

El hosco y arbitrario León de Greiff*

The Sullen and Arbitrary León De Greiff

Juan Felipe Robledo ^a

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

robledo.j@javeriana.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4382-5569>DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.halg>

Recibido: 15 enero 2023

Aceptado: 01 marzo 2023

Álvaro Robledo

Universidad Autónoma de Barcelona, España

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9796-0893>

Resumen:

Este artículo desarrolla la concepción de cómo la poesía de León de Greiff, entre muchas otras características, en ocasiones contradictorias, se define por su disonancia y oscuridad. Heredero del simbolismo y del modernismo, su poesía no se distingue siempre por el rumor de cierta veta eufónica de la poesía modernista, y su mundo fragmentado se resolverá en la creación de un lenguaje que se basta a sí mismo para suplantar a la realidad, huyendo de la vulgaridad de un tiempo que le es incómodo. De Greiff buscó siempre huir del plañidero mundo del sentimentalismo pseudo-romántico, tan común en los finales del siglo XIX y el inicio del siglo XX en Colombia, y desarrolló motivos *contrapuestos*, a la manera de una fuga musical. La poesía que pretende ser música es una constante en la poesía de León de Greiff. El capricho o el humor serán el camino que lo lleva a escribir una poesía original, disonante en su penetración en un mundo de tensiones nunca resueltas, y que definirán su lenguaje y su visión de la realidad. **Palabras clave:** poesía colombiana, modernismo y postmodernismo, oscuridad y disonancia, herencia simbolista y modernista, lenguaje autónomo, fragmentación del mundo, música y poesía.

Abstract:

This article develops the conception of how León de Greiff's poetry, among many other characteristics, sometimes contradictory, is defined by its dissonance and obscurity. Heir to symbolism and modernism, his poetry is not always distinguished by the rumor of a certain euphonic vein of modernist poetry, and his fragmented world will be resolved in the creation of a language that suffices itself to supplant reality, fleeing from the vulgarity of a time that is uncomfortable for him. De Greiff always sought to flee from the mournful world of pseudo-romantic sentimentalism, so common in the late nineteenth and early twentieth centuries in Colombia, and developed "contrasting" motifs, in the manner of a musical fugue. Poetry that pretends to be music is a constant in León de Greiff's poetry. Whimsy or humor will be the path that leads him to write original poetry, dissonant in its penetration into a world of tensions never resolved, and that will define his language and his vision of reality.

Keywords: Colombian Poetry, Modernism and Postmodernism, Obscurity and Dissonance, Symbolist and Modernist Heritage, Autonomous Language, Fragmentation of the World, Music and Poetry.

Introducción

Hugo Friedrich se ha acercado al espíritu de la poesía del siglo XX de una forma amplia. Georg Trakl y Gottfried Benn, Apollinaire y Saint-John Perse, García Lorca y Jorge Guillén, Palazzeschi y Ungaretti, W. B.

Yeats y T. S. Eliot despliegan su fecundidad en las interpretaciones del crítico alemán:

En las obras de estos poetas, el lector hace una experiencia que, incluso antes de que él se dé cuenta, le aproxime extraordinariamente a un rasgo esencial de su lírica. Su oscuridad le fascina en el mismo grado que le aturde, y la magia de sus palabras y su aura de misterio le subyugan aunque no acierte a comprenderlas. Podemos dar a esta coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad el nombre de disonancia, pues de ella resulta una tensión que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo. Ahora bien, esta tensión disonante es uno de los objetivos del arte moderno. [...] La oscuridad de esta (lírica) es

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: robledo.j@javeriana.edu.co

deliberada. Ya Baudelaire escribía: “Hay cierta gloria en no ser comprendido”. Y para Benn, escribir poesía es: “Elevar las cosas decisivas al lenguaje de lo incomprensible, consagrarse a algo que merece que no se intente convencer de ello a nadie”. Saint-John Perse, por su parte, interpela al poeta en estos extáticos términos: “¡Hombre bilingüe entre cosas de dos filos, encarnación del combate en medio de todo cuanto entre sí se opone, que hablas en términos de múltiple sentido como alguien que al azar se lanzara al combate entre alas y espinas!”. Y Montale, más concisamente dice: “Si el problema de la poesía consistiera en hacerse comprender, nadie escribiría versos”. (13-15)

La *Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias* incluida en el *Libro de Signos*, segundo “mamotreto” de León de Greiff, hace evidente una realidad que se encuentra en el desarrollo de toda su poesía: la disonancia y la oscuridad como ejes generadores de su obra. Inmerso en el mismo mundo conceptual que describe Hugo Friedrich, León de Greiff es a cabalidad un poeta del siglo XX que hereda las poderosas tensiones expresivas del simbolismo y el modernismo. Huyendo del planífero mundo del sentimentalismo pseudoromántico, León de Greiff crea un estilo de temas o motivos *contrapuestos*, a la manera de una fuga musical,

el lector [de León de Greiff], en efecto, no se siente seguro, sino alarmado. El lenguaje poético ya siempre se había distinguido de la función normal del lenguaje, o sea la comunicación. Pero con excepción de algunos casos —como por ejemplo en Dante o en Góngora— se trataba de una diferencia relativa y gradual. De pronto, en la segunda mitad del siglo XIX, esta diferencia se convirtió en radical; entre el lenguaje corriente y el lenguaje poético se estableció una tensión desmesurada que, combinándose con la oscuridad del contenido, aturde al lector. El vocabulario corriente cobra significados insospechados. [...] Su verdadero contenido [del poema], en efecto, reside en la dramática tensión de las fuerzas formales, lo mismo exteriores que interiores. (Friedrich 17-18)

En la literatura escrita en lengua española, la conciencia de las tensiones y anomalías que distinguen la realidad del mundo moderno en la sociedad industrial, se encuentra en la obra de Rubén Darío y en los posteriores desarrollos del modernismo: “Darío fue el primero en asumir las crisis, las rupturas, el desgarramiento que caracterizan a la conciencia de nuestro tiempo” (Yurkievich 26). La percepción de esta realidad fragmentaria lleva a que un grupo de los poetas modernistas tenga una visión pesimista de la realidad que vive. El exotismo buscado, la aceleración del mundo y la inclusión de elementos de la ciencia y de la técnica no les bastan para satisfacer el ansia de infinito que su afán romántico desea, y rotos interiormente por la percepción de este mundo que no consiguen entender a cabalidad, buscadores de belleza sin término, encuentran en el simbolismo la fuente de la que bebe su poesía:

Julián del Casal se contagia de la poesía francesa. El pesimismo de Schopenhauer penetra en Francia hacia 1880; es asumido por los decadentistas y encuentra en Jules Laforgue su cabal expresión. Para Laforgue, la vida, dolorosa por naturaleza, está regida por la omnipotente fatalidad, por la nada opresora, por la inutilidad de toda existencia. La impotencia humana contra tanta vanidad engendra desesperación, sólo superable o soportable a través del absurdo, del capricho, del humor. (Yurkievich 28)

León de Greiff estará marcado por esta visión pesimista y encontrará en el capricho y el humor el camino que lo llevará a escribir una poesía poderosa y original, modernamente disonante en su penetración en un mundo de tensiones nunca resueltas. El ritmo buscado por su poesía no es siempre el cantarino rumor de buena parte de la poesía modernista, y su expresión de un mundo desecho se resolverá en la encantada creación de un lenguaje que se basta a sí mismo para suplantar a la realidad, huyendo de la vulgaridad de un tiempo que le es incómodo.

Fernando Valencia Goelkel sostiene que

desde un punto de vista exclusivamente literario, la plenitud de la poesía de De Greiff aparece como un retorno permanente sobre sus temas personales, retorno que se efectúa con las herramientas poéticas de su juventud, es decir, con la estilística del modernismo. El proceso es de depuración y de distanciamiento: llega un momento en que el instrumento, valga la redundancia, cobra su carácter únicamente instrumental, funcional, y en el que una retórica establecida deja de ser oprimente para convertirse en liberadora. (19)

Esta posición interpretativa nos permite acercarnos a la obra de León de Greiff de una manera sugestiva y cercana al ideal compositivo que sostiene a su poesía. Hay una suerte de modernismo heterodoxo que define la poesía degreiffiana. Sus maneras métricas, su prosodia enunciativa, su cercanía al universo sugestivo del simbolismo, que sostiene en un nivel hondo la poesía de Rubén Darío y todo el gran modernismo, nos hablan de un poeta cercano en muchos sentidos a la tradición francesa y a su gran abanderado en tierras americanas.

Tergiversaciones, primer “mamotreto”, denominación que daba a sus libros de poemas, abre sus páginas con este poema inaugural escrito en 1916, una suerte de *ars poetica* que lo acompañará a través de sus otros siete mamotretos:

Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa
dicen que soy poeta...,
cuando no porque iluso
suelo rimar —en verso de contorno difuso—
mi viaje byroniano por las vegas del Zipa...
Tal un ventripotente agrómena de Jipa
a quien por un capricho de su caletre obtuso
se le antoja fingirse paraísos...
al uso
de alucinado Pöe
que el alcohol destripa!,
De Baudelaire diabólico, de angelical Verlaine,
de Arthur Rimbaud malévol, de sensorial Rubén,
y en fin... hasta del padre Victor Hugo omniforme...!
¡Y tanta tierra inútil por escasez de músculos!
¡Tanta industria novísima! ¡Tanto almacén enorme!
pero es tan bello ver fugarse los crepúsculos... (5)

Como fácilmente se puede colegir de los anteriores versos, premonitorios en torno a lo que será el desarrollo de su obra, personalidad y poesía están íntimamente unidas. La escritura degreiffiana supone una red de referencias literarias cuyo origen es múltiple. Esa red está tejida, primordialmente, de nombres propios, algunos de ellos venerables, legendarios, mitológicos, otros de contenido vivencial inmediato, otros los de los queridos escritores a quienes siempre trae a su lado. Al citarlos juntos busca contaminar mutuamente los sentidos.

Desde un comienzo, aparecieron dos actitudes muy diferentes en cuanto a la recepción de la poesía de León de Greiff. En primer lugar, la de quienes comprendieron que su intención era evitar ser considerado como un poeta clásico altisonante y pretensioso, sus títulos delataban ya ese deseo de escribir algo completamente diferente: *Tergiversaciones de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar. Primer mamotreto, 1915-1922* (1925); *Libro de signos. Tergiversaciones. Segundo mamotreto, 1917-1929* (1930); *Prosas de Gaspar. Tercer mamotreto, 1918-1925* (1936); *Variaciones alrededor de nada. Cuarto mamotreto, 1929-1935* (1936); *Farsa de los pingüinos peripatéticos* (1942); *Poemillas de Bogislao von Greiff* (1949); *Fárrago. Quinto*

mamotreto (1954). *Barbara Charanga-Bajo el signo de Leo. Sexto mamotreto* (1957); *Velero paradójico. Séptimo mamotreto* (1957), y *Nova et vetera. Octavo mamotreto* (1973).

En segundo lugar, el abierto rechazo o la acogida con reservas que tuvo su obra en un principio. Para Nicolás Bayona Posada “es la figura más rara y desconcertante de la poesía colombiana”, y agrega que “consiguió hacerse a una personalidad tan nueva, tan rara, tan originalmente agresiva que ni siquiera puede tener imitadores” (137). Aun críticos contemporáneos, como Jaime Mejía Duque, siguen enfatizando esa peculiar recepción estética que ha tenido la obra de León de Greiff: “Propiamente su poesía no ha ido a los lectores, sino que éstos han llegado poco a poco, en número creciente, a la obra greiffinana, la más esquiva y desdoblada en espejismos que de poeta americano hayamos conocido” (“La poesía de León de Greiff” 157).

Podemos decir que el punto de partida de la obra de León de Greiff reside en el rechazo al presente, a esa sociedad provinciana que también desdeñó José Asunción Silva y que con sabido humor convirtió en tema poético el tuerto López. De ese desprecio por el medio partió también la poesía de Darío, quien con arrogancia y humor lo resumió así: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África o de indio chocateca o nagrandano? Pudiera ser, a desprecio de mis manos de marqués” (84). De Greiff es testigo del paso que la sociedad patriarcal colombiana, conservadora y tradicionalista, da hacia la modernización del estado, el crecimiento de las ciudades, el intento de industrialización y el ensanchamiento de las clases medias.

Vive pues en un mundo en que coexisten en conflicto ciertas formas arcaicas de lo económico y lo social con otras que inician ya los cambios que convertirían a Colombia en una sociedad en proceso de desarrollo, dentro de los patrones de la economía capitalista de Occidente. Por un lado, sumido en el anacronismo y el aislamiento de la parroquia que lo señala por su apariencia, habitante de un mundo en el que nada pasa; por otro lado, miembro de una sociedad de espíritu cada vez más pragmático y mercantilista. La poesía del joven De Greiff se convierte así en acto de protesta no panfletaria frente al utilitarismo social, y en espacio autónomo de libertad, en posibilidad de existencia de un mundo hecho a la medida de los sueños del poeta, que viene a sustituir el prosaico entorno.

Fernando Charry Lara ha expresado el sentido profundo de las filiaciones estéticas de De Greiff de una manera concluyente:

La lectura de los poemas de León de Greiff nos lleva a la conclusión de que, habiéndose iniciado dentro del modernismo pero formado directamente en la lectura del precursor Poe y de los simbolistas franceses, el sentido más hondo del simbolismo, que concibió a la poesía como aventura infinita, habría de conducirlo, en muchos momentos, al texto vanguardista. Pero el vanguardismo de León de Greiff es creación original suya que no se relaciona con particularidades formales ni con temas, programas o manifiestos de los “ismos” que le fueron contemporáneos.

Del simbolismo recibió De Greiff su más nocturno y exacerbado ascendiente. De él le vino desde los primeros poemas, aquella aguda sensibilidad compleja y refinada, cierta rebeldía hacia cierta realidad circundante opuesta al derroche de su imaginación, la presencia constante del hastío y del fastidio, una extrema percepción sensorial, el goce de la estética, de la libertad formal, del sueño y del misterio, un imperioso estado de exaltación espiritual. Le vino también su pasión por la música como ideal de composición poética. Le vino remozada, la vitalidad de un romanticismo que permanecía oculto. Por él le acompañó una visión, no hacia el exterior de las cosas, sino que en muchos renglones se empeñó en asomarse a la entraña de su alma.

Y del simbolismo, poesía abierta a nuevas formas, motivos y tendencias, le vino igualmente la necesidad de rejuvenecer, con su fe en las fuerzas mágicas de cada vocablo, una poesía que perseveraba en antigua esclavitud no sólo a la declamación sino, además, a lo razonable, a lo verosímil, a lo conceptual. [...] El juego verbal, el humor, el sarcasmo, lo absurdo y lo arbitrario estimularon asombrosamente sus creaciones. Pocas veces se había escuchado voz semejante en habla castellana. Fue la suya una personalidad fuerte y única que no adocenó sus poemas en ninguno de los varios “ismos” de la época. Por lo que llegó a ser excepcional hacedor de lenguaje y mundos poéticos. (“Otras opiniones” 484-485)

Uno de los ensayos más importantes alrededor del tema de la vanguardia es el libro de Hugo Verani *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Allí, el autor sostiene que León de Greiff “insinúa una libre inventiva de vanguardia, pero conserva formas tradicionales” (281). Frente a la obra de Luis Vidales, y un libro marcadamente vanguardista como lo es *Suenan timbres*, la obra de De Greiff ha sido considerada como una isla en el conjunto de la producción poética latinoamericana, un mundo poético que no responde a los principios

compositivos de la vanguardia, y una opinión como la de Verani que sostiene que las formas tradicionales están todavía presentes en el universo degreiffiano dan cuenta del apartamiento que una valoración contemporánea hace de la relación que De Greiff tuvo con las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.

El vanguardismo de De Greiff será, entonces, una actitud vital contra el adocenamiento de la poesía, pero su no adscribirse a escuelas o movimientos lo hará dinámico y personal. Sus grandes dioses tutelares, Poe, Baudelaire y Verlaine, François Villon y William Blake, le permitirán bucear en un lenguaje poético que él irá construyendo con neologismos, arcaísmos, referencias musicales, calambures, logogrifos, el uso constante del hipérbaton y una suerte de desmesura lingüística que muchos de sus lectores han llamado *barroca*.

Dentro de esta línea interpretativa se encuentra la visión de Jaime Mejía Duque:

[El suyo] es un barroco obsesionado por ese pensamiento abstracto al que De Greiff se acostumbró desde joven. Musicólogo, ajedrecista, contabilista y estadístico profesional, experto en crucigramas, aficionado al álgebra y a toda suerte de ejercicios numéricos, De Greiff se acerca intelectualmente a algunos de los más eximios simbolistas y hermetistas franceses: Mallarmé y Valéry también buscaron secretas afinidades entre matemática y poesía. En ellos, sin embargo, la noción algebraica del lenguaje derivó al poema esquemático, que viene a ser como la huella dejada por la idea en su evasión hacia lo absoluto, vale decir hacia su aniquilamiento. Esto ya no es barroquismo. 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. Al nivel de la literatura volvemos pues a encontrarnos con el horror al vacío que había experimentado la ornamentación barroca en América y Europa y que, según Hegel, manifestaba el caos de las formas en el mundo asiático... en su oficio de poeta, De Greiff aboca el idioma y el mundo entorno como si se tratara de descubrirlos y de valerse de ellos por vez primera y última, recomenzando y agotando así en rauda ciclo el milenar trabajo de la voz humana. Entonces arrastra consigo aluviónicamente las palabras que se habían fosilizado en todos los diccionarios. Tal un cíclope en acoso hacia el aire, remueve capas y capas de significaciones. (“La poesía esquiva y desdoblada en espejismo de León de Greiff” 113-114)

León de Greiff quiere romper con la estética predominante y está muy lejos de querer ser el poeta nacional. En este sentido, como lo señala Mejía Duque, es un anteclásico que por sus piruetas verbales merece los adjetivos de *gongorino*, *escéptico* y *sensual*. A ello habría que agregar su cualidad de bohemio con clara voluntad de marginalidad y anarquía en cuanto se refiere a su actitud personal, ante la imposibilidad de transformar la sociedad. El poema se convierte, por lo tanto, en un instrumento ambiguo para expresar su rechazo, el cual tomará los cuerpos de las multánimes personalidades que habitan en su mundo poético:

Y puesto que *nada* se había *dicho nunca*, él [Robinson y Narciso] querrá así decirlo todo para siempre, y a sí mismo antes que a nadie. Así comienza por bautizarse con numerosos, efímeros y exóticos nombres: Matías Aldecoa, Leo le Gris, Gaspar de la Noche, Don Lope de Aguinaga, el Ebrio, Miguel Zuláibar, el Exiliado, Sergio Stepanovich Stepansky, Eric Fjordsson, Claudio Monteflavo, Ramón Antigua, el Skalde, Diego de Estúñiga, Gunnar Tromhold, Proclo, Hårald el Oscuro, Guillaume de Lorges, Baruch, Alipio Falopio, Pantonto Bandullo, Beremundo el Lelo, Palamedes, Apolodoro, el Catabacalecista, Bogislao, Abdenagodonosor, el Tartajoso o Tartamudo... estos nombres no son máscaras de un hombre tímido únicamente, como suelen serlo los seudónimos, sino verdaderos señuelos que la imaginación del poeta se inventa para soñar, con cada uno de ellos, otra vida posible del mismísimo León de Greiff. Quiero decir que su manía de los seudónimos no es tal manía, sino parte de su método personal de imaginar, y, en este sentido, llega a ser *generadora de estilo*, elemento consubstancial a sus fabulaciones, verdaderos personajes simbólicos entorno a los cuales y desde los cuales irán cristalizando los mitos. (Mejía Duque, “La poesía esquiva y desdoblada en espejismo de León de Greiff” 113-114)

Sin embargo, desde los versos más tempranos de De Greiff comienza a sentirse que los gestos ceremoniales de la iniciación y de la erudición tienen más de cómicos que de solemnes. La idea romántico-simbolista del poeta mago, la pretensión visionaria de alcanzar zonas iluminadas más allá de la experiencia empobrecida de lo inmediato, los viajes al abismo y a lo desconocido, todo eso que es el legado de Nerval y Rimbaud, no desaparece en la poesía de León de Greiff. Pero hay un gesto irónico permanente que no nos permite tomarlo del todo en serio, gesto que será explicado con mayor amplitud posteriormente.

La poesía de León de Greiff tiene una cercanía enorme con varios de los caracteres centrales con que Rufino Blanco Fombona define al modernismo y, en este sentido, descubrimos de manera clara la filiación modernista de De Greiff. Pesimismo, lenguaje exquisito, elevación y supremacía de la sensibilidad, rebeldía ante lo establecido y una sed de belleza y búsqueda de la libertad, son solo algunos de los ríos de los que

bebe el poeta modernista. A estos confluyen también esos otros que definen el espíritu del modernismo: escepticismo, obsesión con la forma, sensualismo, indiferencia moral, espíritu melancólico o simplemente triste, y la búsqueda enfática de lo exótico dentro o fuera de lo que nos ofrece el mundo. Siendo él también un modernista, Blanco Fombona expone quizás uno de los puntos más fundamentales del imaginario y de la manera de existir de los modernistas: “Nuestra alma criolla se ha parecido al alma de otros pueblos; al alma de los pueblos cuyos libros leímos. Carecemos de raza espiritual. No somos hombres de tal o cual país; somos hombres de libros, espíritus sin geografía, poetas sin patria, autores sin estirpe, inteligencias sin órbita, mentes descastadas” (135). Estas palabras podrían ser firmadas por el antioqueño-escandinavo León de Greiff, por ese espíritu cosmopolita que se pasea por la tradición poética francesa, alemana e inglesa con comodidad, que conoce las sagas nórdicas y es un melómano exquisito y, al mismo tiempo, rinde homenaje al desafortado trópico de Bolombolo, su paraíso en la poesía, que es, para él, igual a la vida.

Esta necesidad del modernismo de pertenecer al gran mundo y no de vivir de las pequeñeces de una cultura nacional también fue una constante en la poesía de León de Greiff, y ese ambiente cosmopolita que distingue a su poesía, y que, sin embargo, no renuncia a situar muchos poemas en atmósferas claramente colombianas, pero que siempre vuelven a remitirnos al mundo de la literatura y de la música, de los paisajes exóticos o el simple capricho imaginativo, le dan a su obra ese carácter marcadamente antinacionalista que comparte con los modernistas. David Jiménez Panesso en su libro *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia* describe de manera puntual la pretensión cosmopolita del ideal modernista:

Para los modernistas fue de vital importancia poder pensar en términos de literatura universal y de espíritu universal del hombre. En todas partes, a lo largo del continente, enfrentaron este debate contra las diferentes tradiciones nacionalistas. En todas partes su cosmopolitismo fue tachado de desarraigo y su esteticismo de evasión. En Colombia, la polémica se prolongó durante las tres primeras décadas del siglo XX y en ella tomaron parte personajes tan intelectualmente agudos y radicales como Tomás Carrasquilla. No en vano, el ensayista de “De lo exótico” concluye su artículo citando a Paul Bourget cuando dice que sentiría vergüenza si se diera cuenta de que existe una forma de arte o de vida que le fueran indiferentes o desconocidas. Para Sanín Cano, para los modernistas, esta actitud es mucho más humana y más elegante que la del nacionalismo que pretende cerrar sus puertas a todo lo extranjero. (39)

Amado Nervo expresó su opinión sobre el mundo de la naturaleza de una manera puntual, y la mirada moderna de León de Greiff está muy cercana al pensamiento del poeta mexicano. Dice Amado Nervo:

Hemos comprendido que las montañas, el mar, los astros no son más que grandes aglomeraciones de materia o grandes equilibrios de fuerza. Que lo único notable que había en ellos era su desproporción con la pequeñez física del hombre y con la debilidad de nuestra concepción espiritual. Que lo verdaderamente grande en el Universo, las fuerzas que lo rigen y la explicación de sus enormes destinos, está en lo infinitamente pequeño, en lo imperceptible, en lo invisible; que hay rumores más vastos que el rumor del viento, luces más admirables que la luz de los astros, perfumes más suaves que el perfume de las flores, pero que es fuerza dilatar los oídos y los ojos y las alas de la nariz para percibirlos. (100)

Para León de Greiff el mundo natural, la luna, el viento, la lluvia, el sol, existen en relación con el hombre, y es labor del poeta descubrir el sentido de un mundo natural que solo gracias a la cultura adquiere significación. El poeta aguza sus sentidos para descubrir en lo aparentemente imperceptible, en la “voz de las cosas” que cantó José Asunción Silva, una realidad que puede ser magnificada, ampliada, en un sentido cognoscitivo amplio, pero que no idealiza la naturaleza, sino que descubre en la potencia interpretativa del cantor la capacidad para hacer del mundo natural una caja de resonancia de sus deseos, su ensueño, su frustración o su hastío.

Rubén Darío consiguió con su poesía ampliar el horizonte de la lengua castellana al ponerla en contacto con el cosmopolita universo simbolista, y nutriéndose de lecturas hondamente percibidas y apropiadas creó un universo de ensueño, al que responderá de una manera irónica, pero decididamente marcada por el universo rubendariano, la poesía de León de Greiff. Max Henríquez Ureña ha definido el espíritu de *Prosas profanas*, un libro central en la obra de Darío, y que puede ser una buena síntesis de los períodos inaugurales y medio del modernismo:

Prosas profanas destaca con preferencia ciertos aspectos del modernismo, sobre todo el del preciosismo, el del exotismo y el de la fantasía refinada. [...] El propio Darío dice en el prefacio: “veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles”.

Allí se canta al amor errante y cosmopolita, esto es, en todas las regiones del planeta, casi diríamos que en todos los idiomas; a la marquesa Eulalia y al abate joven de los madrigales; a la princesa que aguarda al feliz caballero que la adora sin verla y viene a encenderle los labios con un beso de amor; a los efebos criminales parecidos a los satanes verlenianos de Ecbatana; a los cisnes simbólicos y elegantes... Todo ello revela una inspiración libresca, aunque exquisita. (98)

La inspiración libresca de Rubén Darío es compartida por León de Greiff. Su Ecbatana será Bolombolo; los cisnes serán remplazados por búhos estáticos y pingüinos peripatéticos; las princesas se verán metamorfoseadas en pícaras jovencuelas que ofrecen sus encantos a los viajeros que atraviesan el río Cauca-Bredunco (cf. *Relato de Ramón Antigua*). No en vano la labor irónica y desmitificadora de José Asunción Silva con sus *Gotas amargas*, y la crítica que este libro entraña del ensueño modernista y los “colibríes decadentes” de que se mofa Silva será lectura privilegiada de De Greiff. El universo de paraísos y cisnes del ensueño rubendariano encontrará una transformación sugestiva en los versos del *Libro de signos* que León de Greiff publicó en 1930 y en la *Música de cámara y al aire libre*, libro que nos ocupa en el presente artículo.

Diógenes Fajardo realiza una síntesis de distintas visiones alrededor de la obra degreiffiana en su artículo incluido en la *Historia de la poesía colombiana* de la Casa de Poesía Silva, y está cercano a la visión alcanzada en mi valoración final del mundo estético del poeta:

Hay en los versos [de León de Greiff] una crítica virulenta a la sociedad y a la vieja estética de la imitación superficial del Modernismo. Para el lector hoy es cada vez más evidente que León de Greiff representa lo mejor del Modernismo en Colombia y no Guillermo Valencia. El Modernismo del antioqueño viene a aparecer como la evolución del más profundo romanticismo, motivada en la asimilación directa del simbolismo francés y la benéfica influencia de Edgar Allan Poe. [...] La presencia del simbolismo en su poesía es evidente por su búsqueda desesperada de la música orquestada con palabras para lograr “una canción que nada diga/ y apenas si sugiera./ Que nada diga/ mas deje en los oídos/ una impresión insegura de leyenda/ y de quimera...”. En Hispanoamérica, De Greiff representaría un segundo momento de esplendor del Modernismo, que no debe clasificarse simplemente bajo el rótulo de “postmodernismo”. (280-283)

El más acusado rasgo de modernidad de la poesía de León de Greiff está en su voluntad de renunciar a todo intento naturalista de representación de la realidad, a toda mimesis. Como Baudelaire, propone una lírica que configure un mundo de leyes propias, autónomo del mundo empírico, cada vez más alejado de lo natural. Como Gauguin, afirma que “el arte es una abstracción” y que hay que sacarlo de la naturaleza “pero soñando ante ella”.

Formalmente, este segundo momento del modernismo “se resuelve en una vuelta hacia la tradición poética española: la canción, el romance, la copla” en palabras de Octavio Paz. Esta preferencia significará también un rechazo al presente y una idealización de un pasado juglaresco:

En el poema *Secuencia del mester de juglaría*, reafirma su predilección por ese pasado de esplendor del juglar y su desprecio por quienes han olvidado tan rica tradición poética. [...] A partir de esos lejanos juglares y poetas medievales que le proporcionaron temas, personajes, formas métricas (dezires, layes, rondels, virolayes), y un sinnúmero de vocablos tan arcaicos que ya no fueron reconocidos como castizos, León de Greiff fue asimilando lecturas, autores e influencias: François Villon, “casi que un cómplice”, Jorge Manrique (“¡Vanidad!/ ¡Vanidad!/ y dolor/ y dolor/ ¡y la ansiedad por lo que no conoceremos!”; “Todas las cosas trujéronme fastidio”), Góngora y Quevedo, Blake, Rimbaud, Aloysius Bertrand e Isidore Ducasse, conde de Lautrémont, Baudelaire y Poe, Verlaine y Jules Laforgue (“sedujo mi juventud”). Y entre los más recientes, Alfred Jarry, Max Jacob y Apollinaire. La lectura de estos últimos autores pone en relación a León de Greiff con las tendencias vanguardistas de los años 20, pero no es razón suficiente para considerarlo como un autor plenamente vanguardista. Se equivoca, por ejemplo, Guillermo de Torre, al mencionarlo como un eco del ultraísmo en Colombia. Menos aún se puede aceptar que sea el iniciador de un nuevo “ismo”, el sinfonismo, sino como un homenaje de admiración a su musicalidad, de acuerdo con Stephen Ch. Mohler. Tampoco es tan evidente que “León de Greiff es uno de los poetas mayores de la vanguardia poética hispanoamericana”, punto de partida del estudio crítico sobre el poeta que ha hecho el poeta cubano Orlando Rodríguez Sardiñas. (Fajardo 280-283)

Uno de los ensayistas más prolíficos en Colombia en los últimos años, William Ospina, se ha referido en su ensayo sobre la música verbal en León de Greiff a algunos de los aspectos más originales y representativos de la poesía del autor antioqueño:

El joven León de Greiff bebía a grandes sorbos la libertad que trajo el modernismo y pensaba en la estrechez del mundo que le había tocado. Ese país de Sargentos y de Obispos, de lo que él llamaba “la turba mesocrática”, antes que indignarlo lo aburría: “Mi aburrimiento es largo, pero la vida es corta./ Mi vanidad, mi vanidad no vale el resto./ Y el resto es casi siempre lo que a ninguno importa”. (77)

La creación de un universo verbal tan poderoso como el de León de Greiff tiene para Ospina un sentido de purificación, de encuentro con una realidad que lo hace salir del agobio, del tedio y la desesperanza:

Ese deleite con las palabras fue su salvación. León debió encontrar su destino el día en que escribiendo algún poema doloroso y sombrío, sintió en la cadencia de las palabras con que expresaba su pena una suerte de alivio hecho de brillo y de música. Es eso lo que alivia la pesadumbre del tema en muchos de sus rondeles amorosos:

Yo canto una novia que no ha de ser mía...

(Si te ponen miedo mis ojos ausentes,

Mi vida bohemia, mi melancolía...)

Yo canto una novia que no ha de ser mía...

¿No ves? Se frustraron los sueños rientes...

Nuestro amor fue un mito de la fantasía...

Si te ponen miedo mis ojos ausentes,

Mis ojos noctámbulos, mis ojos... dementes...)

Yo canto una novia que no ha de ser mía... (86)

En la lectura de William Ospina se destacan de manera notable dos de las fuerzas que están en la base de la poesía de De Greiff: una extrema destreza verbal y una información enciclopédica, una riquísima cultura. La destreza verbal de De Greiff es asimilada por Ospina a las técnicas compositivas de los trovadores medievales, creadores de serventesios, ritornelos y sextinas. En este sentido, la poesía de León de Greiff encontraría puntos de contacto con la de Ezra Pound.

William Ospina muestra cómo la soledad es una potencia generadora en la poesía de De Greiff, define su sentido y nos habla de la “poesía sin mensaje” degreiffiana:

Un sentimiento constante en la poesía de León de Greiff es el de la soledad. ¿La soledad de su nostalgia nórdica perdida en el tumulto de los trópicos? Tal vez. ¿La soledad de un hombre hecho a los libros y los mitos, a los placeres de la música y del silencio? Tal vez. ¿La soledad del hombre rebelde y arbitrario que no quiere plegarse a las convenciones de su época y de su mundo? Seguramente. Pero es sobre todo la soledad a medias buscada y a medias forzosa del hombre que ha encontrado un destino y que no transigirá en el propósito de vivirlo con plenitud.

Como yo soy el Solitario,

Como yo soy el Taciturno,

Dejadme solo.

Como yo soy el Hosco, el Arbitrario,

Como yo el Lucífugo, el Nocturno

Dejadme solo.

Su verdadera patria no es Suecia, ni Thulé, ni Colombia, su patria es el lenguaje, el a medias explorado continente de la lengua castellana, y por él se moverá León con la levedad y la fluidez de un pájaro. Se diría que este poeta no tiene mensaje, pareciera que no le interesa convencernos de nada. (95-96)

Son el encantado entrelazamiento de la música verbal, la búsqueda de la belleza, su melodioso escepticismo los que conducen su poesía. Ante una cultura autoritaria e impositiva, le parece saludable que la poesía no venga a imponer nada, a prescribir verdades y deberes. León de Greiff nos dice que una lengua tiene que ser capaz de reír, injuriar y seducir, cambiando la monotonía verbal y mental de la literatura colombiana, apropiándose del castellano con una fluidez y una alegría que lo acercan al deleite de la música, extendiéndose continuamente en el poema. El propio De Greiff, respondiendo a una pregunta sobre los temas musicales en su poesía respondió: “Para mí (y lo escribí): música y poesía son una sola Ella. O, quizás, yo sea un músico fallido que aterrizó en poeta” (*León de Greiff 1895-1995* 24).

La penetración de León de Greiff en un universo que evoca la música, que —mejor— quiere ser música, está sostenida por su amplio conocimiento de la tradición clásica y romántica de Occidente. Presentador de programas de radio de música clásica, melómano compulsivo, De Greiff ha bautizado casi la mitad de su obra con títulos tomados del mundo musical: scherzos, allegrettos, adagios, sonatinas, sinfonías, baladas, danzas, se pasean por su obra, y no solo se convierten en un elemento exterior que pretenda rendir homenaje a la música que venera, sino que los ritmos interiores del poema quieren ser trasunto de las formas musicales que les dan nombre.¹

Hay que matizar, sin embargo, las conexiones que las formas musicales clásicas tienen con los poemas de De Greiff, ya que no se trata de aplicaciones mecánicas de la teoría musical a la poesía del poeta antioqueño lo que define la siempre tensa relación entre poesía y música. En este sentido son clarificadoras las palabras de Fernando Charry Lara:

Y en relación con su devoción por la música, diremos que a ella se refiere, en el prólogo a *Baladas y canciones* (1991), que recoge poemas de varios libros, su hermano Otto de Greiff. El notable musicólogo y traductor de poesía del español aclara que el empleo de las denominaciones “balada” y “canción” (y de otras del lenguaje musical) que hizo el poeta para titular un buen número de sus composiciones, fue enteramente libre y caprichoso, sin sujeción al estricto significado artístico de ellas. Y agrega: “León nunca estudió la llamada gramática musical, ni mucho menos instrumento musical alguno. En él había una afición innata, adquirida solamente mediante la audición de artistas extranjeros o de amigos colombianos, pero muy principalmente por intermedio de los discos fonográficos, que en su juventud fueron los antiguos de ebonita, de 78 revoluciones por minuto. Su afición era grande, especialmente por los clásicos y los románticos, no tanta por las músicas muy antiguas ni por las de avanzada”. (“La poesía de Los Nuevos” 199)

Los simbolistas buscaron ser fieles a la música interior de las palabras, descubriendo en los sinuosos ritmos de la lengua francesa la correspondencia que existe entre las palabras y las cosas. Así, el tantas veces citado poema de Rimbaud sobre las vocales y prácticamente toda la obra de Verlaine sumergida en el “la musique avant tout chose [la música ante todo]”, se mueven en este horizonte sugestivo y evanescente que descubre en las palabras músicas ocultas y pretende crear en el lector una forma de conocimiento superior que la música de las palabras hace posible. La poesía es sugestión, no discurso objetivo, la poesía es conocimiento de un saber anterior al saber lógico, y la música hace posible que esta forma de sabiduría se haga palpable para el buscador de esencias que es, en últimas, el poeta modernista.

Podría pensarse que León de Greiff no está tan atento a la música interior de las palabras, sino que su música es externa, de alguna manera impuesta como un molde a palabras que, en opinión de Juan Luis Panero, no son las palabras inaugurales para el poeta:

Pienso —y es una opinión— que De Greiff, hijo de sueco y de alemana, tenía con el castellano la misma relación que tuvo el vasco Unamuno. Un idioma en el que se escribe, pero al cual no están asociadas las primeras palabras, las palabras fundamentales y fundacionales de la infancia.

En algunos momentos, ambos, el antioqueño y el vasco, a la hora de escribir poesía en castellano, parecen —para bien y para mal— dos elefantes en una cristalería.

Digo para bien, porque el idioma poético hispanoamericano —de España y de América—, como le pasa al francés —herencia del latín— tiene una tendencia acentuada a convertirse en una lengua estatuaria, en un idioma lapidario. Perfecto para el discurso y el epitafio, difícil a la hora de captar y cantar el paso tumultuoso y multiforme de la vida.

Para mal, porque a veces la falta de oído de De Greiff —curiosísima en un hombre que tanto gustaba y entendía de música— hace que sus palabras chirrien como una cerradura mal engrasada o el torno de un dentista. (481-482)

Esta visión defendida de manera extrema por Panero, pero compartida por algunos críticos y lectores de poesía, se detiene en el hecho de que el uso exagerado de neologismos y arcaísmos puede hacer cacofónico su lenguaje, y presta atención al hecho de que la simple utilización de los términos del mundo de la música no es garantía para sumergirnos en un mundo musical. Lo mejor y también lo más desdeñable de León de Greiff está dado por un manejo singular de la música del poema. Ya en palabras de Juan Luis Panero estaba el punto de partida de lo que más tarde tantos lectores repetirían: el fracaso musical de León de Greiff. Para nuestro poeta el tema con variaciones, el ritmo, la variedad métrica, la selección de los vocablos por su casi exclusiva calidad fónica (sí: más que nadie, eligió las palabras por su sonido, por su solo sonido), la rima obsesiva y demás características similares. En ese musicismo sucumbe fatalmente la voz poética: hasta llegaría De Greiff a pensar que la poesía se escribe solamente para ser oída. En efecto, muchos poemas dejan dicha impresión, y, por ello, esta poesía es dentro de la tradición colombiana una muestra de hasta dónde se puede llegar con las palabras, o al menos, hasta dónde llegó León de Greiff. De todas maneras, y sin dejar de lado el valor de estas apreciaciones, lo que se nos termina imponiendo en nuestra lectura de De Greiff es la capacidad que tiene su lenguaje poético para hablarnos de música y producir él mismo una manera musical que la lectura de sus poemas produce en el lector desprevenido.

Stephen Ch. Mohler sostiene que “en la poesía sinfónica degreiffiana la música penetra la estructura, el contenido temático y la imagería. Se puede decir que él ha tratado de seguir la teoría del *Art poétique* de Verlaine hasta sus últimas posibilidades” (339-340). La forma como De Greiff se acerca a los recursos del poema sinfónico, un género musical apreciado altamente por él, nos muestra la cercanía que tiene en sus recursos analógicamente con los de las formas de la música clásica que le son más afines. Dice el mismo Mohler:

Su gran amor y comprensión de la música refinada son las principales influencias en el poema sinfónico. De Greiff adopta muchas técnicas estructurales de estos compositores, sobre todo en sus “mamotretos” *Libro de signos* y *Variaciones alrededor de nada*. Hay también influencia de las técnicas tradicionales de la poesía lírica y sobre todo de la primera generación de poetas simbolistas franceses, pero lo que influye más en él parece ser esas formas de la música clásica que admiten el máximo desarrollo imaginativo: la sonata de Beethoven, la fuga de Bach y el uso del *Leitmotiv* en Wagner. En estos compositores se encuentra el arte del tema germinal de desarrollo muy variado, que influye tanto en la poesía fantástica degreiffiana. Estos poemas sinfónicos, así como una sonata de Beethoven, son una aventura en la región del ensueño, de libre asociación de ideas, de imágenes e impresiones sensoriales. Esto se expresa en verso libre en el que generalmente no hay una regla predeterminada. (341)

Este “sinfonismo” poético dota a sus versos de una manera de ser particular, en la que el elemento expresivo se encuentra fusionado con niveles formales de mayor o menor sutileza, y la capacidad evocadora de sus poemas tiene una vinculación directa con el mundo musical que evocan y pretenden recrear constantemente. Luis Vidales, su amigo y compañero de generación, y el gran vanguardista de la historia de la poesía colombiana se refiere a la “cuerda musical de León de Greiff” de una manera amplia:

Acaso la musical sea la faceta más persistente del estro de León, a la salida de *Tergiversaciones*, ya como sistema poético, pero realmente aparecida desde antes [manes de 1915]. Lo singular es la diferencia de la cara musical de su poesía con la musicalidad de Mallarmé, el simbolista, lo que cito por alguna confusión que oteo al respecto. Mallarmé posee esta cualidad sin salirse un punto de los linderos de la expresión lírica. En De Greiff, en cambio, es la saturación, como si dijéramos, por gene, de un temperamento íntimamente musical. Y va de cuento. Acostumbrado a extender a otros ámbitos los valores nuestros, di a leer a un eminente español, en nuestra estación terrestre de París (la de él y la mía) buena parte de la poesía greiffiana. Cuál no sería mi admiración cuando me la devolvió, deslumbrado, con grandes elogios para el colombiano, al paso que me decía, sorprendido: “esta poesía puede perfectamente ponerse en piano”. Realmente, ella se interna por el fraseo musical acentuado

cada vez más, creo, por ese conducto, la fuga antimetáforica que distingue a este insigne cantor. La metáfora simple, y menos aún la compleja, triple y cuádruple, que preside la aventura del poema moderno, carece de figuración en la poesía de León de Greiff. Es ésta una nueva faz de su lírica para los escudriñadores de su poderoso y peculiar arsenal poético. (336-337)

Stephen Mohler sostiene que las técnicas sinfónicas utilizadas por De Greiff están presentes tanto en la forma de titular los poemas como en la tonalidad musical (do mayor, la bemol, etc.) y el tempo (*allegro, agitato, vivace*, etc.), que son, analógicamente, desarrolladas en el poema utilizando un tono y un tema determinados. Los efectos melódicos rítmicos son utilizados por De Greiff dentro del concepto de tema con variaciones:

Hay varias maneras de imitar con palabras el *variante melódico*, tan usado en la música sinfónica. Una manera es la repetición de tema o frase, con intervalos o sin ellos. Un buen ejemplo de ambos tipos de repetición es el pasaje siguiente, en que el silencio sugiere la muerte:

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...! (Vidales 346-347)

Otros efectos melódico-rítmicos destacados en la poesía de De Greiff son la aliteración y la onomatopeya, así como el contrapunto y el *leitmotiv*, un recurso que emplea De Greiff extensamente:

En la poesía de De Greiff el Leitmotiv se expresa en la mención periódica de nombres de ciertas personas, lugares y cosas. Las figuras masculinas usadas así generalmente representan diferentes aspectos de su espíritu multánime, y las figuras femeninas representan varios aspectos de la Mujer. Los nombres de lugares evocan ciertos modos de vivir. Cada uno de estos nombres encierra un singular poder sugestivo que se basa en las reminiscencias de previas asociaciones del lector. Como el Leitmotiv musical, el poético tiene varias funciones: ayudar a definir una nueva personalidad o idea; ayudar en la asociación de ideas entre nuevos y viejos temas, y recordar conocidos temas ya tratados. Algunos de los Leitmotiv más usados por De Greiff son: Medea, Odiseo, Orfeo, Venus, Ulalume, Pierrot, Aladino, Melusina, Ofelia, Poe y otros: algunos animados, otros inanimados. De Greiff llama a todo esto sus "signos". (Mohler 350-351)

De otro lado, siguiendo a Mohler, la imagería auditiva es central en la poesía de De Greiff:

El maestro percibe la música o el ritmo, el ruido o el silencio en todas las cosas, las materiales o espirituales, las verdaderas y las imaginarias. A menudo los sonidos de que habla son subjetivos; son asociaciones intuitivas de pensamiento, emoción o imagen con ciertas vibraciones. Este tipo de asociación de sonido y sentimiento es común en lírica, y De Greiff utiliza

estas correlaciones sensoriales en gran abundancia y variedad en su imaginería. Su imaginería musical incluye las siguientes variedades: acompañamiento musical, el uso de terminología musical para caracterizar las cosas, impresiones de la producción de música en las cosas no resonantes. (352-353)

Imágenes auditivas basadas en ritmos, más que en las melodías, inclusión de palabras que indican que algo es vibrante, aunque se trate cosas sin ritmos audibles ni visibles, sonidos desagradables, el uso de sinestesias son otros de los recursos utilizados por De Greiff dentro de su imaginería auditiva, y que Mohler estudia de manera detenida.

En una línea de pensamiento cercana a la de Mohler, es necesario traer a cuento el inicio del iluminador libro de Hernando Caro Mendoza, *La música en la poesía de León de Greiff*:

Un primer ejemplo relacionado con la musicalidad misma, con la simple sonoridad de las palabras, sería para muchos conocedores de la obra greiffiana su célebre poema juvenil a Bolombolo. Desde el mismo título de “Fanfarria” se crea el clima brillante de los instrumentos de metal, trompetas, trompas y trombones. Pero en el caso del poema de De Greiff hay otros matices. Fue escrito en 1926 —el poeta apenas sobrepasaba los 30 años— en el pueblito de Bolombolo, en Antioquia, y se caracteriza por su rechazo al medio parroquial del trópico, posición comparable a la del poeta cartagenero Luis Carlos López. En el aspecto sonoro [...] destaca la profusión de esdrújulas (“Oh Bolombolo, país exótico y no nada utópico”), los juegos cacofónicos y ecolálicos, la misma cómica onomatopeya del nombre Bolombolo. Todo retumba. Y la sinestesia visual es impresionante: “refractan luces blancas”, “estatuas de sal”, “belígeros soles”, “rutilantes playas de esmerilados cobres”. Esa exasperada luminosidad del trópico que hiere los ojos zarcos y cuasi nictálopes del poeta y que apenas se atempera en dos o tres remansos. (23)

León de Greiff introdujo a la poesía colombiana formas musicales que no habían sido consideradas nunca dentro de los recursos líricos, creó un lenguaje poético inimitable en el que la proliferación lingüística (neologismos, arcaísmos, logogrifos, calambures, etc.) se hace desbordada, hizo del divertimento poético un trasunto de su visión escéptica y burlona de la realidad, y parapetado en su torre de marfil, una torre de marfil en la que sin embargo llegan los desagradables sonidos del mundo moderno, creó una poesía totalmente cercana al siglo XX, capaz de evocar ese paraíso de ensueño que Verlaine le enseñó y, a su manera propia, llevó al modernismo a límites que no habría sospechado Rubén Darío, remozando los tropos de la poesía finisecular y dándole a la poesía colombiana del siglo XX uno de sus momentos más altos.

Referencias

- Bayona Posada, Nicolás. *Panorama de la literatura colombiana*. Samper-Ortega, 1959.
- Blanco Fombona, Rufino. “Caracteres del modernismo”. *El modernismo visto por los modernistas*, compilado por Ricardo Gullón, Guadarrama, 1980.
- Caro Mendoza, Hernando. *La música en la poesía de León de Greiff*. Ministerio de Cultura, Asociación Nacional de Música Sinfónica, 2005.
- Charry Lara, Fernando. “La poesía de Los Nuevos”. *Gran enciclopedia de Colombia*, Círculo de Lectores, 1992.
- . “Otras opiniones”. *Valoración múltiple sobre León de Greiff*, compilado por Arturo Alape, Ediciones Universidad Central, 1995.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*, editado por Álvaro Salvador, Akal, 1999.
- De Greiff, León. *León de Greiff 1895-1995*, editado por Santiago Mutis Durán, Álvaro Rodríguez Torres y Sandra Angulo, Biblioteca Nacional de Colombia, Colcultura, 1995.
- . “Tergiversaciones”. *Obra poética. Tomo I*, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Fajardo, Diógenes. “Los Nuevos”. *Historia de la poesía colombiana*, Ediciones Casa de Poesía Silva, 1991.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, 1959.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Universidad Nacional de Colombia, 1994.

- Mejía Duque, Jaime. “La poesía de León de Greiff”. *Nueve ensayos literarios*, Colcultura, 1986.
- . “La poesía esquiva y desdoblada en espejismo de León de Greiff”. *Valoración múltiple sobre León de Greiff*, compilado por Arturo Alape, Ediciones Universidad Central, 1995.
- Mohler, Stephen Ch. “León de Greiff, poeta musical”. *Valoración múltiple sobre León de Greiff*, compilado por Arturo Alape, Ediciones Universidad Central, 1995.
- Nervo, Amado. “El modernismo”. *El modernismo visto por los modernistas*, compilado por Ricardo Gullón, Guadarrama, 1980.
- Ospina, William. *Los dones y los méritos*. Universidad del Valle, 1995.
- Panero, Juan Luis. “Otras opiniones”. *Valoración múltiple sobre León de Greiff*, compilado por Arturo Alape, Ediciones Universidad Central, 1995.
- Valencia Goelkel, Hernando. “Notas de lectura bajo el signo de Leo”. *Crónicas de libros*, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Vidales, Luis. “Nueve poetas en uno. El polifacético León de Greiff”. *Valoración múltiple sobre León de Greiff*, compilado por Arturo Alape, Ediciones Universidad Central, 1995.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Tusquets, 1976.

Notas

- 1 El compositor Fernando Uribe tiene ideas originales en el sentido de que encuentra analogías entre formas musicales establecidas (sonatas, sinfonías, baladas) y la estructura interna y el ritmo de varios de los poemas de De Greiff. El músico no ha escrito un texto definitivo sobre este asunto, y compartió sus ideas con un grupo de académicos en las jornadas del simposio colombo-sueco en torno a la obra de León de Greiff, llevado a cabo en las universidades de Estocolmo y Umeå en el mes de septiembre de 2004.
- * Artículo de investigación

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Robledo, Juan Felipe y Álvaro Robledo. “El hosco y arbitrario León de Greiff”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 27, 2023, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.halg>