

RECURSOS RÍTMICOS EN LA POESÍA DE LEÓN DE GREIFF

I. ESQUEMAS REGULARES

LOS SONETOS.

Las obras completas de León de Greiff montan cientos de páginas juntando poema tras poema y semi-historieta tras semi-historieta¹. De ella hemos sacado un total de noventa y un sonetos desperdigados entre *Tergiversaciones* y la publicación de *Velero paradójico*.

El número de sonetos de que disponemos impide analizar uno por uno de los 1.274 versos que resultan de un conteo general. Nos limitamos a escoger un corpus reducido, pero cuidadosamente seleccionado: diez sonetos de *Tergiversaciones*, uno de *Libro de signos*, dos de *Variaciones alrededor de nada*, dos de *Fárrago* y tres de *Velero paradójico*, lo que hace un total de dieciocho sonetos (252 versos), numerados del I al XVIII, según la cronología de la producción y que bastarán a nuestros propósitos².

Un centenar de sonetos es suficiente para dejar una estética del mismo. Es bien sabido que el soneto exige una serie

¹ Prefiero llamar así a la obra en prosa del autor (*Prosas de Gaspar, y Bárbara Charanga - Bajo el signo de Leo*), ya que no se adapta a ninguno de los géneros conocidos: novela, cuento, *short story*, *short-short*, etc.; y sí se acerca un tanto a las creaciones seminovelescas de ANDRÉ BRETON (*Nadja, L'amour fou, Les vases communicants*, etc.), parte biografía, parte acontecimiento del soñar.

² Repárese en el tiempo transcurrido entre la publicación de *Tergiversaciones* (1925) y la de *Velero paradójico* (1957). Un total de 32 años es tiempo suficiente para olvidar, transformar o aceptar cualquier estética. A través de este período la sonetística de de Greiff se irá perfilando, rechazando y aceptando, renegando más del contenido que del continente y escandalizando más léxica que formalmente.

de leyes métricas y rítmicas a las que también se somete de Greiff. Nuestro propósito es el de descubrir cómo y cuándo el poeta emplea las estructuras del soneto tradicional y cuándo se aparta de ellas para buscar dentro del soneto su propia voz original.

Es imposible echar a un lado, y más en la obra greiffiana, tan adherida a la tradición literaria de la Península, su acercamiento a los poetas españoles del siglo xv y del Renacimiento, su devoción por lo pasado y su afán por resucitar en su obra un arte viejo. De aquí que el soneto presente formas que recuerdan mucho a las de los poetas del Siglo de Oro, cuando el ingenio se empeñaba “en componer sonetos con estrambote, con versos de cabo roto, con versos enlazados, y con rimas dobladas, alternas, derivativas, etc.”³.

Las Españas del xv y del xvi, más el influjo del modernismo hispanoamericano, tan próximas entre sí y tan unidas en la vida y en la obra de de Greiff, le llevan a imitar intentos semejantes. No se contentará con los esquemas establecidos de los dos cuartetos endecasílabos o tetradecasílabos *ABBA:ABBA* / *ABAB:ABAB*, sino que intercalará enlazando *ABBA:BAAB*

Mi juventud al desconsuelo emigra.
Mi juventud! al beso de Quimera...
En mi barca o chalupa, en mi galera,
o en steamer fumante, que denigra

la diáfana azulez! — Loca ribera
adiós! abur! . . . — El torvo tiempo atigra
su ceño, y en sus zarpas ya pelagra
mi juventud, desnuda prisionera!⁴,

abrazando indiferentemente: *ABCD:DBAC*:

Hora que el día está de azul y sol
— sol dominguero, restallante azul —
haré vibrar las cuerdas del rabel
y retremer el parche del timbal!

³ TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Arte del verso*, 3ª edición, México, 1965, pág. 136.

⁴ *Mi juventud*, VI (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 26.

(Una aromosa niebla matinal
 vela mi faz con su hialino tul...)
 y florecen aciano y ababol
 por el jardín, y lirios y clavel⁵,

y combinando *ABAB:BABA*:

Aduno el sol de Grecia con el brumar norteño
 y complico mi lógica de ácrata anacoreta
 con un gesto jocundo plácido asaz risueño...
 Voy exórbite; fumo mis pipas, "soy Poeta...".

Detesto los afanes de la existencia inquieta,
 y, fácilmente, vivo sin arrugar el ceño,
 pues sé que la delicia de todo, está, completa,
 en besar unos labios perfumados de ensueño...⁶.

Además de seguir el camino trazado por nuestros clásicos y renovado por el Modernismo, León de Greiff no aporta a la sonetística contemporánea nada tremendamente escandaloso. Se le achaca, no obstante, una serie de desafueros literarios⁷, sin ver que el poeta forma parte de un devenir normal y que se ajusta perfectamente a las corrientes que desde siglos — y más a partir de Darío — ha seguido nuestra literatura, renovando, adaptando y resucitando más que inventando, combinando formas del endecasílabo tradicional (italiano, sáfico, anapéstico, etc.) y relacionándolas entre sí.

Insiste León de Greiff en dar 'variaciones' de todo género a los sonetos. Es consecuencia o rezago de lo que los modernistas se propusieron respecto al soneto, cambiando, alterando y sustituyendo metros y rimas con profusión.

Como estos poetas, León de Greiff utiliza muchísimo en sus sonetos el orden clásico de los primeros cuartetos *ABBA*:

⁵ *Correspondencias*, V (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 20.

⁶ *Aduno el sol de Grecia*, III (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 9.

⁷ Cf.: JOSÉ J. ORTEGA TORRES, *Historia de la literatura colombiana*, 2da. edición aumentada, Bogotá, 1935, pág. 831; NICOLÁS BAYONA POSADA, *Panorama de la literatura colombiana*, Bogotá, 1959, págs. 137-138; y, JAIME MEJÍA DUQUE, *La poesía esquiva y doblada en espejismo de León de Greiff*, en *Letras Nacionales*, núm. 3, julio-agosto de 1965, págs. 26-44.

ABBA (sonetos I, II, VII, VIII, X - XIV y XVI - XVIII) y los serventesios *ABAB:ABAB* (sonetos IV y IX), alternando a ratos — y apartándose de éstos — con un segundo cuarteto de variantes diversas *BABA*, *DBAC* y *BAAB* (sonetos III, V y VI).

Los tercetos se van a enlazar utilizando varias combinaciones. Las más frecuentes serán, de nuevo, las tradicionales *CDE:CDE*⁸ (sonetos VI, VII, IX, XII - XIV, XVI y XVIII), seguidas por combinaciones variadas como *CCD:EED* (sonetos IV y VIII) o *CDE:DDE* (soneto XVII), más una variedad de combinaciones como *CDD:CEE* (soneto X), *CCD:EDE* (soneto I), *CCD:DEE* (soneto XI), *CDC:EDE* (soneto II), *CDC:DDC* (soneto III) y una más original en *AEB:CDE* (soneto V).

Comencemos por estudiar los sonetos de catorce sílabas.

ALEJANDRINOS.

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 agrómano de jipa
a quien por capricho de su caletre obtuso
se le antoja fingirse paraísos . . . al uso
de alucinado Poe que el alcohol destripa!

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

⁸ Las combinaciones "más frecuentes en los sonetos de Boscán son *CDC:DCD*, *CDE:CDE* y *CDE:DCE*. Garcilaso utilizó en primer lugar *CDE:CDE*; y, en segundo, *CDE:DCE*; en tercero, *CDC:DCD*, y con menor frecuencia *CDE:DEC* y *CDE:EDC*. Hurtado de Mendoza se sirvió principalmente de la variante *CDE:EDC*; Gutierre de Cetina mostró mayor predilección por *CDE:DCD*, y HERRERA, como GARCILASO, por *CDE:CDE*" (TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, 2da. edición, New York, 1966, pág. 184).

Y tanta tierra inútil por escasez de músculos!
 tanta industria novísima! tanto almacén enorme!
 Pero es tan bello ver fugarse los crepúsculos...⁹.

El soneto con que León de Greiff abre sus *Tergiversaciones* tiene un ritmo distintivo. Localizamos un acento de intensidad en períodos de sexta y decimotercera sílabas que corresponden a su axis rítmico interno y al externo¹⁰ respectivamente; y otros apoyos rítmicos oscilantes, entre los que predominan el de 2da. y 4ta. sílabas dentro del primer hemistiquio y los de 10^a y 11^a, en el segundo, bajo el siguiente esquema:

4, 6, 9, 13

1, 6,10, 13

1, 6,10, 13

2, 6,10, 13

2, 6, 9, 13

2, 6,11, 13

3, 6,10, 13

4, 6,11, 13

4, 6,10, 13

4, 6,11, 13

2, 6,10, 13

2, 6,11, 13

3, 6,11, 13

3, 6, 9, 13

⁹ I (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 3. Existen dos variaciones de este soneto entre el texto de la *Antología poética* (Bogotá, 1942) y las *Obras completas* (Bogotá, 1960). En el verso octavo de la *Antología: Põe* aparece con diéresis sobre la *o*, y en el verso oncenso la palabra *Padre* aplicada a Victor Hugo, transformada en *mismo*.

¹⁰ El axis rítmico o estrófico es aquella porción silábica acentuada que por reiterada en la mayoría de los versos se ha convertido en eje acentual. La tendencia general de la recitación castellana es la de acentuar la penúltima unidad cuantitativa (o sílaba) de cada verso; a este acento se le llama también *cumbre de intensidad*. Esta "concentración de factores rítmicos" en la estrofa es el axis rítmico. Cuando este axis aparece reiteradamente en la penúltima unidad cuantitativa de la cadena (o verso) se le llama axis externo, sin embargo, cuando se da una coincidencia en acentos interiores el eje establecido será el axis interno (cf. RAFAEL DE BALBÍN, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962).

Los ocho sonetos alejandrinos coincidirán en su axis externo y, con excepción del soneto VII (*Yo vengo de un Imperio*) y del VIII (*Ese galán*), ambos de *Tergiversaciones*, también coincidirán en su axis rítmico interno en sexta. Tanto el soneto VII como el VIII tendrán una apoyatura alterna, lo mismo en 5ª que en 7ª sílabas.

Sin embargo, este desequilibrio acentual estará justificado fonéticamente, ya que para darse una total isometría de base tetradecasilábica el autor se ha tenido que valer de recursos como el hiato:

Sus facciones ha hundido un macabro buril¹¹,

lo que provoca una acentuación falsa al conteo silábico, pero correcta dentro del eslabón melódico cuando no se tiene en cuenta dicho recurso.

Otra alteración interesante surge cuando el eslabón melódico completa su estructura fónica funcional en el siguiente verso por virtud del encabalgamiento¹². El poeta encabalga sin ningún freno con el propósito, más que aparente, de romper con la armonía con que se elabora el soneto

Yo vengo de un Imperio fantástico, ilusorio,
de un abolido imperio lunario, ultrarreal,
donde todos los meses son uno: floreal,
y uno solo 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 mortuorio¹³.

El tercer verso del segundo cuarteto "multisonoro de armonía ideal" encabalga en "y franca", no sólo para romper con la rima "coral"/"ideal", sino para establecer una nueva

¹¹ *Soneto VIII (Terg.)*, en *O. c.*, pág. 88.

¹² El encabalgamiento será estudiado más detenidamente a su tiempo. Aquí sólo hago alusión de pasada a un tipo de encabalgamiento que tiene relación directa con el ritmo en los sonetos de León de Greiff, y que ahora nos ocupa.

¹³ *Soneto VII (Tergiversaciones)*, en *O. c.*, pág. 26.

rima — interna — asonante “franca”/“disonaba”. Al mismo tiempo establece un nuevo artificio artístico que requiere que el eslabón melódico complete sus catorce períodos en el encabalgado del cuarto: mul-ti-so-no-ro dear-mo-ní-ai-de-al/ y fran-ca//..., y mehe ve-ni-do con mi ges-to mor-tu-o-ri-o... Esta última palabra (*mortuorio*) es muestra también del uso continuado que el autor hace del hiato para lograr con ello una completa isometría.

La localización del axis estrófico es perfecta en la mayoría de los alejandrinos, como en el soneto

MATIAS ALDECOA

Aquí, rígido, un vate paradójico y/a ce
Matías Aldecoa, juglar, — nefeli b/a ta
por cuyo verso ríspido, como cinta de pl/a ta
riela un dolor, que, presto, se esfuma y se desh/a ce

Es trovero de antaño, de romántica f/a ce
con la luna, — a los trenos de dolida son/a ta
adunó sus ensueños..., y ya nada des/a ta
los quiméricos hilos de ese místico enl/a ce

Matías Aldecoa! bardo desconoc/i do
que discurre, la veste fúnebre y decad/en te
por los cielos plumbales de Levante o Muri/en te!

sus versos que disfrazan un soñar retorci do,
nunca nada dirán a presente o fut/u ros
gracias al modo errátil y a los ritmos osc/u ros!¹⁴

donde observamos que en la unidad decimotercera se concentran: 1) la cumbre de la inflexión distensiva (ya,- ba,- pla,- ha,- fa,- na,- sa,- la,- ci,- den,- rien,- ci,- tu,- cu,-); 2) el acento intensivo último (yá, bá, plá, há, fá, ná, sá, lá, cí, dén, rién, cí, tú, cú), y 3) la vocal acentuada que es a su vez el “elemento más perceptible del complejo fonemático rimante”¹⁵ (y/á-ce, b/á-ta, pl/á-ta, h/á-ce,

¹⁴ *Soneto X (Terg.)*, en *O. c.*, pág. 96.

¹⁵ Cf. BALBÍN, *op. cit.*, pág. 44.

f/áce, ná-ta, s/áta, l/áce, c/i-do, d/én-te, ri/én-te, c/i-do, t/ú-ros, c/ú-ros, en los que predomina la acentuación en vocal abierta *a* y *e* (ambas vocales fuertes) con sólo cuatro apariciones de las débiles *i*, *u*.

ENDECASÍLABOS.

El endecasílabo es el metro tradicional del soneto y León de Greiff lo emplea con bastante asiduidad y en competencia con el soneto tetradecasílabo. En *Tergiversaciones* León de Greiff coloca un total de treinta y tres sonetos divididos en dos secciones. Diecisiete bajo el título general de la obra y dieciséis en la sección *Estampas*, todos ellos escritos, al parecer, entre los años 1916 y 1920.

Se da en ellos una alternancia de versos endecasílabos y alejandrinos. Dieciocho son alejandrinos y trece son endecasílabos. También en *Estampas* coloca el poeta un soneto dodecasílabo:

Chambergó de pluma, botas de campana,
tabardo raído, puñal y tizona . . .
mostachos erguidos — a la borgoñona,
miradas torcidas — a la veneciana.

Fierabrás de barrio, su valor pregoná:
“fazañas”, en Flandes y en tierra germana,
saqueos en Roma “per Baco” y “Madonna”.

Matón de calleja, Don Juan de suburbios;
tahir y fullero, “pícaro” y católico;
Crispín de taberna; Cyrano de timba . . . ;

poeta a las veces . . . por sus ojos turbios
vaga momentáneo soñar melancólico
que su facha innoble con sus halos nimba!¹⁶.

y uno irregular bajo el título de *Leo Legris* fechado en 1920.

Los endecasílabos de *Tergiversaciones* no representan en la obra del autor un cambio, más bien se ajustan en gran me-

¹⁶ *Tipos* (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 92.

didada a la normativa tradicional. En lo que se refiere a la rima, de Greiff prefiere la consonante. Dentro de estos esquemas su poesía y en especial su obra sonetística, encuentra apoyo, acierta en una musicalización perfecta y dota a su creación de una precisa y bien organizada armonía.

Los esquemas serán tradicionales, como hemos visto ocurre con los alejandrinos. La rima de algunos tercetos como los de los sonetos IV y VI tienen muchos antecedentes en la poesía peninsular. Esquemas *CCD:EED* fueron utilizados con la misma disposición de rimas en los sonetos del protestante español Cipriano de Valera, y los más comunes *CDE:CDE* fueron los preferidos por Garcilaso y Herrera; y más tarde Cervantes y Góngora los utilizaron con profusión.

León de Greiff escribe sonetos en su totalidad endecasílabos agudos con terminación consonántica en *l* (sol/ azul/ rabel/ timbal/ matinal/ tul/ ababol/ clavel/ resol/ añil/ bulbul/ pincel/ tropical/ moceril/). Este tipo de endecasílabo agudo tiene precedentes, aunque lo evitan Garcilaso y Boscán, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina¹⁷. Juan de la Cueva lo condena duramente mientras es aceptado con cierta parcialidad por Rengifo.

Hora que el día está de azul y sol
— sol dominguero, restallante azul —
haré vibrar las cuerdas del rabel
y retremer el parche del timbal! . . .

(Una aromosa niebla matinal
vela mi faz con su hialino tul . . .)
y florecen aciano y ababol
por el jardín, y lirios y clavel.

Trinan turpial y mirlos al resol
estridencias vernáculas de añil,
y el zentzontle y el loro y el bulbul:

y como con elástico pincel
ese policromismo tropical
me embadurna alegría moceril!¹⁸.

¹⁷ Cf. TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *op. cit.*, pág. 243.

¹⁸ *Soneto V (Terg.)*, en *O. c.*, pág. 20.

Priman las apoyaturas rítmicas secundarias en 6ª sílaba al lado del axis rítmico típico del endecasílabo en 4ª y 10ª sílabas. Algunos acentos secundarios comienzan con la primera unidad cuantitativa del grupo melódico: Hora/ sol/ Una/ vela/ Tri- nan/ ese/, lo cual hace pensar en la modalidad del verso dactílico admitida en el endecasílabo italiano y utilizada por Francisco Imperial y por el Marqués de Santillana.

Los sonetos de *Correspondencias* en *Tergiversaciones* — quizá los más antiguos de la colección — están cargados de un lirismo que por momentos recuerda los deliquios eglógicos del Garcilaso de la *Egloga primera*:

Jardines solitarios, bosques, sotos,
calmos asilos en mi viaje largo/
oasis donde llego con mis rotos
ensoñares, — irónico y amargo...¹⁹.

Los dos expresan análoga intuición y coinciden en la acentuación de sus unidades cuantitativas, teniendo una simetría casi exacta en las cumbres de inflexión

Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
...
donde con dulce sueño reposaba²⁰.

La naturaleza en el soneto greiffiano se halla tan bien ordenada como la de Garcilaso en la *Egloga primera*, y el hombre, considerándose centro del cosmos, se sumerge en el universo y se recrea y calma del quehacer diario en este paisaje — y confundido en él —, repasa los sueños y discurre sobre el 'yo' y el 'nosotros':

para filosofar sobre remotos
cultos del "yo que sé", del "sin embargo".

¹⁹ Soneto IV (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 19.

²⁰ Cf. GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, (Clásicos Castellanos), Madrid, 1963, pág. 16.

No faltará la nota contemporánea — modernista — en este sistema de ideas adscrito al pensamiento de una época ni tampoco el eterno tema del *Ubi sunt*, tan gustado por la literatura de todos los tiempos:

MI JUVENTUD

Mi juventud al desconsuelo emigra.
Mi juventud! al beso de Quimera...
En mi barca o chalupa, en mi galera,
o en steamer fumante, que denigra

la diáfana azulez! — Loca ribera
adiós! abur!... — El torvo tiempo atigra
su ceño, y en sus zarpas ya peligra
mi juventud, desnuda prisionera!

Los pebeteros lento aroma exhalan,
grave, plúmbeo... Se aduermen ritmos bravos...
Los años en deshielo, por declivios

de un velludo dulcísimo, resbalan,
indolentes e ilusos, como esclavos
que el vino aportan y perfumes tibios...²¹.

El Darío de *Canción de otoño en primavera* está presente en la elaboración artística de este soneto, en el que no faltan “azules diáfanos”, ni “pebeteros aromáticos”, ni vinos ni “perfumes tibios”, en un cuadro casi elegíaco atravesado por la “barca” que le ha de conducir al otro lado de la laguna Estigia. Aquí es ésta una barca oscurecida, difuminada por el siglo, que se torna en “chalupa” o “galera” o “steamer fumante” y que le circunscribe por la sola expresión de la palabra al siglo veinte, momento este que sin remedio le ha de conducir a una angustia temporal:

Los años en deshielo, por declivios
de un velludo dulcísimo, resbalan

²¹ *Soneto VI (Terg.)*, en *O. c.*, pág. 26.

indolentes e ilusos, como esclavos
que el vino aportan y perfumes tibios...²².

El soneto en *Fárrago* es más reciente. El poeta ya no fecha sus composiciones, pero el tema y el tono de éste le adscriben a la situación del momento en que produce su obra.

El poeta entra en sí mismo de nuevo, con una insistencia que no cesará por localizarse, por encontrar su sentido en la producción. En la poesía de de Greiff se expresan más las búsquedas que los encuentros y — como en muchos otros poetas — es en esta expresión donde reside mucho de su atracción.

Preguntarse sobre la verdad íntima de su obra es una constante en él. Su producción está llena de esta inquietud, de este indagar: ¿qué soy? ¿por qué hago lo que hago? Indagación que para el autor de *Tergiversaciones* parece identificarse con el oficio poético y con su misma apariencia física — ya lo vimos en el primer soneto de *Tergiversaciones* — poeta en rostro, barba y pipa; apariencias físicas éstas por las que dice ser llamado poeta en vez de serlo, en justicia, por sus composiciones. La idea sigue en pie cuando se retrata:

Si es un retrato mío, aqúeste vala:
belfa la boca de hastiado gesto
si sensual, ojos gríscos, con un resto
de su fulgor, sonantes, de adehala

todavía —. La testa sin su gala
pilosa. El alta frente. Elato. Enhiesto.
El conjunto: mitad Falstaff (si honesto),
mitad skalde prófugo de Uppsala.

Hacia el subfondo, el caso lo complico
de este jaez: filósofo a la gabe,
bufón a la sarcástico...; ¿poeta?

Poeta..., en ocasiones, aunque imbrico
música y poesía, verbo y clave,
dolor y burlas, rictus y pirueta²³.

²² *Ibidem*.

²³ *Soneto XIV (Fárr.)*, en *O. c.*, pág. 497.

Es ésta quizá una de sus composiciones más ordenadas y descriptivas en la que la relación oficio-apariencia entra en juego.

De aquí en adelante las rimas tendrán un esquema más conservador: *ABBA: ABBA* en los cuartetos y el uso de las combinaciones *CDE: CDE* y *CDE: DDE* en los tercetos. El axis estrófico será de configuración isopolar, ya que, dada la base isométrica²⁴ de la estrofa, su axis mantiene en todos los grupos melódicos una idéntica localización en 10ª sílaba, aunque en ocasiones el axis interno se deslocalice y transfiera a zonas acentuales anteriores o posteriores a la sílaba tónica normal en la medida. Veamos este soneto de *Velero paradójico*, aislando en representación esquemática aparte el axis rítmico, y destacando la vocal acentuada y su consonante precedente dentro del cuadro y, fuera de éste, la rima:

	6, 10	El portento se inicia, en "ado," en	"/i do,"
	6, 10	presencias dos o tres, tal cual que	r/u be
1, 4,		ángeles de ambos sexos, alba,	n/u be,
4,	10	no pocas rosas y no mucho	o/i do.
	4, 6, 10	Color? Azul, mejor si desle	/i do,
	4, 6, 10	Cuando una imagen baja, una otra	s/u be
	4, 6, 10	(a la que ayer leyera, a esa me a	t/u ve,
	6, 10	mañana otra será si otra he apren	d/i do...)
	4, 10	Sabor? A qué! Pues que no sepa a	n/a da
	6, 10	o que sepa a sorbete de ambro	s/í a
	6, 10	sin bacterias ni olor, púdico, he	l/a do.
1, 4, 6, 10		Ritmos? Acentos? Música! Here	j/í a!
4,	10	eso es estorbo de la Poe	s/í a
4, 6, 10		lilial y exacta, en "ente," en "ido," en	"/a do" ²⁵

donde observamos la utilización de una rima fácil análoga a la 'rima pobre' de Antonio Machado, en la localización de las

²⁴ Una estrofa es de base isométrica cuando todas las sílabas tienen igual medida, aunque los versos tengan una estructura distinta, v. gr. sinalefa, sílabas, etc. Cuando dada la configuración isométrica de la estrofa el axis mantiene una idéntica localización en todos los grupos melódicos, llamamos a este axis isopolar (cf. R. DE BALBÍN, *op. cit.*, págs. 38-70).

²⁵ *Soneto XVII* (V. p.), en *O. c.*, pág. 641.

unidades silábicas acentuadas “ido/ ube/ uve/ ada/ ía/ y ado” que le caracteriza como un soneto de esquema de rima sencilla a no ser por la situación de las cumbres intensivas que, aparte de encontrarse en el axis externo en la obligada 10ª sílaba, no mantiene reiteración de acentos en las cumbres secundarias y traslada su axis interno hacia otros polos acentuales.

Sírvanos el último terceto como auto-confesión para aclarar la estética del poema greiffiano; confesión, claro está, un tanto ambigua y totalmente arbitraria:

Ritmos? Acentos? Música! Herejía!
eso es estorbo de la Poesía
lilial y exacta, en “cnte,” en “ado,” en “ido”²⁶.

y que recuerda — y contrasta — aquella de Machado:

VII

La rima verbal y pobre,
y temporal, es la rica²⁷,

o aquella otra

V

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida,
cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima²⁸.

Como experto oficiante del verso León de Greiff sabe distribuir sus acentos donde más convenga, quizá con más intuición que maestría. Sus ritmos son adecuados y no ensaya el antioqueño más que lo necesario para lograr un estilo personalísimo, poniendo en vigor — con más ahinco y vehemencia —

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ ANTONIO MACHADO, *De mi cartera, Nuevas canciones*, en *Obras, poesía y prosa*, edición de A. de Albornoz y G. de Torre, Buenos Aires, Losada, 1964, pág. 287.

²⁸ *Ibidem.*

los precedentes poéticos de la poesía hispánica. De la musicalidad de su poesía se han encargado de hablar todos sus apologistas y más adelante también trataré el asunto.

Sin embargo, en el mismo libro incluye uno de sus *Sonetines facetos* (*V. p.*, en *O. c.*, pág. 649) donde parece que recapitula sobre lo dicho y vuelve en busca de un León de Greiff más característico: el bromista.

I

No os calentéis por esa broma tonta,
líricos jovenetos: por Apolo
— o quier por Juan Ramón — júroos que sólo
quise me divertir. El rayo apronta

Zeus crónida, que anclara en mi chonta
glabra! Zeus, o quier otro pipiolo;
de terror no mi faz desarrebolo:
diré — con quien lo dijo —: “tanto monta!”.

Ducño soy de hacer lo que me pete
con mi “lira” (o guitarra o sacabuche)
mi verbal secundando contrapunto.

No os calentéis. Setenta veces siete
voy a insistir: no se oiga o si se escuche
mi voz, y os guste o detestéisla. Punto ²⁹.

El soneto es un “epílogo a una añeja secuencia”, una secuencia vieja de lo dicho anteriormente y sobre lo cual el poeta quiere insistir. Todo coincide con las repetidas declaraciones que durante tantos años ha hecho sobre su propia obra: obra en broma, caprichosa.

Repárese en la jocosidad con mezcla de altanería y desprecio a lo que le rodea — mejor, a los que le rodean — que será una de sus características más destacadas. Bromas, juegos, diversiones con sátiras mordaces e ironías de la mejor cepa entrarán en el poema. La inspiración, esa concepción tradicional en la que reposa el quehacer poético y la creación artística

²⁹ *Sonetines facetos I* (*V. p.*), en *O. c.*, pág. 649.

en general se destruye; esa abstracción tan respetada y loada por los poetas de todos los tiempos queda reducida a casi nada por la mofa de un gesto rotundo, ampuloso de Zeus que “el rayo apronta”, y deviene la figura magistral en personaje secundario y vulgar al encarnar en “o quier otro pipiolo”. La imagen lírica de la lira puede ser a su antojo, “o guitarra o sacabuche” que da igual a la intención del poeta que en todo momento, suceda lo que suceda, hará lo que le “pete”. La utilización de arcaísmos sirve aquí a un propósito de decidida comedia. El tono es ampuloso, enfático, engolado y magistralmente ridículo en la burla, y los vocablos deben acompañar al gesto de irónica iracundia.

El ataque va dirigido contra los “líricos jovenetos” que se espantan (a pesar de que lo que se propone el poeta es una simple broma) del verso greiffiano.

El nombre de Juan Ramón Jiménez surge como ejemplo de ese otro tipo de creación³⁰ ‘lírica’ a la que opone la suya. Más adelante — en otro soneto — se despedirá:

Abur! Abur! Narcisos de hojalata!
 Juan Ramonetes de algodón y cera.
 “Cómo era Dios mío, cómo era?”.
 Cómo sería, diablos! esa chata?³¹.

A pesar de que *Velero paradójico* se publica en 1957, cuando ya la vanguardia va cediendo su paso a otras ideas, todo el libro está lleno de sabor ultraísta, lo que hace pensar que gran parte de las composiciones incluidas en él, datan de mucho antes.

³⁰ Sobre este punto volveremos más adelante. León de Greiff, sin embargo, no está tan separado de la corriente lírica juanramoniana como cree estarlo. Estos gritos disociadores, dirigidos contra el tipo de poesía que encarna Juan Ramón, no es otra cosa que el viraje hacia campos más vírgenes y experimentales y que se desarrolló — como es sabido — durante esos años de agitación intelectual que van de 1920 a 1930, años del *Manifieste du surrealisme* (1924), de la fundación de revistas como *Proa* (1924) y *Martín Fierro* (1924), *Revista de Avance* (1927), del ‘Centenario de Góngora’, de la creación del grupo ‘Los Nuevos’ (1920) del cual de Greiff será alma e inspiración, y de los ‘Contemporáneos’ (1928).

³¹ *Soneto V* (V. p.), en *O. c.*, pág. 651.

SONETOS IRREGULARES.

De los dieciocho sonetos escogidos, siete son endecasílabos (sonetos IV, V, VI, XIV, XVI, XVII y XVIII), ocho alejandrinos (sonetos I, II, III, VII, VIII, X, XII y XV), y tres (sonetos IX, XI y XIII) irregulares en versificación y estructura. El esquema estrófico es en todos consonántico sin mayores alteraciones. El esquema de rima será tradicional: *ABAB: ABAB: CDE: CDE*, en el caso del soneto

LEO LEGRIS

Leo Legris es el nombre que porta
— para esquivar el irónico gesto —
mi extravagancia, que, riendo, soporta
la burla, la estultez, y el elogio indigesto.

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 . . .
Vanidad — para mí — es la toga de asbesto:

pues nunca deja que me quemem las rabias,
ni que de necios me atosigue la acerbía,
ni que el aplauso me torne menos mío!

“Leo Legris que habita las ilusorias Babias” . . .
— Concedido . . . — “y la torre feudal de su soberbia!”
— Aceptado . . . y en prueba, mirad cómo sonrío . . . !³².

León de Greiff junta o separa elementos vocálicos profusamente por medio del hiato y de otras licencias poéticas: “Mi va-ni-dad no va-le el res-to”, destruye la sinalefa (va-leel) para dar un conteo silábico de catorce sílabas, o en el tercer verso del primer terceto “ni que el a-pla-u-so me tor-ne me-nos mí-o” en el cual “que el” pierde la sinalefa y la palabra *aplauso* se divide en cuatro períodos en vez de cinco como corresponde a un silabeo gramatical.

³² Soneto IX (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 96.

El soneto forma una estructura de pares en los que, sin embargo, predominan los grupos melódicos tetradecasilábicos del verso alejandrino. A causa de estas licencias se destruye también, obviamente, la simetría de las cumbres de intensidad y los axis rítmicos correspondientes. En dicho soneto los períodos fluctúan de acuerdo con su acentuación propia.

1, 4, 7, 10
 1, 4, 7, 10
 4, 10
 2, 6, 10, 13

 6, 13
 3, 4, 8, 13
 6, 13
 3, 6, 9, 13

 4, 8
 4, 10, 13
 5, 13

 4, 13
 3, 6, 9, 13
 3, 6, 9, 13

La acentuación en décimotercera sílaba abarca casi la totalidad del soneto y sólo los tres grupos iniciales melódicos del primer cuarteto, que a su vez cuenta con once unidades cuantitativas, tendrán sus acentos distribuidos uniformemente con los acentos intensivos en 1^a, 4^a, 7^a y 10^a. El resto del soneto tendrá una base tetradecasilábica en que su axis interno fluctuará entre acentuaciones en 4^a, 5^a y 6^a sílabas y las apoyaturas acentuales subordinadas se localizarán en períodos de 2^a y 3^a sílabas. Es de notar que en muchos casos, y como vimos en los alejandrinos cuando el conteo de las unidades cuantitativas se destruye a causa de ciertos recursos — v. g. el hiato —, una lectura en voz alta somete el acento a su cauce normal y hace que responda el soneto a una adecuada y bien organizada musicalización interna.

En *Libro de signos* (1930) hay un grupo de poemas que incluye varios sonetos de diverso tipo. En algunos seguirán

las irregularidades de *Tergiversaciones* y éstos parecen formar parte del mismo grupo, pues, uno de ellos, el que comienza "Doscientos once gritos en la esquiva floresta", es de 1918, fecha en la que fueron elaborados casi todos los de este libro.

Doscientos once gritos en la esquiva floresta
oí — Doscientos doce? . . . , doscientos trece gritos?
Por lo demás, silencios inauditos . . .
Fueron gritos de rabia sorda? Gritos de bausánica protesta?

La señora alma mía arbitraria sufrirá con aquesta
borreguil algarada? — Lo dudo: desdenes exquisitos,
sin olvidar que "cuando flautas, pitos . . ."
La luna — era la noche —, la luna, dulce Vesta,

yo la adoré, Pierrot, — en sus urlares
dejando a los bombásticos multisonoros y vulgares . . .
con el ardid del narigón Cyrano

rítmicamente y ágil. ¡Banville! hasta el lontano
farol, de un brinco fui. Y escuchábase el coro de
gritos . . . : se me finge
la tonta caravana riendo de la Esfinge . . .³³.

La versificación irregular, menos irregular desde el modernismo, influye tremendamente en la obra greiffiana.

Rubén mezcla heptasílabos con combinaciones del endecasílabo yámbico y con dodecasílabos; también elabora estrofas asimétricas de dodecasílabos y decasílabos, con versos de tres, cuatro y seis sílabas; compuso sonetos de doce o catorce sílabas con esquema *ABAB: CDCD: EEF: GGF*. Durante el Modernismo se intentó escribir sonetos de medida desigual, como *El soneto de trece versos* de Rubén Darío³⁴, y combinaciones de siete y once sílabas con esquema *ABBA: ABbA: Cdc: dCD*, como este soneto de Darío:

Horas de pesadumbre y de tristeza
paso en mi soledad. Pero Cervantes

³³ *Soneto XI (Lib.)*, en *O. c.*, pág. 13.

³⁴ Cf. RUBÉN DARÍO, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 753.

es buen amigo. Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.

El es la vida y la naturaleza,
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.
Es para mí: suspira, ríe y reza.

Cristiano y amoroso caballero,
parla como un arroyo cristalino.
¡Así le admiro y quiero,

viendo cómo el destino
hace que regocije al mundo entero
la tristeza inmortal de ser divino!³⁵

En el soneto citado de León de Greiff se combinan grupos melódicos diversos bajo un esquema *ABBA: ABBA: CCD: DEE*. El conteo de sílabas dará unas unidades diversificadas entre versos de 6^a, 11^a, 14^a, 17^a y 19^a sílabas³⁶, desperdigados a lo largo del soneto sin intención, a primera vista, de uniformidad. Estas desigualdades numéricas se mantendrán dentro de una común imparicidad, lo que da lugar a una localización relativa del axis rítmico que fluctúa entre los acentos intensivos en 5^a sílaba para los versos de seis sílabas, los en 10^a sílaba para los endecasílabos, los de 13^a para los alejandrinos y los localizados en 16^a sílaba para los grupos melódicos de diecisiete sílabas. Todo ello da lugar a que el axis rítmico, a pesar de que cambia de situación absoluta en cada grupo, mantenga una constante fija, lo que configura y da signo al ritmo de la estrofa. Usemos el mismo esquema para aislar su axis rítmico externo:

flo	r/es	ta
	gr/i	tos ?
inau	d/i	tos
pro	t/es	ta ?

³⁵ *Ibidem*, pág. 757.

³⁶ El último verso de la primera estrofa será, dentro del soneto, el único grupo con diecinueve sílabas que incluya el poeta.

a	qu/es	ta
exqui	s/i	tos,
	p/i	tos...
	V/es	ta
ur	l/a	res
vul	g/a	res...
Cy	r/a	no
lon	t/a	no
	f/in	ge
Es	f/in	ge

Al destacar la configuración del axis rítmico en este soneto comprobamos que los polos del axis van a estribar en posiciones diferentes: unidad 5ª en el verso 13³⁷, unidad 10ª en los versos 3, 7, 9 y 11; unidad 13ª en los versos 1, 2, 12, 13 y 14; unidad 16ª en los versos 5, 6 y 10, y unidad 18ª en el verso 4. En todos estos casos la cumbre tonal-intensiva-rimante es diversa: par (unidades 10ª, 16ª y 18ª) e impar (unidades 5ª y 13ª), manteniendo esta alternancia en todo momento dentro del soneto.

Esta fórmula estructural de grupos pares e impares se configuran en una total y explícita disimetría, en la que podemos encontrar una mezcla de ritmos tradicionales como el sáfico ("sin olvidar que cuando flautas, pitos...") y el de gaita gallega ("yo la adoré, Pierrot, —en sus urlares"), junto a desorbitados grupos donde la acentuación se desequilibra.

³⁷ Este verso presenta una configuración de gran interés. Para mantener una asociación de timbre dentro del terceto correspondiente *DEE*, es necesario ignorar la terminación del grupo: "farol, de un brinco fui. Y escuchábase el coro de", que podríamos decir encabalgando, abruptamente, y sin ninguna dislocación fónica en el siguiente grupo melódico ("gritos... se me finge"), que no es más que un brazo del verso anterior y en el cual coincide la cumbre intensiva rimante "f/in-ge".

Tomado el grupo donde comienza

Y escuchábase el coro/ de
gritos...: se me finge

comprobamos que en sí tiene consistencia tetradecasilábica y que presenta entonces una homeometría con los eslabones alejandrinos del soneto tratado.

La personalidad irregular heteropolar³⁸ de este soneto de de Greiff, ayuda a que presente un carácter tenso, nervioso, donde la expresión sale conmovida y además de los frecuentes puntos suspensivos, dos puntos, guiones, rayas, interrogaciones, admiraciones, etc., que también contribuyen, se da una configuración rítmica quebrada, rasgada y detenida por pausas versales a los extremos, propias de una lectura en alta voz dentro del poema a lo largo de los eslabones melódicos.

Aunque rara, esta forma no es de factura enteramente nueva, y podemos hallar varios ejemplos de ella desde la métrica castellana popular más antigua³⁹ hasta las estrofas heterométricas de Gustavo A. Bécquer⁴⁰ o de Rosalía de Castro.

De *Variaciones alrededor de nada* (1936) es este otro soneto:

FACECIA

Yo fice versos en rima terciana
— cosa es pecado de adolescencia —
así como versos trobados de ciencia
retórica: asaz cosa vana!

Agora mis versos . . . : bufón tarambana
aduna el capricho con la impertinencia,
los ritmos asorda, las rimas silencia . . .
Son cantos de rana: diz la gente llena . . .

La rana música, de timbre nasal
e irónico

³⁸ El axis rítmico puede ser de tres categorías: isopolar, homeopolar y heteropolar. Un axis tiene configuración isopolar cuando por virtud de una medida igual (isométrica) todos los grupos melódicos mantienen "idéntica localización". El axis homeopolar se da cuando el axis rítmico cambia de situación absoluta (isopolar), pero mantiene siempre una localización relativa. La tercera forma estructural del axis, la heteropolar, se da cuando "la localización relativa del axis rítmico responde normalmente a su estructura estrófica; pero la desigualdad numérica de las unidades cuantitativas que forman los versos, hace que los extremos o polos del axis rítmico, estriben con situación disimétrica" (cf. BALBÍN, *op. cit.*, págs. 47-59).

³⁹ Cf. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, 1945, pág. 177.

⁴⁰ Cf. RAFAEL DE BALBÍN, *Una estrofa heterométrica en G. A. Bécquer*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, Madrid, 1957, págs. 133-134.

Oh músicas plegadas de duro
encanto, suaves disonancias, límpidos desacordes!

La gente llana diz que suena mal...
Yo fice versos en rimas "sabias" en tiempo antefuturo:
y estoy harto de tal simpleza hasta los bordes.

En este libro sólo se recogen dos sonetos: uno bajo el título de *Vieja romanza* (*O. c.*, pág. 311) y el que estudiamos *Facecia* (*O. c.*, págs. 311-312), los cuales considero que son parte del mismo grupo de la producción anterior y que el poeta desperdigó en varias publicaciones diferentes reservándose el derecho de intercalarlos bajo distinto signo temático en correspondencia a cada una de las creaciones. En sus 'variaciones' se destaca el afán de recrear en versos de corte original, con arcaísmos de todo tipo y con artificios diversos, un mundo pasado, y de hacer — mejor, "facer" — un recuento de la obra del trovero contemporáneo que quiere ser, a la manera del juglar medieval, neojuglar que desafía las reglas y que reta al vulgo (afán tan modernista a un tiempo) "faciendo" justificadas excusas de una manera llana, llanísima, casi impertinente y en las que por el mensaje nadie, ni el mismo poeta, sale bien parado.

El esquema de rima de *Facecia* es: *ABBA: ABBA: CDE: CDE* en el que los eslabones melódicos presentan unas unidades cuantitativas diversas y en el cual se combinan versos de 3, 11, 12, 16 y 17 sílabas con predominio, no obstante, de los grupos de base dodecasilábica.

Los axis interno y externo se acomodan consecuentemente. El externo en las sílabas 9ª, 10ª, 11ª y 16ª, y el interno en 4ª, 5ª y 6ª sílabas. Nos interesa hacer resaltar que en todos los versos la 2ª sílaba de cada eslabón melódico es tónica, menos en el segundo grupo cuya sílaba primera es tónica: "— cosa es pecado de adolescencia —", y la coincidencia de apoyaturas secundarias homeométricas en 7ª y 8ª sílabas, lo que disloca por contraste la posición de los acentos rítmicos normativos, a los que hasta ahora nos hemos concretado, y hace suponer algo semejante a un trasplante de ambos polos al polo acentual anterior. De todo ello surge una rama tensiva consecuente y a

la que hace referencia el mismo poeta cuando dice de sus músicas

Oh músicas plegadas de duro
encanto, suaves disonancias, límpidos desacordes.

Esta sonetística irregular por encima del artificio artístico, no responde a otro estímulo que el que los modernistas elaboraron antes que nuestro autor publicase *Tergiversaciones*. Sabemos también que los poetas postmodernistas tuvieron en gran estima el soneto y que lo practicaron profusamente. León de Greiff, gran poeta, gran hombre de su tiempo, se incorpora a esta corriente.

En estas muestras de sonetos hemos comprobado la tendencia general del poeta. Los temas de sus sonetos serán semejantes a los del resto de su producción lírica: 1) Importancia del *yo* que se introduce como figura central, actuante, de barba y “alta pipa”, penetrando en la corriente de 2) la obra — otro tema — con su carga oficiosa de poeta o “bardo” o “juglar” contemporáneo; 3) el transcurrir del tiempo, 4) la sátira y la burla, sobre todo a las “gentes intonsas”, 5) los deliquios ideales de paisajes fantásticos y de una naturaleza en sordina por los ensoñares del poeta; y, siempre, y por encima de todo, 6) la presencia de los ‘heterónimos’, *Matías*, *Leo*, *Gaspar* y tantos otros que produce su ingenio.

Los artificios formales no irán más allá de ciertos límites marcados por el gusto y por la estética de de Greiff: el *endecasílabo* insiste a través de toda su sonetística y sólo le supera en número el *alexandrino*, tan francés, tan modernista, lo cual no le hace reo de extranjerización o portador de rarezas métricas. Es muy sabido que el verso tetradecasilábico fue muy utilizado en la literatura española, sobre todo en los poemas del *mester de clerecía* y luego apareció aisladamente en la poesía del *siglo xviii* y en la de Zorrilla. Luego con el Modernismo reaparece con Darío tomando por modelo en especial a Victor Hugo que lo utiliza con recobrada energía. León de Greiff no olvida el cauce ni la herencia de Berceo:

Mester de juglaría Arte es cimero
 maguer sus trazas del bufón o gabe
 en su cholla lo grabe
 el majadero:
 poeta ultra-pomposo o ruin trovero
 valen — redondo — un mismo ingente cero ⁴¹.

...
 Amo tu delicioso alejandrino
 Como el de Hugo, espíritu de España;
 Este vale una copa de champaña
 Como aquel vale "un vaso de bon vino" ⁴².

Las irregularidades métricas descienden directamente de la tradición literaria que le acompaña y que ya ha utilizado metros heptasílabos y pentasílabos, versos con estrambote y pie quebrado; estrofas asimétricas de dodecasílabos y decasílabos con variaciones del yámbico, del sáfico, del anapéstico, etc., todas ellas usadas por poetas de todas las épocas. No será aquí donde resida la fama de poeta extraño que tiene de Greiff. Búsquese en la utilización de ciertos recursos formales, en los vocablos empleados, en las categorías verbales, en los adjetivos y en las metáforas y símbolos, pero sobre todo en esa atmósfera lírica, en esa inmaterialización de la realidad, de lo visto y oído, que hace que los sentidos se salgan del cauce normal en el que se justifica lo real y —volviendo al principio— donde el factor causal es la sola palabra poética.

Los factores de tono, intensidad y timbre estarán logrados satisfactoriamente. La estructura de estos sonetos va a dar lugar a la creación de un período o estrofa de considerable fuerza rítmica. Su ritmo tonal de intensidad varía, coincidiendo, eso sí, en los acentos prosódicos en 6^a y 13^a sílabas en los alejandrinos y en 4^a y 10^a en los endecasílabos, como es usual.

El poeta hará uso de esquemas tradicionales métricos en la repetición de cuartetos y tercetos, sin mayores desviaciones. Los factores isométricos de los tetradecasílabos y endecasílabos

⁴¹ *Secuencia del Solitario (Fárr.)*, en *O. c.*, pág. 436.

⁴² *Relato quinto de Gaspar, ibidem*, pág. 518.

se presentan sin alteración en el poema. Todos los versos cuentan con catorce grupos melódicos y sus unidades cuantitativas son de once o catorce, según el ordenamiento inicial correspondiente.

La configuración isométrica de cada estrofa y del soneto en conjunto llevan a que el axis rítmico presente en todos los grupos melódicos una localización idéntica. Esta estructuración da al cuerpo de la estrofa gran expresividad, basada, ante todo, en una regularidad de relato contado (cf. sonetos IV, V y VI) y potenciada por un gran vigor verbal. La mayor parte de los sonetos cuenta en su axis con una configuración isopolar.

II. ESQUEMAS IRREGULARES

El verso octosílabo que León de Greiff utiliza con frecuencia en *Tergiversaciones* impregna esta obra de sabor popular. Las unidades cuantitativas de las estrofas suelen ser de arte menor, y el verso corto, en el que abunda el de sílabas impares 3, 5 y 7, llenará el libro. El resto de las composiciones — aparte del soneto — tendrán, las más de las veces, representación en poemas de catorce períodos cuantitativos, tendencia muy generalizada en poetas españoles y franceses.

Tergiversaciones no se atendrá a esquemas precisos de ningún tipo en la forma de sus poemas y a pesar de que de una primera ojeada nos parezca descubrir un sometimiento del poema a cierto formato estructural, León de Greiff no hará sino agrupar versos de sílabas variadas y, en abrumadora mayoría, de rima consonante.

Esta tendencia a la rima perfecta es una de las constantes más invariables de su obra⁴³ y ha contribuido a la fama musical de su creación poética.

⁴³ El versolibrista en León de Greiff estará presente en su mayor parte en los 'relatos' y en general casi a partir de *Variaciones alrededor de nada*. Luego, aún mantendrá una fuerte tendencia a la rima consonante y asonante en segundo lugar; la primera es una de las más empleadas.

La utilización de este primario y elementalísimo recurso le llevará a los extremos y a las exageraciones que nos parecería ver en la estructura de poemas como *Balada*:

Las manos atormentadas
de las dulces prometidas
son dos palomas heridas...
oh las manos enlutadas
de blancuras pervertidas!
oh las manos perfumadas
con aromas homicidas!
Las manos atormentadas
de las dulces prometidas!⁴⁴,

en el que las rimas en “adas”/“idas” se repiten insistentemente, con un esquema *abba/babab*, mezcla de redondilla y cuarteta, en estrofas de nueve versos. Esta rima reiterativa hace pensar en la configuración de aquellas composiciones del ‘mester de clerecía’ cuando en composiciones como las del *Libro de Buen Amor* el Arcipreste dice:

Como era la moza nuevamente casada
habia con su marido fecha poco morada;
tomo un entendedor e poblo la posada,
desfizos’ el cordero, que del non finca nada.

Sin embargo, lo que da una mayor ligereza a la estrofa greiffiana es el verso octosilábico y el hecho de repetirse ambas variantes absolutas durante los treinta y tres grupos melódicos isométricos de que consta el poema. Por su forma de canto popular la titula ‘balada’, composición amatoria, sencilla y musical dedicada a

Las manos atormentadas
de las dulces prometidas!

tema a su vez que encuadra perfectamente dentro de esta estructura popular. Dejando aparte los sonetos, las composicio-

⁴⁴ Primera estrofa de las cuatro que integran *Balada*, en *O. c.*, pág. 31.

nes restantes serán de versos libres. El verso libre rompe, o trata de romper — lógrelo o no —, las ataduras de unos esquemas acentuales tradicionales. El poeta postmodernista destruye este esquema buscando, en este mismo desenfrenado versolibrismo y apartándose de las unidades rítmicas comunes, un sentido de la poesía. Encuentra en los períodos prosísticos y no en los del verso, en los grupos sintácticos a que está sujeta la lengua un mundo de infinitas posibilidades, aunque el poema sigue siendo poema y conserva su personalidad distinguiéndose en mucho de la mera prosa. No obstante, las apoyaturas rítmicas se dislocarán y el nuevo ritmo poético va a consistir, de ahora en adelante, “en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento”⁴⁵.

ENUMERACIONES.

Dentro del verso libre, León de Greiff gusta del ritmo que surge cuando se pone de manifiesto una fuerte pasión que se repite; así insiste en una reiteración de cláusulas oracionales que ponen de relieve la ‘concatenación’ de ideas a la que se aferra el mensaje. Las enumeraciones de una misma índole e igual consistencia irán *eslabonándose* intuitivamente para lograr el efecto:

Oh Poe! oh Poe! oh Poe!⁴⁶.

El poema es extenso y de tono mayor. La misma invocación “Oh Poe!”, que se repetirá quince veces en el poema y que lo inicia, vale para sostener toda la tensión de fondo.

La *Plegaria a Poe* comienza con “tres acordes que se repiten en un compás de tres por cuatro”, heptasilábico, fijando, al final de cada trozo, las catorce unidades cuantitativas que

⁴⁵ A. ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966, pág. 88.

⁴⁶ *Plegaria a Poe (rapsodias de antaño) (Terg.)*, en *O. c.*, pág. 77.

modifican el “tres por cuatro en el seis por ocho”⁴⁷. El nombre por sí solo, acompañado del factor exclamativo, apela, sencillamente, a todas las susceptibilidades, resumiendo — quizá a manera de rondó — una rapsodia. Rapsodia de obligados acordes simétricos y con repeticiones de eslabones melódicos semejantes en apoyo del motivo fundamental. El eslabón siguiente es un octosílabo con un elemento retardatorio en el esdrújulo del tiempo final del verso

Oh Poe! oh Poe! oh Poe!
Genio del signo fatídico!
Alma que en mí domina!
Faro de luces negras...!:

Acógeme en tu lóbrego
retiro de silencio.
Acógeme en tu místico
retiro de pavora...
Y en el retiro cándido
de tus amores puros!

Oh Poe! oh Poe! oh Poe!
Faro de luces negras...!
Alma que en mí domina...!
Transpórtame a las tierras de Weir, de
sombras llenas!
Transpórtame a las tierras de Weir, donde
Ulalume
regó sobre tu alma
su fragante perfume...

Condúceme a tu reino,
a ese reino lejano
donde nació Annabel, “envidia de
los angeles”!
Donde se ve su tumba,
cerca del mar sereno,
bajo del cielo torvo donde su
estrella arde!

⁴⁷ J. F. TORUÑO, *Sincronismo en la poesía de León de Greiff*, en *Universidad de Antioquia*, Medellín, abril-mayo de 1943, págs. 265-272.

Los grupos versales restantes se sucederán en sincronía absoluta bajo la sombra del paradigma dictado por el primer verso de la estrofa. Forma y fondo irán de brazo. Cada grupo oracional⁴⁸ será como una explicación de lo que se expone y conscientemente se desea aclarar para que así la línea comunicativa se establezca, directamente, entre el hablante y la persona a quien la 'plegaria' va dirigida.

El uso del esdrújulo, en su tiempo modal de imperativo, dramatiza y da fortaleza a lo que de plegaria parece convertirse en exigencia. Los esdrújulos: "acógeme" (vs. 5, 7, 52, 56), "transpórtame" (vs. 14, 15, 48, 49), "condúceme" (v. 18) y "llévame" (vs. 24, 25, 27, 30, 39, 64 y 66)⁴⁹ servirán de enlace entre las estrofas y dentro de ellas, dando forma a oraciones que recuerdan los grupos del "Ora pro nobis" de la letanía eclesíástica:

Oh Poe...!/
 Alma que en mí domina/
 Acógeme en tu místico
 retiro de pavora...
 ...
 oh Poe.../
 Condúceme a tu reino/

Las reiteraciones dan comienzo al poema y van a recapitular al final, y las súplicas que hace el poeta de que el autor de *El cuervo* le lleve a su "reino lejano" se repiten en cada estrofa. No hace falta decir que este *ritornello* es, en sí, un gran elemento rítmico — y musical — y que el verso de arte menor es otro de los recursos que emplea el autor para lograr un ritmo ágil, sostenido en su máximo de tonalidad.

Son tres los cauces por donde fluye la inspiración presente ya en las graduaciones de la primera estrofa: *signo* (fatídico), *alma* (dominadora) y *faro* (de luces negras). Los símbolos

⁴⁸ Los grupos versales en los versos libres de la estrofa están condicionados a períodos sintácticos y sólo en casos aislados intercambiarán rimas consonánticas, que harán, a su vez, coincidir los períodos versales con los oracionales.

⁴⁹ Nótese el poco arraigo del "condúceme", en contraste con la preferencia por el verbo *llevar*, más simple y mucho más directo.

— también encadenados por virtud de este artificio — irán a presentarse a través de sus canales intuitivos y se darán de una manera tal que demos relevancia al mensaje. Estos símbolos encadenarán el resto de la exposición canalizando — con su respectiva carga de valores — el metralleo de imágenes, sustantivos, adjetivos o de simples alocuciones del poema. Así el *signo* (fatídico) abarcará la imagen del “cuervo” (que aparece en el v. 25 por primera vez) con su secuela de descargas y atributos: “alas”, “azotes” (sustantivos), “cogitabundo”, “hosco” (adjetivos) y *alma* (dominadora): “amores puros”, “retiro cándido”, “fragante perfume”, “mar sereno”, todos sustantivos con sus calificativos; y, por último, el río de intuiciones que sirve de apoyo a la concepción misma del poema, el *faro* (de luces negras) con sus tributarios: “lóbrego retiro de silencio”, “místico retiro de pavora”, “tierras de Weir, de sombras llenas”, “Annabel”, “cielo torvo”, “mis fuerzas, de horror y sombra llenos” y “el quimérico país de demonios”.

Todo esto hace pensar en un esquema lineal de tipo paralelístico un tanto híbrido. Las enumeraciones en cadena son de diferente tipo y presentan una variada gama de ejemplos en el empleo del recurso. Dentro del mismo fenómeno enumerativo está el poema *Ofelia*, también de largo impulso, de eslabones melódicos menores en combinaciones pares e impares (3, 6, 7, 8 y 9), con algunos endecasílabos y dodecasílabos aislados en los versos mayores; presenta una modalidad semejante:

Ofelia,
 la estrella más límpida,
 la oveja más cándida!,
 que murió, perfumando las ondas
 pérfidas y glaucas!,
 que regó con sus pétalos
 sonrosados y tibios,
 las indolentes aguas . . . ,
 que tronchó con sus manos inánimes
 los juncos y ramas,
 y bendijo las linfas
 con la albura del cuerpo,
 con la albura del alma . . . !:
 Ofelia la blonda.

Ofelia la pálida,
 murió de silencio,
 con las alas abiertas, los ojos
 abiertos, la pupila extática,
 mirando en las nubes
 la amarga,
 la amarga silueta del príncipe loco ...
 Murió de silencio
 la cándida,
 la cándida y rubia doncella
 de ojos de esmeralda ...⁵⁰.

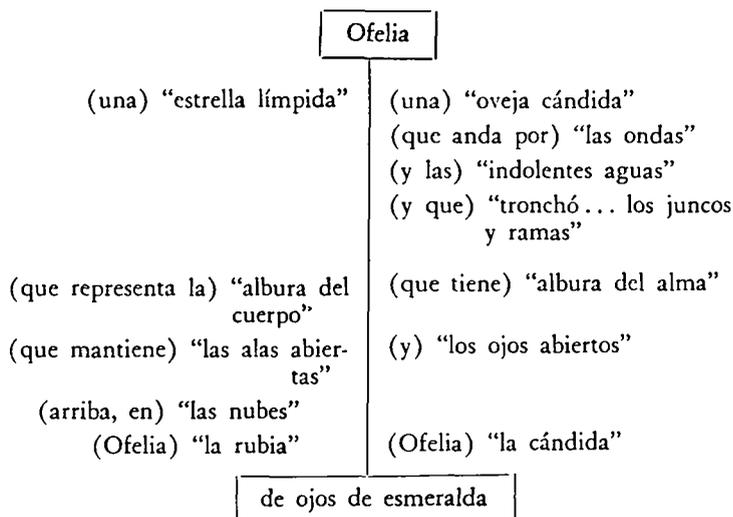
Los recursos estilísticos aquí empleados para lograr el ritmo adecuado toman la forma de un encadenamiento lineal escalonado a base de artículos, conjunciones y preposiciones, además del empleo repetido del verbo y del sustantivo adecuados: “La estrella más límpida”/ “la oveja más cándida”/ ... “que regó”,/ ... “que tronchó”/ “con la albura del cuerpo”/ “con la albura del alma”/ “Ofelia la blonda”,/ “Ofelia la pálida”/ “la amarga”,/ “la amarga silueta”,/ “la cándida”,/ “la cándida y rubia doncella”; y va a concluir con un encadenamiento del epíteto *silencios* que se repite doce veces en veinticuatro versos en estrofas cortas de tres, cuatro y cinco unidades cuantitativas y en sucesión de acordes que conjugan y marchan a ritmo unísono con una serie enorme de sustantivos y artículos definidos: “las ansias”/ “la nota”/ “las arpas”/ “los bronces”/ “el viento”/ “las sombras”/ “los pinos”/ “los ojos”/ “las bocas”/ “los labios”/ “las almas”; esto contrasta con la inclusión de los posesivos de tercera persona:

Silencio en el viento
 que azota su caja ...

Silencio en las sombras
 que rozan su cuerpo ...

⁵⁰ *Ofelia* (Terg.), en *O. c.*, pág. 73. Hemos escogido sólo la estrofa que comienza en el verso 22 para ilustrar el uso de los recursos estilísticos referentes al ritmo.

También aquí parece darse cierta correlación entre los demás miembros del poema, que serán precedidos de nuevo por dos símbolos elaborados que modifican la figura central de *Ofelia*: a) *la estrella* (más límpida), y b) *la oveja* (más cándida). A través de estas dos imágenes, el poeta alinea las intuiciones, las divide en parejas de opuestos (cuerpo / alma, cielo / tierra) y al final las unifica de nuevo:



Este sistema de relacionantes a partir de uno, dos o tres símbolos dados a comienzos del poema será muy usado por León de Greiff y lo veremos repetidas veces, hasta en sus últimos libros.

Las enumeraciones son de distinto signo cuantitativo, y si en una las acciones perfilan los verbos, en otras juega papel importante el nombre propio.

Margarita Gautier, Sonámbula, y la Gretchen de Fausto,
Rosina ... Y tú, Manón ...
heroínas insípidas de libreto! almas que en holocausto
quemo en mi corazón!⁵¹.

⁵¹ *Ritmos* (Terg.), en *O. c.*, pág. 81.

o aquellos otros dodecasílabos:

Roxanas e Bices, Cloes e Casandras,
preciosas . . . ! E Aglaes, Lauras, Cidalisas,
doctas, petulantes . . . !, pero tanto bellas!,
ingenuas, pueriles . . . !, pero tanto lindas! ⁵².

Estos nombres propios utilizados así reemplazarán al adjetivo y tendrán en sí mismos una fuerza de extraordinario significado ya semántico, ya fónico: al resonar no sólo dejan el eco de su carga de experiencias acumuladas, sino la estela de un ritmo apropiado, conseguido con una considerable reducción de elementos lingüísticos.

Una última ojeada al recurso enumerativo utilizado en *Tergiversaciones* pone de manifiesto las posibilidades estilísticas de que la intuición greiffiana se sirve. En otra de sus baladas, que bien podría ser una especie de manifiesto generacional, saca a la luz los atentados contra el gusto del momento —de su momento—. Tomando el símbolo del buho ⁵³ y personificando en él una estética de antítesis, que parece contar con adeptos dentro del mismo mundo en que nuestro poeta se mueve, hace un juego 'paralelo' de un esquema lineal obvio. Vamos a concretarnos sólo a la primera parte de las tres de que consta el largo poema:

La luna estaba lela
y los buhos decían la trova paralela!
La luna estaba lela,
lela,
5 en el lelo jardín del aquelarre.

Y los buhos decían su trova,
y arre, arre
decían a su escoba
las brujas del aquelarre . . .
10 En el jardín los árboles eran rectos, retóricos,
las avenidas rectas, los estanques retóricos . . .

⁵² *Fablaban de trovas* (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 91.

⁵³ Al tratar de los símbolos y luego también cuando hablemos de los grandes temas de la poesía greiffiana volveremos sobre la figura del 'buhu'.

retóricos,
y en fila los buhos, rectos, retóricos, retóricos...

Y allí nada se veía irregular:
15 los bancales de forma regular
— cuadrados, cuadrados —
las regulares platabandas,
los árboles endomingados
geométricamente, conos, dados...
20 todo perfecto, exacto, regular.

Y eran las sombras semejantes,
y los perfumes semejantes,
y los aromas semejantes,
y, en medio de todo, los buhos
25 decían idénticos dúos
semejantes,
los idénticos buhos!

Oh jardín de mis sueños neuróticos
donde ensueñan cerebros caóticos
30 ensueñares macabros, exóticos!

Y los buhos tejían la trova paralela,
y la luna estaba lela,
y en la avenida paralela
las brujas del aquelarre
35 torvas decían: arre! arre!
escoba, escoba del aquelarre!⁵⁴.

Los períodos acentuales caen con preferencia en vocales abiertas y fuertes *a*, *e*, *o*, con rima regular, consonante, ajustada a la regularidad que también pretende comunicar el mensaje. A partir del último acento el esquema de rima será: l/e la (vs. 1, 2, 3, 31, 32 y 33), /a rre (vs. 5, 7, 9, 34, 35 y 36), /o va (v. 6), /o ba (v. 8), /ó ricos (vs. 10, 11, 12, 13), /ó ticos (vs. 28, 29 y 30), /a r (vs. 14, 15 y 20), /a dos (vs. 16, 18 y 19), /an das (v. 17), /an tes (vs. 21, 22, 23 y 26) y /u hos (vs. 24, 25 y 27).

El título, *Balada de los buhos estáticos*, ya lleva en su calificativo el sentido recto de enérgica hieraticidad. La trova será

⁵⁴ *Balada de los buhos estáticos* (Terg.), en O. c., pág. 27.

'paralela' y acudirá el adjetivo en ayuda del alineamiento deseado presente en: *paralela, escoba, rectos, retóricos, avenidas rectas, fila*, forma *regular, cuadrados, regulares* platabandas, *geoméricamente, conos, dados*, todo *perfecto, exacto, regular*, las sombras *semejantes*, y los perfumes *semejantes, idénticos* buhos e *idénticos* dúos. El ambiente que se da en plena noche con aparición de la luna y de los buhos; una — la luna —, alta en su cielo; los otros — los buhos —, altos en sus árboles y entre los cuales parece trazar *la escoba* un ángulo de noventa grados. La orden del *arre! arre!* parece dar rienda suelta a un estímulo *ascendente* al que también socorren otros recursos, como la repetida *y*, que provocan la pasión y mueven la escena empujando el estallido emocional en dirección ascendente hacia la luna (que al fin de cuentas es a la que cantan los buhos) por "la avenida paralela". La repetición de conjunciones: "Y eran las sombras semejantes,/ y los perfumes semejantes/ y los aromas semejantes/ y, en medio de todo, los buhos . . .", sirve para que se repare en el acelerado movimiento de la estrofa y en las repeticiones de "semejantes" e "idénticos". Todo ello da por resultado un ritmo rápido que en la tercera estrofa se detiene cuando ya ha alcanzado su *climax* emocional y comienza el descenso que apunta en sentido inverso al anterior, es decir, hacia abajo:

Ya se ha ido la luna.
Ya los buhos cesaron la trova inoportuna:
el jardín ha nacido con el alba radiosa⁵⁵.

Al cerrar el poema deja en su último verso la idea del círculo vicioso — como ritornello de trama — en que luego volverá a resurgir el canto "lelo", con la próxima visita de la noche

para decir de nuevo la trova paralela!⁵⁶

⁵⁵ *Balada de los buhos estáticos* (Terg.), en *O. c.*, págs. 27-29.

⁵⁶ *Ibidem*.

EL ENCABALGAMIENTO.

León de Greiff se vale de varios tipos de encabalgamiento⁵⁷, sobre todo aquellos en que el sintagma o sirrema⁵⁸ entra en juego en comportamientos de verso encabalgado o verso encabalgante y en combinaciones de sustantivo-adjetivo o adjetivo-sustantivo, sustantivo-complemento, verbo-adverbio, sustantivo-adjetivo-adverbio, relacionante-sustantivo, etc. Veamos un caso:

Quiero el azar, y quiero la armonía
matemática; y el loco tropel y la algaraza⁵⁹.

El adjetivo “matemática”, que sigue a “la armonía”, le califica en el siguiente verso. La pausa se desajusta por la acción del modificador encabalgado como parte directa del encabalgante y establece una pausa sintáctica inesperada: “quiero el azar,/ y quiero la armonía matemática”/, etc. Algo semejante sucede en los versos

Octubre,
mes agorero;
Octubre
bajo tu cielo un aciago capuz
fatal y tétrico me cubre⁶⁰,

⁵⁷ Aceptamos el concepto de encabalgamiento según lo expresa RAFAEL DE BALBÍN en su *Sistema de rítmica castellana* (op. cit., pág. 202) y que luego su discípulo ANTONIO QUILIS en la *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* (Madrid, 1964, pág. 84) conceptúa como “el desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica”, es decir, cuando se desequilibra el límite del verso y por ello una pausa de valor sintáctico —obligado por el sistema de la lengua— no coincide con la pausa del verso ni con su pausa rítmica.

⁵⁸ Nos atenemos a la denominación de sirrema que ofrece BALBÍN “para designar la asociación de vocablos, de significación nominal” que se agrupan “en torno a un sólo acento prosódico, o sea unidad sintáctica intermedia entre la palabra y la frase” (op. cit., pág. 132, nota 92).

⁵⁹ *Segunda balada del abominario* (Lib.), en O. c., pág. 146.

⁶⁰ *Balada de octubre aciago* (Lib.), en O. c., pág. 140.

el calificativo es el verso encabalgado y fuerza una lectura sin pausa tras "capuz". Esta relación *sustantivo-adjetivo* no es siempre la misma y alterna invirtiendo los polos, esta vez *adjetivo-sustantivo*:

Oh, quién dirá la justa
palabra abracadabra
que rompa los encantos
torvos! ¡oh Corazón!⁶¹.

Dentro de este primer tipo de encabalgamiento, que pudiéramos catalogar de simple y tradicional, León de Greiff prefiere que el encabalgado sea un elemento *s u a v e*. Esta forma de encabalgamiento *s u a v e* se da cuando la longitud del encabalgado es tal que la fluidez del verso se mantiene sin interrupción por más de cinco sílabas:

Se esparce ahora la serena
alegría por todos los ámbitos⁶²,

en contraste con un encabalgamiento más abrupto que de Greiff utiliza con poca frecuencia manteniendo el recurso de una manera personalísima que lleva al autor a interrumpir con períodos silábicos cortos (de tres, cuatro y cinco sílabas) las unidades versales. Los ejemplos abundan y los veremos en poemas como el siguiente:

Por las riberas de lo desconocido
iba,
cuando el crepúsculo de las cosas
(colosal crepúsculo: como
el Goetterdaemerung wagneriano).
Iba
por la ensoñada riba...⁶³.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Balada en la que irrumpe la alegría (Lib.)*, en *O. c.*, pág. 142.

⁶³ *El solitario (Lib.)*, en *O. c.*, pág. 125.

En este caso el verbo encabalgado es precedido por “lo desconocido”. El resto queda aislado y compone un verso bisílabo, lo que le da una personalidad única — por la separación del resto del poema, por su aislamiento y por la función de los verbos de acción — dentro del procedimiento que se ha propuesto el autor: a) movimiento y b) soledad. Más adelante al verbo —aún aislado— se le dará forma de gerundio; y se repetirá varias veces: “Iba soñando, / iba soñando”, cuya disposición encadenada parece recoger todo el vigor de la intuición que originó el poema.

Sobre la base del **sustantivo-complemento** encontramos algunos encabalgamientos bastante simples:

Se escucha un vuelo torvo,
torvo vuelo de alas,
torvo vuelo de alas sobre el piélago
de la noche inmediata ⁶⁴:

...

Persigue — salaz — los perfumes
que al amor de la brisa navegan.
Embriágate — lúbrico — en los nimbos
de puros hábitos, que irradian... ⁶⁵,

de un suavísimo encabalgamiento en ambas composiciones y que ya parece apuntar con la inclusión de *salaz* y *lúbrico* en aquel otro tipo aún más abundante en su obra:

Tolera el paso taciturno
de los días.
Tolera el paso lento
de los días ⁶⁶

que introduce un calificativo entre el sustantivo y su complemento del encabalgado.

Obsérvese la enumeración exhaustiva que tiene lugar en los poemas anteriores. En el poema *Balada crepuscular donde*

⁶⁴ *Balada crepuscular donde se escuchan carillones agoreros (Lib.)*, en *O. c.*, pág. 137.

⁶⁵ *Andante con variazioni (Lib.)*, en *O. c.*, III, pág. 174.

⁶⁶ *Andante con variazioni (Lib.)*, en *O. c.*, pág. 175.

se escuchan carillones agoreros (O. c., pág. 137) se repite la imagen del “vuelo torvo”, primero con una frase en la que las pausas sintácticas y versales coinciden y así el segundo eslabón melódico “torvo vuelo de alas”, redundante quizá, pero aclarativo y un tanto despejador de la incógnita que se establece en el primero al citar la fuerza motora que produce el vuelo: *alas*. Pero la imagen no se agota y vuelve sobre el *ritornello* del primero y segundo versos (“torvo vuelo de alas”), para destacar el lugar y el tiempo en que la acción ocurre. Esta introducción de elementos cada vez más apasionados junto a la dimensión rítmica de la enumeración, da al poema un ritmo único, producto de una mayor intensidad de tipo emotivo, y en la localización de causa, lugar y tiempo a una superior calidad imaginativa. Todo ello hace que se conforme un ritmo ascendente en el reiterativo del “torvo vuelo” y uno descendente en la localización a posteriori, del complemento.

La prolongación del verso tercero en el siguiente hace que la pausa sintáctica no coincida con la pausa versal haciendo que se destruya la consistencia rítmica de la estrofa. A un tiempo el fluir del estímulo mental se detiene y hace que la atención se centre en la causa del corte:

... el piélago/ de la noche inmediata.

El adverbio se encuentra casi siempre como elemento encabalgado en sus distintos aspectos de modo, tiempo y lugar. León de Greiff no gusta del adverbio morfológico que termina en *-mente* y prefiere el escueto y llano:

En la noche dorada la mirada
sólo encuentra el tesoro de la noche de oro ⁶⁷,

o, invirtiendo los polos, en este caso adverbio-verbo:

Para mí no hago nada, nada, sólo
soñar, vivir la vida a contrapelo ⁶⁸.

⁶⁷ *Nocturno Nº 6* — *En do mayor* (Lib.), en O. c., pág. 232.

⁶⁸ *Balada de asonancias* ... (Lib.), en O. c., pág. 146.

Sin embargo, el adverbio casi siempre enlaza con el verso anterior — encabalgante — por medio de un adjetivo:

las cabelleras ondulatorias
alrededor de las frentes queridas! ⁶⁹;

un modificador que precede o un adverbio relativo usual,

Pero ese son cristalino
donde la noche lenta ⁷⁰,

o el adverbio de lugar,

Y busco algo de ensueño y de aventura
dentro la noche...! ⁷¹.

Uno de los tipos de encabalgamiento más empleados por León de Greiff será aquel en que los relacionantes entran en la estructura del verso para formar un encabalgamiento oracional y donde el antecedente de la oración adjetiva “Salomé furente” se halla en el verso encabalgante, inmediatamente antes de una pausa versal, y el relativo *que*, introductor de la oración subordinada, en el verso encabalgado después de la pausa versal:

Salomé furente
que quiere besar una a una
las férvidas bocas locas de esperanza ⁷²,

y sobre todo aquellos atados a una idea motora que se comienza en el verso anterior y que continúa en el siguiente por virtud de la *conjunction copulativa*

Sus ánforas
grávidas de inauditas cadencias

⁶⁹ *Andante con variazioni, ibidem*, pág. 174.

⁷⁰ *Laude sencillo...*, *ibidem*, pág. 151.

⁷¹ *Balada de asonancias...*, *ibidem*, pág. 146.

⁷² *Adagietto (Lib.)*, en *O. c.*, pág. 177.

y de angustiados filtros
y perversas palabras ⁷³;

o gracias a preposiciones,

Bullentes crisopacios
brillaban lujuriosos
por sobre las bucólicas praderas! ⁷⁴
...
(avestruz de oro
que resalta
por más que esconda la cabeza...)

(pululador enjambre
que en el cerebro se embarulla
con vagos anhelos de vida... ⁷⁵.

En el uso del encabalgamiento hemos visto cómo León de Greiff se abstiene de usar demasiado los encabalgamientos de tipo léxico conservando de esta manera el valor absoluto de la palabra y el respeto por los vocablos, dejándole al modificador la misión de cargar de contenido al nombre. Por eso rechaza la adverbialización en *-mente* y se limita a emplearlos en su modo más simple ⁷⁶.

Con los encabalgamientos busca el poeta, como con todos los recursos empleados, establecer una comunicación, una línea directa con el lector y que se tienda entre lo que llama Amado Alonso "el ímpetu del sentimiento" (*op. cit.*, pág. 98) y la estructura del poema, un balance y un exacto ordenar de elementos emotivos. La misión de todo poeta es la de establecer el cauce — con palabras — de donde surja la comunicación y cada una de las descargas del sentimiento sostenidas y guiadas por la intuición. El encabalgamiento es parte de ese orden, de ese control; detiene el 'envión' de una emoción así

⁷³ *Balada carnavalescamente...*, *ibidem*, pág. 144.

⁷⁴ *Balada del tiempo perdido*, *ibidem*, pág. 149.

⁷⁵ *Andante con variazioni*, *ibidem*, pág. 174.

⁷⁶ A pesar de que el recurso del encabalgamiento léxico que podemos encontrar en muchos excelentes poetas, es un procedimiento estilístico absolutamente válido, no

como lo hace fluir de un verso a otro, y hace hincapié en tal sustantivo, en tal verbo, en tal adjetivo, en tal o cual adverbio, formas gramaticales éstas con las que el poeta se ayuda para lograr una obra de arte exitosa.

VARIACIONES Y MÚSICA ALREDEDOR DE TODO.

Ya se hizo notar en los poemas que estudiamos un rasgo característico de esta poesía: las variaciones. En *Variaciones alrededor de nada* pondrá a servicio de la unidad del libro y siguiendo el título, este procedimiento. Sus variaciones temáticas seguirán el curso que habían tomado en *Tergiversaciones* y *Libro de signos* y destacará el sistema dándonos una prueba definitiva de voluntad de estilo.

Este repetirse del elemento crucial del poema se da en grupos cuyas ondas rítmicas varían y conforman una orquestración adecuada de cúspides melódicas diversas y de tonalidades diferentes. En *Tergiversaciones* se halla el recurso así expresado:

Solitario — en la noche — voy sin rumbo, sin rumbo . . .
 Peregrino doliente,
 no a la caza de gloria, ni de amor, ni ventura . . .
 Peregrino cansado, indiferente.

Mi espíritu es un ritmo — no más — dócil, sonámbulo
 entre la noche muda,
 entre la noche ingrávida, despavorida, trémula,
 entre la noche cándida y desnuda ⁷⁷.

Este poema se titula *Ritmos*. ¿Qué ritmos? El concierto comienza por “gira un ritmo sonámbulo por el hondo sosiego/ de la noche adormida”. El nervio del poema será la onda que

nos será muy fácil hallarlo. Ya desde su uso por Fray Luis de León, por ejemplo, se hace notar, y lo hacen notar múltiples preceptistas, que ésta “resulta una técnica demasiado difícil, artificiosa, para emplearla a menudo. Su empleo con un fin estético, que es en definitiva el fin de la poesía, es complicado” (cf. ANTONIO QUILIS, *op. cit.*, pág. 90).

⁷⁷ *Ritmos* (*Terg.*), en *O. c.*, pág. 80.

por el movimiento giratorio se crea — gira el mundo en sucesión de noches y días — y girará provocando un ritmo propio que ponga en contacto al “alma” solitaria con el bullir de las estrellas. La compañía del ‘Solitario’ serán las estrellas que bullen como bulle el espíritu doliente. De ambos impulsos se obtiene un ritmo idéntico, un compás igual, una misma actividad en la que se establece una identidad: noche = solitario/ estrella = espíritu. El poeta recoge, de ese “hondo sosiego” que es la noche, la vibración del medio ambiente; la localiza fuera y dentro de sí, comprobando un paralelo y lo que es más la escucha:

Mi espíritu es un vago ritmo sin alegría,
sin amor y sin llanto ...
Palpita con la noche, vibra con las estrellas,
y a la voz del silencio une su canto⁷⁸.

Aquí se establece el ritmo unísono y la experiencia recrea un idéntico ritmo con ayuda de las palabras y sólo con ellas.

El poema es la fijación de una experiencia consustancial a las palabras mismas; sus palabras no transmiten una experiencia sino que la crean y la recrean. La palabra poética posee una carga propia de vida y de conocimiento, un patrimonio de humano vivir que es indiscernible de la misma acción del lenguaje. La poesía es la forma más real del lenguaje humano⁷⁹.

La palabra *peregrino* se repite con tres adjetivos: *doliente*, *indiferente* y *cansado*; el espíritu da a entender en la repetición que es un ritmo y lo que más resalta será la chispa inicial: “la noche muda,/ (...) la noche ingrávida, despavorida, trémula,/ (...) la noche cándida y desnuda”. Véase la adjetivación. El silencio y la ingravidez no es motivo para que se establezca un impulso de huida en “despavorida”, ni que “trémula” vibre la noche. Estos mismos modificadores separados por una coma o por una conjunción harán que el ritmo

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ JOSÉ M. IBÁÑEZ LANGLOIS, *La creación poética*, Madrid, 1964, pág. 73.

cobre una fuerza también de escape, un *tempo* acelerado. El efecto rítmico obtenido por la repetición variable del módulo da cuerpo a una resonancia especial, a un eco que sustituye a la rima:

Torva inquietud.
 Torva inquietud sus ácidos infiltra
 por su sangre y su espíritu.
 Torva inquietud
 cuya letal ponzoña
 paso a paso se adueña,
 paso a paso, de la vaciladora
 voluntad ⁸⁰.

Compruébese la fuerza del poema en la que se presenta esta construcción rítmica. El eco que se escucha es algo así como un *a n d a n t e*, para utilizar el vocabulario musical, y un *a n d a n t e molto cantabile* donde el patrón primero se destaca por su presencia repetida. Por algo llama León de Greiff a este 'primer ciclo' "música de cámara y al aire libre" ⁸¹. En este libro hay títulos musicales en casi todos los poemas: *Sonecillo*, *Suite de danzas*, *Breve canción de marcha*, *Fanfarría en sol mayor*, *Cántigas*, *Sonatina*, *Trovas*, etc. Parafraseando a Amado Alonso (*op. cit.*) podríamos decir que la construcción rítmica no se agota en el verso "sino que se anima con el verso inicial" siguiente. La mención de "torva inquietud" se va a repetir tres veces en este primer grupo estrófico y otras tres en el período estrófico que concluye el poema. La repetición se hace en parejas: a) *s i n v a r i a n t e* y b) *con la v a r i a n t e* complemento de la oración. La actitud mental inicial cobra vigor y se llena de sentido gracias al complemento en el *a c o r d e* que le sigue y vuelve a resonar, de nuevo, "cuando ya parecía agotado".

El recurso de las variaciones sobre un tema determinado, estará más enérgicamente presente en *Variaciones alrededor de nada*, donde ofrece diversas tonalidades:

⁸⁰ *Nenias (Lib.)*, en *O. c.*, pág. 155.

⁸¹ Poema del mismo nombre (Bogotá, 1921-1925), incluido luego en *Libro de signos (O. c.)*, pág. 155).

Qué suave aroma. Qué música profunda
— y ágil a un mismo tiempo y danzarina —.
Qué soledad. (Mi espíritu se inunda
de su delicia inmaterial y fina).

Qué soledad. Qué euforia matutina.
Qué suave aroma. Qué música profunda ⁸².

El exclamativo *qué* en posición inicial de verso se repite aún dentro del período versal endecasílabo cuando el punto separa el verso de los pareados en dos nuevos períodos y un hemistiquio de base sintáctica concreta. *Qué* es la imagen que inunda toda la "Favila" y su complemento de verbo y sustantivo se dará en parejas: "Qué suave aroma" (vs. 1 y 6), "Qué soledad" (vs. 3 y 5), "Qué música profunda" (vs. 1 y 6 en su segundo período dentro del verso). "Qué euforia matutina" será la única variante aislada dentro de estas estrofillas de dos versos. La exclamación será el cuerpo de la idea: al parecer al poeta le faltan palabras para expresar el sentimiento que le invade y el *staccato* del exclamativo es lo que podría dar ritmo a la que es "ágil a un mismo tiempo y danzarina". Nótese la semejanza en el modo de introducir el *que* exclamativo con la del *que* enunciativo (sin ningún verbo introductor) de la poesía tradicional española presente en el cancionero peninsular ⁸³.

Las variaciones sobre un mismo tema irán cobrando una fuerza y un vigor tremendos, a ratos con variante aislada del verbo:

Y ni riendas ni velas les soltaba,
y ni velas ni riendas les soltaron . . .

Sólo cantaba
Sólo cantaban
Sólo, sólo canto, sólo cantaron ⁸⁴,

⁸² *Favilas (Var.)*, en *O. c.*, pág. 323.

⁸³ Cf. los versos que cita DÁMASO ALONSO en *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1958), pág. 97. También en el mismo SAN JUAN DE LA CRUZ, aquel encanto melódico y rítmico que apunta en la utilización del repetido *que* en su famoso verso de *El cántico espiritual*:

Vn no se qué que quedan balbuziendo.

⁸⁴ *Tema (en forma de Lied) y variaciones libres (Var.)*, en *O. c.*, pág. 343.

o variantes del sustantivo:

traje mis sueños patinados de herrumbre,
traje mis ópalos pululantes de gusanos,
traje mis zafiros cruentos,
traje mis berilos cruentos,
traje mis topacios cruentos . . . ⁸⁵;

en estos versos a una variación sigue otra nueva que entra de repente en la orquestación, y en la que se espera, dado el esquema, que un nuevo elemento prorrumpe repentinamente como un instrumento de cuerda o de viento que se inserta en la melodía general siguiendo un orden rítmico preciso.

El mismo poema, cuya primera estrofa es un *Preludio*, va a pasar en su segunda estrofa a *Tema (en forma de Lied)* y *variaciones libres*; de allí el sistema empleado. Sus variaciones se libertarán en cada oscilar del impulso emotivo: cuando la emoción es constante y acelerada se repetirá la variante del verbo (acción) y del sustantivo (precisión); cuando su impulso se desboca y parece que nada va a contener el desgarramiento emotivo, entra en funciones la conjunción: “Y ella cantaba,/ y ellos cantaban y a la vera mía,/ y ellos cantaban:/ y ella cantaba la canción eterna/ y en mis oídos la canción vertía . . . / ⁸⁶, y cuando se vacila y se establece la duda apoderándose el caos de la imagen motriz, las variaciones se dan entrecruzadas en conjunciones, sustantivos y verbos casi en enumeración caótica:

Y todas las fantasías naufragan.
Y las nubes . . . , las nubes ya no divagan,
Ya no discurren las nubes: cada nube dispone de
su nicho,
cada onda, cada ola tiene su alberca.
Ya — como las estrellas — están catalogadas y numeradas las ondas y las olas y las nubes . . . ⁸⁷,

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 344.

⁸⁶ *Op. cit.*, pág. 344.

⁸⁷ *Ibidem*.

que irán a cobrar cuerpo al final “ondas”/ “olas”/ “nubes”, correlacionando los elementos que al principio parecían dispersos. Tanto las variaciones, como los acentos, los puntos suspensivos, los dos puntos y la longitud de los versos, todos distintos, contribuyen al efecto.

Cuando la materia es algo disperso, separado y móvil, las cualidades de la forma deben sugerir algo análogo. Los versos no sólo deben sugerir sino inducir, no sólo deben expresar sino moverse en la imitación del cataclismo que físicamente conmueve al poeta.

Llega a conseguir con este recurso — y a través de otros que ya hemos visto — un ritmo ideal, y más, una melodía regida por un compás. Existe en su creación una armonía de acuerdo con la naturaleza misma, armonía que a un tiempo será una concordancia difícil para los que carezcan de una fina sensibilidad auditiva.

Recapitemos en que la naturaleza es eso, una inmensa orquesta en plena función, en plena ejecución; orquesta de variaciones ilimitadas, de acordes no escuchados en nuestros grupos musicales y que por virtud de la intuición del poeta se hace cuerpo que aprisiona lo que está dentro del movimiento cósmico. Dirá Juan Felipe Toruño haciendo mención al ‘musicismo’ de de Greiff:

Para mí [León de Greiff] descuella en el grupo de los musicales [...] por su delicadeza combinativa, por su acusticidad, por su metafórico en el desenvolvimiento de lo que yo denomino Operas sintéticas — síntesis de vidas —, con un desplegar de conceptos con verbalismos plenamente castizos, con ciertos neologismos entresacados de etimologías, con conocimiento del material que emplea en sus construcciones⁸⁸.

Al dar León de Greiff forma sinfónica a su poesía entrega cuerpos sensitivos que se aclaran en el uso de los vocablos apropiados. Porque son sus cantos experiencias de una vida intensamente vivida, producto de una gran conmoción de causa y efecto. Es el poeta arquitecto de un tiempo y de un espacio

⁸⁸ JUAN FELIPE TORUÑO, *Los desterrados* (semblanzas), El Salvador, 1938, pág. 32.

que permanece presente y que atrae y sorprende — diríamos — más en la ortopedia que en la arquitectura ideal y emotiva de toda su creación. Ello hará decir al propio de Greiff:

He forjado mi nueva arquitectura
de vocablos (un día diré el secreto sibilinamente porque
nadie
capte el sentido recóndito de su forma clara, cerebral,
pura)⁸⁹.

ORLANDO RODRÍGUEZ SARDIÑAS.

Universidad de Wisconsin.

⁸⁹ *Esquicio N.º 2 - Suite en do mayor (Lib. de sig.)*, en *O. c.*, pág. 233.