

PIESALY



LEON DE GREIFF Y LA VANGUARDIA

Por: Federico Medina Cano

León de Greiff es un poeta que pertenece a la vanguardia en América Latina. Su poesía no es fácil de condensar en un enunciado o en una denominación que la aglutine. No se le puede clasificar en ninguna escuela, ni se le puede adscribir a algún movimiento en particular. Es un poeta extraño en la sociedad pacata y provinciana de comienzos del siglo (De Medellín, "la bella villa / tan farisaica (Rezos, Bolsa, Chismes)"). En su poesía hay alusiones, juegos verbales, modulaciones del sentido que su época no logró comprender. Su barroquismo de sensaciones, sus situaciones paradójales, sus juegos lingüísticos revelan su espíritu anticotidiano. Es dueño y creador de una órbita poética sin precedentes en la poesía colombiana. Sus maestros son autores de procedencias diferentes: Villon, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, D'Annunzio, Lord Byron, Poe, Rabelais, Isidore Ducasse, Aloysius Bertrand. Pero en todos ellos hay algo en común: su posición adelantada, la fuerza de su postura estética, su sensibilidad extraña.

Cuando León de Greiff publica su primer libro de poemas, *Tergiversaciones*, en Hispanoamérica los autores principales que encabezaban el movimiento de Vanguardia ya habían publicado sus primeros libros de poemas. Vicente Huidobro había publicado sus libros *Espejo del agua* (1916) y *Poemas árticos* (1918); César Vallejo había publicado *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922); Gabriela Mistral había publicado *Desolación*.

La Vanguardia designa en los manuales de estrategia militar un tipo de exploración que se adelanta al grueso de la tropa, e inicia una escaramuza en un terreno desconocido. La vanguardia es, en su sentido más simple, la acción de estar adelantados respecto a la mayoría. Con los movimientos de la

vanguardia el margen y el centro de la tradición literaria entran en movimiento, en una relación dialéctica de mutua influencia que cambia la institución entera.

El encuadre es el conjunto de expectativas que el lector trae consigo al leer un texto literario. Este se puede asimilar a la noción aristotélica de la verosimilitud, aquello que es posible y creíble según se ha enseñado la previa experiencia como lector y su contacto con los diferentes géneros literarios. Es también el depositario de un repertorio cerrado de posibles textuales que obra como garantía de que la historia que se leerá, la pieza teatral o el poema, se ajustaran más o menos a lo previsible, admitiendo aun alguna dosis de novedad. Con la vanguardia se realiza una radical y consciente revisión del encuadre que el público (críticos, autores, lectores, y en general las personas que constituyen la institución de la literatura) trae desde antes; de sus expectativas y su predisposición. La vanguardia es desde este sentido una experiencia límite: conmueve al lector, lo desacomoda. Es una forma de violencia contra la doxa o la verdad instituida, contra los principios que explican satisfactoriamente todo y solidifican la percepción de la realidad. Su objetivo principal es crear el vacío, minar la seguridad del baluarte donde descansa el lector, buscar sus puntos vulnerables y desmontar todo lo que el encuadre le permite percibir, sentir y ser.

La vanguardia es un discurso desconexo, que pretende construir o producir por fuera de los discursos o la tradición que le precede. Es un tipo de escritura surgida a partir de un movimiento que todo lo pone en duda y que tiene el poder y la amplitud de emitir juicios o de crear únicamente en y por sí misma. Es un pensamiento tendiendo a la autosuficiencia productiva y constitutiva. No es una producción refle-

ja, una imitación del antecedente al que se está unido por un sólido cordón umbilical. La vanguardia pretende una recuperación de lo originario a través de una precipitación en el vacío de todo lo clásico, lo legible, lo consagrado, lo que valida la norma. Los textos que produce se caracterizan porque se afirman en la diferencia, en la negatividad. Son textos que a su alrededor han creado una "Aura" de opacidad que no deja de atisbar cualquier forma de dependencia, cualquier antecedente, tradición o postura repetida.

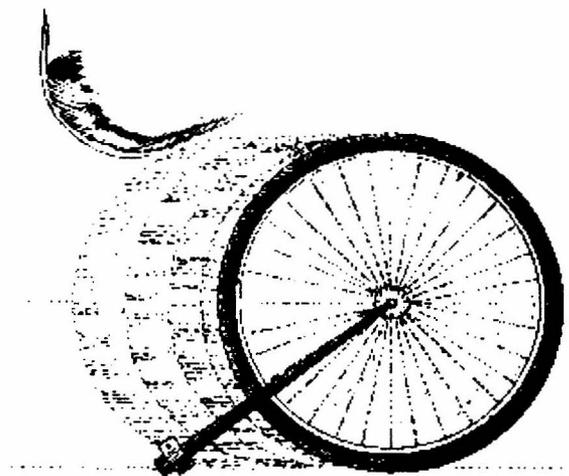
Las transformaciones del discurso literario en América Latina se dan en varios momentos (1). El primero (de 1492 hasta finales del siglo XVIII) es de formación: la literatura latinoamericana comienza a construir un lenguaje a partir de la imposición de modelos y géneros europeos. El segundo período (siglo XVII hasta los primeros años del siglo XX) es el de emancipación: la literatura cambia de tono para asumir la inflexión militante de la emancipación; se aleja de la tutela hispana y portuguesa para buscar modelos alternativos y los encuentra en la cultura francesa. El tercer período es el de las vanguardias literarias: es un proceso de búsqueda de las potencialidades del lenguaje. Es un momento de afirmación en el cual América Latina comienza a generar sus propios modelos culturales.

La vanguardia en hispanoamérica es una tendencia que tiene como objetivo liberarse de la imposición del modernismo y su sistema expresivo. Gran parte de la poesía que se encuentra en este período es una forma de eludir o por lo menos alterar algún clisé modernista, huir de alguna armonía seductora, desactivar su sensibilidad. El objetivo es la innovación o la agresión, el cuestionamiento de los códigos sobre los cuales funcionaba el texto poético en el modernismo hasta llegar al hermetismo o a la

codificación personal, como lo vemos en León de Greiff. León de Greiff se afirma como poeta en una actitud de desprecio hacia la poesía anterior: "Nada me curo de la Poesía;/ la poesía me resulta vómica... Ahora es vozno lo que ayer fue trino" (Facecietta coloquial número uno).

León de Greiff reutiliza y resemantiza los metros, las formas rítmicas, las formas de versificación de la poesía más tradicional (las formas populares y cultas). Su poesía es anacrónica y moderna,/ vate futurista, antiguo,/ vate ingente, vate exiguo,/ obsoleto vate... vate de la creme y el hampa,/ vate en vulgar, vate en culto" (Anoter facecía en secuencia alterna). Este es su principal aporte.

Para León de Greiff el poeta debe perseguir la libertad en casi todos los sentidos. Frente a los tabúes y restricciones, debe esgrimir la libertad de imaginación, la libertad metafórica y de epítesis, la libertad métrica y formal; frente al control racional y al logro de fines formativos y educativos la poesía que sólo busca el goce y el desvarío. Para el poeta



no son de su interés los caminos ya recorridos, los senderos rectos y definitivos: "Mejor la línea curva que la recta,/ mejor viva mujer que helada empusa" (Balada-baladina del vate caduco). El amor, el goce sensual, el frenesí de la entrega, son una forma de indicar esa expresividad, de señalar la espontaneidad esencial, el capricho y arbitrariedad que le es propia al poeta. No hay nada seguro en la poesía, es el reino de lo imprevisto, de lo no explícito, del sentido que huye: "La canción que no se sabe/ si se cantará algún día/ o zozobrará en la noche,/ tácita siempre. En silencio/ se hundirá su melodía,/ se olvidarán sus palabras" (La canción).

Es un poeta con una sensibilidad exacerbada que realiza un acoplamiento de las sensaciones más diversas. Es contradictorio y paradójal: apolíneo a veces, dionisíaco y frenético en otras. Lo más importante en su poesía es el manejo de la lengua y de los diferentes recursos estilísticos. Emplea palabras en desuso, formas léxicas arcaizantes, voces de uso culto, o crea neologismos, inventa palabras al combinar raíces o palabras con el solo fin de buscar un sentido contradictorio o simplemente un efecto sonoro. Utiliza estructuras sintácticas olvidadas, retruécanos gonogorinos, y hace un manejo revitalizador de las construcciones poéticas del barroco (la "latinogreiffería", o la "leolatiniparla"). Convierte las palabras en notas, las secuencias en escalas, las frases en arpegios, para estructurar con ellas sinfonías y sonatas, fugas y preludios. "La música y la poesía son una sola Ella", son una unidad indisoluble, en la que a veces el sentido desaparece por el solo pretexto de la búsqueda formal, del hallazgo de sonidos y acoples, de ecos vocálicos y de armonías.

En su poesía busca la música, por la agrupación de sonidos, por el énfasis en la forma material de la





palabra. No solo lo hace de la forma convencional con el empleo de la rima (asonante o consonante), el acento rítmico o la cadencia de las frases. Lo hace al crear palabras, combinarlas con otras, alterar su forma, variar la sufijación de algunas, adjetivar progresivamente (muchas veces en frase en las cuales no se encuentra el verbo), aglutinar epítetos, presentar una idea repitiéndola de forma diferente.

Pero su finalidad no es solo provocar la musicalidad en el poema y transformarlo en materia sonora. La poesía y la música son una unidad, son "una sola ella". La música como un lenguaje no figurativo y sin pretensiones de representar la realidad puede ser equivalente con lo que es el ser propio de la poesía, según León de Greiff. El músico dobla al poeta. "Libréculo de Fugas,/ sola música: La, Si, Do, Re, Mi;/ Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si./ Música y Poesía al par conjugas. El músico al poeta en contrapunto" (Libréculo de Fugas). Cuando se nombra como poeta en designa también como músico-poeta: rapsoda, escalde, violero, minnesinger, trovador, bardo, chantre, capelmaestre. En su poetizar se acompaña de instrumentos musicales, como en antaño lo hacía el poeta o el juglar (escolta su canto con los sonidos del clavecín, la gamba, el laúd, la bandurria, la vihuela, la dulzaina, o la zampoña, el pandero, el sacabuche, entre otros).

La vanguardia no se somete a lo consabido, a los deseos del lector y a sus expectativas. La vanguardia realiza una crítica del código estético que le precede. Pero no es solo anarquía de la forma o desvarío vacío o frenético, en su propuesta hay una voluntad de la forma que escapa a una definición en los términos de los polos tradicionales: las expectativas del lector común y el lector culto. A León de Greiff se le tacha de oscuro, de hermético, pero su poesía es de una claridad indiscutible. El proyec-

to estético que él asume participa de esta ambigüedad esencial: no tiene como lector potencial el gran público, pero tampoco se empeña en dirigirse a las minorías selectas. Aunque fue nombrado miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, sus poemas son un cuestionamiento de la quietud y fosilización de los académicos. Su poesía está descentrada. Esta actitud hace de su poesía un "hueso duro de roer" para los letrados con su dosis de seriedad y de falsa trascendencia: "estucados de seriedad,/ revestidos de suficiencia,/ insufribles de necesidad,/ ventripotentes apopléticos,/ amarillos de vanidad,/ canijos, lánguidos, obesos,/ glabros, velludos...variedad/ infinita de formas y modos" (Balada del abominario. Diatriba imprecante y oratoria). Su poesía no es indescifrable como la poesía hermética tradicional. A pesar de sus arbitrariedades, del "enigma" que encierran, los poemas conservan cierta legibilidad, y existe la posibilidad de ser descifrados. El lector puede rastrear uno de los sentidos propuestos, reconstruir detrás de su forma equívoca y esquiva, del movimiento sin fin de la forma, de su inagotabilidad, uno de los posibles sentidos. En muchos de sus poemas el problema del sentido pasa a un segundo plano: la comprensión es sustituida por la percepción de la vida que fluye en su dinamismo e inmediatez.

Su poesía es juguetona e irreverente, está siempre a la deriva (como lo está Palinuro "el quídam siempre yente y viniente" en su poema Divertimento facecioso o faceto (a. 1)). El poeta es el "proto-migratorio", "el ave migratoria por excelencia", está siempre en movimiento y sin rumbo fijo ("De la almadía al jet, a la canoa, a la nao, al clavileño, al rucio, a la famélica montura de don Quijote y de su tristísima figura"), no recorre los caminos ya sabidos, el poeta ha perdido control del timón (como el personaje de Eneas que ebrio cayó al mar y la nave

perdió el rumbo) o el sentido de orientación (no tiene un "norte" que lo ilumine o lo guíe).

Aunque sus ideas son de izquierda (radicales si las evaluamos desde las posturas de la vanguardia) no tiene interés en que su poesía sirva para algo o cumpla alguna finalidad en el juego social y la lucha por el poder o el sentido: "Escribe, escribe, escribe:/ así no valgan los engendros siquiera en otro pito" (Odecilla a Pentagramatón). No manifiesta un interés político evidente: "ni siquiera Marx, Lenin ni Trosky preñan, ni ilustra Zaratustra!" (Odecilla a Pentagramatón). Su compromiso no es con el sentido o el mensaje, es con el significante. Su poesía no es una analogía, ni es fácil de identificar su propuesta de sentido. No remite a un referente, o a un código fijo, ni se presta para su encasillamiento en un catálogo de interpretaciones posibles o de símbolos fijos: la palabra es libre y solo se remite a sí misma como en un cuerpo de espejos que se autoreflejan: "La canción que no se sabe.../ Do, La, Mi -toda la clave-./ La canción sin ton no son" (La canción).

Es un poeta que creó en torno suyo una atmósfera de hombre excéntrico, de un poeta maldito (a la manera de Baudelaire). Se bebió de la arrogancia, de la banalidad del protagonismo. En uno de sus poemas se autodescribe: "Aquel tipo azaroso que se bebe sus tragos/ y que fuma en su pipa con humor displicente,/ a pesar de sus trazas no es un tipo corriente.../ y a pesar de su gesto, no es uno entre los vagos! Azaroso, bebedor, fumador, displicente" (). Se autodefine como el loco. Asume esta forma de existencia como una postura estética, como una forma de ser desde la antinormatividad, desde la multiplicidad: "¿Si cabe tanto loco junto?" (Libráculo de fugas). La locura es un mundo voluntariamente sibilino, en ella la ambigüedad es pura.

No es solo una forma de transgredir las prohibiciones del lenguaje, es un estado en el que el sentido se suspende y puede proyectarse al infinito, fugarse: "Libráculo de fugas a ene voces,/ ene más una para ser exacto" (Libráculo de fugas).

Desdeña las publicaciones en diarios y periódicos. No espera que se le elogie, ni quiere que su obra poética se promocione: "¡Escribe, escribe, cánta, discánta, contracánta!/ sin tón ni són, sin rima o contra rima y sin razón!/ Bufen así, así graznen, así croen, los leyentes y oidores/o te apabullen los loores/ o como a Rey de Burlas se te cetre..." (Odecilla a Pentagramatón). No se preocupa por que su nombre sea difundido o salga de los límites del territorio nacional. Toda esta actividad de grupo, de cenáculos o de pertenencia a un colectivo que le dé identidad y reconocimiento público, no es de su interés y la juzga como una vanidosa ostentación ajena a lo que el poeta debe ser. Toda la actividad externa a la actividad poética pierde interés para él. El poeta es como Diógenes el Cínico ("en su diogénica barrica"), o Prometeo (atado a su roca y su buitro ("Amo, dueño, señor y esclavo de sí mismo") o alguno de los titanes. Es persistente en su exilio y su soledad.

Crítica duramente al poeta que se vende a la causa pública, que admira o ensalza los logros de los poderosos, las glorias del estado o de los gobernantes: "Nunca jamás, verso o prosa,/ música o son -ya pretenda / con ello (siquier) la "cosa pública", loar, cual vate / suburbano" (Relato de Eulolio). Su poesía no es una forma de alabanza de las hazañas de los hombres o de los acontecimientos históricos más sobresalientes: es antiépica. No mancha al compás de los acontecimientos públicos, su lenguaje cifrado rompe las formas más consagradas de la solemnidad, del discurso protocolario y la retórica.

Crítica también al poeta de ocasión, al poetastro que pone su poesía al servicio de cualquiera, o del "mejor postor", al que trae el cepillo en la diestra y el plumero en la siniestra. En su poema "Glosilla para zambacanuto" aprovechando un verso de Góngora hace una recapitulación carnavalesca de las "virtudes" y "cualidades" de este tipo de poeta. Este personaje es motivo continuo de burlas. No canta como el poeta, solo vozna, croa o espata. Como el camaleón se mimetiza, se viste de acuerdo a la ocasión: de verde, de gualdo, de trazas, de restos, de rosa, de laca, de sobras, etc. Para él lo más importante es el estómago ("de ajos ahíto y de caldo"), el dinero ("de par en par la escarcela / para insacular las lupias").

La vanguardia en la modernidad es una reacción contra la razón, sus construcciones y valores. Es una tentativa de destruir la realidad visible, la realidad positiva para encontrar otra o inventarla. El yo se defiende del mundo, construye una realidad mágica, sobrenatural o surreal. Se distancia del mundo circundante con la ironía o el humor. La ironía le permite desvalorizar los objetos, invertir las situaciones de la vida corriente, neutralizar el aire de trascendencia: "Quevedo sin quevedos ni monóculo, / me erijo en sonetero del ridículo" (Sonetón). El poeta no es solo el blando juglar, es el bufón, el sátiro que ríe al socaire: "Monitorio profeta, dado al jolgorio, a la burla, a la pirueta,/ y a sardónicas sátiras, el buen bufón irónico, arquilóquida histriónico si lírico,/ Falstaff rabelesiano, Fabulador onírico..." (Odecilla a Pentagramatón).

Pero con su actitud no solo realiza una inversión de valores, la risa en León de Greiff es una forma de liberación moral y estética. La crítica, la desacralización que efectúa es una forma superior de la creación.

Para León de Greiff el poeta es el solitario por excelencia, el naufrago ("único en el tu leño qué sobra" (Odecilla a Pentagramatón)), el evadido, el exiliado, el desterrado, el desarraigado, el "prisionero de sí mismo". El es él mismo, solo, en una unión con su propia intimidad: "¡Amo, dueño, señor y esclavo de ti mismo!" (Porismo). El poeta desde su soledad y mutismo le encuentra el sentido a su poesía: "¡Soledad y mutismo, soledad siempre en dúo! / ¡Mutismo y Erotismo! / ¡Oh solitario! ¡Oh Mudo!" (Porismo). Esta voluntariamente exiliado, evadido. El lugar puede ser indiferentemente la Torre de Marfil, la roca, el hosco arrecife, el islote acantilado, pero el principio que lo anima es siempre constante; volver sobre sí mismo: "¡Buzo tuyo, de ti, de tu somero abismo! /... ¡Oh prisionero de ti propio!" (Porismo).

La imagen del círculo vicioso es frecuente en su poesía. El poeta, como la noria, da vueltas sobre lo mismo: "Noria al sol, a la imterperie. /Noria en velada guarida / penumbrosa, o en ardida / playa que el tifón azota. / Noria en Thule remota. / Noria en sellado recinto". Es un ser que en el retornar sobre sí y sobre lo mismo, se afirma. Es una subjetividad autosuficiente. El encierro, su soledad no son factores negativos. El poeta asume la soledad como el principio de su actividad. Los demás, los "otros" no interesan: "lo que gruñía la trinca no me afecta / ni el rebuznar de la asinina banda" (Balada-baladina del vate caduco). Hay un menosprecio "aristocrático" de la masa: los "otros" están al margen de su poesía, no afectan la actividad del poeta, ni tienen influencia sobre él. Sus poemas no tienen necesariamente que ser del agrado y tener la aprobación de las mayorías. La búsqueda que realiza el

poeta puede realizarse aunque "con él abismes / en estupor a toda la trahilla / doctorada en lo Bobo y lo Pazguato" (Sonetoncillo de hoy...).

El poeta oscila entre dos polos: una subjetividad absoluta (un yo totalitario y caprichoso) y una subjetividad dispersa y múltiple. Con este movimiento suprime la idea tradicional de la subjetividad que se expresa en el poema. El yo poético convencional (con una personalidad y una sensibilidad coherente) lo desdobló en otros yo, en una serie de personajes heterónimos que escriben sus sentires en baladas, canciones, correspondencias, relatos, variaciones, poemas. "Poeta soy unánime y multánime;/ ¿no me intitulan? Ya me intitulé/ de poeta" (382). Es una subjetividad íntegra y múltiple, totalitaria y dispersa: es uno y muchos, unipersonal y polifacético. Algunos de ellos fueron: Andrés Doria, Jasón el argonauta, Pentagramatón, Segio Stempansky, Lope de Aguinaga, Ramón Antigua, Baruch, Leo le Gris, Gaspar von der Nacht, Erik Fjordson, Erik el Rojo, Claudio Monteflavo, Alipio Falopio, Ebenezer, Matías Aldecoa, Bogislao von Greiff, Guillaume de Lorges, Proclo, Abdenagodonosor el Tartajoso o Tartamudo, Palinuro, Spiridón, etc.

Los lugares a los cuales se refiere en sus poemas son de la más diversa geografía: de la geografía colombiana, de los lugares referidos en la literatura clásica, o en los relatos míticos en las regiones próximas o en la topografía más remota. Oscila entre estos extremos. Todos ellos son el entorno, el lugar propicio para el poeta aislarse del exterior, para iniciar su viaje inconcluso, su desvario, su retorno sin fin "al centro y meollo de sí mismo".

El énfasis en el cuerpo y sus pasiones y la desacralización de lo sublime que en él habita son, dentro de la vanguardia, formas de rebelión. En él hay una repugnancia por el mundo edificado por la burguesía. Oponer al tiempo lineal de la historia y a la idea de progreso indefinido, el tiempo instantáneo del erotismo, su circularidad. El erotismo es algo más que una forma de expresar el sentimiento, es un impulso vital: "Caduco el vate ya de edad proveya,/ más vecino a la fosa que a la fusa,/ persiste en galanteos con la Musa,/ y entre sus tibios muslos se delecta/ de hembra real y venus inconcusa" (Balada-baladina del vate caduco). Es el principio: "Eros comanda". Es una forma de ruptura con la linealidad, la trascendencia, la búsqueda de objetivos finales y sublimes, la racionalidad y la lógica: "Mejor la línea curva que la recta,/ mejor viva mujer que helada empusa,/ mejor la cosa clara que la abstrusa,/ mejor la funcional que la correcta" (Balada-baladina del vate caduco).

La poesía de León de Greiff no es simplemente una poesía amorosa, el festejo verbal del encuentro amoroso, de la ruptura definitiva o temporal, del abandono o la ausencia. La mujer en la poesía de León de Greiff no es solo la mujer cotidiana, sus poemas dan cabida a otra imagen de la mujer más cercana al mito, a la literatura o a los sueños. Como puede asumir a forma de una diosa de la fecundidad primitiva, de una vestal griega ("Los labios gordezuelos/ y los perfectos muslos y las róseas cúpulas elásticas" Canción de Rosa del Cauca), o de Cleopatra ("cetrina morenaza/ de no breve nariz, de ardiente asilo/ para el amor (en íntimo sigilo/ o a toda luz en medio de la plaza" Sonetes), puede ser un ser etéreo ajeno al juego del apetito sensual y la descripción barroca y gozosa de su cuerpo. El cuerpo de la mujer es el

significante fundamental, es el principio dinámico que en cada poema recupera el sentido del gozo y el poder de la palabra. La verdad está en el amar, en el dejarse consumir, en arrobamiento de la entrega ("Helado invierno incendias, tornas pira/ con las incombustibles ansias tuyas/ y el cuerpo en flor, demieles y de sales" (Lilia, Dalilia, Lililith). La mujer es el ser siempre íntegro, contiene el equilibrio y la forma perfecta; y, paradójicamente, es la naturaleza que fluye, el ser en un proceso continuo de hacerse, el ser en su devenir. Es el ser esencialmente ambiguo, oscila entre la quietud y el movimiento.

Es una poesía que no le canta a una amada concreta, la mujer a la que el poeta dirige su canto es una multiplicidad, es un ser que se afirma en la diversidad, en la polifacialidad. Es una galería de nombres de heroínas trágicas o de ficción, de simples mujeres inventadas que pueden oscilar entre lo patético y lo angelical, ser objeto de la pasión (del embeleso carnal del sátiro o el arrobamiento ritual del adorador de Dionisos) o de la contemplación ascética. Ellas son: Penélope, Circe, Cleopatra, Dalila, Irene, Helena, Cloe, Foneo, Beatrice Partinari, Laura de Noves, Brunnehilda, Sheherazada, Melibea, Annabel, Ulalume, Ofelia, Lady Macbeth, Melusina, Roxana, Palas Atenea, Sellenne, Tanit, Venus, Aglar, Dilva, Muriénka, Arsinóe, Bibiana, Deyanira, etc.

NOTAS

(1) Pizarro, Ana. "Cultura e integración: un proyecto de historia literaria". **Integración Latinoamericana** # 149-149 septiembre-octubre 1989. pág. 61.

