta asomada por encima del agua, pero que su raigambre, mucho mayor en peso y volumen, yace debajo, donde no es posible verla:

Quando el hombre se pone a hablar lo hace *porque* cree que va a poder decir cuanto piensa. Pues bien, esto es ilusorio. El lenguaje no da para tanto. Dice, poco más o menos, una parte de lo que pensamos y pone una valla infranqueable a la transfusión del resto (Ortega y Gasset, 6).

Asimismo funciona la lucha de nuestro autor con su pensamiento y su intención de insinuarlo. El poeta no explicita su dolor y sincera invalidez informática sino que los expresa en lo oculto de sus poemas; no se permite lágrimas verbales que aburriesen de tedio y monotonía, sino que pugna por cifrarlos en “abstrusas claves” (De Greiff, 618). Construye un muro de palabras alrededor de su ensueño silencioso.

Tal vez sea esta la razón de que nos sintamos invadidos por una inusitada oscuridad cuando lo leemos: “Canción que nada diga/ y apenas sí sugiera./ Que nada diga/ más deje en los oídos/ una impresión insegura de leyenda/ y de quimera:/ (el hondo rumor de los caracoles/ en la rósea espiral se aposenta)” (De Greiff, 614). Anotábamos en el primer capítulo que para León De Greiff la poesía es lo que no se dice en general, por lo que inferimos que esa búsqueda hacia lo singular y lo auténtico es una prueba del poeta para probar la nobleza solitaria del alma del lector: si no arriba la sugestión detrás de las claves versadas, nacidas del silencio, es porque los oídos y ojos lectores no son dignos aún de ella.

## **2. 2. De vuelta al tedio**

¿Detrás de qué reside su dolor? ¿A quién culpará por tanto desastre comunicable? Nuestra respuesta es susceptible de intuición: el día. Las horas de luminosidad irremediable son las que ocultan con mayor aridez el cansancio del verso. Las costumbres comunes al diario vivir son una bola de acero en el espíritu poético, dejándole en el trasegar un cansancio tan viejo como ellas mismas, ora brizna ligera, ora agudo suplicio. El tedio de nuevo se apodera de la mente poética obligándola a escribir:

(...) La visita el mágico tumulto

de la música, -el ceño fruncido, la boca cerrada-,

-simbólico Sordo, grávido Sordo

pleno de toda la melodía, pleno de toda la armonía-.

La visita el tedio, que acorre

al clarín de mi voz, y es delicia

y es placer y es regalo y es lujuria

a mí espíritu excéntrico:

fragua con él fantasías mi acidia;

- pálido tedio, larva:

y por honda ironía, motor de las hechas más grandes

y de las diminutas-.

(De Greiff, 633).

A este respecto, Cecilia Hernández establece dos aristas para examinar el tedio allí presente: una, la del cansancio, entendido como desidia por la vida en general, inapetencia por lo vital que hay en sí mismo y en el otro, la proclividad al olvido con su intrínseca oscuridad. Y la otra -que nos compete de raíz-, una fuente prolífica de inspiración que se da únicamente en su alejamiento, en su soledad, finalmente, en medio del silencio. Es “el fundamento y la razón de los grandes actos, el motor principal de la acción” (Hernández de

Mendoza, 261). ¿De cuál acción? La acción poética. Vemos también que no es un ademán, plañidero de rasgaduras penantes, sino irónicamente, es un no-decir placentero, lujuriente, creador. El poema se vive y palpa como carne y sangre que se cuele en silencio a través de las más sutiles grietas del entendimiento.

De aquellos encuentros tan carnales con el silencio serán concebidos vastos poemarios como el presente, llamado *Libro de signos*, segundo mamotreto. Se esboza entonces con mayor claridad lo que formulábamos en el subtítulo anterior: sí, el poeta está solo, pero es la intensidad que él mismo se construye y es consciente de ello. Luego, distante como el que más del gemido, se entrega al cruce de su acidia con el hastío para procrear estrofas que continúan persiguiendo un ideal: ideal alejado de las necesidades básicas y el hartazgo de los problemas diarios (Ibíd.). Y aunque se reconoce desdichado, “Yo desdichado Atlas,/ clamó el buido ruseñor judío” (De Greiff, 703), no espanta su carga, la acepta: “Ante mi gesto fatigado/ la lluvia cae;/ y a mis pies, como un perro/ amigo, el fastidio yace” (639).

### **2. 3. Dorada Minerva**

Pasados los años, la experiencia le invita a adentrarse con acentos propios en la sabiduría, que junto con la belleza, es encontrada por el autor en la diosa clásica Minerva, figura en la que asienta su ideal de perfección femenina contenida en el conocimiento. Irá a buscarla en el único lugar que conoce, la Noche: allí desnuda a la diosa, la encuentra marmórea y muda, como también luciferina. Es el frío resplandor que con poder se exhibe por encima de las altas cumbres silentes, donde ninguna palabra alcanza un tamaño relevante. El poeta, entonces:



Quiere ver a Palas Atenea en la noche, porque su inspiración es nocturna y lunar. La plena luz del día le mortifica, la noche con su delicadeza le da la sensación de la verdadera vida. Qué bien se une a este amor, a la luna y a la noche su teoría estética de la sugerencia de los medios tintes, del concepto borroso de las palabras “que nada digan”. La noche por sí misma es sugerente, la oscuridad es el panorama de la fantasía: lo que no se ve, viene a ser lo que la fantasía ve. Y la luna, con su pálida luz y con su presencia blanda, permite alcanzar matices que sin colmar la retina vienen a mostrar apenas las sombras y a dejar campo a la mirada imaginaria (Ibíd.).

Lo que no se oye entre los ruidos del diario, es lo que la poesía oye. Susurros borrosos, que combustionan instantáneamente con el roce de la percepción. Un eco palpitando en la trastienda de las cosas, el cual se alude pero no se expresa. Los ojos -y los oídos- vueltos a la noche, indeterminan los límites y la fantasía aflora con facilidad.

A lo largo de la obra que hemos analizado, encontramos una ausencia total de algún sentimiento bucólico que lo espetara hacia la vida, alguna admiración en particular por una flor, o por un pájaro diurno, o un árbol que no fuera un chopo seco, o un río que no fuera el Leteo. La anulación descriptiva del paisaje físico, tan presente en poetas colombianos como Eduardo Carranza, es una búsqueda del mejor estar para la creación onírica, puesto que no busca una excusa para versar una descripción o un dibujo esquemático, sino más: plasma todo un panorama musical sobre su yo recogido en la reflexión. La Noche tiene una

cualidad de mixtura que no logra el día, siempre tan definido y claro. León de Greiff nos brinda un camino a sus sensaciones mentales:

¿Es esta la noche de las soledades fecundas?

Aquí erigí la torre de mi aislamiento  
para escuchar las músicas recónditas  
y disparar mis flechas a los astros.

Es esta la noche morena. Es esta la noche  
que cribaron mis flechas. ¿Y es sangre de astros  
la que tachona el ceñidor de la noche?

Yo quemo mi cuerpo con el aire incendiado, en el día.

Tuesta el aire. Trasuda el monte vaho de fiebres. Bulle  
vida, brava, libérrima. Indómita salta por el límite  
espacio. –Y soy duro.

Mas quiebra la noche el erguido

mástil, y embruja la noche mi espíritu dócil: morena

mujer, perfumada de nardos nupciales, la Noche.

(De Greiff, 656).

En el fragmento anterior el poeta se refiere a los elementos del ambiente, pero no es de manera empática, no identificándose con ellos, celebrando su gracia, sino estableciendo

un muro recio que le diferencia del paisajismo. Sí, se siente la vida bullir en la selva, pero en él no, él manifiesta su dureza. Dureza para la vida, para el brillo solar que se arroja entre las nubes como una gran trompeta de oro, sin sordina. Sólo la morena Noche puede ablandar su espíritu atrabiliario, dar reposo, quietud a las aspiraciones, silencio.

Silencio que luego de cruzar el vano de su interior se traduce en música, una sensual mujer que quiere ser escuchada. La nocturna presencia inspira con diversidad a León de Greiff: es mujer vastamente silenciosa, lo que resulta su mayor atractivo pues le permite escuchar sus propios ritmos mentales. Es a un tiempo placer y turbulencia, misterio y angustia, pero también, y he aquí un pilar central en nuestro análisis, contiene un símbolo determinante para estos poemas, la Luna:

La luna es la personificación, en ocasiones, de la imaginación, del misterio, de la vida bohemia a la cual el poeta se acerca para buscar lo oculto. La luna es el sitio de habitación perenne de Poe, de Cervantes con Rocinante y Sancho; de Shakespeare con Lear, Falstaff y Yago, con Macbeth, Mercutio, Porcia y Coroliano, con Ofelia, Cordelia y Ricardo III, de Verlaine y Baudelaire, Rimbaud y Corbiere, Laforgue, Keats, Shelley, Goethe (el germano) y Darío. Y por haber inspirado a estos, que para el poeta parecen ser los vates representativos de las épocas altas de las literaturas de la edad moderna, sus inspiradores además, quiere él buscar esa inspiración para así resolver los misterios que a su mente acuden. Quiere llevar hasta ella a sus camaradas: que sus amigos sufran también la mágica influencia que a otros llevó a sus mejores creaciones (Hernández de Mendoza, 267).

Un nuevo símbolo para designar el campo mental que el poeta creó para sí, para encontrarse a sí mismo en su poesía. Tiene sentido, su territorio está en la Luna, allá quiere vivir, en la profunda y bélica distracción de la escritura. No es un decir de connotaciones peyorativas, Octavio Paz dirá que la distracción es atracción por el reverso del mundo, y Höelderlin, a su vez, no dudó en resaltar que la escritura, en tiempos de desasosiego, de guerra espiritual, es la única capaz de producir un espacio anímico habitable. León de Greiff vive en la luna anímica, descripción de empedernido idealista, de ensoñador incorregible, que horma perfectamente con lo que hemos podido vislumbrar de su concepción del mundo, tan lejana a toda lógica discursiva y con afanes de socialización.

Cuando el cantor de *Sonata latebrante urdida en antiguo y en nuevo* crea sus versos, alude al ser que a todos llama calladamente, la luna distante. La invitación para los viajeros es hacia el astro nocturno, símbolo de su fantasía, su inspiración, lo cual, en ocasiones, puede constituir lo más verdadero del poeta. Pide silencio para el canto del trovero, para oír su “voz avinada” (De Greiff, 592), su risa y su llanto. Hernández de Mendoza pregunta por lo único que interesa a la emoción cerebral del poeta: los fantasmas del país de la creación, desde el amor y la guerra hasta “el indio Darío borracho” (de Greiff, 595), arengándolos al encuentro en “la luna que todos loaron” (Ibíd.).

En la *cantiga II* León de Greiff insiste en no ver ni oír al paisaje en cuanto tal, sino que lo usa como metáfora acre de su fastidiado tremar:

Silencio, silencio, silencio, silencio.

El aire cargado de fuego.

El sol vestido de acero.

Tedio. Tedio. Tedio.

¡Nitchevó!

Horizontes ciegos y fijos

como los paredones altos y lisos

-mondos- de los presidios.

Fastidio. Fastidio.

(De Greiff, 615).

Los montes son una cárcel, no son parte del trópico exuberante, sino una metamorfosis de sus sensaciones. Aún cuando la presencia imponente de la naturaleza de cualquier manera invada con su ramaje los poemas del *viking*, éste deseará y encontrará a la Noche para salvaguardar libre su visión: se esconde del paisaje, para poder captar sus ritmos interiores, los acordes en la lira o el fagot de su espíritu. El tedio de los días, el calor húmedo, el sol fatigoso, se desvanecen en una oscura música inaudible. Es la *Sonatina en Re Menor*, donde mora el ocaso del fastidio.

Pero existe otra característica que nos concierne al considerar la noche y el silencio en las obras de De Greiff, expuesta por Tulia Álvarez de Dross en el ensayo *La experiencia amorosa en León de Greiff*, y es que:

Este retorno a la noche significa un retorno al seno materno, al elemento primigenio de la vida, engendradora de nueva vida, lo que no debe entenderse como simple regresión. Este retorno es una experiencia necesaria para recuperar las energías creadoras que vivifican y se ponen a disposición del consciente; es decir metafóricamente, son resucitadas (Álvarez de Dross, 310).

Lo primero que desglosaremos es el sentido que Álvarez de Dross le otorga a la Noche, para establecer con ello un puente hasta lo que acuñamos su propio mundo, a través del silencio, la nada. La noche en relación con lo femenino pero materno, así se nos plantea la cuestión, aludiendo con esto a una fuente renovadora. Entonces, la Noche, que es el Silencio, que es la Nada, de nuevo es el Cero necesario para el uno iniciático: el espacio dotado de divinidad femenina, imprescindible para la creación.

#### **2. 4. El viajero**

En el *Libro de signos* León de Greiff se refiere de manera acentuada al aventurar, a deambular por caminos desconocidos. Propone un permanente errar, como una suerte de viaje eterno, de caminar sin rumbo. En *Zarabanda de Esquicio No. 1 en fa mayor*, retrata al viajero, al caminante, como un “zúngaro pobre” (De Greiff, 666). Con él, se muestra la imagen del incansable conocedor de caminos: rumbos no sólo materiales, tangibles a los sentidos, sino también aquellos que conciernen a las vías infinitas del pensamiento, a los

creados por la imaginación, por eso mismo fantásticos. Un perenne visitante de lugares ignotos:

(...) Zíngaro pobre como un poeta

bailar hacía el oso de su pena:

sonajas érale su cansancio;

sonajas era y adufe destemplado:

bailar hacía la gitanilla de su quimera.

Ese venía por la ruta, -el Viajero.

¿De dónde? ¿Hacia dónde? ¡Quién sabe!

Circuía el pálido silencio,

como la toga de Cesar o el manteo

raído de villón miserable:

Circuía el pálido silencio.

Luces pintábale de fuego

la íntima hoguera insaciable. (...)

(De Greiff, 666).

Los anteriores fragmentos revelan una insistencia nómada y silente, como el humo que crea la aureola indescriptible que signa las primeras dos obras del maestro, bibliografía

principal de este Trabajo de Grado. Pero dejaremos que sea Cecilia Hernandez la que establezca la ilación en la punta de este argumento:

Aquel viajero está rodeado de pálido silencio: silencio que tiene una concreción en la “toga de César” que en este caso pareceme nobleza y poder, o en el “manto raído de Villon miserable”, que en este caso es inspiración interna (Hernández, 271).

De la anterior cita encontramos importantes las imágenes planteadas, dado que, en primer término, la referencia a la “toga de César” que resalta la crítica, tiene una marcada connotación con la sabiduría que impera, con el gobierno de la inteligencia. Tales son las virtudes de Minerva: el reinar nictálope, el imperar en la noche. Aparece el silencio como índice de nobleza, cualidad capital para nuestro autor en cualquiera que quisiese acercar su corazón a la poesía.

El “manto raído de Villon”, por otra parte, se nos sugiere como sinónimo de inspiración interna: tenemos aquí dos planos relacionales de nuestra investigación, relativos al lugar donde se gesta el poema: el noble silencio con la inspiración. Esto es justo lo que queremos demostrar: para León de Greiff, la inspiración y el silencio son equivalentes. De la mudez bebe asiduamente su recurso creador.

La inspiración incita al viaje silencioso y errabundo. Se trata de un andar sin calcular, sin medidas ni fechas, ni siquiera llegadas premeditadas a la manera del turismo.



Es un viajar por el sueño, por las remembranzas que hombres de letras han grabado en el tiempo, posibilitando la interacción de nuestro autor con sus pensamientos.

El afán por alejarse del ruido de las multitudes lo hace preferir la voz muda de los elementos. En *Breve canción de marcha* la búsqueda de elevación como salida al tedio fabricado en las ciudades, es una peregrinación renovada de perspectivas y sentires, no sólo, reiteramos, en forma física “sobre los pies cansados, sobre nave armoniosa” (De Greiff, 576), sino también en las ligeras auras del ensueño. No únicamente cambiar de espacio geográfico: además existe el universo del pensamiento. León de Greiff nos está planteando efugios de la rutina acostumbrada. Dice al respecto Hernández:

La aventura y el viaje no se condensan en otra cosa, paréceme, que en no pensar en el momento, en el tiempo o en la realidad circundante y prosaica, sino en la internación por el silencio dentro de sí mismo, en el estudio profundo del arte y de la ciencia, desdeñando todo lo demás (273).

Desdén es lo que oculta la sombra del viajero en el reverso de su caminar errante, en su cautiva mirada silente, ansiosa de libertad. Libertad que buscará en las fuerzas estéticas, científicas y filosóficas, mas no como un humanista de profesión universitaria, sino al modo de un noble inquisidor de las oscuras potencias del espíritu, del propio, del de cada quien, insustituible y único.

Ahora bien, en la siguiente división del presente estudio, hablaremos sobre un tema infaltable en la poesía de León de Greiff, la música. ¿Qué influencia ejerció sobre la vida, y

más, sobre la obra de nuestro autor? Por otra parte, ¿qué relación comporta el tiempo del silencio al interior de una perspectiva musical presente en el *Libro de Signos*?

## 2. 5. La música ante todo

En León de Greiff parece ser tomada muy en serio la máxima de Verlaine: considerar la música ante todas las cosas y, a partir de ella, construir los edificios teóricos y culturales. Aunque en el primer mamotreto la filiación entre música y poesía comporta una conjunción profunda, creemos que en el segundo su compromiso es más directo y explícito, esto por la cantidad de composiciones poéticas intituladas con nombres relativos a sinfonías. Tanto es así que con respecto a la noción de sinfonismo, el crítico Stephen Mohler asevera que tal expresión se podría agregar a tantos *-ismos* atribuidos a su obra, pues:

La intención de León de Greiff de aproximarse a la música clásica es manifiesta en los títulos de muchos de sus poemas en que usa las palabras *sonata*, *sonatina*, *scherzo*, *fantasía*, *nocturno*, *fuga*, *preludio*, *suite*, *rapsodia*, etc. Muchas veces el título indica además la tonalidad (en do mayor, en la bemol, etc.) y el tempo (*allegro*, *agitato*, *vivace*, etc.). Sus indicaciones de este tipo se conforman

con toda precisión al tono y tema de su poema, y a la tradición sinfónica (Mohler, 342).

De modo que en el *Libro de Signos* abundan títulos como los mencionados por el crítico, ¿pero por qué nos interesa este tópico? Primero, porque pensamos que cualquier estudio consagrado al poeta que deje de lado su tendencia, su inclinación vital hacia la música, está deliberadamente incompleto, y segundo, porque este arte fraternal tiene su propio criterio a propósito del silencio, lo cual toca raíces profundas para el interés de nuestra investigación.

Partamos de la base recién aludida: nuestro autor tiene intereses definidamente musicales. No sólo como tema de sus poemas o como andamiaje interno y externo de los mismos, sino como una manera cardinal de imaginación. El poeta siente la vibración sutil, o la estridencia advenediza, o el silencio en todas las cosas, las tangibles y las del espíritu, las reales y las fantásticas (Mohler, 352). De hecho, no pocas veces habla de sonidos que habitan su interior, salidos de intuiciones propias, pronunciamientos tales como los que a continuación exponemos, en los que una aparente contradicción nos devela la naturaleza de la música callada en nuestro autor:

Es silencioso. Cuán silencioso! Musitando arcanas,  
tácitas músicas, ultra terrenas armonías...  
Cuán silencioso y triste y taciturno!  
Y con los ojos puestos en la glaciación cimera  
de su quimera: un sueño. Bah! Ensueños... Tonterías!

Borracho de los filtros de la noche.

Cruza por el sonoro vocerío  
escuchando las tácitas, las tácitas  
músicas abismales y recónditas,  
y las canciones de su desvarío.

Cruza por el sonoro vocerío  
borracho de los filtros de la noche.

(De Greiff, 583).

El vocerío que escucha es producido por las quimeras de su interioridad, en otras palabras él es el único que escucha esas voces, porque son parte de su errante desvarío. Así el silencio posibilita la audición de músicas al poeta. Esta clase de aleación entre fonema y percepción no es rara en lírica. De Greiff va a echar mano concurrentemente y en gran variada manera de este recurso, mientras expone su imaginario poético. Son asociaciones del pensamiento con la intuición que responden a una determinada imagen o sensación. “Áspera disonancia/ de los violines –trágica-/ de mi dolor hermana” (De Greiff, 600). Acá es una carcajada de la soledad que se traduce en la imagen de música bahorrina, y no es extraño tampoco encontrar estas relaciones con la naturaleza:

Qué canta el viento? Con garganta de bronce  
qué himno propaga, de severos sónes  
beethovenianos?

Qué canta el viento? La lluvia le acompaña al piano...

Qué canta? La Noche... Las Mil Noches y una Noche de mi Cansancio...

(De Greiff, 645).

Pero a lo que queremos llegar es a recalcar el papel desarrollado por este tipo de interpretación del mundo en la obra del poeta, ya que, dada la intrínseca relación de la música con el silencio, tácitamente se alude a nuestro tema. Poco tácitamente, en verdad, si descubrimos la vibración melodiosa resonando dentro de la cabeza (siendo en realidad producida) y no fuera de ella (escuchada). Nuestra pregunta indaga por el papel del silencio en la producción poética del bardo, pues bien, en uno con tan pronunciada tendencia a la música, debemos hablar de su producción musical, más aún cuando tenga que ver la Noche, el símbolo del recogimiento -o la amada... ¿música?- en De Greiff. ¿De qué orden son las armonías que percuten en el interior de nuestro autor? A continuación un comentario muy pertinente, para la resolución de esta cuestión:

La interpretación de los sonidos de la naturaleza en la literatura con imaginería musical no es nueva, pero además, De Greiff también percibe la música en los elementos mudos de la naturaleza, sobre todo en los de la noche. La música que él oye en estos componentes silenciosos del universo es música mental. Este es el tema de *Sonatina en la bemol*, en que el estribillo dice: “Cantaba. Y Nadie oía/ los sonos que cantaba”. Nadie oyó el canto del poeta en este poema, porque era imaginario: “música mútilas/ urdidas en la propia fábrica de su cabeza”. (De Greiff,

636) (...) Igualmente imaginarias son las estrellas, luna y noche que producen música. Estas cosas forman parte del ensueño del poeta, y por eso son inaudibles a lo demás (Mohler, 358).

Así es que aquí tenemos otra arista desde la cual interrogar por el silencio en las obras que hoy nos ocupan, siendo de igual manera muy relevante al momento de concebir un poema. El silencio musical, ya sea tema o recurso imaginario, ocupa un lugar de observación prominente al abordar los poemarios de este hombre nacido en provincia pero de trazas europeas. Identifica, según Mohler, de manera auditiva, las cosas que mueven su sentimiento con el ritmo, como la locura, los sueños o algún nombre de mujer. Pero las que le disgustan, las une mediante la figura del ruido, desarmonías y ronqueras. Las correrías diarias contra las que se enfrentó en la juventud y que hoy son sin sabor de sus añoranzas.

El día alborotado no puede ser sino una voz áspera, un sonido de características estridentes, al igual que la ciudad. Su actitud, del todo misantrópica ante la multitud, es una constante invitación hacia la vida silenciosa; toda algarabía, a la que algunos caros suyos han dejado en pos de la fama, le es distante. De esta forma se exhibe un León de Greiff de oído muy selecto, quisquilloso si se quiere. Muy pocas cosas, de hecho, van a componer lo que para él era música, dice Mohler: “Sueños y poesía son música para el oído del poeta, y lo demás es ruido” (363).

Afirmación que para nosotros es muy interesante ya que, si atendemos a la explicación tomada de Vargas Osorio en el primer capítulo, según la cual la poesía es lo que se encuentra después del poema, en el silencio, y si estamos de acuerdo en que éste

mismo es un aliado insuperable para el sueño, entonces podríamos decir la frase muchísimo más rampante: El silencio es música, el resto es ruido.

El poeta, febril, en la hamaca.

Leía con abúlico afán,

la canción de Rolando:

en sus oídos resuena el olifán.

Silencio ahora, canta en sus oídos

la sonata de la mudez.

Calor suscita en su cerebro

toda la sed.

(De Greiff, 622).

Explícito está, el silencio es sonoro. “Al poeta le gusta el silencio tanto como la música, porque el silencio es su aliado contra los disgustos de la vida” (Mohler, 364). Y podemos dar fe de ello.

Mohler, quien analiza la obra del poeta desde la perspectiva melómana, entiende que el sonido es un primer influjo, un elemento vital en toda su obra; que los instrumentos aludidos son un mero acompañamiento a la audible comparsa creada por el oficio del bardo. Dice que desde que los sonidos empiezan a despertar en él el deseo manifiesto de expresarse, ese maravilloso mundo de idealizaciones empieza a adquirir forma (Mohler, 406). Y más aún, nos brinda una clave para extraer algo más sobre su manera de componer versos:

El estímulo, la “musa” del poeta es sonora más que visual. La contemplación de un paisaje no le dice mucho, si no están presentes los rumores de este paisaje, esas “voces ocultas” del bosque o de la noche. La música ayuda a que el poeta no vaya tan solo a su soledad y a que su camino extraño, a través de ese universo inventado, surjan melodías que le ayuden a afrontar los peores acontecimientos (Mohler, 405).

Así es, León de Greiff está guiado más por su oír que por su ver, como ya lo habíamos indicado, pero encontramos una concepción más, que no mentamos durante el primer capítulo en el apartado que trata sobre la presunta compañía que tenía De Greiff a su haber: se trata del arte análogo de la poesía, la música, la cual, según el crítico, lo secunda en su caminar por el espacio etéreo de donde irá a rescatar sus creaciones literarias.



## CONCLUSIÓN

*“ Y este es mi sino: vigilar inmoto  
que me diga el natural concierto,  
y buscar el profundo  
móvil que rige el eternal ignoto,  
para ver si algo es cierto  
en el fin o en la fuente d’este mundo”*

*León de Greiff*

Ahora, por último, hemos elegido este fragmento del poema encontrado en *Tergiversaciones* llamado *Balada de mis ritos*, para terminar la línea circular que supone la serie de disertaciones aquí presentadas. En él se exhibe una búsqueda -y ahí lo importante- muy profunda que acecha en la raigambre del tiempo y el espacio. Aparentemente una futilidad, si se parangona con la factura o la paga, que dirá algún cuerdo, no hay cosa más real; pero más allá, entraña una pregunta que atraviesa toda la historia universal y aún lo porvenir.

Pregunta que refiere al móvil del devenir eterno, y lo hace por una razón, porque quiere escudriñar a través de las incertidumbres del conocimiento. ¿Dónde específicamente? Dirá León de Greiff: en el silencio. En “el fin o en la fuente de este mundo”. En el espacio dotado de cualidades divinas que se encuentra antes de todas las

cosas o después. En la nada o en la muerte, en el cero necesario para el uno, o en el infinito al que ingresa después de finalizar todo lo que alguna vez ha empezado.

A modo de conclusión propondremos un par de apreciaciones de Tulia Álvarez de Dross y Hernando Valencia Goelkel. La primera afirma la búsqueda poética como el metafórico seguimiento de una presencia amada que se idealiza a través de la distancia. La escena tiene que ver con el tópico medieval según el cual la lejanía ennoblece: existían de hecho trovadores que se enamoraban de a oídas de la doncella. Si lo dicho por Álvarez de Dross refiriéndose a la relación *poesía-búsqueda-feminidad* acontece en la inspiración versada, tales vínculos se aplican al modo bajo el cual definimos aquel mundo abstracto de León de Greiff, oscilante entre el ensueño errante y el distanciamiento lunático.

La crítica nos brinda una hipótesis muy interesante sobre la naturaleza del aislamiento del poeta, que se basa en evidenciar el deseo de aislarse como una manera de idealizar con presteza una imagen del poetizar. De Dross enfatiza sobre lo eterno femenino, nosotros lo hacemos sobre el silencio y la inspiración equivalente:

Como se borran las fantasías de los cantos del juglar, así lentamente se ausenta del mundo real del poeta la imagen de la amada que motiva su obra poética. En la memoria del amante permanecen, sin embargo, algunos rasgos que se defienden del total olvido y constituyen la parte esencial en el proceso que se inicia con la ausencia; la idealización de la amada. El poeta (...) lo que en el fondo quiere hallar es aquella zona de la persona real que dinamice su yo en su desenvolvimiento poético (Álvarez de Dross, 300).

Afirmamos que León de Greiff requirió de la soledad y del silencio como fuentes de inspiración y de ennoblecimiento, porque para ennoblecer la imagen mental, es preciso distanciarse de ella, soñarla en la lejanía, y en dónde funciona mejor el ensueño sino en la ausencia: dónde la memoria, sino en la distancia. En el apartamiento silencioso, la imagen poética puede mantener su nitidez intacta a través del tiempo. Álvarez de Dross nos está ofreciendo una lectura referente a la constancia del silencio en el errar poético, andanzas calladas que hemos señalado en los poemarios *Tergiversaciones* y *Libro de Signos*.

Goelkel dirá:

Es apenas [su obra], si se quiere, una continua variación sobre unos cuantos tópicos íntimos, y es también una negativa prolongada y austera a inclinarse ante los requerimientos de una burguesía que confunde la catatonía con el dinamismo. La soledad de De Greiff, su individualismo, su obstinación a aferrarse a un universo interior limitado dan testimonio, no tanto de sus defectos humanos o de sus restricciones artísticas, como de un gran silencio en torno suyo (Goelkel, 28).

No habrá demasiado que decir a este respecto, el registro de su creación está revestido de un gran silencio, dirigido sobre todo a los requerimientos bullosos de su sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

#### Fuentes Primarias:

- De Greiff, León. *Obras completas*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. 2004.

#### Fuentes Secundarias:

#### Obras Teóricas:

- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires, siglo XXI editores. 1975.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Gredos. 1992.

#### Estudios sobre León de Greiff:

- Acosta Borrero, Pedro. *El mundo poético de León de Greiff*. Bogotá, El Espectador. 6 de Julio, 1958. Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
- Alape, Arturo. *Nicolás Guillén: El poeta que navega en la historia de su patria*. Bogotá, Magazín Dominical. 1 de Abril, 1984. Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
- Álvarez de Dross, Tulia. *La experiencia amorosa en León de Greiff*. Bogotá, Revista de divulgación cultural de la universidad de Colombia. Octubre 1970. Arturo Alape,

- Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
- Alzate Noreña, Luis. *Sobre unos versos de Leo Legris*. Barranquilla, Voces. 1938.
  - Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
  - Arciniegas, Germán. *El descubrimiento de León de Greiff*. Bogotá, Lecturas Dominicales, Suplemento de El tiempo, 1930.
  - Castillo, Eduardo. *Leo Legris, El Panida*. Bogotá, Cromos. 1918.
  - Charry Lara, Fernando. *La creación de un lenguaje*. Bogotá, Eco. 1977.
  - Espinoza, Germán. *León de Greiff el lujuriente, el musical, el satírico*. Bogotá, Letras nacionales. 1965. Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
  - De la espriella, Rojas. *Era un hombre que disfrutaba la soledad a sus anchas*. Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
  - Gómez, Eduardo. *El lírico contra la lírica tradicional*. Bogotá, El Espectador, 17 de Octubre, 1982.
  - Hernández de Mendoza, Cecilia. *La poesía de León de Greiff*. Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1974. Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.

- Mejía Duque, Jaime. *La poesía de León de Greiff*. Medellín, Literatura y realidad, pág. 143 - 161. 1976. Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
- Mohler, Stephen Charles. *León de Greiff, poeta musical*. Bogotá, Thesaurus, t. XXIX, instituto Caro y Cuervo –separata 28 págs. 1974. Arturo Alape, *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá, Ediciones Fundación Universidad Central. 1995.
- Muñoz Sarmiento, Luis. *León de Greiff, entre la soledad y el silencio*. Web. 17 octubre, 2014.
- Suardíaz, Luis. *León de Greiff en Weimar*. Medellín, Colección conozca a: José Asunción Silva, Luis Carlos López, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff, Luis Vidales. Extensión cultural universidad de Antioquia, pág. 127- 160. 1985.
- Valencia Goelkel, Hernando. *Notas de lectura bajo el signo de Leo*. Bogotá, Crónicas de libros, instituto colombiano de cultura, págs. 19-28. 1976.
- Vargas Osorio, Tomás. *Iniciación a la poesía de León de Greiff*. Bucaramanga, Obras, imprenta del departamento, págs. 189-197. 1944.
- Vásquez, Rafael. *La poesía de León de Greiff*. Bogotá, revista indias #50, págs. 394 – 403. 1943.

## **BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

### **Bibliografía de Referencia**

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Bogotá, Oveja Negra. 1982

- Betancourt, Belisario. *De Greiff o el lenguaje que no envejece*. Revista Casa Silva. 1995.
- Bonnett, Piedad. *León de Greiff y los orígenes de la lírica moderna en Colombia*. Texto y contexto, 1988: 133-140.
- Carranza, Eduardo. *Los pasos contados*. Bogotá, Norma. 2007.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "De León de Greiff a Eduardo Carranza." *Historia de la poesía colombiana*. Siglo XX. Bogotá. Villegas Editores, 2003.
- García Maffla, Jaime. *León de Greiff 1885-1976*. Gaceta Colcultura N° 29, 1995.
- Jaramillo Gil, Lino. *A tientas por el laberinto poético de León de Greiff*. Cali, Universidad del Valle. 1975
- Martín Abel. *Los Complementarios*. Madrid, ediciones cátedra. 1987.
- Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas*. Madrid, Alianza. 1994.
- Paz Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de cultura económica. 1986.
- Tolstoi, León. *La muerte de Iván Ilich*. Bogotá. Oveja negra. 1980.