

LEON DE GREIFF, POETA MUSICAL

En artículo publicado en *El Siglo - Semanario Dominical* este investigador afirmó que “por su uso extensivo de técnicas e imágenes sinfónicas, la poesía de León de Greiff es más musical que la de los simbolistas y modernistas más orientados hacia la música”¹. A tal propósito, el presente artículo expone las observaciones que apoyan esta afirmación. No trata este estudio de comparar al maestro colombiano con ningún otro poeta específico, pero puede servir de base para una comparación posterior.

La música siempre ha ocupado un lugar importante en la vida del poeta León de Greiff. El autor de *Tergiversaciones*, *Libro de signos*, *Variaciones alrededor de nada* y otros libros, es un músico cuyos instrumentos son las palabras. Han observado esto los críticos que lo conocen, especialmente Juan Felipe Toruño en su artículo *Sinfonismo en la poesía de León de Greiff*².

Hay tantos *-ismos* en la poesía de la época vanguardista, que creemos que el ‘sinfonismo’ de León de Greiff merece tanta consideración y admiración como los más reconocidos de ellos. En la poesía sinfónica degreiffiana la música penetra la estructura, el contenido temático y la imaginación. Se puede

¹ STEPHEN C. MOHLER, *El estilo poético de De Greiff*, en *El Siglo — Semanario Dominical*, Bogotá, 11 de julio de 1971, pág. 5. Este artículo es esencialmente una traducción de las *Conclusiones* de la tesis doctoral del autor, la cual fue escrita en inglés en la Universidad de George Washington: *The Poetic Style of León de Greiff*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1969 (Order N° 70-2357).

² JUAN FELIPE TORUÑO, *Sinfonismo en la poesía de León de Greiff*, en *Universidad de Antioquia*, abril-mayo de 1943, págs. 265-272.

decir que él ha tratado de seguir la teoría del *Art poétique* de Verlaine hasta sus últimas posibilidades.

INFLUENCIAS.

A de Greiff le ha gustado escuchar la música de sus compositores favoritos y ha adquirido una magnífica colección de discos. En su poesía los menciona con frecuencia y los caracteriza, como ha observado Carlos García Prada: "Ama a Chopin, elegíaco; a Schumann, hondo y amoroso; a Haydn, cortesano; a Franck, pulcro y místico; a Mozart, diáfano y sortílego; a Mussorgsky, angustiado y febril; a Rimsky, ebrio de luces y colores; a Debussy, voluptuoso, lejano y sugerente; a Duparc, íntimo, elegíaco y errabundo; a Wagner, 'la voz vigía'; a Bach, 'añoso templo de armonía'; a Schubert, 'rey de los alisos', encarnación del canto; y por sobre todos a Beethoven, el Sordo, el torturado e indomable, 'Prometeo misterioso, de cántiga secular, plasmada en ebonita'"³.

El aprecio que siente de Greiff por la música y los compositores clásicos se expresa mejor en su poema *Suite de la luna negra*, que dedica a una docena de sus compositores favoritos. Elogia la música de ellos y entreteje los títulos de algunas de sus composiciones de una manera tan sutil que sólo son reconocidos por los que ya están familiarizados con éstos.

La música expresa sentimientos que no se pueden explicar con palabras, como lo dice el poeta en este pasaje de alusiones a la música clásica:

Para decirlo
sobra emoción, y al empeño no basta
— como sí huelga —
toda la gárrula palabrería.
Y hartos es diáfano, y hartos eso es sencillo;
sobre las teclas del clavicémbalo,
sobre las teclas del forte-piano
— fundiendo acordes límpidos y puros —

³ CARLOS GARCÍA PRADA, *16 poemas de León de Greiff*, "La fuga inefable hacia Ulalume", (Colección Literaria de la *Revista Iberoamericana*), México, 1942.

una balada lueña de Chopín lo diría,
 o una Escena de niños, de Schúmann o Mussorgsky,
 y un Impromptu de Schúbert, y un Andante
 o Adagio de Beethoven;
 los Preludios y Fugas
 de Bach, o un frágil, mórbido Preludio
 de Debussy. — Jamás la prosa fría!

(O.c., 202) ⁴.

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 parecen 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.

TÉCNICAS SINFÓNICAS.

La intención de León de Greiff de aproximarse a la música clásica es manifiesta en los títulos de muchos de sus poemas en que usa las palabras *sonata*, *sonatina*, *scherzo*, *fantasía*, *nocturno*, *fuga*, *preludio*, *suite*, *rapsodia*, etc. Muchas veces el título indica además la tonalidad en do mayor, en la be-

⁴ LEÓN DE GREIFF, *Obras completas*, Medellín, Aguirre Editor, 1960, pág. 202. Todas las notas que indican citas de León de Greiff en este estudio se refieren a la edición mencionada.

mol, etc.) y el tempo (*allegro, agitato, vivave*, etc.). Sus indicaciones de este tipo se conforman con toda precisión al tono y tema de su poema, y a la tradición sinfónica. De Greiff prefiere adoptar las formas más libres, como el prelude (el primer movimiento de una composición seccional más larga), la fantasía (pieza imaginativa sin procedimiento específico), la rapsodia (una serie de melodías independientes con algo de continuidad, a menudo de carácter épico), el nocturno (una composición tranquila, reflexiva, a menudo melancólica con un episodio apasionado, de forma libre), la suite (una serie de piezas independientes que presentan contrastes en su espíritu). Ninguna de estas formas requiere una estructura interior específica, así que hay poca base para una comparación estructural de música y poesía. De Greiff emplea estas formas por las mismas razones que asisten al compositor de música: para dar rienda libre a su imaginación y su intuición musical.

Más de una docena de las composiciones degreiffianas se titulan *sonata, quasi una sonata* o *sonatina*. La sonatina de tradición musical es una sonata más breve y menos complicada. La 'forma de sonata' comienza con la exposición de los temas. La parte intermedia, llamada 'el desarrollo', es generalmente de tratamiento imaginativo de los temas previos y de otros nuevos. En la sección final o recapitulación reaparecen los temas previos, pero llegan a una nueva conclusión. El poema *Sonata* (*O.c.*, 65) es una adaptación muy fiel a esta forma. Comparemos la primera parte, o exposición, con la recapitulación:

Exposición: La noche canta: rima...!
 El jardín glosa: sueña...!
 La luna dice: ama...!

Recapitulación: La noche dice el verso de la vida.
 La fuente canta el canto de la vida.
 La luna sueña el sueño de la vida:
 Y la amada es la vida!

Todos los temas de la exposición reaparecen en la recapitulación; sin embargo, varios de éstos se han cambiado: "rima" se hace "verso", "jardín" se hace "fuente", "ama" se

hace "amada", con lo cual se llega a una nueva conclusión, expresada en la línea final. El desarrollo se compone de dos secciones más grandes, que son muy imaginativas y tiernamente amorosas. Se elaboran en ellas los temas originales y se introducen los temas de 'la amada', 'la fuente' y 'la vida', los cuales reaparecen en la recapitulación. También se tratan otros temas nuevos, como el de la 'brisa', el 'goce', las 'manos blancas'. El poema a que me refiero está fechado en 1914, lo cual indica que es uno de los poemas primigenios del poeta y uno de los mejores de estos poemas iniciales. Anuncia el espíritu musical de la poesía que iba a predominar en *Libro de signos* unos años más tarde. Los poemas degreiffianos intitulados 'sonatinas' varían mucho en la forma. Muchos de ellos no se asemejan nada a la sonata musical. Aparentemente, en su manera de pensar, el término 'sonatina' indica otra forma libre.

León de Greiff titula tres poemas 'fuga' o 'fuguetas'. Cada uno de éstos es una división de una composición más grande. En la música, la fuga es una composición en la que el tema se expone al principio con un determinado número de 'voces' en contrapunto. Estas voces generalmente se solapan y se entretajan. Esto da amplio lugar al tratamiento armónico. Las diferentes voces entran por turnos en la composición, enunciando el tema con sus variaciones o dialogándolo. La sección intermedia de la fuga queda libre para ser elaborada ampliamente sobre el tema. Al final hay un regreso al tema original. La *Danza litúrgica (Fuga para dos voces)* (*O. c.*, 165) es un buen ejemplo de fuga en poesía. Su tema, expresado en las primeras líneas, es: "Mi espíritu es lo mismo / que una asíntota ignota" (asíntota es una curva que, prolongada, se acerca indefinidamente a una recta sin llegar a tocarla). Las dos voces son la de los sueños o el amor y la del abismo o la muerte. Estas voces y el poeta están representados en una imagen geométrica. El poeta es una recta y las dos voces son curvas, una encima de la línea recta y la otra debajo de ella. Bajo el poder de estas dos influencias contrastantes, el carácter del poeta es paradójico, ardiente, errante, indomable y joven, si está sometido al influjo superior, y matemático, frío y pe-

simista bajo el influjo inferior. El poeta se siente irremediabilmente atrapado entre los dos reinos antagónicos, y sabe que finalmente la curva de la muerte triunfará. Una sola línea de poesía es incapaz de armonizar literalmente las dos voces simultáneamente como dos instrumentos musicales diferentes, pero de Greiff logra esta armonía metafóricamente. En este poema el poeta representa la unión de ambas voces, porque ambas voces (o influencias) determinan lo que siente y lo que hace, y a veces en él repercute un influjo con más sonoridad que el otro.

El poema *Fuguetta* (*O.c.*, 220) es semejante en concepción y técnica. En éste, la primera voz es la del "instinto virgíneo" o "la vida en bruto" y la segunda voz es la del ambiente artificial, el lujo y el refinamiento. El poeta representa la armonía de las dos voces, porque las dos tienen una fuerte influencia en su carácter y espíritu. Los influjos contrastantes están representados por varios símbolos: el instinto virgíneo está simbolizado como sedes espirituales e impulsos aventureros satisfechos solamente en los sueños; la vida artificial está simbolizada en joyas talladas, orquídeas de invernadero y "la vida chaflanada" del ciudadano.

Fuguetta para dos voces (*O.c.*, 346) es mucho menos complicado en su técnica de contrapunto. La primera voz es *yo* o *mi*, la otra es *tú* o *tu*, y la armonía es *nosotros* o *nuestro*.

Estos poemas representan la fuga en el sentido estrictamente musical: una analogía con el arte del contrapunto. La palabra *fuga* ha sido usada en un sentido completamente diferente por los críticos literarios que han comentado la poesía de León de Greiff. Usan la palabra en su sentido común, no musical: un escape, una huida, una evasión. Esto describe el espíritu y el tema de muchos poemas degreiffianos. El poeta mismo usa esta palabra frecuentemente en este sentido: "Cuándo será, Gaspar, la fuga, la evasión, la total evasión por el mar inasible?" (*O.c.*, 299). El poeta se escapa hacia los sueños, buscando reinos ideales. Hay que tener cuidado al usar la palabra *fuga* para no confundir el término musical con el temático.

En resumen, se puede decir que León de Greiff generalmente acierta en su adaptación poética de las formas musicales y en su aplicación de la terminología musical. En el uso de la palabra *sonatina* no es ortodoxo desde un punto de vista musical, pero hay un precedente literario para este empleo liberal del término, que es la famosa *Sonatina* de Rubén Darío. De Greiff favorece el uso de las formas de música clásica que requieren un mínimo de disciplina estructural.

OTRAS ESTRUCTURAS LÍRICAS.

Dentro de su poesía lírica y sinfónica León de Greiff emplea muchas técnicas de origen e inspiración musicales, aunque no son necesariamente nuevas en la poesía. Una técnica que utiliza en numerosos poemas es la del tema con variaciones. Las primeras líneas a menudo introducen el tema, que se repite a intervalos y se elabora gradualmente a lo largo del poema. *Musurgia* (*O.c.*, 327) es un buen ejemplo de esta estructura. El tema básico de este poema es: "Quiero palabras, palabras para urdir una canción...". Hay tres secciones que desarrollan el tema en detalle, explicando qué tipo de palabras busca el poeta. Después de cada una de estas secciones el tema básico se repite. Para lograr un equilibrio geométrico, la estrofa final es igual a la primera.

Una estructura semejante de origen musical es el *rondó*, en que el tema se introduce al principio, y se repite después de cada episodio, revelándose con nuevas implicaciones en cada incidente nuevo. Uno de los rondós degreiffianos es la *Danza impertinente (Molto cantábile)* (*O.c.*, 167). En ésta el tema es "gangosa rezonga / bárbara charanga". Después de la primera escena este ruido parece ser el del viento; después de la segunda, puede ser también la música y la canción del gitano; después de la última escena parece simbolizar toda una ruda aventura amorosa.

El uso de un estribillo, como en la antigua letrilla, es muy semejante al rondó. La diferencia básica es que las estrofas de la letrilla son más uniformes y el estribillo es el último verso de cada estrofa. En la *Balada - cuasi corrido*

(*O.c.*, 466), y en otras composiciones, se emplea la estructura de la letrilla. La diferencia básica entre este poema y la clásica balada medieval es la ausencia en el primero del tradicional *envío* final. De Greiff escribió muchas baladas, algunas ortodoxas y otras de estructura más libre. Tiene numerosos poemas que contienen variaciones sobre los usos tradicionales del estribillo. La mayoría de estas variaciones no tienen nombre específico, y sería inútil tratar de categorizarlas todas. El análisis académico de la estructura no puede ser completo donde la imaginación creativa ha inspirado la forma. Las posibilidades de variación sutil y espontánea no tienen límites.

EFFECTOS MELÓDICO-RÍTMICOS.

Dentro del concepto del 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...!

(*O.c.*, 74).

Una repetición sucesiva puede encerrar un cambio de ritmo: “Yo río / —Yo, Río—, / yo río” (*O.c.*, 402). La repetición puede tener otras variaciones, tal como el desarrollo expansivo: “ángeles, angelotes y arcángeles” (*O.c.*, 518); “dengue, y merengue y perendengue” (*O.c.*, 519); “trovero, trovador, trovadorante” (*O.c.*, 512); el desarrollo comprensivo: “Margarita, Margotón, Margot” (*O.c.*, 625); “moscardón, moscón o mosca” (*O.c.*, 455). La primera sílaba es alterada: “pululante, ululante, bululante, / de sueños, y tras de sueños, subsueños” (*O.c.*, 734); “inarmónicos, armónicos y enarmónicos” (*O.c.*, 463); “desventuras, venturas y aventuras” (*O.c.*, 531); “el Errabundo, el vagabundo sin segundo: / Verecundo” (*O.c.*, 522). O bien, la última es la alterada: “maravillante, maravillado, maravilloso” (*O.c.*, 402). Una frase melódica puede repetirse sólo dos veces: “la helena Helena” (*O.c.*, 316), “el hueco hueco” (*O.c.*, 16), “las rosas rosas” (*O.c.*, 258). Esta repetición dual también puede incluir pequeñas variaciones: “la luna alunada” (*O.c.*, 207), “la venusina Venus” (*O.c.*, 318); o puede contener melódicos variantes pareados: “las nubes naves en las alas olas” (*O.c.*, 506); “de estáticas y de estéticas y de áticas y de éticas y de metafísicas y metapsíquicas” (*O.c.*, 275). Estos ejemplos se han escogido por su simplicidad. El juego de sonidos puede ser más complejo, y por eso no es tan fácil de clasificar:

...¡Oh Muchedumbre!
 qué vales tú, si topas con el Hombre?
 (y el Hombre, dí, si topa con el Hambre
 y Muchedumbre y Hombre con la Hembra?).

(*O.c.*, 147).

La aliteración es un tipo de repetición de sonidos individuales, y de Greiff a veces emplea esta técnica con buen efecto musical: “La luna estaba lela /, lela, / en el lelo jardín del aquelarre” (*O.c.*, 27); “A veces veía vagueante viento” (*O.c.*, 506). La aliteración puede ser onomatopéyica, como en el uso de los sonidos sibilantes para sugerir el chapotear de las precipitadas aguas fluviales:

...cantaba el río turbulento —:
 “cosa de echarse a sordas por aguas del turbión,
 “y romperse las sienas donde el agua se rompa,
 “así sea!, así sea!, —¡ésa es la canción!”.
 Y así decía, así decía la canción,
 y la cantaba el río.

(*O.c.*, 239-240).

León de Greiff usa a menudo la onomatopeya para sugerir vocalmente ciertos sonidos musicales o rítmicos. Por ejemplo, en varios poemas imita el sonido de la flauta, aliterando la *i* y la *ele*: “el Himno azul de la alegría!” (*O.c.*, 339); “Se afila, / titila, / cintila: / destila / frágiles notas” (*O.c.*, 229). Y sugiere la diatriba ampulosa aliterando los sonidos oclusivos: “Líndos bausanes estridentes / pletóricos de vulgaridad” (*O.c.*, 38). Comenta rítmicamente la sugerencia del batir del tambor tropical que se oye en la palabra *Bolombolo*: “Oh Bolombolo de cacofónico / o de ecológico nombre onomatopéyico y suave y retumbante, oh Bolombolo!” (*O.c.*, 191). En *Relato del Skalde* de Greiff sugiere el rítmico batir del corazón:

Y el corazón batía su ritmo matemático:
 des-sentimentalizadamente indiferente
 en combustión latente fríamente...

(*O.c.*, 411).

Y sugiere la cadencia de tambor y clarín en este pasaje:

con música de ta-ra-ra-tá
 adobada de bombo
 y ra-ta-plán,
 y truenos del Momotombo

(*O.c.*, 123).

Más tarde se ve una poesía negrista en Hispanoamérica en la que este estilo rítmico predomina, por ejemplo en la poesía de Palés Matos. Generalmente la armonía entre idea y sonido es más sutil en el maestro colombiano. Sin embargo,

el uso de ritmos expresivos es un aspecto importante de la poesía de éste, así como lo es en la buena música. Los ritmos conspiran con el pensamiento y el estado anímico para lograr una expresión más eficaz. Emplea ritmos ligeros y vivos con sonidos ágiles en los pasajes de ideas animadas: “sin tamboriles gayos ni danzarinas bayaderas; / sin bélicos clarines y sin fanfarrias épicas” (*O.c.*, 193). Emplea ritmos monótonos y sonidos pesados para expresar un tono de tedio: “Con agrio afán, la tribu, arando hora tras hora / canales hace en seco” (*O.c.*, 200). Un ritmo vigoroso ayuda a comunicar la turbulencia mental de este pasaje:

Bullían en mis sienes
furia vidente, errátil fantasía
musical, dionisiaco alborozo,
claridad apolínea, y el Delirio.

(*O.c.*, 410).

Parece que compuso algunos versos para efectos casi puramente rítmicos: “Oh Bjágava, Oh Sátja! acórreme, / sácame, róbame, llévame, ráptame” (*O.c.*, 418); “ya se irá, y se va, si no se ha ido...” (*O.c.*, 407-408); “síga, síga la danza, síga / la zarabanda, la tarantela, síga la giga!” (*O.c.*, 401). Este es el caso, especialmente en algunos de los pasajes que contienen palabras oscuras: “engibacaires, abderitanos, macuqueiros” (*O.c.*, 390); “Rieca, Panoco, Anaconda, / con la Candunga y la Patoche!” (*O.c.*, 475). Parece haber compuesto muchas enumeraciones de nombres propios en gran parte para efectos melódicos y rítmicos: “Asises, Paúles, Luzbeles, Satanes” (*O.c.*, 465); “Emigdio, Crispulo y Honorio! / Oseas, Pafnucio, Macario! / Mardoqueo, Casiano, Liborio!” (*O.c.*, 461). En algunos de sus poemas, los poderosos efectos rítmicos y musicales eclipsan todas las otras cualidades; en tales poemas se incluyen *Son* (*O.c.*, 451) y *Cantiga* (*O.c.*, 453).

De Greiff aplica la técnica de contrapunto (esencial en la interpretación de la fuga musical) a otros poemas que no son fugas, así como hacen muchos músicos en sus com-

posiciones que no son fugas. Por ejemplo, *Fávilas* (*O.c.*, 313) se basa en la interrelación entre contrastantes estados anímicos. Otros poemas suyos tratan de influencias externas que obran en el espíritu del poeta y que él expresa en contrapunto.

Otro recurso esencialmente musical que emplea León de Greiff extensivamente es el *Leitmotiv*. En la música el *Leitmotiv* es una breve figura de melodía, o una progresión de armonía (o ambas), de carácter marcado, empleada para aclarar, subrayar, recordar o simbolizar situaciones, personajes, objetos e ideas esenciales en una historia o un drama en que la música forma una contraparte. Se usa generalmente en música programática o en la ópera. Wagner fue el primero en usar el *Leitmotiv* consistentemente. 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 *Leitmotives* 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".

Veamos un ejemplo del uso y desarrollo cronológico de un *Leitmotiv* literario en León de Greiff. Melusina es el nombre de una hada del bosque que apareció en las antiguas novelas caballerescas. Las primeras referencias que hace de Greiff a Melusina aparecen en su segundo 'mamotreto'. En la *Balada de los pingüinos peripatéticos*, se refiere a la silenciosa "selva maga" de la noche (*O.c.*, 110), en que bailan Morganas y Melusinas. En el *Poema equivoco del juglar ebrio* de Greiff lamenta la pérdida de las figuras del pasado que estimulan

la imaginación: “¿do están las fermosuras que ídose han? /.../ Dónde las Medeas y las Melusinas?” (*O.c.*, 179). El primero de estos dos poemas evoca un ambiente semejante a aquel en que Melusina había aparecido en la literatura antigua. La segunda referencia parece evocar más una reminiscencia de una personalidad, cuyos rasgos dependen enteramente del conocimiento previo del lector con Melusina. En el poema *Fantasia en sol mayor*, la vista de la luna y el sonido de una melodía evocan un vago recuerdo de la hermosura de la voz y la forma de Melusina. En este poema de Greiff empieza a describir su belleza, gracia y encanto (sobre todo de su voz) y a expresar la atracción que tiene ella para él. Su recuerdo es como un sueño en que ella incita deseos amorosos e idílicos:

La fácil melodía que ahora mis oídos acaricia,
 será acaso su voz confidente, la voz confidente
 de Melusina? Oh Fata! Oh Maga! Anfora
 de mis delicias! Vaso
 del desalado ensueño! Arca
 de mis deseos! Urna
 de la brumosa teoría pálida de mis recuerdos!
 Vaho de tibia mirra, que perfumó mi estancia!
 Obsesión de los días y de las noches largas!

(*O.c.*, 215).

Melusina aparece luego en varios poemas de *Variaciones alrededor de nada*, en que su evocación amorosa se intensifica hasta alcanzar el grado de visiones eróticas. *Doble canción* parece expresar metafóricamente una sed de éxtasis amoroso:

tú, Melusina, Vid de mis Deseos:
 ¡dóname tu lagar tibio y recóndito!
 quiero oprimir tus uvas!
 y tus vinos
 exprimir!
 — fulgurante filtro cálido
 para mi sed de zumos citereos!

(*O.c.*, 334).

En *Mitos de la noche* de Greiff da adicionales detalles descriptivos de la Melusina de sus sueños: una rubia hermosa, joven, apasionada. La capacidad evocadora del nombre *Melusina*, que se menciona brevemente en otros poemas esparcidos entre los mencionados aquí, se desarrolla a lo largo de las obras degreiffianas, lo mismo que el *Leitmotiv* musical en una ópera wagneriana.

IMAGINERÍA AUDITIVA.

Así como la música es un importante elemento temático en la poesía de León de Greiff y desempeña un papel principal en determinar la estructura interior y exterior del poema, es también su modo principal de imagería. 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 la lírica, y de Greiff utiliza estas correlaciones sensoriales en gran abundancia y variedad en su imagería. Su imagería 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.

El acompañamiento musical es norma en la mayoría de las artes y formas de entretenimiento audio-visuales. La buena música de programa colabora para expresar el espíritu de una escena dramatizada. En muchos de sus poemas, León de Greiff sugiere un acompañamiento musical para alcanzar un efecto semejante al de las programaciones musicales. Por ejemplo, sugiere la música de violoncelo y clavicordio para acompañar una tranquila escena nocturna, y, después, nocturnos de Chopin:

la Luna redonda
se mece, se mece,
se mece en los pinos.
Música, asaz grata,

música de "cellos"
y de clavecinos.

esqueletosos
árboles fantasmales,
rituales
y azarosos.

(Nocturnos de Chopin
tose y tose el piano)

(O.c., 110-111).

Tal entreteter de sugestión musical con la tela narrativa o descriptiva del poema es característico de muchos de los poemas degreiffianos. Este acompañamiento sugerido no es siempre totalmente instrumental; puede ser vocal en parte, como en *Balada del tiempo perdido*, en que se describe una tranquila escena campestre con flores, trigales y arboledas, con un acompañamiento de música pastoril:

Vi arbolados faunales:
versallescos palacios
fabulosos
para lances y juegos estivales!
Todo acorde con pitos y flautas,
cornamusas, fagotes pastoriles,
y el lánguido piano
chopiniano,
y voces incautas
y mezzo-viriles
de mezzo-soprano.

(O.c., 149-150).

En *Canción de Bibiana*, la llegada de la primorosa y amorosa Bibiana se recibe con el sonido de "melados oboes / y el cálido canto de clarinetes" (O.c., 330). En una escena de *Farsa de los pingüinos peripatéticos*, el acompañamiento es música de baile.

Diferentes instrumentos dan diversos matices emotivos a una escena, y de Greiff es muy sensible a la evocación anímica de cada instrumento.

Un tono amoroso se evoca con el suave tañer de instrumentos de cuerda, como se ve en este pasaje de *Fantasia de nubes al viento*:

de nuevo inventamos el amor,
al són de arpas y clavecinos,
rabel, psalteri3n, laúd,
que dedos sapientes tañían:
d3, mí, sol, sí, fá, lá, ré!
Minnesinger y juglares
trovaron cantos de amar...

(*O.c.*, 249).

Aquí el uso de los instrumentos antiguos colabora en lograr un efecto ex3tico y arcaico. En otros poemas de Greiff emplea otros instrumentos antiguos y raros con el mismo propósito, tales como tiorbas en una escena tranquila sobre un ídolo b3dico (*O.c.*, 21). Las hazañas valientes y los celos se expresan con el añafil morisco en una balada (*O.c.*, 206). La zampoña acompaña al poeta mientras recita sus versos en *Sonatina alla breve* (*O.c.*, 327). La avena, una flauta pastoril, sugiere la pasi3n en *Triple rondel*:

No tornará la ágil avena
con su canción, como solía.
La flauta que un día, que un día
ritmó su amante cantilena,
cantó su erótica ardentía
al oído de la Sirena

(*O.c.*, 315).

En sus *Obras completas* de Greiff utilizará casi cien instrumentos diferentes.

Los instrumentos no siempre forman parte de un acompañamiento poético; algunas veces sólo sugieren el sonido de otra cosa. Por ejemplo, algunas veces representan voces. Una voz que llama es como el clarín: "el tedio, que acorre / al clarín de mi voz" (*O.c.*, 205). Una voz seductora de mujer se describe en *Arieta*: "tu voz es flauta en su color süave y

grave; / tu voz es arpa vítrea” (*O.c.*, 320). Otra atractiva voz femenina se representa musicalmente en *Soneto*: “oiga su voz, mitad harpa, y oboe / la otra mitad” (*O.c.*, 507); y otra en *Fantasia cuasi una sonata*: “ella cantaba con su voz de acuátil timbre, — de harpa sortílega” (*O.c.*, 343). A veces la voz que se describe en términos musicales es la risa: “risa de jubilantes cascabeles” (*O.c.*, 253). Un movimiento entero de *Esquema de un quatuor elegiaco en dó sostenido menor* desarrolla en detalle la metáfora de la risa musical. Siguen unos pasajes de este movimiento:

Arpegian risas cerebrales
con un espasmo
poesco:
en finos pizzicati

(rugidos de bronce
en suavidades de seda),
agudas risas asaz falsas
que finan en trémolos broncos,
huecos
roncos.

viola y “cello” en polifónica baraúnda:
arpegian risas de sarcasmo

(*O.c.*, 185-186).

Otra manera musical de clasificar las voces es por su alcance vocal al cantar. De Greiff considera seductor el tono de contralto en una mujer, como se ve cuando concluye una descripción erótica de Melusina con este verso: “...y su voz de contralto” (*O.c.*, 385). Se ve la misma asociación en este pasaje de *Sonatina para flauta y piano*: “Voz de sirena / (no aguda: cálida, plena, / rotunda voz de contralto / morena)” (*O.c.*, 339). Una voz masculina tiene el tono de una viola: “Canta la viola / sola / su queja masculina” (*O.c.*, 227); “Viola de amor, canta tu queja, canta tu queja masculina” (*O.c.*, 346). En el poema donde aparece este último pasaje, sigue el poeta elaborando la analogía entre la viola y el bardo sombrío:

las cuerdas son su corazón, la cámara sonora es su mente, el arco es su deseo.

Cuando de Greiff compara la voz masculina con el sonido de oboe, dice que no es muy varonil:

Un pingüino obeso,
 . . .
 Su voz de oboe
 — timbre asaz andrógino —
 hizo un ganguear de opacos
 discantes.

(*O.c.*, 119).

En este poema, la voz de otros animales también se expresa en imágenes musicales: “toca el violín / el ruiseñor” (*O.c.*, 116); “el gallo sopla su clarín” (*O.c.*, 117); “Los sapos filosóficos — melómanos chinos — soplan sus maderas y estriden sus cobres” (*O.c.*, 110).

En *Balada de los buhos estáticos* León de Greiff lleva más adelante la imaginería de los animales que son como instrumentos musicales. En este poema varios buhos forman un pequeño conjunto de concierto:

El buho más lejano su voz de flauta hila...
 El que le sigue canta como un piano de cola,
 un otro es la trompeta, y entre la batahola
 se acentúa el violín, y todo el coro ulula
 la macabra canción que el conjunto regula.

(*O.c.*, 28).

El Maestro a menudo expresa otros sonidos de la naturaleza en forma de analogías musicales. Su imaginación transforma en canciones los sonidos del viento y la lluvia: “canta el viento ronco / o sibilante, . . . canta la lluvia a la sordina / trémula” (*O.c.*, 156); “Lluvias, lluvias. / Psalmodia de las lluvias. / Psalterio de las lluvias” (*O.c.*, 163); o interpreta estos elementos instrumentalmente: “Raspa el viento el ventrudo contrabajo” (*O.c.*, 117). A veces los elementos de la naturaleza se combinan en concierto:

Qué canta el Viento? Con garganta de bronce
 qué himno propaga, de severos sones
 beethovenianos?
 Qué canta el Viento? La lluvia le acompaña al piano.

(*O.c.*, 213).

Señora la lluvia tejía en su clave
 una canzonetta que yo se la oía...

Y el viento soplaba por su cornamusa,
 —en ondas de ritmo fonética nave,
 y el rayo sus bélicos clarines rompía...

(*O.c.*, 71).

A veces la canción de la naturaleza es la de las aguas, tales como las de los ríos en estos pasajes: “la fragorosa cantilena / del río” (*O.c.*, 194); “así decía la canción / —que la cantaba el río, y el viento érale trompa —” (*O.c.*, 240); o las de las fuentes de estas líneas: “el surtidor cantaba una / sonata trémula y brumal” (*O.c.*, 46); “La fuente canta el canto de la vida” (*O.c.*, 66).

La interpretación de los sonidos de la naturaleza en la literatura con imaginería musical no es nueva, pero, además, de Greiff también percibe la música en los elementos mudos de la naturaleza, sobre todo en los de la noche. La música que él oye en estos componentes silenciosos del universo es música mental. Este es el tema de *Sonatina en lá bemol* (*O.c.*, 206), en que el estribillo dice: “Cantaba. Y nadie oía / los sonos que cantaba”. Nadie oyó el canto del poeta en este poema, porque era imaginario: “músicas mútilas / urdidas en la propia fábrica / loca, de su cabeza”. También se refiere a la música mental en este verso: “toca el minúsculo cuarteto de cuerdas de mi cerebro” (*O.c.*, 211). Igualmente imaginarias son las estrellas, luna y noche que producen música. Estas cosas forman parte del ensueño del poeta, y por eso son inaudibles a los demás:

Los ruidos sobrios, y las voces
 sobrias, jamás audibles para las gentes,
 las voces varias e indistintas,

latentes, que engendran los senos profundos
de la naturaleza.

(*O.c.*, 173).

En otros sueños degreiffianos, la noche, personificada en una mujer, se expresa con música. Todas las noches no son iguales, así que usa una variedad de símbolos femeninos para personificar a la noche en sus diversas apariencias. La noche fatídica canta la muerte en *Bajo el signo*:

Por los senderos, bajo la noche,
bajo la luna, bajo la noche, vamos aéreos.
Músicas vagas vendrán, entonces,
de las estrellas: cristalinos bronces,
violines trémulos,
trémulas arpas, radiantes clavicémbalos
.
y que canta con músicas lentísimas y graves,
y que canta con músicas suaves
la canción de la muerte!

(*O.c.*, 178).

En la *Nueva trova del nocturno sortilegio* (*O.c.*, 372) trata el poeta de varios tipos de canciones de las noches. En diferentes secciones de este poema de Greiff compone canciones espantosas, sensuales, tranquilas y fantásticas. *Fantasías de nubes al viento* describe la tentadora música de la noche seductora:

se embriagó del hechizo de la noche;
se embriagó de los cálidos aromas
de la noche voluptuosa;
se embriagó de la música infinita
de la noche: de su voluptuosa polifonía!

(*O.c.*, 260).

El día, en cambio, no le interesa tanto al poeta. Le recuerda todo el desagrado y tedio del trabajo prosaico. El día típico se expresa en música monótona en *Canción de grises días*:

En grises días ya no se oye
 sino monótono són asordado.
 .
 sino clangor bajísimo y opaco
 de tremulentos órganos distantes y de bronces
 que agobia la neblina, — fúnebres y lontanos
 .
 sino fatídico batir y triste
 que marca la derrota:
 destemplados tambores...

(O.c., 333-334).

Hay unos cuantos días alegres, y éstos también se expresan con imaginería musical:

jazul, azul el día y henchido de alegría!
 No sólo azul: de sónes
 jubilosos, de cánticos lustrales
 y de eufóricos himnos...

(O.c., 333).

Canción del día cascabeleante!

.
 el día es todo euforia, euritma, luz, arrullo!
 y yo tan solo, y yo tan solo y gris

(O.c., 163-164).

Este choque irónico de estados de ánimo es típico de sus poemas que describen días alegres, pues sólo la noche comparte el espíritu del poeta.

En muchos de los pasajes de imaginería musical ya citados se percibe un tipo de música que da matices emocionales a la composición, o armoniza con la emoción expresada de otra manera. En muchos de sus poemas, la expresión de la emoción es el propósito principal de la metáfora musical. Las emociones del poeta tienden a ser sombrías. Por eso hay tantos poemas sinfónicos de tono menor, y usa tanto los términos *asordinado* y *a la sordina*. He aquí algunos pasajes en

que la emoción se expresa en terminología musical. El dolor lo expresa así: "Mañana será mi vida / más dolorosa: una lira / que en dulces trémolos gima..." (*O.c.*, 8). El deseo frustrado y la indiferencia, en dos poemas diferentes, son una lira asordinada (*O.c.*, 71 y 88). La tristeza se hace "lentos acordes... tímidos, trémulos... notas vagas y diluidas" (*O.c.*, 85-86) y "¡Aspera disonancia / de los violines — trágica —" (*O.c.*, 184). El mal humor se manifiesta en el batir ensordecedor de los timbales y el rasgar de las trompetas agudas (*O.c.*, 410). La música amorosa son "Sosegadas cantinelas / de amor — violines y violas —" (*O.c.*, 53). El sentimentalismo excesivo es "gemir de epilépticos violines / ya muy oídos, y huecos como su caja..." (*O.c.*, 50). A veces de Greiff deja la música de su emoción a la imaginación del lector, usando referencias vagas, tales como estas: "con músicas gozosas / se esparce ahora la serena / alegría" (*O.c.*, 143); "ritmos de amor, de penas, de torturas — ... Sensiblero cantar: empalagosas melodías" (*O.c.*, 81); "Ah! tu recuerdo es armonía / para mi espíritu juglar!" (*O.c.*, 84).

La imagen auditiva degreiffiana a menudo se basa en los ritmos, más que en las melodías. Un buen ejemplo de esto es un poema acertadamente titulado *Ritmos*, donde aparecen los versos siguientes:

Mi espíritu es un ritmo — no más — dócil, sonámbulo

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

Palpita con la noche, vibra con las estrellas,
y a la voz del silencio une su canto

(*O.c.*, 80-81).

Con frecuencia su poesía incluye palabras que indican que algo es vibrante, palpitante, eurítmico o rítmico, aunque se trate de cosas sin ritmos audibles ni visibles:

...apostenté el entero
 ritmo de las fazañas antañonas
 y el palpitante ritmo de mi iluso
 ensoñar y también el turbulento,
 inverecundo ritmo de mi pasión desbordada
 y el ritmo sincopado
 de mi definitivo aburrimiento

(*O.c.*, 392).

Las cosas que él califica de vibrantes o rítmicas son las cosas que admira: “las virtudes / siempre vibrantes” (*O.c.*, 79); “la locura es algo: virgen es y pura! / rítmica es y sabia!” (*O.c.*, 12); “ese eurítmico nombre / de mujer” (*O.c.*, 70); “galeras de eurítmico porte” (*O.c.*, 104); “vibran los sueños” (*O.c.*, 322), etc.

Hay muchos aspectos de la vida que no le gustan al poeta, y éstos también se expresan en imaginiería auditiva, en forma de sonidos desagradables. Estos sonidos son música inarmónica o áspera, voces roncas, o puro ruido. Simbolizados así son los esfuerzos inútiles de la vida diaria: “la vida ululaba... / algarabías, alboroto: / no de mi gusto” (*O.c.*, 361-362). Esta lucha inútil también se compara con el mar bravo y el río turbulento:

Yo río
 de tus cóleras inútiles, oh Río,
 .
 .
 y río de tu clamoroso vocerío.
 y río de tu vozarrón medrosa y rauca!

(*O.c.*, 401-402).

y en vano, oh Mar, desbordes
 tus cóleras y a gritos nos asordes!
 no oiremos sino cánticos dulcisonos...

(*O.c.*, 337).

Como el día se relaciona con el alboroto de la vida, de Greiff lo caracteriza con el ruido: “el Día iba gritando su

ruidoso / peán somero" (*O.c.*, 361). Encuentra igualmente desagradable la vida urbana, y quiere estar lejos de ella: "lejos de la algazara citadina, lejos del vocerío / de aquestos pajarotes que alborotan y aturden" (*O.c.*, 391). Los "pajarotes" representarán la gente de la ciudad. De Greiff tiene una actitud misantrópica hacia las masas, que a veces expresa en metáforas auditivas: "multitudes en algarabía" (*O.c.*, 354); "gárrula llega por la ruta / la Multitud!" (*O.c.*, 21). Todas esas cosas ruidosas representan la vida verdadera, de la cual uno debe escaparse, en la opinión del poeta. Algunos de sus amigos se escaparon de ella en la muerte: "Dormid eternamente, bajo el césped florido, / entre la tibia tierra, y tan lejos del ruido!" (*O.c.*, 97).

Sueños y poesía son música para el oído del poeta, y lo demás es ruido: "el sueño es lo que existe! / Lo demás... jespejismos y huecos cascabeles!" (*O.c.*, 97); "nuestro canto es la música, oh Río, / lo demás es sólo vocerío" (*O.c.*, 403). De Greiff insiste en la asociación entre la poesía y la música. Para él la poesía es sobre todo para oír:

No es el Verso una música de harpas, de asordadas
violas, en recintos
sedantes, por el véspero, y devotas
gentes que sepan escuchar?

Música y Poesía sólo para los séres
de vibración sutil

(*O.c.*, 392).

Música pura,
libre Poesía!

En mi rincón le insufló a mi fagote
vientos de libre poesía!

(*O.c.*, 354).

Hasta el silencio es sonoro: "Escucha el silencio que canta" (*O.c.*, 445). Al poeta le gusta el silencio tanto como la

música, porque el silencio es su aliado contra los disgustos de la vida:

—Silencio.

¡La inmersión en tus aguas calladas
¡oh propio ser!, antes que el ruido
que inane asorda!
Húndete en el silencio!
— sola Música —

(*O.c.*, 175).

Algunas veces León de Greiff crea sinestesias o trasposiciones sensoriales. Tiene una variedad de sinestesias, pero las más usadas son las que incluyen el sentido auditivo. Siguen algunos ejemplos, empezando con la transposición entre la música, el tacto y el olor: “un blando olor de lirios, como acordes lejanos / de amortiguadas teclas” (*O.c.*, 76); “Cóge si puedes, esa melodía; / capta si puedes, su perfume avaro” (*O.c.*, 234). Oído-olfato: “aquel canto que yo dije, henchido / de músicas fragantes y equívocos aromas” (*O.c.*, 247); “florecen madrigales / de un olor soporífico y externo” (*O.c.*, 98); “voz de inefable perfume” (*O.c.*, 340); “tu voz cuya leda / fragancia mis locos / sueños equilibra” (*O.c.*, 83). Vista-oído: “humo melodioso de la pipa” (*O.c.*, 128); “la luna solitaria / vertía su luz espectral / — de arpas y violas tenue aria / tímidamente musical” (*O.c.*, 45); “sinfonías de los orbes, / ... yo oí” (*O.c.*, 374). Acústico-táctiles (especialmente en imágenes de textiles): “canta el violín / con voz de seda” (*O.c.*, 23); “música felposa” (*O.c.*, 422); “músicas acariciantes” (*O.c.*, 329). De Greiff interpreta sinestésicamente toda clase de impresión no auditiva en sensaciones musicales.

En estas observaciones se ven ejemplos de la gran variedad de maneras en que la música penetra todos los aspectos de la poesía de León de Greiff: en el contenido temático, en la estructura y en la imaginería. Además, ha hecho muchas contribuciones originales en este como en otros aspectos de su poesía. Su musicalidad se integra con toda naturalidad, sin-

ceridad y buen gusto literario con los otros aspectos característicos de su poesía: la libertad de expresión, la imaginativa aventura nocturnal, la ironía, la auto-exploración compleja. ¿Hay otro poeta hispánico cuya obra y espíritu estén tan empapados de música?

STEPHEN C. MOHLER.

Universidad de Carolina del Norte en Greensboro,
Estados Unidos de América.