

LEON DE GREIFF:
IMAGENES Y FIGURACIONES
DE UNA POETICA DE VANGUARDIA¹

León de Greiff, el conocido poeta colombiano, utiliza una serie de recursos estilísticos y los hace resaltar poniendo de relieve las imágenes más peculiares a su poesía. Estas van haciendo el mundo unificado de las figuras o figuraciones que se mueven en la imaginación del poeta, en ese riquísimo universo donde los ingredientes emotivos toman cuerpo y pasan al poema con decidida voluntad de estilo.

Las imágenes provocan otras y luego otras, consecuentes dentro de esa sucesión y esta reiteración de imágenes metafóricas iguales; por virtud de la repetición y de la insistente alusión se convertirán en símbolos y, aun más tarde, van a convertirse en parte de un sistema simbólico o mítico².

¹ León de Greiff (Medellín, 1895) es el poeta más conocido de Colombia. Su extensa obra poética ha sido y sigue siendo motivo de grandes polémicas en torno a sus valores como poesía de vanguardia, dadas sus cualidades de poesía hermética y su signo intelectual revelado en su creación en el profundo conocimiento del poeta de la mitología clásica, tanto grecolatina como del norte de Europa (de donde procede su familia), así como de la música. Todavía en la actualidad León de Greiff es uno de los poetas más discutidos y de obra más revolucionaria de la poesía hispanoamericana contemporánea.

² En nuestras pesquisas nos ajustamos a una definición amplia de *imagen*: primero, la psicología, que considera a la imagen como un proceso mental, como una percepción o sensación que surge de un recuerdo de pasadas vivencias, y segundo, la crítica, que identifica imagen con metáfora y hasta con el símbolo y el mito para dar a entender la combinación de dos planos, uno *real* y otro *irreal* en la expresión de un pensamiento. Entre estos términos se podrían hacer distinciones, desde luego, pero aquí esta ausencia «representa la convergencia de dos rectas», de un lado el «continuum» sensorial y estético y del otro la referente a las figuras o *tropos*, al lenguaje indirecto, «oblicuo» que se expresa en metonimias y metáforas. Usamos aquí las teorías de R. Welleck y A. Warren, para la aplicación de un caso que ejemplariza una situación semejante. Confróntese de los autores su *Teoría literaria*. Madrid, 1962.

El mundo de las imágenes greiffianas, una vez conocida la obra total, es un cosmos real, verdadero, que no hace más que bullir con la avidez de vida en que también se agitan las formas que damos en llamar producto de la realidad. Las imágenes en el mundo greiffiano serán calco o reflejo de un mundo nada extraño. Un mundo integrado por objetos reconocibles, con existencia real. Pero ese otro sitio en el que las figuraciones del poeta se mueven es un lugar perfectamente localizado: geografía emotiva, con cumbres, con ríos que fluyen, con mares que se agitan, bosques sombríos o amenos, noches que suceden a los días, climas que comunican frío o calor. Todo se va edificando a manera de un *Dios* que creara un mundo y, después de crearlo, colocara en él a los animales y a los hombres que van a vivir en ese espacio. Este hombre producto del invento lo crea a «imagen y semejanza» del hombre natural.

Todo ello lleva a pensar en la imagen del primitivo hacedor de mitos, cuando el hombre entra en contacto con una naturaleza pletórica de acontecimientos desconocidos y de fenómenos extraños que no se explica y de los que surge el *mito*, ya con nombre y configuración.

Cassirer examina estas ideas a partir de la realización del mito mismo, y ve que la distancia entre lo ideal y lo real, la distinción entre un mundo de realidades inmediatas y uno de significaciones mediatas, es familiar a su visión de las cosas y de los acontecimientos³.

Vamos a insistir, por tanto, en que estas imágenes son los componentes de un mundo verdadero no menos «existente» que este que damos en llamar real.

Con sobrada razón señaló Marcelino C. Peñuelas que el hombre contemporáneo, tratando de hallar los niveles de lo real, se encuentra en circunstancias trágicas comparables a las del hombre del período áureo griego, haciendo la salvedad en cuanto a la obra literaria de que «hace falta sólo el genio de un gran escritor para llegar a las capas profundas de lo humano, para objetivar de forma artística la dimensión humana de la realidad»⁴. Una buena parte de la literatura actual pretende recoger esta realidad como expresión de los tiempos en que se vive.

Es ése, en parte, el objeto de las discusiones de Dilthey cuando al tratar de la nueva poética, o sea la teoría o ciencia de la literatura,

³ Cfr. E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, II, New Haven, Conn., 1953.

⁴ Marcelino C. Peñuelas, *Mito, literatura y realidad*, Gredos, Madrid, 1965, páginas 147-148.

afirma que ésta deberá abordar el estudio del fenómeno poético desde el doble punto de partida *subjetivo-objetivo*, completando los hallazgos de la investigación psicológica con los aportes históricos y antropológicos-culturales necesarios⁵. Para Dilthey «la base de toda poesía es la vivencia, la experiencia viva, elementos psíquicos de todo género que se mantienen en relación con ella. Todas las imágenes del mundo exterior se pueden convertir, indirectamente, a través de esa relación, en material para la creación del poeta... Toda obra poética actualiza un determinado acaecer»⁶.

Por este camino llegamos a la conclusión de que el poema tiene siempre su punto de partida en las vivencias del poeta.

Siguiendo la teoría diltheyana vamos a considerar que lo mismo que nuestro cuerpo respira, nuestra imaginación pide ser colmada con las vibraciones de la vida afectiva. La emoción hace lo posible por revelarse en sonidos, palabras e imágenes; la intuición nos satisface por completo cuando va cargada de las vibraciones del sentimiento. De esta fusión de la intuición con el sentimiento surge la creación de los elementos que irradian en la luminosidad de la imagen greiffiana.

Partiendo, pues, de estos supuestos trataremos de delimitar la esfera de las imágenes y de abarcar la enorme zona que ocupan en la obra del poeta. Es imposible apresar, sin embargo, todas las imágenes de su obra literaria. No obstante, podemos descubrir en León de Greiff, con bastante claridad, aquellas imágenes esenciales de que se sirve.

Localizaremos, pues, estas «figuraciones» y las dividiremos en cinco grandes grupos a saber: 1.º *Las personas y sus oficios*, 2.º *Los objetos y sus atributos*, 3.º *La obra y sus coautores*, 4.º *Los espacios imaginarios*, y 5.º *La música y sus instrumentos*. Subdividiremos las imágenes en *temporales* (personas, objetos) e *intemporales* (obra, música).

LAS PERSONAS Y SUS OFICIOS

El mundo del poeta gira alrededor de las personas que lo viven, mejor alrededor del personaje que lo ha creado. El poeta mismo go-

⁵ En su estudio sobre la imaginación del poeta, Dilthey parte del punto de vista subjetivista, psicológico, sin desinteresarse por entero del punto de vista histórico, que es el fundamento de los ensayos que forman el volumen *Vida y poesía*, México, 1945.

⁶ W. Dilthey, *Op. cit.*, págs. 142-161.

bierna a sus criaturas precisamente porque son entes de su creación. Constata todo esto cuando en *Tergiversaciones*, (Bogotá, 1925), nos dice:

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

*inmóvil de su cielo. —Fantasma aleatorio,
fúnebre, disonaba mi ser en el coral
multisonoro de armonía ideal
y franca..., y me he venido con mi gesto mortuario...*

*Inepto a la alegría yo soy. De la tristeza
uncido a la carroza, vago, por vaticinio
inapelable de la suerte dictadora:*

*ni el espejismo de la trivial naturaleza
(descaecida hétera afeitada de nimio...)
nada...! ¡que va a curarme! ni tú, Muerte Señora!...⁷*

En sus palabras se revela una actitud de Hacedor, una especie de dios que dice venir de un imperio ultraterreno maravilloso de perpetua primavera. Al mismo tiempo que constata la naturaleza real del reino del que ha llegado, nos lo hace ver un tanto tambaleante, lo crea *ilusorio*, y sin olvidarse de la luna, también la lleva a su abolición.

Aquí los planos de lo real y de lo imaginario se entrecruzan. Existe una realidad que provoca la confianza del poeta; un territorio del que proviene y del que llega cargado de experiencias vividas, país con flores perpetuas y celajes coloridos precisos. Estos son los elementos que más resaltan en el soneto. Aquí comienza el poeta a referirse al *tiempo*. Aboliéndole como elemento determinante de los cambios en personas y cosas, trata de conseguir una particularización y diferenciación entre el mundo imaginado y el mundo real: «... todos los meses son uno: floreal, /y uno sólo el color: azul, bajo el cimborio / inmóvil de su cielo...»

Al detener el transcurso de las horas y, con ello, el consiguiente fenómeno del sucederse de las estaciones del año, nos lleva a formar una visión plástica del conjunto. De esta manera quedará este mundo

⁷ «Yo vengo de un imperio», *Obras completas*, Medellín, 1960, pág. 26.

fijo, grabado como un cuadro o una fotografía donde nada cambia y donde lo observado permanece igual, detenido en el tiempo. Lo móvil y lo inmóvil se encuentran frente a frente, intercambiando papeles: si el paisaje se ha quedado de forma perpetua en lo que de esplandidez posee⁸, la «carroza de la tristeza» —con toda su carga de mito tradicional— no se detiene y sigue su viaje. La tristeza será la imagen portadora de la única realidad que valora el poeta.

En la concepción De Greiff no se detiene para dejar constancia de este entrecruce (realidad-imaginación) cuando afirma que es éste —aquel imperio— «el espejismo de la trivial naturaleza», dejándonos en una situación de imprecisión, que es lo que en verdad se propone.

Podemos enlazar este primer grupo de imágenes con aquellas de los «espacios imaginarios», ya que estas «personas» ocupan un espacio real confinado a los *sitios* creados por la imaginación del poeta. Este paisaje influirá en la conducta de estas criaturas y las hará asumir posturas diversas; así, un paisaje desértico o uno lunático, albergará diferentes figuras que reaccionarán de distinto modo ante la vida.

La ordenación de este mundo de las imágenes es extraordinaria. He aquí un lugar en el que la persona del propio poeta-creador, primer colono de ese mundo, alterna con las sucesivas imágenes organizadas de una manera escalonada. Primero (remitámonos al soneto citado) surge del caos creativo de imágenes lo que aparentemente es *intemporal*: el sonido, eso que será «multisonoro de armonía ideal / y franca». Todo, desde ese comienzo, llevará como una especie de halo o contraseña apropiada, algo así como la marca del pecado original de las criaturas greiffianas, esto es, el acompañamiento de una armonía semejante, como si al crearlos, el poeta hubiera dicho: ¡hágase la música!, prefiriéndola a la luz. De aquí que veamos que todas las imágenes están traspasadas por bandadas de sonidos, por rayos tronantes de una música armoniosa y a ratos dulce, nada extraña a la situación de ese recién creado universo. De aquí que las flores mismas transporten esa condición sonora:

*Lirios sutiles en zarpas crueles,
lirios sutiles que el viento aja,
fueron el ritmo de los rondeles,
fueron el mirto que se desgaja*

⁸ Repárese en la magnitud con que aparecen en el poema anterior una serie de elementos nutritivos de la imaginación romántica y modernista, como lo son la lóbreguez del sitio descrito, los fantasmas, la muerte (personificada), el espejismo, *floral* y el color azul.

*y el loco canto de los rabeles
por los jardines que Amor alhaja
y Amar enjoya, para sus fieles...⁹*

y que las condiciones atmosféricas y los fenómenos de la naturaleza se den como

*Canción de las lluvias morosas y lentas,
canción de los fríos
sombrios
brumosos...¹⁰*

en un mundo donde la noche es instrumento musical

*Noche, piano de ébano:
pulsan tus teclas negras, como garfios, los dedos
(rígidos de mi pena...¹¹*

y el viento es canción:

*Aquí no llega sino la voz
del viento, la Voz del Viento!*

*Canción del Viento, libérrima
y ágil, de sincopado ritmo!*

*Aquí no llega sino la Voz del Viento!
Y canta¹².*

Los seres así reconocidos como tales realidades tienen sus nombres y a partir del primero —el mismo autor— éstos se sucederán en número. Jorge Zalamea, en su prólogo a las *Obras completas* de León de Greiff, ha dicho que es el poeta

«apoderado general de un consorcio cosmopolita de poetas —y he aquí, de entrada, el censo incompleto: Leo le Gris, Matías Aldecoa, Gaspar Von der Nacht, Erik Fjordson, Sergio Stepansky, Claudio Monteflavo, Ramón Antigua, Gunnar Trømholt,

⁹ «Sonecillo», *Obras completas*, pág. 160.

¹⁰ «Danza tremulenta», *ibíd.*, pág. 161.

¹¹ «Fantasía cuasi una sonata», *ibíd.*, pág. 341.

¹² «Fantasía del viento», *ibíd.*, pág. 328.

Proclo, Diego de Estúñiga, Harold el Oscuro, Lope de Aguinaga, Guillaume de Lorges, Miguel Zulaibar, Beremundo el Lelo, el Skalde y otros no menos desvelados, avinados, exaltados y amorosos vates, bardos y orfeos—»¹³.

Estos nombres recorrerán la escena greiffiana apareciendo como personajes que integran la acción de un evento dado en el poema o en la semihistorieta, y desaparecerán para más tarde reaparecer con nuevas fuerzas y renovado brío en la composición.

Sin embargo, la imaginación del poeta quiebra la estructura lógica que impone el lector a estas imágenes. Lo que pudieran ser simple y llanamente personajes de una serie de poemas, dejan de serlo para incorporarse a la verdad de la «existencia»; es decir, existen y, lo que es más, dan prueba de esa existencia en la originalidad artística de las funciones que desempeñan. Al comienzo de *Libro de signos*, donde coloca el poeta su «Farsa de los pingüinos peripatéticos», aporta un testimonio interesante:

«Esta *Rapsodia Fantasista*, de cuyo origen ya no se sabe; de cuya intrascendencia, nescencia y nugacidad no me curo, ni se curó el *Trío Coautor*; de forma y desarrollo, si los tiene, ya no me doy cuenta clara; la edita *Matías Aldecoa*, unidad del *Trío Coautor* (clarinete, fagot y trompa), con el consentimiento de los «altos heliotropos» y con el de *Leo Legris*, unidad del *Trío Coautor*, en su nombre y en el de *Gaspar Von der Nacht*, unidad del *Trío Coautor*, desaparecido misteriosa u oscuramente en *Korpilombolo* (Lappland; Sverige; 66.º, 44' aprox. latitud Norte; 23.º, 10' aprox. longitud Este de Greenwich), que allá fuera, *Gaspar*, a caza de sus dos compañeros, metido en error por una cierta consonancia existente entre *Korpilombolo* y el país en donde *Matías* y *Leo*, inducidos, en mesteres odiseicos por un supuesto viking de categoría ínfima, Eric Fjordson, pescador de bacalao y arenques y de poesías iodadas y salinas, buscaron "la vida en bruto", hace ya de ello.»

En adelante la obra —el relato— no será tarea unipersonal, sino colaboración de varios creadores, y cada cual, desde su sitio, contribuirá a la unidad total. Esta plural autoría se multiplicará con nuevos añadidos al grupo constituyendo una agrupación de personas, todas

¹³ Jorge Zalamea, prólogo a *Obras completas*, Medellín, 1960.

ellas creadoras, que se mueven en la esfera de la conciencia del poeta:

El hacedor de este mundo tiene la misión de dotar a sus criaturas de un *oficio*, y ¿qué mejor ocupación que la del poetizar? Todas estas criaturas poetizarán aunque sus ocupaciones varíen. Es preciso recorrer el mundillo de los «relatos» en *Variaciones alrededor de nada*, o mejor, las semihistorietas de *Prosas de Gaspar* y las de *Bárbara Charanga* para sacar de ellas en limpio el «dossier» de cada una de estas personas y de otras muchas no mencionadas por Zalamea.

La realidad del hombre greiffiano es genuina. El ámbito en que se mueve el poeta está lleno de presencias humanas y esta humanidad no es ajena a la experiencia total de vivir, por la que pasa en su transcurrir y en su devenir. Llevará consigo una carga humanísima de *mitos*, de apariencias de la verdadera realidad. Cada uno de estos personajes va a integrarse al espacio poético que para ellos crea De Greiff sin deshacerse de las características, virtudes y vicios de todo ser viviente. Por eso nunca serán propiamente seres *fantásticos*, ya que transportan el sello de su humana condición.

Este hombre no podrá ser un ente disociado de la realidad. Lleva en sí sus limitaciones, sus márgenes irremediables, su carga de irrealidades congénitas. Una visión del mismo que pretenda ser objetiva no puede divorciarse de las sucesivas descargas «fantasmagóricas» e ilógicas que le acompañan como personaje convencionalmente real. Por eso aparecen en la obra de De Greiff una serie de nombres de personajes históricos o novelescos que moran en esas regiones y que se tutean con otros personajes de la mitología y de la ficción literaria; personas que bullen mezcladas en su conciencia artística y que afrontan una misma carga de emociones.

En este microcosmos hecho mundo de las imágenes por virtud de la creación, se asientan nuestros valores «reales». La realidad de lo existente es una realidad apariencial, representativa; la inventada, pues, es realmente creadora de mitos universales aceptados como verdaderos.

Conviene recordar también la presencia en la poesía de De Greiff de una inmensa variedad de criaturas zoológicas que viven en este universo. La preferencia por diversos tipos y especies se manifiesta desde la primera lectura. Los animales favoritos de las constelaciones poéticas greiffianas serán los *buhos*. Y ¿cómo no habrían de serlo? Los buhos son, por aceptación general y por tradición, símbolo de sabiduría; su aspecto y su significación encajan bien en la concepción de De Greiff y casi calcan o reflejan la figura estrafalaria del poeta de *Tergiversaciones*, con su barba y su noctambulidad a cuestas, hasta con la pipa caracterizadora; ¿no es cierto que se dice del buho que es

el único animal que fuma? Las afinidades serán grandes y no vacilará el poeta en declararlo:

*Me alucinan los buhos;
los buhos que me dicen
cánticos ignorados,
diabólicos, ocultos;
los buhos que me cuentan
leyendas empolvadas
y crímenes hirsutos...*

Son los *buhos* los únicos que podrán descifrarle el misterio de la esfinge y quienes, a su vez, canten la tonada que más le place: «La luna estaba lela / y los buhos decían la trova paralela.»

Estos, junto a los *pingüinos*, integrarán la élite de esta sociedad zoológica. Los *pingüinos* son un símbolo de ciertos seres humanos a los que De Greiff ridiculiza. Estos tipos no pueden faltar en su obra, ya que, entre otras cosas, contribuyen a caracterizar —con los opuestos— su mundo. Así aparecen en su conocida «Farsa de los pingüinos peripatéticos», sátira que puede representar a todo el género humano. Esta fauna satiriza también ciertos poetas criticados por De Greiff o ciertos filósofos endomingados. En el prefacio explica la motivación inicial y dice que el trío coautor (Gaspar, Aldecoa y Leo) han concebido el poema como «fantasista farsa grotesca» con el propósito único de hacer reír con la bufonada.

LOS OBJETOS Y SUS ATRIBUTOS

Los objetos que habitan este mundo están sujetos al orden y al concierto que regulan en él todas las situaciones. Van a integrarse de varias formas y a veces intercambiarán los papeles, atribuyéndose mutuamente sensaciones olfativas, gustativas, táctiles y de calor o presión; *imágenes sinestésicas*:

*Pero el Mar es un símbolo? Y es un mito el Océano,
emblemática selva pululadora de fugitivas
sombras, caos marífico, floresta legendaria donde
[discurren
las vagueantes Náyades y las Titanias inasibles.*

*Un mito el Mar? Mirado en el espejo,
refractado en el ávida retina y bebido en su son
y aspirado en sus hálitos salinos y yodados...*

Utiliza el poeta una multitud de objetos propios de la navegación y en su poesía aparece una flotilla fantástica de «naves góticas», «naos», «barcas», etc. Por virtud de la repetida mención el objeto se transforma en *símbolo* del espíritu del poeta, que veremos ahora como barca que va a la deriva. A veces la nave será el estímulo inicial que dé pie al poema:

*Músicas, músicas exóticas!
Y músicas de naves góticas,
músicas de viejas Españas...¹⁴.*

... ..
Ayer zarparon todos los navíos.

*Y quedó en la ribera
Odiseo fallido...¹⁵*

... ..
*Simbad el odiseo,
de su nao filante hinche la vela¹⁶.*

... ..

*En mi barca o chalupa, en mi galera
o en steamer fumante, que denigra...¹⁷.*

Es necesario que el elemento *agua* exista en un mundo que es espejo de este otro. En él, una vez detenido el tiempo, también hallaremos objetos de uso moderno, como el *teléfono*, la *luz eléctrica* o la *locomotora*, de connotación tan futurista por demás: «Ahora / para hacer el camino a la locomotora / las lomas y los riscos disciplinaron...: que aparecen junto a un sinnúmero de artefactos arcaicos y en desuso que alternan con las configuraciones oscuras de objetos utilizados por *brujas* y *alquimistas*¹⁸. Muchas son las alusiones a uten-

¹⁴ «Rondeles», XII, *Obras completas*, pág. 61.

¹⁵ «Trova de los navíos», *ibíd.*, pág. 335.

¹⁶ «Breve canción en marcha», *ibíd.*, pág. 337.

¹⁷ «Mi juventud», *ibíd.*, pág. 26.

¹⁸ A estas referencias macabras se pueden unir otras de fantasmas, baldados física o mentalmente que constituyen una constante referencia en su

silios de esta índole, como «escobas», «copas» con brevajes raros, «sonajeros», «hierbas» exóticas, etc. Cada uno de estos objetos ocupará un determinado *espacio*, el que le corresponda de acuerdo con el concierto escénico del conjunto; al mismo tiempo son estímulos que dan lugar a la imagen central: «una tecla negra» será la noche, un «garfio» será la pena, una «flauta», la angustia, así como la Ofelia shakespeariana será una «estrella» límpida.

Para entender esto debemos sumergirnos en el maremagnum de *Bárbara Charanga* (Bogotá, 1957) y allí ver esa utilización especialísima de la metonimia por la que cada objeto parece representar las calidades, tanto físicas como morales, de su poseedor. Se ha efectuado una sustitución del significante, como si el reloj que pertenece a *A*, aislado de éste, no sólo le recordase, sino que le sustituyese. León de Greiff va más allá de la exposición de un estado psicológico: transfiere la capacidad sentimental, emotiva y representacional a un *objeto* que a su vez está íntimamente ligado al núcleo (persona) que le da vida por medio de sus atributos, como el *vaso* reemplaza al ebrio, o la noche de la que el poeta dice proceder: «Yo de la noche vengo y a la noche me doy, / Soy hijo de la noche tenebrosa y lunática...»¹⁹, viene después a sustituirle porque le ha robado todo lo que puede darle vida consciente:

... Has de acoger mi espíritu y mi cuerpo,
mi sangre, mi corazón, todo mi ser
—múltiples—, Noche Múltiple;
mi espíritu y mi cuerpo, mi sangre, mi
[corazón, todo mi ser,
—únicos—, Noche Única,
Noche, Noche Elegida...!²⁰.

Es lo que quizá indica Bergson al tratar de las partes componentes y de la expresión parcial de la emoción, cuando dice:

«Es innegable que todo estado psicológico, por el mero hecho de que pertenece a una persona, refleja el conjunto de una per-

obra. Usualmente asociamos lo macabro en De Greiff con la influencia tan notoria de Edgar Allan Poe y de simbolistas franceses como Baudelaire y Rimbaud tan apreciados por el poeta colombiano. En esta lista de fuentes habría que agregarse la de las lecturas de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), *Le Chants de Maldoror* y las de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, ambas obras y autores asociados a la atmósfera vital de la poesía greiffiana.

¹⁹ «Soneto», IV, *Obras completas*, pág. 5.

²⁰ «Fantasía cuasi una sonata», *ibid.*, pág. 350.

sonalidad. No hay sentimiento, por simple que sea, que no contenga virtualmente el pasado y el presente del ser que lo experimenta, o que pueda separarse de él y constituir un "estado", a no ser por un esfuerzo de abstracción o de análisis»²¹.

Aquel objeto utilizado por el poeta (árbol, barca, mesa, etc.) será el depositario efectivo del estado psicológico por el que pasa el individuo que habita ese extraño mundo.

Esta sucesión de traslados significativos creará un laborioso engranaje de *símbolos*; un símbolo vivo, que *es*; no un símbolo que *representa*. De Greiff emplea una serie de *tropos* como la metonimia y la sinécdoque, designando cosas con el nombre de otras o empleando una palabra por otra en las consabidas relaciones de *pars pro parte* y *totum pro parte*, respectivamente. El símbolo que crea en su obra va más allá de la simple utilización de recursos artísticos y será algo así como el *símbolo íntimo* de que habla W. Urban en su obra, «algo más» que el mero símbolo representativo. Es —dice Urban— una relación íntima, porque «el carácter peculiar de estos símbolos está en el hecho de que no apuntan o conducen hacia sino que llevan a. No sólo representan, por medio de una coincidencia parcial, caracteres y relaciones; son, o por lo menos se supone que son, medio o vehículo de la intuición»²².

LA OBRA Y SUS COAUTORES

Estos coautores —lo dijimos antes— estarán caracterizados, en cierto modo, por el oficio que les corresponde. Todos, o casi todos, serán bardos, trovadores, juglares y poetas de la «imbele folía». Este sentido significativo que va a tomar la obra en conjunto es otro de los recursos imaginativos que León de Greiff utiliza. Primero la obra individual de cada uno de ellos, y luego la obra que todos realizan en conjunto, la obra misma de De Greiff. Vayamos por partes. Cada una de estas personas se dedica de lleno a su tarea en la consecución de una obra de tipo personal; así Bogislao o Bogislaus Von Greiff:

²¹ Henri Bergson, *Introducción a la metafísica*, Cuadernos del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, No. 8, México, 1960, pág. 19.

²² Wilbur M. Urban, *Lenguaje y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, pág. 343.

«Óptimo y más —Bogislaus— para ratón de bibliotecas, descifrador de palimpsestos y buzo de archivos (aún históricos; pero mejor de archivos imaginarios y apócrifos). Y para escritor de naderías, de nugacidades baladíes, de embelecos triviales o bufos, y de cosas de mucho meollo y enjundia y de lucubraciones esotéricas...»²³.

Otros le acompañan en el mundo de «Babia»:

«Mientras en el mundillo de marras, farandúlico, todo sigue igual. *Bogislaus* en su cripta dale que dale a la copia manuscrita, a ver si al fin termina con *Paralipómenos*, enésimo mamotreto y con la paciencia de quienes escuchándolo bajo el signo de Leo, en Bárbara Charanga. Ebenezer sigue descifrando crucigramas ajenos y cifrando crucigramillas de los suyos; *Matías* insiste y persiste en sus *Lieder* y *Madrigales*, *Mateo* en sus *Motetes* y en sus *Madrigales* también, estos a capella (...). Y *Matatías* en sus solos de pícolo. *Beremundo el Lelo* siempre en pos, siempre a la zaga de un oficio, de un quehacer, de un mester nuevo o poco usado. *Sergio Stepanovich Stepansky* trabaja frenético en el volumen diecisiete y siguientes del *Magno Lexicón de Mister Grey*, y *Baruch*, *Apolodoro* y *Epitacio*, cada cual en lo suyo, poco a poco, despacio a despacio...»²⁴.

Todos a una irán dando forma a la obra total, porque todos han contribuido a ella, con sus dedicaciones, sus investigaciones y sus capacidades poéticas.

En sus «relatos» dice de los mismos personajes poetas: «Yo soy Gaspar, juglar bajo la luna / derogada, bajo la noche para siempre abolida, / debajo de las constelaciones venidas a poco» («Relato quinto de Gaspar», *Farr.*, pág. 151), o (Yo soy Matías Aldecoa) «vate antaño lunario, / antaño citadera macabrista, / funámbulo trovero fantasista» («Relato de Aldecoa», *Var., o. c.*, pág. 399), etc. Así, todos los entes de este mundo dinámico, en perpetuo movimiento, en agitación de fantástica creatividad, en la persecución de una obra caótica lograda con el esfuerzo y la constancia de todos. Dirá en *Bárbara Charanga*:

²³ *Bárbara Charanga*, Obras completas, pág. 533.

²⁴ *Bárbara Charanga*, ibíd., pág. 591.

«Imaginaos el más tergiversado de los Caos posibles, de los de los Bogislaos y de los Beremundos, de los Segismundos de Marras y de los Agesilaos de Entrambosmundos. Y no es el más grande de los caos, el caos continente aparente, sino el allí contenido caos, psíquico, metafísico y metapsíquico y sensorio. El caos Pancaótico que intégralo... Ah! buen caos! optimismo caos! Y lo que lecrá el que leyere y verá el veedor y oirá el audiente y maldirá el maldiciente y declamará la recitante y recitará el declamador... No acercaos a ese caos...»

No vamos a insistir. Hay una evidente correlación entre los personajes y el autor que les da vida, primero haciéndoles creadores de una obra «privada» y luego coautores de la que entre todos van a realizar. A esta obra conjunta contribuye cada cual con lo que tiene de máspreciado, con lo que De Greiff sabe bien que es la esencia de la creación, es decir, con las palabras que han de constituir la obra y la «canción»:

*Quiero palabras: (palabras...! —es pequeña ambición
siendo tan grande y zahareña—).
Quiero palabras, palabras, para urdir una canción,
y para escandirla al són
de mi zampoña²⁵.*

LOS ESPACIOS IMAGINARIOS

El espacio poético de De Greiff es, como necesariamente tenía que ser, un espacio inventado, imaginario. A esa invención aspira y para crearla utiliza los mejores relentes del modernismo:

*«Yo imagino un País, un borroso, un brumoso País,
un encantado, un féérico País, del que yo fuese ciudadano»²⁶.*

El paisaje que se descubre en este espacio será visible gracias a los rayos de la *luna*, que rige, soberana, desde lo alto, una situación donde todo es *noche*.

Este es su espacio preferido y ese espacio se constituye como es,

²⁵ «Sonatina alla breve», *Obras completas*, pág. 327.

²⁶ *Prosas de Gaspar*, II, Bogotá, 1937.

merced a su visión «adormilada» de este sitio «brumoso». Es un paisaje reflejo de la vida que el poeta dice vivir y sentir hondamente, un paisaje anímico reflejado:

*Mi vida está llena de sombras,
el cielo de nubes oscuras
como funéreas coladuras...²⁷*

La atmósfera favorable al mundo de fantasías creado por el poeta será aquella de soledad, silencio y nocturnidad. La soledad da riendas sueltas a su imaginación y, por ende, le ayuda a crear: «Aquí erigi la torre de mi aislamiento / para escuchar las músicas recónditas»; el silencio es el antídoto para los ruidos cotidianos y el bullicio del mundo: «Silencio tan profundo, benevolente ogro / que se traga los ruidos inútiles y vanos.» Sin embargo, soledad y silencio no bastan para lograr el traslado creativo a las regiones del ensueño y es aquí cuando entra en juego el elemento *noche*. Más de la mitad de sus figuraciones y fantasías está precedida por la noche, quizá porque ésta es más propicia al sueño y al soñar, mucho más embrujadora que la luz del día, mucho más misteriosa y seductora que cualquier otro motivo o elemento de la naturaleza.

Los lugares por los que transita son siempre viejos y al navegar señalan siempre la misma dirección; siempre a ese punto nórdico del cual parecen llegarle al poeta recuerdos borrosos de una edad anterior y de una situación ya vivida.

*¡Oh amigos: vamos, vamos al Norte, vamos al Norte!,
aunque sea dando la vuelta por el Sur²⁸.*

La abundantísima alusión a un paisaje frío y nublado no impide que el sol salga o se ponga en los confines de ese mundo, y deje ver ríos y ciudades, pero se hace notar la preferencia por este sitio vislumbreado desde la proa de la nave que le transporta:

*Ni sé adonde he ido...
Más sí vi un paisaje
sólo en ocres:
desteñido...*

²⁷ «Rondeles», IX, *Obras completas*, pág. 60.

²⁸ *Prosas Gaspar*, II, pág. 21.

*Lodo, barro, nieblas, brumas, nieblas, brumas
de turbio pelaje,
de negras plumas.
Y luces mediocres. Y luces mediocres.
Vi también erectos
pinos: señalaban un dombo confuso,
ominoso, abstracto,
y un horizonte gris de lindes circumspectos*²⁹.

Forma De Greiff este paisaje a su antojo y desde la arquitectura de los edificios hasta las formas de las plantas y los árboles, todo lo ordena: «Sería todo ello en formas puras y libres y asimétricas» un lugar donde el «viento canta», el mar «susurra una cantiga» y el río «llora»; también el tiempo se transmuta en un tiempo idealizado. El resultado es un paisaje espléndido, rico en altos y bajos, en bellos atardeceres y en feroces tormentas, calco de este paisaje del mundo que habitamos.

Al compenetrarse el lector con el paisaje poético y una vez establecido el entendimiento entre el poeta y su público, De Greiff dice que no debemos quitar ni añadir nada a la totalidad de su mundo. En un poema que recuerda aquel de la intocable rosa juanramoniana, dice:

*No toques nada. Déjalo todo en su sitio.
Mira la rosa mirobolante, signo, símbolo, emblema.
Para los ojos nada, ni para los subsentidos.
Solo la Música es. La Poesía, la Música son una sola Ella.
Y Ella, cualquiera Ella, lo sortilego
si sombra efímera huidera*³⁰.

LA MÚSICA Y SUS INSTRUMENTOS

León de Greiff está dentro de la línea tradicional de aquellos poetas juglares que antes de comenzar el *canto*, piden para acompañarse un instrumento musical (zampoña, vihuela, guitarra mejor que lira), y un vaso de buen vino. Una vez en posesión del instrumento y de la bebida entona sus «trovas» que en él tendrán sabor viejo, popular, de relato que se dice a voces en una plaza en día de fiesta.

La suya es una poesía cantada, o un canto poetizado y dicho en

²⁹ «Balada del tiempo perdido», *Obras completas*, pág. 148.

³⁰ «Cancioncilla», *Fárrago*, Bogotá, 1954, pág. 141.

medio de las gentes que le escuchan. El canto está lleno de sarcasmo, de ironía y de desengaño:

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

*¡El oscuro Falerno y el champaña impecable!
¡El del Rhin legendario y el Hispano y el Jónico!
Todos los vinos sùmense para el conjunto armónico,
¡oh, todos los que vierte la vid abominable...!*

*y el mísero trovero —despojo de las éticas—
a través la ciudad miserable y sonora
tras la eterna verdad eternamente vague...*

*que en esta edad intensa de exactas aritméticas,
para la sed (verdad es flor versicolora)
será la Muerte el vino único que le embriague...³¹.*

No importa cuán fiero se presente el desengaño para este juglar de sonoras composiciones: la *Ciudad* (con mayúscula) es *sonora* y el conjunto *armónico*. Esta es la raíz de la que brota la imaginación posterior del poeta. Todo lleva en su movilidad una armonía indispensable a la obra.

Pocos son en ella los poemas que se libran de este encantamiento musical, conseguido, aun cuando aparentemente, no fuera su propósito musicalizar.

Aparece más tarde en la obra greiffiana una instrumentación integrada de manera semejante a la obra de la que hablamos anteriormente. Cada personaje —y hasta la fauna de ese mundo— tendrá su propio instrumento y tocará lo que más le deleite. Los instrumentos de cuerda y los de viento aparecerán por todas partes; hasta tendremos conjuntos orquestales que afinen sus cuerdas y templen sus instrumentos para arrancar de ellos un son ya aprendido y gustado, circunscrito por lo demás a una potente entidad romántica:

*Y orquestaciones wagneristas,
—trompas y tubas y trompetas—,*

³¹ «Soneto», *Obras completas*, pág. 7.

*o serenatas mozartistas
y sinfonías y retretas
de los maestros exortistas,
beethovenianos. —si os parece—,
que en el Salón (bombos y arpistas)
los Panidas éramos trece!*³².

Aun después de que estas criaturas —solas o concertadas— dejan a un lado el instrumento con que se acompañan; del ambiente que les rodea sigue fluyendo música y hasta la naturaleza misma compite en la deleitosa armonía del conjunto:

*Señora la lluvia tocaba en su clave
una canzonetta de melancolía,
y yo se la oía
—en ondas de ritmo fonética nave—.
Música brumosa
que se diluía...
Música brumosa, música difusa,
conforme se usa
por la errante Hungría;
rapsodia inconclusa
de vaga armonía...*³³.

Todo es orquestación ideal en la que intervienen personas, animales, objetos, la naturaleza entera, ateniéndose a un libreto bien aprendido:

*Por el avenida
que a la luna va...

la huesta atrevida
se enfiló.
Re, mi, fa, sol, la, si, do*³⁴.

Todo parece contener en sí el germen de la música, y ésta —la música— proceder de todas partes:

³² «Balada trivial de los 13 Panidas», *Obras completas*, pág. 33.

³³ «Arietas», *ibíd.*, pág. 71.

³⁴ «Farsa de los pingüinos peripatéticos», *Obras completas*, pág. 109.

*¡Músicas, músicas extrañas,
músicas, músicas exóticas!
¡Música que el ánimo dañas
con frases súbitas, hipnóticas!*³⁵.

Las imágenes musicales —con sus instrumentos correspondientes— estarán siempre en la poesía del colombiano, o claras, en primer plano, o borrosas, en el transfondo. Nos atrevemos a decir que son el elemento más característico de su obra lírica. Tal parece como si León de Greiff llegara a ser poeta casi por inercia, después de haber pasado por el estímulo que dio riendas al músico. Este compositor frustrado, conocedor de intrincados universos musicales, gustador de músicos y compositores germanos y admirador de los románticos y de poetas como Lautréamont, sinfonista y orquestal, es un fino, un exquisito oidor de las infinitas notas que más allá del universo se escuchan y que la naturaleza capta dejándolas escapar luego en perenne orquestación:

*¡Escucha!
Escucha, hermano;
escucha —ahora— la lenta,
la tarda
voz de las cosas distantes, la tarde
voz de las cosas ocultas.
Oídos presta a los lucífugos
cantos que cruzan por la noche.
¡Advierte!
Advierte, hermano;
advierte los múltiples,
advierte los vagos sonares
que rezongan los ruidos:
¡geniecillos fantásticos!
Los ruidos sobrios, y las voces
sobrias, jamás audibles para las gentes,
las voces varias e indistintas,
latentes, que engendran los senos profundos
de la naturaleza*³⁶.

Esta orquestación de ruidos múltiples que se concertan al amparo de la noche, supone más que la simple mención de instrumentos. León de

³⁵ «Rondeles», XII, *ibid.*, pág. 61.

³⁶ «Bajo el signo», II, *Obras completas*, pág. 173.

Greiff consigue con la sola palabra una musicalidad probada en los tonos, en la duración de los sonidos, en los acentos, las pausas y los silencios.

DIVERSIDAD DE LA CREACIÓN: LOS HETERÓNIMOS

Parafraseando a Yeats podríamos decir que una máscara hace decir la verdad al hombre. Ya esta máscara del teatro griego era conocida como «persona». No sorprende que la lengua luego haya disociado los vocablos, atribuyendo a cada uno —persona y máscara— significaciones diferentes.

En la obra poética de De Greiff la *persona* aparecerá desempeñando el papel de ciudadano de ese mundo. Estas *personas* se asociarán con aquella del autor que es a su vez personaje principal. Todas ellas no serán más que fichas de un ajedrez que si a primera vista parecen responder a estímulos autónomos, obedecen, en verdad, al impulso del «envión» emotivo del artista.

La creación de multitudes o grupos dentro de la obra, relacionándolas tan íntimamente con el personaje central que resulta ser el autor mismo, y que el mismo poeta llama «multanimidad» parece responder, o estar relacionada, con aquella filosofía de las «aglomeraciones» de la que habla Ortega. Sin olvidar estas ideas y según nos adentramos en el mundo a un tiempo real y fantástico de De Greiff, advertimos que éste crea un nutridísimo grupo de personas y las individualiza dotándolas de personalidad. Una vez que esas invenciones literarias —ahora individualizadas— revisten su máscara correspondiente serán portadoras de la «verdad» poética.

La necesidad de crear ciertos entes copartícipes en la invención del poeta parece ser una actividad peculiar de nuestro siglo. Al exigirse al poeta, ante todo, «autenticidad», acaso le pareció necesario crear diferentes personas en quienes encarnan los diversos *yo*s que aquél siente dentro de sí. Esas personas, constituidas como tales, tendrán absoluto derecho, no sólo a una existencia, sino a un pensamiento «personal», suyo, y no podrá ser tachado de falso o de insincero lo que se publica bajo su nombre.

Esta creación de heterónimos, de criaturas que se corresponden en mayor o menor grado con su creador, no sólo va a darse en la obra de De Greiff, sino en la de otros poetas. Las personas que surgen en la obra —¿en la vida?— de algunos escritores son variadísimas: Abel Martín y Juan de Mairena, «personas» peculiares, ligadas a la sensi-

bilidad de Antonio Machado, sin contar con esos «doce poetas que pudieron existir» del «Cancionero apócrifo», en Portugal, Fernando Pessoa y sus correspondientes Alberto Caeiro, Alberto de Campos, Ricardo Reis. En Hispanoamérica, además de De Greiff, se desarrolla, a partir del modernismo, un gusto por el seudónimo que pasando por Porfirio Barba Jacob (coterráneo de De Greiff) y Gabriela Mistral, llega hasta nuestros días con Pablo Neruda. De este último sabemos que no sólo utiliza su seudónimo actual, sino que utilizó otros como Sacha Yegulev, héroe de Andreiev, y Lorenzo Rivas³⁷. Pablo Neruda lo es ya definitivamente, a partir de 1946. Sobre las personas que Pablo Neruda proyecta en su obra, dice Emir Rodríguez Monegal:

«Cada libro importante, cada etapa definitiva de la trayectoria poética de Neruda produce no sólo *poesía*, sino también una *persona* (...). La máscara trágica no sólo sirve para ocultar el rostro; también ofrece una versión definitiva y estéticamente completa del personaje. Sirve asimismo para proyectar más lejos la voz, lo que aplicado a la poesía tiene su importancia»³⁸.

Esa «persona» es la representante de un yo doble, triple o cuádruple que en sustancia no deja de ser uno. «Esa dramatización —dice Rodríguez Monegal— crea y sustenta la voz individual y le da una autoridad de la que el yo particular carece»³⁹.

En esa personificación encuentra el lírico actual un recurso fecundo, una fuente creadora más para hacer viva, en su objetividad, la propia voz.

Esas otras «personas» se podrían unir o separar de acuerdo con lo que el propio de Greiff va diciendo por boca de ellos mismos o por referencia de quienes le rodean. En León de Greiff se catalogarán así:

1. Personas de primera fila, de quienes habla con más frecuencia: *Gaspar* de la Noche (o de la Nuit, o Von Der Nacht), *Matías Aldecoa* y *Leo* le Gris (o Legris).
2. *Sergio* Stepanovich Stepansky, en línea descendente de preferencias, pero no menos importante.

³⁷ Pablo Neruda publicó *Los versos del capitán* (Buenos Aires, 1953) bajo un anonimato singular que es, a un tiempo, una manera eficaz de echar fuera su otro yo.

³⁸ E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, Introducción a Pablo Neruda, Losada, S. A., B. A., 1966, pág. 19.

³⁹ *Ibíd.*

3. Otros personajes de importancia menor que citaremos al final de este trabajo.

Estas «personas» —alter-ego o entes multánimes— van agrupadas por afinidades: Gaspar y Sergio se hermanan en comportamiento, se unen en su soledad de raíz, soledad nórdica, exotista si se quiere, que no encuentra horizonte adecuado. Gaspar produce todo un libro *Prosas de Gaspar* (primera *suite*, 1918-1925), publicado en 1937 y en el que el personaje Gaspar trata de definirse como un ser vivo, real, en el variadísimo cosmos de la creación greiffiana. De él dirá el poeta:

... «De aquí el divorcio de Gaspar, cuando sus compañeros Leo y Matías buscaron la «vida en bruto» por Kok-o'jondoh y Bolombolo: Gaspar, consecuente con su deseo y convencido de que sus camaradas no iban tras el norte, al saber de su fuga de ellos, salió a su caza... por otro lado, yendo a parar y a morir o desaparecer, a Korpilombolo. Recuérdese que Gaspar, Leo y Matías considerábanse tres en uno como cierto aceite»⁴⁰.

Tales individuos están unidos por sus «truculentas y arbitrarias fantasías y ensoñaciones» (*Prosas de Gaspar*, pág. 20) y por el color, a veces, «gris azulenco» en Gaspar (*Prosas de Gaspar*, pág. 19), «gris y moroso» en Aldecoa (*Prosas de Gaspar*, pág. 57). Adoptan actitudes semejantes, gustan de la charla de café, de la famosa pipa y de la poesía.

La libertad total, sin trabas de ninguna especie, es el ensueño de los tres amigos. Podemos comprobarlo tanto en la «Canción de Sergio Stepansky» como en su «Relato».

Ambos poemas representan algo así como una fuga hacia la libertad y el rompimiento con las ataduras morales y sociales. Lo que separa un poco a Gaspar de Sergio Stepansky es la misma *literatura* de la que surge el personaje. Gaspar está atado a la literatura y no ha roto el cordón umbilical que a ella le une, quizá por su propia procedencia libresca. Sergio, sin embargo, es un espíritu libre, tanto, que ni siquiera le importa el fin último, esencial para Gaspar de la Nuit. Gaspar dirá:

Busca, busca el espíritu mejores aires⁴¹.

⁴⁰ Nota al pie de página, en *Prosas de Gaspar*, Bogotá, 1937.

⁴¹ *Obras completas*, pág. 392.

A lo que Stepansky objeta:

*Juego mi vida, cambio mi vida.
De todos modos
la llevo perdida...⁴².*

Por ello, Sergio Stepansky es para De Greiff —y para los otros multánimes espíritus— el supremo escéptico y el que, no obstante, obtiene las cosas mejores, las mismas que al poeta parecen negársele: el amor verdadero, el «raro albur», el «ebrio azar» y hasta —quizá— un «bel morir»⁴³.

Esto no quita para que Gaspar sea otro pesimista irremediable. Gaspar es para el poeta la imagen que éste cree ser. De Greiff se complace viéndose y reconociéndose en ella, y siendo como éste no un poeta del antojo o del absurdo, loco, despreciador, según otros dicen que es, sino, sencillamente, *sincero*⁴⁴.

Cuando Gaspar deja a sus amigos, a sus camaradas Le Gris y Matías Aldecoa, gusta de llenarse los bolsillos con libros de poesías: Baudelaire, Poe, Rimbaud, Verlaine...; de estos dos últimos dice que le tienen «sin cuidado, sus de ellos aficiones sexuoesentimentales»⁴⁵

Gaspar de la Nuit pasa seriamente por entre las páginas de la obra de De Greiff, como odiando la literatura de la que es —y sabe que es— parte. Gaspar de la Nuit se debe explicar directa e indirectamente por la obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit (Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot)*, publicada póstumamente en 1842⁴⁶.

Este raro libro del cual se vendieron sólo veinte ejemplares en su primera edición, a pesar del prefacio entusiasta de Sainte-Beuve, fue lectura dilecta del joven León de Greiff. Por el *Gaspard* bertrandesco se explica la actitud del Gaspar greiffiano, su tedio universal, su pesimismo, y esa fantasmal existencia, esas tinieblas en que aparece y luego desaparece. Aclaran mucho de su persona y de la del poeta colombiano estas palabras de Michel Manoll escritas a propósito del *Gaspard* de Bertrand:

«C'est un livre tout parsemé de sortilèges envoûtants que celui-ci, qu'ils émanent du ciel ou des diableries des XII et XIII

⁴² *Ibid.*, pág. 427.

⁴³ Cfr. «Canción de Sergio Stepansky», *ibid.*, págs. 359-60.

⁴⁴ «Relatos de Gaspar», *ibid.*, pág. 416.

⁴⁵ *Relatos de Gaspar*, pág. 393.

⁴⁶ A. Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, París, 1842.

siècles. On y redécouvre toute l'antithèse morale de l'art chrétien, égaré dans un pandémonium monstrueux»⁴⁷.

En la obra de Bertrand encontramos profesiones y oficios de todo tipo: brujas, astrólogos, nigromantes, alquimistas; junto a apóstatas y monjes, leprosos y apestados. En ese universo oscuro y trágico se van ordenando las figuras hasta deformarlas, desproporcionándoles cuerpos y almas. El resultado es una especie de *alegoría* de la existencia misma.

La «pintura» sobrenatural del *Gaspard de la Nuit* está muy cerca de la expresión del *realismo mágico* contemporáneo.

El ambiente romántico, extraña creación fantástica, impresiona a De Greiff hasta el punto de hacerle producir un nuevo Gaspar de la Nuit, menos cargado de oscuridades diabólicas, pero aún ligado a la atmósfera del libro francés.

Otras personas harán su aparición en la obra de De Greiff: *Diego de Estúñiga*, casi un fantasma que le recuerda los años de su juventud y sus deseos de llegar a ser algo (*Var., op. cit.*, pág. 414); *Gunnar Tromholt*, biznieto de vikingos y «cansado epílogo de raza soberbia» (*Var., op. cit.*, pág. 420) le recuerda sus ancestros suecos y le da ocasión para la fuga —como Gaspar— esta vez hacia la fantasía; *Proclo*, amigo dilecto de Aldecoa y de Gaspar, filósofo de café, poeta del diálogo sobre temas ocultos y sueños (*Var., op. cit.*, pág. 421); *Harald el Oscuro*, fantasma como Diego de Estúñiga, pero que representa la madurez, recreador de actividades extrañas, especie de mago que crea las formas interiores y los gestos heroicos que confunden la mente de De Greiff y de sus criaturas haciéndoles ver fantasías, especie de Fierabrás greiffiano (*ibidem*, pág. 423); *Guillaume de Lorges*, trovador, juglar, «aconcionista» y libertino (*ibidem*, pág. 428), etc. Este conglomerado, esta muchedumbre igual y desigual, heterogénea y homogénea, tan separada y tan ligada en múltiples ocasiones, constituye el grupo de afines multanimidades de León de Greiff, individuos que pueblan su universo poético y afrontan el destino que para ellos les crea el autor de su puño y letra. Destino único y diverso a la vez, según lo disponga el poeta; destino traspasado del aliento del propio De Greiff.

A veces se ha acusado al poeta de abusar de este símbolo onomástico y de inundar su obra con cientos de nombres. Para mí el uso del nombre en multitudes tiene una razón psicocreativa: la de la creación de un universo determinado, una nueva génesis poética necesarísima dentro de la multifacética obra greiffiana.

⁴⁷ Michel Manoll, introducción al *Gaspard de la Nuit*, París, 1957, pág. vi.

Para sorpresa de algunos detractores de esta poética, la obra de León de Greiff mantiene una unidad y correlación casi perfecta y para nuestro placer es una de las obras más logradas de la poesía hispano-americana contemporánea.

ORLANDO RODRÍGUEZ SARDIÑAS

Universidad de Wisconsin