



Análisis semiótico del *Libro de relatos* de León de Greiff,

Un trabajo de grado presentado para obtener el título de
Licenciado en Filosofía y Lengua Castellana

Juan Guillermo Miranda Corzo, Sergio Alberto Garnica Salazar

Agosto 2015.

Agradecimientos

Aprovechamos la oportunidad para reconocer el apoyo incondicional de nuestras madres, quienes estuvieron siempre atentas a las necesidades que este proyecto requirió. Agradecemos a las profesoras Paula Marín, Claudia Giraldo y Ninfa Cárdenas, quienes desde un principio nos compartieron muy gentilmente sus conocimientos para el enriquecimiento de nuestro trabajo. Por último, cabe mencionar a nuestros amigos y amigas quienes de alguna u otra manera contribuyeron al mejoramiento de esta investigación.

/Prefacio

El afán por inscribir la producción literaria latinoamericana y en este caso la colombiana, dentro de los lineamientos, directrices, reglas y moral eurocéntrica, se puede observar en los encasillamientos de los géneros y sus derivados terminológicos que establecen lo que es bueno y lo que es malo, lo que es ‘lo mejor’ y lo que no lo es, lo que es ‘bello’ y lo que es poco apreciable ‘estéticamente’. La búsqueda de la ‘civilización’, ‘evolución’ y ‘progreso’ ha llegado hasta nuestros días a la división y clasificación de grupos sociales en distintos ‘mundos’, según su nivel de ‘desarrollo’ y ‘consumo’: ¡Algo se ha concebido en Europa como poesía (*ποίησις*) desde hace miles de años!

El simple hecho de que uno de los requisitos de la civilización para considerar a un pueblo como ‘cultura’ sea forjarse a fuerza o apropiarse de una expresión ‘artística’ representativa y consecuente con la tradición europea, es un síntoma de que, por ejemplo, Colombia sigue un régimen de progreso ajeno determinado, como toda expresión, por los códigos del lenguaje.

En este orden se presenta un rasgo distintivo entre la tradición crítica heredada en Colombia al captar las obras nacionales, esto es, suponerlas valiosas de acuerdo a consideraciones ‘históricas lineales’. Esta clasificación de las expresiones artísticas no ha constituido aún un marco de interpretación lógica, que valide ese proceso cultural tan anhelado

por los pueblos más jóvenes para pertenecer a la gran civilización; suscitando en cambio, en gran parte de sus estudios y en las referencias a las distintas obras, condiciones interpretativas.

El caso más especial en el que prevalece esta concurrencia interpretativa es en la vida y obra de León de Greiff. El interés acostumbrado por encasillarlo como vanguardista equivale a querer distinguirlo dentro de la cultura ‘civilizada’ de la literatura latinoamericana. Esto responde a la necesidad de mostrar algún símil artístico, una correspondencia con el ‘canon’ que dé continuidad al espíritu europeo. Existen por otra parte, especiales características de un estilo narrativo muy auténtico dentro de la historia de la poesía; nosotros diríamos: dentro de las tradicionales formas de expresión lingüística en lengua española. Es precisamente esta trascendencia en la historia de la literatura la que ha impulsado el reconocimiento y los múltiples y más detallados estudios interdisciplinarios, ávidos de desentrañamiento.

Diferentes clases de análisis sobre la musicalidad de la obra literaria de León de Greiff han sido realizados, o por musicólogos experimentados, como el bogotano Hernando Caro Mendoza y su trabajo *La música en la poesía de León de Greiff* (2005), o por críticos literarios que pretenden, si no aplicar una teoría a su música, sí ofrecer argumentos teóricos musicales para explicar las claves de tan excepcional ‘transformación’ musical y poética.

Algunos de los métodos de investigación han logrado extraer de los discursos poéticos los elementos más representativos de las grandes estructuras musicales, resaltando el espíritu

creativo del autor, equiparando sus composiciones con genialidades rítmicas como las de Bach, Liszt o Beethoven.

Algunos sectores de la crítica nacional anterior al siglo XXI, en su deseo por definir los contenidos de la obra, se encargaron de referenciar aspectos de la vida y la personalidad del autor, pretendiendo así acercarse directamente a los elementos compositivos del arte literario. El tema por excelencia de los artículos biográficos es la ascendencia genealógica del poeta, especialmente a la hora de referenciar los narradores y personajes que aparecen repetidamente en su obra.

El filósofo Gutiérrez Girardot en el año 2001 escribe para la revista *El Aleph* un artículo titulado *Una visión nada provinciana de León de Greiff* (2006) como respuesta al prólogo que redacta Jorge Zalamea para la edición de las *Obras completas* (1960) realizada por Aguirre Editor. El filósofo denuncia la recurrente referencia que se hace, en la argumentación del estilo poético, a pasajes personales, sociales y políticos del autor para describir las herramientas características de su escritura.

El estudioso venezolano Miguel Gomes en 2002 ve publicado su artículo *El tiempo literario de León de Greiff* en la University of Pennsylvania Press. En este expone detalladamente la imposibilidad manifiesta al momento de establecer una clase de narración

equivalente a la del antioqueño. Menciona las múltiples conclusiones a las que han llegado los ensayistas, historiadores y críticos literarios más citados en la academia -entre ellos afloran los nombres de Guillermo de Torre, Cecilia de Mendoza y Enrique Anderson Imbert- quienes en su mayoría, parten de un evidente desconocimiento de los contenidos artísticos, razón por la que se limitan a simples encasillamientos o a someras definiciones¹.

En este texto Gomes también rescata una intervención de Armando Romero en la que plantea considerar la obra del colombiano como Vanguardia, después de hacer un rastreo en su escritura, de la influencia modernista tardía. “El modernismo alimentaba su mundo de imágenes rutilantes y saltarinas, pero no condicionaba su música, propia, particular y abscondita, ni su ritmo burlón y barroco”. (p. 122) Así mismo, esta valoración presenta a De Greiff como un lector y escritor ‘omnívoro’. Reconoce la existencia de muchos rasgos de naturalezas diversas en su escritura, lo que en la academia sigue motivando estudios cada vez más detallados o extensos. Sin embargo, el propósito de estas valoraciones, referidas por el venezolano, no escapa a la necesidad de clasificación en la sucesión lineal de los estilos poéticos.

Nuestro estudio se ha interesado en poner en evidencia los aspectos más sugestivos de la poesía, expresa en el *Libro de relatos*, queriendo responder qué es eso que posee la obra de León

¹Gomes se refiere precisamente al trabajo de Guillermo de Torre: “el estudioso se ampara bajo la vaguedad de que en Colombia se percibe únicamente "algún eco vanguardista". La ligereza de su clasificación se torna más incómoda para cualquiera que medite en el hecho de que antes, en las páginas del mismo libro se asevera que el *Manifiesto Pau Brasil* fue escrito por Mário de Andrade o, peor aún, que Álvaro de Campos se ramifico "en tres poetas 'complementarios' ", lo que permite suponer que la lectura de los textos inventariados no era un hábito del historiador” (p. 422)

de Greiff que motivó a su mayor crítico y ‘antagonista’, hablamos de Laureano Gómez, imbuido por la retórica y el egocentrismo, a considerarlo como “el portentoso milagro que excede cuanto pudo pensar antes de su aparición la más fértil de las imaginaciones” (1937 p. 61).

En el predominio temático en los estudios nacionales anteriores al siglo XXI, se ha de mencionar por lo menos a uno o dos de los múltiples personajes que encontramos a lo largo de la obra, pero especialmente en los *Relatos*². La mayoría de las personas se han de familiarizar con algunos en especial, al punto de motivar la memorización de sus versos, cual si fueran canciones de Rafael Pombo, el más conocido por los lectores, el *Relato de Sergio Stepansky*.

Haciendo una lectura básica del *Libro de relatos*, a la luz de la *Introducción al análisis estructural* (1994), encontramos que todos los personajes o agentes narrativos poseen cualidades que los distinguen como participantes de una ficción. Sus actitudes están determinadas por el discurso narrativo y su desarrollo se rige por una fábula general. El personaje existe y se identifica en este contexto, como agente de la ficción, sin importar si el nombre que lleva es de un personaje histórico o incluso el mismo del autor. En el instante en que el autor se hace personaje y se incluye en la ficción, se convierte en un “ser de papel” (Barthes, 1994, p. 190) y su vida íntima deja de tener inferencia en la comprensión de la obra.

² Más adelante afirmaremos que los *Relatos* no poseen un género aparentemente tradicional, por lo cual aseveramos el hecho de que no tienen un género convencional. Este es un asunto que requiere una investigación y nosotros no ahondamos en él. Solamente llamaremos a los *Relatos* como poemario y a cada *relato* como poema con fines de utilidad y referencia.

La evidente ambigüedad interpretativa que se ha suscitado respecto a estos personajes reside en el desconocimiento de las coordenadas espacio-temporales a las que pertenecen. Uno de nuestros propósitos es revelar los rasgos en común y las características particulares que presentan los personajes (que a su vez son narradores) de los discursos poéticos que componen el *Libro de relatos*. Intentamos comprender la interpretación particular del mundo con la que cada uno de los personajes-narradores contribuye a forjar la totalidad del universo ficticio.

Abordamos cada narración como la pieza de un todo, haciendo uso de las diferentes teorías que componen el método semiótico para luego describir el mundo imaginario, inscrito en el discurso narrativo del poemario *Libro de relatos*. La semiótica literaria nos dará la posibilidad de adentrarnos en el universo ficticio de cada poema, con el fin de sustentar el propósito fundamental de este trabajo. Nos adentramos en un autor y una poesía que no son, en una primera lectura, sencillos de entender, pero con el firme propósito de ponerlos a dialogar con su contexto literario y, además, con la tradición literaria interpretativa. Nuestro aporte busca ser de ayuda para la comprensión de De Greiff.

Tabla de contenido

I. Introducción.....	12
1. Los <i>Relatos</i> y el trastoque de códigos culturales	
2. El <i>Libro de relatos</i> o sobre la versificación libre.....	21
3. Balance degreiffiano.....	23
II. Marco teórico y conceptual.....	35
1. Sobre la semiótica.....	35
1.1 Semiótica general.....	35
1.2 Semiótica literaria.....	41
2. Sobre el Método semiótico.....	54
2.1 Eje sintagmático.....	57
2.1.1 Naturaleza concreta o abstracta del discurso.....	60
2.1.2 Figuralidad del discurso.....	60
2.1.3 Discurso monovalente o polivalente.....	61
2.1.4 Objetividad y subjetividad del lenguaje.....	62
2.1.5 Modo.....	62
2.1.6 Tiempo.....	63
2.1.7 Visión.....	66
2.1.8 Voz.....	68
2.1.9 Orden lógico y temporal.....	69
2.1.10 Orden espacial.....	70
2.1.11 Personajes.....	71
2.1.11.1 La teoría de Mijaíl Bajtin (<i>Arte y responsabilidad, La obra polifónica, El Héroe y la actitud del Autor hacia el Héroe, La idea en la conformación del Héroe</i>).....	76
2.2 Eje paradigmático.....	83
III. Aplicación del Método semiótico.....	88
1. Análisis sintagmático.....	91
1.1. Naturaleza abstracta, figuralidad del discurso.....	91
1.1.1 Figuras retóricas y musicalidad.....	98

1.2 Discurso polivalente o sobre la intertextualidad.....	102
1.3 Subjetividad del lenguaje.....	107
1.3.1 <i>Relato de Guillaume de Lorges</i>	108
1.3.2 <i>Relato de Sergio Stepansky</i>	111
1.3.3 <i>Relato de Harald el Oscuro</i>	115
1.3.4 <i>Relato de Proclo</i>	120
1.3.5 <i>Relato de Gunnar Fromhold</i>	123
1.3.6 <i>Relato de Erik Fjordsson segundo</i>	126
1.3.7 <i>Relato de Aldecoa tercero</i>	130
1.3.8 <i>Relato de Diego de Estuñaiga</i>	132
1.3.9 <i>Relato del Skalde segundo</i>	134
1.3.10 <i>Relato del Skalde</i>	140
1.3.11 <i>Relato de Claudio Monteflavo</i>	145
1.3.12 <i>Relato de Ramón de Antigua</i>	148
1.3.13 <i>Relato de Erik Fjordsson</i>	150
1.3.14 <i>Relato de Aldecoa segundo</i>	156
1.3.15 <i>Relato de Aldecoa</i>	158
1.3.16 <i>Relato de Gaspar tercero</i>	160
1.3.17 <i>Relato de Gaspar segundo</i>	162
1.3.18 <i>Relato de Gaspar</i>	165
1.4 Modo.....	168
1.5 El tiempo.....	174
1.6 La visión.....	177
1.7 La voz y los personajes. La obra polifónica.....	180
1.7.1 Los <i>Relatos</i> de León de Greiff desde Bajtín.....	181
1.7.1.1 La idea de Bajtin en la conformación del Héroe aplicada a los <i>Relatos</i> de León de Greiff.....	184
1.8 Orden lógico y espacial.....	189
2. Análisis paradigmático.....	205
2.1 León de Greiff en el contexto poético y cultural colombiano.....	208
2.2 La propuesta artística en el <i>Libro de relatos</i>	223
2.3 Los trastoques culturales en las temáticas del <i>Libro de relatos</i>	229
2.4 Conclusiones.....	247
Referencias.....	244

I. Introducción

A continuación vamos a exponer tres aspectos importantes para nuestro estudio. El primer punto constituye el propósito principal y fundamental de este trabajo, donde exponemos algunos antecedentes, la pregunta de investigación, la tesis central de este trabajo y sus objetivos, general y específicos. En el segundo punto, presentamos algunos datos valiosos sobre la edición del *Libro de relatos* que usamos para esta investigación. Y en el tercer punto, realizamos un corto balance sobre los estudios acerca de la obra de León de Greiff y justificamos la pertinencia de este trabajo.

1. Los *Relatos* y el trastoque de códigos culturales

Entre las múltiples lecturas de poesía colombiana que realizamos a lo largo de la formación académica, una de ellas se destacó por su implacable tono de rareza. Las innumerables palabras, combinaciones y sonidos provenientes de aquella singularidad, proporcionan una imagen de aquel texto lírico, a primera vista, desconocida e ininteligible. La lectura de los *Relatos* de León de Greiff se constituyó, inicialmente a nuestros ojos, como una rareza. La necesidad de profundizar en ellos motivó la búsqueda de una comprensión más acertada y detallada. Por fortuna, la existencia del *Glosario de referencias léxicas en la obra de León de Greiff* (Macías & Velásquez, 2007) nos permitió entender el raro y extenso léxico plasmado en el poemario, siendo útil para nuestra comprensión la definición de la multiplicidad de términos poco comunes.

Las anomalías, que a nuestro entender se evidenciaban a lo largo del proceso de lectura de los *Relatos*, las identificamos, en un principio, por los rasgos compositivos o estructurales, puesto que alcanzamos a notar las formas de versificación tan libres, el amplio y poco común léxico y las abundantes intertextualidades que emanaban de sus versos. Posteriormente, mientras el proceso comprensivo del poemario avanzaba, nos dimos cuenta de que los temas, que de él surgían, asentaban un tono agresivo y burlesco, donde siempre habían referencias a aparentes críticas de la moral cristiana, sin olvidar su apología del instinto y los asuntos corporales y placenteros. En estas temáticas nos fue posible identificar los rastros de leves trastoques a la moralidad, al reconocer en el poemario algunas veces el tono de hastío y burla hacia las prácticas y valores morales de una muchedumbre o multitud que representaba una especie de moral dominante. Las temáticas reflejaban la apuesta por cierto tipo de moral personal o particular, muchas de ellas caracterizadas por la decisión que tuvieron los personajes de vivir, o bien en constantes viajes con rumbos indeterminados, o bien en la locura, los sueños o la vida instintiva. Pensar en críticas o prácticas contrarias a una moral cristiana, defender y promulgar el impulso instintivo y el apetito por cuestiones eróticas, no corresponden propiamente a los postulados de una moral católica, muy seguramente, dominante en la época en que se escribieron los *Relatos*. Estas primeras intuiciones nos permitieron seguir adelante en el planteamiento de nuestro trabajo.

Hasta ese momento, nuestro interés hacia el poemario estaba en su más alto nivel, razón por la cual decidimos adentrarnos en sus palabras y procurar una investigación sobre su contenido. Siguiendo en el proceso comprensivo del poemario, nos dimos cuenta de que los *Relatos*, al parecer, se establecían como una especie de singularidad, caracterizada por el trastoque de ciertos valores o códigos, gracias a que sus formas y temas, muchas veces, se nos presentaban como fuente de aparentes críticas y oposiciones. Estas primeras lecturas y el afán por una interpretación acertada, nos condujeron a profundizar en el poemario, para lograr posteriormente sintetizar nuestra investigación. Dicha profundización se basó en la consulta de fuentes secundarias. Aunque inmediatamente a continuación hablemos de León de Greiff a partir de estas fuentes, la presente introducción posee un apartado especial donde justificamos la pertinencia de nuestra investigación a partir de fuentes secundarias.

León de Greiff gozó en vida de un alto prestigio en las letras hispanas, así como en la literatura universal³ de su época. Sin embargo, solo hasta hace un par de décadas, medianamente, se han dado a conocer estudios acerca de su obra en la academia. Aún hoy, en Colombia el nombre León de Greiff es tan popular, como desconocida es su obra. La mayoría de los estudiosos reconocen la importancia de la obra greiffiana en las letras hispanas; algunos se atreven a clasificarlo entre los diferentes “ismos” (modernismos, vanguardismo, sinfonismo, etc.) y otros lo consideran una figura original, sin posibilidad de clasificación (Gomes, 2002, pp. 423-424). Siendo tan importante en Colombia e Hispanoamérica (incluso se lo llega a comparar con Rubén Darío, Silva o Barba Jacob), no se reconoce ampliamente su trascendencia en las letras (Gómez, 1986, p. 45).

³ “In spite of the critics neglect, De Greiff became Colombia's most famous living poet” (Connell, 1978, p. 10).

Probablemente la razón por la cual la obra de De Greiff se desconoce radica, en parte, por la baja producción de estudios referentes a resultados de investigación que puedan contener, o bien un método literario claro y establecido o un enfoque especializado sobre un tema, un estilo o aspectos concretos acerca de su obra. Un autor de esta ‘importancia’ y ‘calibre’ en las letras hispanas requeriría mayor investigación detallada, pues, además, la obra del poeta es muy extensa y valiosa. Gracias al balance que realizamos a propósito de los textos críticos de la obra de De Greiff, pudimos observar algunas particularidades importantes. La más evidente de ellas es la necesidad de estudios sistemáticos, que trabajen con un fuerte soporte metodológico, pues aun habiendo algunos hasta la fecha (la mayoría de financiación extranjera⁴), las investigaciones amplias acerca de su obra todavía son pocas (más adelante se presentan con mayor atención estos aspectos).

La mayoría de trabajos que revisamos ven la obra como un todo cuando dentro de ella se presentan múltiples estilos, formas y temas que merecen una puntual atención. La presente investigación se justifica en este enfoque donde estudiar un fragmento de la obra minuciosamente, más que la vida y la obra del autor en su totalidad, es una actividad imprescindible. Rafael Gutiérrez Girardot en su artículo *Una visión nada provinciana de León de Greiff* comienza diciendo “‘Y después de tantas palabras, no sobrevive la palabra’. Cabe recordar estas líneas de César Vallejo tras la lectura de la poesía de León de Greiff, pero sobre todo de los escasos trabajos que se han dedicado a descifrarla” (2001, p. 223). El crítico colombiano

⁴ Solamente el hecho de que la mayoría de estudios grandes y sistemáticos sobre la obra de De Greiff sean hechos o financiados por extranjeros habla de la poca fuerza investigativa que se le ha dado en este país. Contribuir con este pequeño estudio nuestro, solamente es un grano de arena, a partir de la academia colombiana, en la tarea pendiente que le queda a este país por estudiar a los autores de su territorio.

pretende revalorar la riqueza de la obra degreiffiana partiendo del presupuesto interpretativo provincial de la crítica nacional que estima, en mayor grado, aspectos de la vida de De Greiff al momento de estudiar su obra. Nuestra investigación pretende ser un pequeño aporte desde la academia colombiana acerca de un fragmento de la obra de De Greiff.

El anterior preámbulo se dividió en dos: en un primer momento hablamos sobre la lectura y comprensión inicial de los *Relatos* de León de Greiff y, en segundo momento, presentamos un panorama general de la obra del poeta. ¿Por qué recurrimos a estos datos? Gracias a estos dos momentos nos fue posible sintetizar el objetivo fundamental de nuestra investigación. En este orden de ideas, el siguiente paso que dimos consistió en recurrir a la Semiótica para analizar el poemario de De Greiff, dado que nuestro interés inicial siempre consistió en profundizar esta obra lírica, siguiendo un camino que nos permitiera conocer por qué este texto resultaba ser tan singular y, al parecer, trasgresor.

¿Por qué recurrimos a la semiótica literaria como método de análisis de los *Relatos*? Es de utilidad conocer esta respuesta para mostrar cuál es el objetivo principal de nuestro trabajo. Primero que todo, la semiótica literaria, siendo un dominio que estudia los textos literarios como signos, nos permite analizar la obra como signo cultural. Teniendo en cuenta esto, el método semiótico nos traza un camino para analizar el poemario desde su estructura interna (aspectos compositivos, tiempo, espacio, versificación, temáticas, etc.) hasta la comparación que se puede establecer con el medio cultural y los códigos y valores morales dominantes (tanto literarios

como sociales) de la cultura⁵ y el contexto que rodea una obra literaria. Debemos tener muy en cuenta este asunto, puesto que, como lo expresamos antes, nuestra primera lectura descubrió o interpretó que los *Relatos*, al parecer, demostraban cierta rareza en la cual tanto sus formas y estructura como sus temáticas, ostentaban una especie de trastoque a ciertos códigos morales, dado que existen, en sus versos, múltiples referencias que se burlan o critican la forma de vida de la gente que practica estos códigos o valores. Así pues, para profundizar en este asunto, la semiótica resultó ser ideal para analizar detalladamente estas referencias (tanto estructurales y versíficas como temáticas, trasgresoras en apariencia), puesto que ella puede analizar estos aspectos y, a partir del mismo texto literario, observar los códigos o valores culturales que dicho texto pueda trasgredir. La semiótica literaria llegó a nosotros como un método ideal que podía resolver el porqué los *Relatos*, quizá, resultarían ser una fuente de trastoque de valores culturales. Aunque el objetivo principal de la semiótica literaria no sea, precisamente, observar qué códigos morales un texto literario pueda trasgredir, teniendo en cuenta la cultura en que nació, esta tarea sí la puede llevar a cabo, pues uno de sus objetivos principales, siguiendo a Lotman (2011), es el de estudiar la obra literaria como signo cultural.

Por otro lado, para responder a la pregunta del párrafo anterior, también sirve como argumento el hecho de que la semiótica nos permite hacer una lectura sistemática y rigurosa de los textos artísticos. Como se ha mencionado, la mayoría de estudios sobre la obra de De Greiff no han reparado en una investigación tan especializada como quisiéramos, por lo cual, nuestro

⁵ Esta idea resulta ser muy compleja para exponer en tan solo un párrafo, por lo cual, remitimos al lector al capítulo uno, que consiste en nuestro marco teórico y conceptual, donde se explican con más detalle estos aspectos.

trabajo semiótico pretende ser un análisis teóricamente estructurado y puntual sobre el *Libro de relatos*.

Este trabajo propone, entonces, la aplicación de un análisis semiótico al poemario *Libro de relatos* (1975) escrito por León de Greiff, con el fin de observar los códigos o valores culturales que el poemario puede trastocar o trasgredir. Una de las tareas que puede realizar la semiótica literaria es estudiar la obra como signo cultural, cuestión que nos permite poner en evidencia los códigos culturales que un texto literario pueda trastocar, romper o trasgredir (esta idea es expuesta en el marco teórico de esta investigación). En este sentido, la pregunta de investigación que dirige y encamina este trabajo es: ¿cuáles son los códigos o valores culturales que el poemario *Libro de relatos* trastoca o trasgrede?

Como se observará a lo largo de este trabajo, los códigos o valores culturales a los cuales hacemos referencia se dividen en dos grupos fundamentales: los códigos acerca de las formas compositivas tradicionales de la lírica colombiana en la época de De Greiff, y los códigos culturales y morales dominantes que rodearon el contexto específico de los tiempos del poeta. Aunque este trabajo no tiene un carácter sociológico o historiográfico, donde describimos la sociedad colombiana de aquella época y su funcionamiento, sí evidenciamos algunos códigos culturales morales que se muestran en las temáticas presentes en el *Libro de relatos*. Es necesario hacer énfasis en esta última idea, pues nuestro trabajo no hace un seguimiento sobre la forma de vida de la sociedad colombiana en los tiempos de De Greiff, sino que a partir del rastreo de las

temáticas de los *Relatos*, encontramos indicios de una tradición marcada por códigos culturales dominantes que, como se verá en el desarrollo del trabajo, son trasgredidos en las temáticas del poemario.

Así pues, para lograr plantear la pregunta de investigación de este trabajo, partimos de dos antecedentes principalmente. El primero fue la lectura inicial del poemario, cuya comprensión en muchas ocasiones fue dificultosa por el complejo lenguaje lírico de De Greiff, pero que, gracias a la profundización en su comprensión, fue posible entender de manera más eficiente. El segundo antecedente tiene que ver con el recurso de las fuentes secundarias. Sin embargo, podríamos añadir un tercer antecedente que, en esencia, corresponde con más precisión a la ejecución de esta investigación, este es, la puesta en práctica del análisis sintagmático (este examen es la primera parte de un completo análisis perteneciente al método semiótico que exponemos en el marco teórico), puesto que nos encaminó por una interpretación final acerca del poemario. Estos antecedentes fueron primordiales para el planteamiento definitivo de los lineamientos de nuestra investigación.

Por lo tanto, la tesis principal de este trabajo consiste en que los *Relatos* trastocan o trasgreden tanto algunos códigos o valores culturales morales, como ciertos aspectos compositivos poéticos de su época. De esta manera, el objetivo principal de esta investigación es identificar, por medio de un análisis semiótico, los códigos o valores culturales y los aspectos compositivos poéticos que el poemario *Libro de relatos* trastoca o trasgrede. En este punto, no

solo presentamos cuál fue el objetivo fundamental de este trabajo, sino, además, es de utilidad mostrar la conclusión principal. Luego de realizar la aplicación sistemática del análisis semiótico sobre los *Relatos*, la principal conclusión de nuestra investigación consiste en que el *Libro de relatos* trastoca no solo algunos aspectos de composición poética (comparándolo con los parámetros tradicionales de la época) sino también algunos temas que para la sociedad de entonces eran dogmáticos y tradicionales, y que a partir de las temáticas del poemario (por ejemplo, la falta de dios y el erotismo), es posible observar su trastoque.

Cabe, por último, resaltar algunos aspectos principales del marco teórico en esta introducción. La semiótica literaria se construye a partir de la semiótica general, tal como la literatura, siendo arte, se construye a partir de la lengua primera o lengua natural. Esto no quiere decir que la literatura solo esté formada a partir de la lengua primera, sino que es con base en esta lengua que construye su propio lenguaje, distinto al primero, razón por la cual es llamada la lengua segunda. Como la literatura posee su lenguaje, es necesario para su análisis el uso de categorías que se especialicen en su particularidad como lenguaje; es aquí donde nace la semiótica literaria como esa especialización sobre del signo literario, el cual posee características propias. La semiótica literaria es un terreno joven que estudia la literatura como signo comunicativo (posee un emisor y un receptor) y, siendo arte, tiene la posibilidad de observar la cultura en la que nació, sin ser un documento histórico.

La búsqueda de estudios que nos ayudaran a entender la semiótica literaria arrojó muy pocos resultados. Para el caso de un método semiótico en específico, los resultados de la búsqueda fueron nulos. Esta situación nos condujo a organizar unas categorías de análisis que construyeran un método semiótico que se adaptara a las necesidades del poemario que estudiamos; esta labor la hicimos basados en múltiples lecturas de textos semióticos. Así pues, Yuri Lotman fue imprescindible para esta tarea, puesto que él propone el análisis de textos artísticos a partir de un eje sintagmático y eje paradigmático. En el primero, deben analizarse los aspectos estructurales de un texto y en el segundo es posible analizar y contrastar dicho texto con la cultura en que nació. Desde este punto de vista, una de las tareas de la semiótica, como lo mencionamos anteriormente, puede ser la de observar los valores o códigos culturales que un texto literario puede trastocar. Por último, para el caso del eje sintagmático, recurrimos a las categorías que proponían Todorov, Barthes y Bajtín, con el fin de analizar el aspecto estructural de los *Relatos*.

Hemos dispuesto el estudio en dos grandes capítulos, cada uno de los cuales corresponden a los objetivos específicos del estudio: el primero será el marco teórico y conceptual, donde exponemos con detalle qué es la semiótica general y literaria, y explicamos con cuidado de qué se trata el método semiótico y su composición. El segundo capítulo y objetivo específico de este trabajo, será el análisis semiótico (análisis sintagmático y análisis paradigmático) del poemario, donde aplicamos el método semiótico al *Libro de relatos*.

Previo al inicio de los capítulos, agregamos dos ítemes más a esta introducción. El primero hace una presentación del *Libro de relatos*, y el segundo, un breve balance acerca de los estudios críticos de la obra de De Greiff con el fin de sustentar la pertinencia de esta investigación.

2. El *Libro de relatos* o sobre la versificación libre

Antes de que se pensara en libro alguno, la Revista Pan de Bogotá publicaba en 1935 el *Relato de Gaspar*. Posteriormente se han descubierto, como el caso del *Relato de los oficios y menesteres de Berremundo* (1960), *relatos* que debido a su extensión logran ser publicados en solitario.

En *Variaciones alrededor de nada, Tercer mamotreto*⁶ que logra publicar León de Greiff en el año 1936 se encuentra una secuencia de dieciocho poemas reunidos bajo el título de *Libro de relatos*. En *Farrago*, su *Quinto mamotreto*, incluye dos *relatos* (*Del segundo libro dellos*). Hasta el *Séptimo mamotreto* de 1957, en su *Velero paradójico*, reaparecen tres de estos poemas pero ahora dispersos en diferentes libros. *Nova et vetera*, su octavo y último compendio presentó dos *relatos*.

⁶ Mamotreto: nombre técnico que el poeta da a sus compendios en los que incluye, además de relatos, baladas, canciones, sonetos, facecias, arietas, ritornelos, cantigas, preludios, y un sin fin de estructuras musicales. Véase *Ensayos y Poesías* (1993).

La Compañía de Empaques S. A., en el año 1975 rindió un homenaje al insigne maestro con motivo del tricentenario de Medellín. El homenaje, más allá del reconocimiento y la valoración artística, consistió en la publicación de un libro especial en el que “por primera vez se reúnen los poemas conocidos como los Relatos de León de Greiff, dispersos hasta ahora en varios de sus libros y mamotretos” (1975, p. 3). Aparecen en este volumen veintiséis relatos y se imprimen dos mil ejemplares; los primeros doscientos firmados por el autor y numerados.

En 1979, bajo la edición de Carlos Valencia Editores, se publica por separado la primera serie del *Libro de relatos* encontrada en el *mamotreto Variaciones alrededor de nada*. Aunque en esta cartilla aparecen solo los dieciocho poemas, se le han agregado ilustraciones de Antonio Roda y un valioso prólogo de Boris de Greiff, haciendo de esta una circulación de lujo.

Con la intención de actualizar el trabajo, El Áncora Editores, cuatro años después de extractar en un volumen los poemas que el artista denominó *baladas*, así como las llamadas *canciones* y *sonetos*, publica en 1995 el mismo compendio que publicó la Compañía de Empaques con veintiséis relatos, si bien en diferente orden y con algunos poemas fechados pretendió la editorial comercializar el texto, ya que el homenaje brindado en el tricentenario de Medellín no tenía una intención lucrativa.

Inició un nuevo siglo y con sorpresa, en una edición que realiza la Universidad Nacional de Colombia en el 2004 sobre la obra completa del poeta, aparece un apartado con el nombre de *Poemas no fechados o inconclusos* y en él un *relato* inédito. Los *Relatos* que fueron compendiados por el mismo De Greiff con el nombre de *Libro de relatos* y que fueron editados por Valencia Editores (1979), son los poemas de estudio para la presente investigación:

Relato de Gaspar, Relato de Gaspar, Relato de Gaspar, Relato de Aldecoa, Relato de Aldecoa, Relato de Erik Fjordsson, Relato de Ramón de Antigua, Relato de Claudio Monteflavo, Relatos del Skalde, Relato de Diego de Estúñiga, Relato de Aldecoa, Relato de Erik Fjordsson, Relato de Gunnar Fromhold, Relato de Proclo, Relato de Harald el obscuro, Relato de Sergio Stepansky, Relato de Guillaume de Lorges.

3. Balance degreiffiano

Hemos realizado un esbozo a manera de balance general⁷ acerca de los libros y artículos que estudian a León de Greiff desde el punto de vista de su obra y/o de su vida (muchos estudios que pretenden dar aportes académicos sobre la obra terminan cayendo en amplias apreciaciones sobre su vida). Lo anterior responde a la necesidad de argumentar dos puntos: primero, nuestro trabajo no tiene antecedentes en cuanto al método de estudio (semiótica) aplicado ya sea a la obra general de De Greiff o específicamente a su poemario el *Libro de relatos*. Y segundo,

⁷ No quisimos hacer un balance tan específico sobre la obra de León de Greiff, ya que nuestro propósito fundamental no cubre esta extensa tarea propia de otra investigación.

nuestro interés por estudiar de manera sistemática y teórica este poemario radica, como lo habíamos mencionado, en el interés por investigar y analizar a De Greiff de manera puntual desde un fragmento de su extensa obra. Digámoslo de una vez, los *Relatos* poseen características especiales en cuanto a la composición y a las temáticas que merecen atención minuciosa, puesto que no pretendemos encasillarlos de manera arbitraria, ni en afirmaciones que definen o interpretan toda la obra ni en movimientos literarios.

Este balance pretende ser nuestra argumentación principal en torno a la validez de nuestro trabajo investigativo. Mostraremos enfáticamente algunos estudios que consideramos como rigurosos y sistemáticos sobre De Greiff, los cuales insisten también (ya sea de manera indirecta) en la falta de estudios (sobre todo desde Colombia) acerca de la obra del poeta:

La crítica colombiana –no digamos la del resto de Hispanoamérica- ha sido poco afortunada al enjuiciar la obra del antioqueño. Los rótulos de “extraño”, “extravagante”, “absurdo”, “caótico”, etc., han servido para llenar dos o tres párrafos en la mayor parte de las antologías que recogen su nombre; otras ni siquiera le mencionan. (Rodríguez, 1975, pp. 9-10)

Con pocos estudios no nos referimos a poca escritura. Sobre el poeta hay una considerable cantidad de textos que se dedican a realizar observaciones completas sobre aspectos generales y específicos acerca de su vida y obra, así como simples comentarios. Si existen tantas menciones o escritos sobre De Greiff ¿por qué afirmamos que aun hacen falta estudios? Nuestra consideración de una investigación especializada parte desde la rigurosidad metodológica. Existen bastantes textos, muchos de ellos se presentan como comentarios o críticas generales acerca de su vida y obra. No pretendemos desvalorizarlos, pues de alguna manera contextualizan

su obra, hacen posible antecedentes importantes para investigaciones presentes y poseen un conocimiento amplio desde muchos puntos de vista sobre De Greiff.

Dividiremos el balance en tres niveles: los textos que se refieren a la vida y obra del poeta de una manera global; los estudios que consideramos más sistemáticos y extensos a la hora de estudiar a León de Greiff y su obra; y los trabajos en torno al tema o trato específico de los *Relatos* del poeta.

En esta primera parte, comenzaremos con algunos ejemplos de libros y artículos que hablan sobre la vida y la obra en general del poeta: *De Greiff o el lenguaje que no envejece* (1997) de Belisario Betancur Cuartas, *Una maravilla literaria, Poesía moderna por correspondencia, Vindicación y elogio de León de Greiff* (1984-1989) de Laureano Gómez, *Poesía y Novela en Colombia en la década del 80: Algunas tendencias* (1996-1999) de Juan Gustavo Cobo Borda, *Una poesía insobornable y solitaria* (1995) de Fernando Charry-Lara (quien posee varios artículos sobre el poeta), *Consideraciones sobre León de Greiff* de Luis Fernando Macías Zuluaga, *León de greiff, cultura y política en Colombia* (2010) de Alexander Montoya.

De especial atención referenciamos el artículo de María Candelaria Posada *Mecanismos del lenguaje poético de León de Greiff* (1996) debido a lo útil que resulta su planteamiento para

pensar nuestro análisis paradigmático. Aunque este artículo sea relativamente corto, Posada nos introduce en las teorías de los estudiosos Tzvetan Todorov y Roman Jakobson (además de la mención de otros estudiosos rusos) con el fin de presentarnos el problema de la especificidad de la poesía y el interés que ha habido en torno a una dualidad de enfoques, donde se defiende que la poesía debe fijarse, o bien en el sentido o bien en el sonido. Esta discusión teórica escrita por Posada le funciona para plantear que, a partir del análisis de algunos mecanismos de la obra de León de Greiff, se puede demostrar que dicha dualidad sentido-sonido es disuelta por la semántica que se genera histórica y socialmente en un poema. Por ello, Posada se atreve a afirmar que León de Greiff es un trasgresor y que para serlo, se ayuda de algunas herramientas muy singulares (1996, p. 55). Por su parte, Luis Suardíaz ofrece un panorama general de la obra de De Greiff en *El múltiple rostro de León de Greiff*.

En cuanto a temas específicos de la obra de León de Greiff tenemos, en primer lugar, el tema de la música, donde se revisa la clásica referencia a la musicalidad y rítmica que tiene su poesía y que según estos autores, es una de sus especiales originalidades y aportes a la literatura: sobre lo anterior Mohler (1975) afirma esta originalidad en De Greiff. *León de Greiff: La música de un archilunático* (1993) de Paola Marín y Gustavo Alzate es un ejemplo que hace referencia a las relaciones de música y poesía en De Greiff. En el tema de la música, cabe mencionar un estudio riguroso y sistemático: *La música en la poesía de León de Greiff* (2005) de Hernando Caro Mendoza. En él es posible observar con detalle las influencias musicales de León de Greiff y las relaciones estructurales que hay entre la música, la composición y su estilo poético. Sobre la música también está el artículo *La música en León de Greiff y Otto de Greiff* de Darío

Valencia Restrepo, en el cual no solo se muestran las relaciones musicales de De Greiff sino que además se ponen en evidencia las de su hermano el músico.

Entre otros temas como el de la muerte y el amor existen algunos ejemplos: *El tema de la muerte en la poesía de León de Greiff* (2000) y *León de Greiff: el tema del amor* (1992) de Benjamín Mantecón Ramírez, *A tientas por el laberinto poético de León de Greiff* (1975) de Lino Gil Jaramillo. El tema del 'yo' puede verse en algunos estudios como el que realiza el cubano Orlando Sardiñas (1975) y *Leon de Greiff Problematica del "Yo" en Poesía* de Juan Manuel Cuartas.

Sobre la vida de León de Greiff se ha escrito incansablemente, inclusive podríamos aseverar que todos los libros y artículos (o casi todos) que revisamos, realizan al menos algunas cortas menciones sobre aspectos o momentos de la vida del poeta. Quizá esto se deba a la fuerte relación que tuvo su obra con los movimientos o grupos literarios a los cuales pertenecía, además de la alusión muy marcada a lugares, personas y momentos de la vida de De Greiff. Sabemos que fue partícipe de dos grupos de artistas que pasaron por su vida: hablamos de Los Pánidas y Los Nuevos. Mencionaremos en nuestro trabajo, específicamente en el análisis paradigmático, brevemente, algunos aspectos de Los Nuevos en tanto que representan y abanderan un pensamiento específico dentro del cual se inscribió De Greiff en cuanto al tema artísticos. Existen varias biografías sobre el poeta, pero aquí solo hace falta mencionar un par: *León de*

Greiff: un vikingo del trópico (1995) de Germán Arciniegas y *León de Greiff por el país de Bolombolo* (2004) de Álvaro Miranda, esta última marcada por una escritura poética.

En esta segunda parte del balance, para introducir a las investigaciones que a continuación vamos a referenciar, afirmamos que todas ellas son resultado de una investigación ya sea de doctorado o financiada por universidades extranjeras. Además, estos textos presentan un recuento riguroso en torno a la situación de los estudios acerca del poeta y su obra.

Las primeras investigaciones que vamos a referenciar son las del conocido crítico de la obra de León de Greiff, Orlando Rodríguez Sardiñas, a quien podríamos considerar como un gran estudioso del poeta. El cubano presentó en 1970 para su doctorado en la Universidad de Texas su tesis titulada *La lengua poética de León de Greiff*. Dicha tesis fue parcialmente financiada también por la Universidad de Wisconsin y fue publicada, posteriormente, en 1975 bajo el nombre de *León de Greiff: una poética de vanguardia*, incluyendo algunos cambios en cuanto al orden de los capítulos y otros aspectos menores. Una gran motivación que tiene Rodríguez para la escogencia de su tema de estudio, radica principalmente en la falta de trabajos sobre De Greiff:

Teniendo en cuenta la falta de estudios sobre el poeta, los errores en que ha incurrido la crítica respecto a su obra y viendo la repercusión que su poesía va cobrando desde hace muchos años entre los jóvenes de Hispanoamérica, nos hemos decidido a seleccionar el tema. La obra de León de Greiff ha sido maltratada y, a veces, totalmente ignorada por cierta crítica de estrechas miras. En los recuentos de literatura local aparece incomprendido pero no leído, y clasificado a la ligera. (Rodríguez, 1975, pp. 10-11)

El propósito de este libro consiste en tratar la obra general de De Greiff, aseverando que su poesía puede inscribirse en la vanguardia. Rodríguez inicia con un análisis temático (temas y contenido) y luego un análisis de la forma. Este método se asemeja un poco al análisis que propone la semiótica, ya que también analiza forma y contenido. Sin embargo, Rodríguez no evidencia ninguna teoría específica para su análisis, lo cual no le quita rigurosidad a su estudio, pues recurre a bastantes autores y teóricos.

Rodríguez también ha escrito otros textos acerca del poeta como *León de Greiff: imágenes y figuraciones de una poética de vanguardia* (1972), *Recursos rítmicos en la poesía de León de Greiff* (1972) y *Motivaciones temáticas en la poesía de León de Greiff* (2010).

Pasando a otros estudios sobre De Greiff, tenemos la investigación de Sol Beatriz Gaitán quien presentó en 1989 su tesis de doctorado en la Universidad de Nueva York titulada *Teoría y práctica de la literariedad y comunicación en la vanguardia. El caso León de Greiff* (1989). Gaitán, quien cita a Rodríguez Sardiñas en varias ocasiones, hace una mención similar a la del cubano sobre De Greiff:

Prácticamente desconocido en el resto de América, la crítica colombiana lo ha llamado “raro”, “extravagante”, “caótico”, etc. y las antologías de poesía latinoamericana si acaso lo mencionan. La opinión general sigue siendo que De Greiff resiste cualquier clasificación y lo consideran figura singular y aparte de todo orden literario. (1991, p. 32)

Gaitán hace uso de una teoría bien definida (teoría de la comunicación). La autora afirma que utilizará a la semiología para observar y analizar las palabras en tanto códigos o signos; sin embargo este uso de la semiología al parecer resulta parcial, ya que su principal enfoque teórico es la teoría de la comunicación como ella la llama. El principal interés de esta obra consiste en que la teoría de la comunicación ayudará a evidenciar la práctica del texto poético degreiffiano (que es la comunicación de un mensaje poético), práctica entendida como la recepción social y literaria presentes en De Greiff. Dicha recepción es, por tanto, un referente fundamental para su estudio. Gaitán recurre tanto a la historia como a la intertextualidad de la obra del poeta, lo que le permite el reconocimiento de las innumerables fuentes que lo influyeron.

Otro de los estudios sobre De Greiff que consideramos rigurosos es *El estilo poético de León de Greiff* del investigador Stephen Charles Mohler. Este libro fue publicado en 1975 en español por la editorial Tercer Mundo, pero originalmente fue escrito en inglés en 1969 (*The poetic style of León de Greiff* (1983)) como tesis de doctorado para la Universidad George Washington. Acerca de este libro Gloria Serpa de Francisco escribe una nota introductoria en la cual afirma:

Cuando se nos revelan trabajos tan rigurosos como este libro de Stephen Mohler, o cuando llegamos a conocer la calidad de otros estudios sobre literatura colombiana que se están llevando a cabo en las universidades norteamericanas, no deja de entristecernos el silencio en que trabajan nuestros críticos nacionales en lo que se refiere a la investigación de las letras autóctonas. (p. 11)

Sobre De Greiff, Mohler afirma que a través de los tiempos al poeta lo han estado conociendo en los círculos literarios de Hispanoamérica: “Gradualmente se ha ido reconociendo

su mérito entre los intelectuales hispanoamericanos. Es sin embargo prácticamente desconocido fuera de estas esferas. Casi nada se ha escrito sobre él en inglés hasta la fecha” (1975, p. 15). Este trabajo se nos muestra como un valioso aporte, no solo para estudiar a De Greiff desde otro idioma sino también para llenar el vacío de estudios sobre el poeta, afirmación que sigue siendo vigente hasta nuestros días. Este libro intenta abarcar toda la obra del poeta, su propósito fundamental es el análisis de los diferentes elementos que integran el estilo singular de De Greiff. Para realizar este análisis, Mohler recurre a la observación de las características que posee tanto la forma como el contenido de la obra del poeta.

Otra de las obras importantes para nombrar aquí es la compilación que hace Arturo Alape de un cierto número de textos sobre León de Greiff y su obra. Quizá esta sea una de las producciones desde América Latina y Colombia que más ha aportado al estudio sobre el poeta, pues posee múltiples análisis de su obra divididos en un número considerable de artículos. Este libro posee tanto trabajos críticos como otro tipo de textos (cartas, testimonios e informes).

Todo el proceso de búsqueda y reflexión que ha desembocado en esta *Valoración Múltiple sobre León de Greiff (1895-1976)*, está dirigida a presentar a un público latinoamericano lo que se ha pensado y escrito acerca de la obra y vida del gran poeta colombiano. Los textos reflejan un amplio espectro de criterios y enfoques, que ofrecen un panorama del estado en que se encuentran las reflexiones críticas más representativas que se han producido en Colombia y América Latina en los últimos sesenta años”. (1995, p. 10)

Entre los temas de estudio de esta compilación, podemos afirmar que se ha indagado tanto por la estilística de la obra y algunos aspectos sobre su vida, como por la variedad de temas clásicos de estudio en la obra del poeta, como el de la música o el del “yo”. Algunos de los textos

que anteriormente referenciamos, los incluye esta compilación, lo que permite observar la vigencia de todos esos textos.

Pasando a otra investigación, tenemos la tesis de doctorado de 1978 para la Universidad de Georgetown que hace Stanley Wayne Connell llamada *Lexical Aspects of the Works of León de Greiff* (1982). Connell nos revela un panorama en el que existe una falta de estudios extensos y sistemáticos sobre De Greiff: “With few brief and cursory exceptions, his critics writing do not generally represent the detailed attention that his works merit” (1982, p. 9)

Connell afirma que los aspectos léxicos de la obra de León de Greiff han sido poco estudiados y que ningún investigador hasta la fecha ha hecho un análisis exhaustivo sobre el vocabulario o el léxico usado por De Greiff. Su estudio pretende demostrar que su genialidad, más que encontrarse en la versificación o en las temáticas usadas por él, se halla en el vocabulario particular del poeta. Este propósito es demostrado a partir del análisis de toda la obra, haciendo un catálogo de los diversos elementos que componen el vocabulario degreiffiano. Connell clasifica y analiza neologismos, arcaísmos, extranjerismos, palabras poco comunes, colombianismos, coloquialismos, etc.

Cabe mencionar un reciente estudio muy valioso debido a su calidad investigativa y sistemática. Hablamos de la tesis de doctorado de Marco Ramírez Rojas presentada en 2013 a la

Universidad de Ottawa llamada *León de Greiff y la tradición literaria*. Más que mostrar la necesidad de estudios sistemáticos y rigurosos, Ramírez, con su bibliografía, nos permite ver que la mayoría de trabajos que estudian al poeta pertenecen a publicaciones de los años 90s hacia atrás. Es probable que en su pesquisa sobre los antecedentes de su investigación no se haya encontrado con trabajos grandes o recientes sobre De Greiff; afirmamos esto porque nuestra búsqueda tampoco arrojó múltiples estudios recientes⁸. El propósito fundamente de la tesis de Ramírez radica en conocer la tradición literaria a la cual perteneció la obra de De Greiff, rastreando todas sus influencias y tradiciones tanto colombianas como extranjeras.

Pasando a la tercera parte, referente a las fuentes secundarias que hablando de los *Relatos* de De Greiff, existen menciones de algunos poemas o de todo el poemario. En primer lugar, encontramos referencias directas a los *Relatos* en los siguientes textos: en *Historia Portátil de la poesía colombiana* (1995) de Juan Gustavo Cobo, se realiza una corta mención (tres páginas) acerca de los *Relatos* y sus personajes, aunque también contextualiza la época del poeta. En *La poesía de León de Greiff* (1974) Cecilia Hernández de Mendoza dedica el tercer capítulo para tratar el *Cuarto mamotreto* que es llamado *Variaciones alrededor de nada* en el que aparece el

⁸ A continuación presentamos algunas referencias escritas después del año 2000. Para el año 2002, Miguel Gomes de la Universidad de Connecticut, publica un artículo llamado *El tiempo literario de León de Greiff*, que a nuestro parecer es un artículo apreciable, ya que argumenta sus tesis con suficiente rigor teórico. Gomes intenta demostrar que De Greiff representa una discontinuidad en el proceso “canónico” en el cual se catalogan a los escritores dentro de los diferentes “ismos”. Para Gomes, De Greiff no tiene catalogación en ninguno de los “ismos” en los que usualmente se le califica. Este problema de “catalogación” aparece también en Gaitán (1991) y, en cierta medida, es fuertemente tratado por Ramírez (2013) aunque no como un problema. Entre otros textos recientes tenemos: 1. el artículo de Lopera y López (2013) que presentaremos más adelante, texto sistemático y riguroso por el uso de un método definido. 2. Otro de los aportes recientes es el diccionario de De Greiff que realizaron los investigadores Luis Fernando Macías y Miriam Velásquez (2007). 3. El artículo de Rubén Darío Flórez (2005) *La poesía de León de Greiff: En la frontera entre lenguas*, propone una lectura rigurosa en la que pone en evidencia la traducción de algunos poemas de De Greiff al ruso.

*Libro de relatos*⁹. En esta aproximación a los *Relatos*, Hernández hace mención de varios temas y de algunos mecanismos formales (recursos estilísticos como los tropos). En *A tientas por el laberinto poético de León de Greiff* (1975) Lino Gil Jaramillo dedica un apartado en el séptimo capítulo de su obra para abordar los *Relatos* y algunos de sus temas.

El artículo de Gabriel Jaime Lopera Maya y Rubelio Alberto López Cardona *Propuesta de un lector y una lectura modelos para el Libro de relatos de León de Greiff* (2013), ha merecido nuestra especial atención debido a que su tema de estudio es el mismo que ocupa nuestro interés (los *Relatos*), analizando el poemario desde un marco teórico específico. Este texto pretende buscar un lector y una lectura en clave erótica a partir de la teoría y las categorías provenientes de la *Teoría del efecto estético* (partiendo de Wolfgang Iser y Umberto Eco) (pp. 50-51). La característica que se asemeja con nuestro trabajo consiste en que para hacer la lectura de los *Relatos* se recurre al uso de una teoría y unas categorías específicas.

⁹ Debemos poner de presente que existe un aparente desacuerdo o problema en torno al *Tercer y Cuarto mamotreto* donde algunos autores y ediciones colocan el título de *Variaciones alrededor de nada* como el nombre del *Tercer mamotreto* y otros como el del *Cuarto*. Hernández (1974) como también Orlando Rodríguez Sardiñas (1975), Sol Beatriz Gaitán (1991), Stephen Charles Mohler (1975) y Stanley Wayne Connell (1978), quienes poseen investigaciones sistemáticas sobre León de Greiff, muestran que *Variaciones alrededor de nada* es el *Cuarto mamotreto*, mientras que en estudios más recientes como la gran compilación de artículos que hace Arturo Alape (1995) y la tesis doctoral de Marco Ramírez Rojas (2013) evidencian, ciertamente, que es el *Tercer mamotreto*. A nuestro parecer, el problema quizá radique en las ediciones que compilan las obras completas y a las cuales recurren estos autores. Ramírez (2013), por ejemplo, hace una afirmación específica sobre las ediciones que compilan la obra completa de De Greiff: “Contamos con la edición de Aguirre, la de Procultura publicada en tres tomos, la de Tercer Mundo y una más reciente publicada por la Universidad de Antioquia” (p. 2). Ramírez afirma que utilizará la edición de Tercer mundo, la cual, además de ser una edición fiable de los “mamotretos”, se diferencia de la de Aguirre porque no posee todos los compendios gracias a su antigüedad (1960), y la de la Universidad de Antioquia – que es la más reciente de todas- porque esta posee errores de compilación donde añade poemas que son autoría de Aurelio Arturo (2013, p. 2). Creemos que *Variaciones alrededor de nada* pertenece al *Tercer mamotreto*, ya que fue publicado en 1936 y el que sería el siguiente *mamotreto* a *Variaciones* titulado *Prosas de Gaspar* fue publicado en 1937. Ahora bien, sin profundizar más en este problema, queremos presentar otro asunto adyacente: Lopera y López (2013) hablan sobre un llamado *Libro de relatos* que, según nuestras observaciones, posee mayor número de poemas que los habidos en el *Libro de relatos* original que publicó De Greiff. Afirman que el libro posee los *Relatos* escritos por el poeta desde 1936 a 1973 (p. 50), refiriéndose al libro de *Libro de relatos* (1975) editado por la Compañía de Empaques, el cual compila 26 *Relatos* escritos hasta los años 70s.

Entre otros asuntos concernientes al poemario, podríamos afirmar también que algunas de las referencias directas que se hacen sobre los *Relatos* las encontramos en las citas que hacen los autores. Un buen número de autores como Orlando Rodríguez Sardiñas (1972 y 1975), Stanley W. Connell (1978) y Stephen Charles Mohler (1975) citan los *Relatos* sin llegar a hacer un estudio detallado de estos.

II. Marco teórico y conceptual

1. Sobre la semiótica

Expondremos nuestro marco teórico de la siguiente manera: un primer apartado mostrará de manera general los postulados de semiótica general. En un segundo apartado, presentaremos las generalidades sobre la semiótica literaria, el método semiótico y las categorías a las que recurrimos para el análisis del *Libro de relatos*.

1.1 Semiótica General

Hablar de semiótica probablemente sea hablar de todo o quizá de nada. En términos generales, la semiótica se dedica a estudiar todo lo que se pueda considerar o aplicársele la denominación de signo (Eco, 2000, p. 22), es decir, “la ciencia de los signos” (Klinkenberg, 2006, p. 33). Eco se basa en las dos clásicas definiciones de semiótica, la de Saussure (la semiótica es la ciencia que estudia los signos –la lengua se compone de signos- en el marco social) y la de Peirce (la semiótica es la doctrina que se dedica al estudio de cualquier semiosis – la semiosis es la acción en la cual participa, un objeto, un signo y su correspondiente interpretante-) (2000, pp. 31-33), para dar una definición de signo: “proponemos que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA” (2000, p. 34). Esta idea de signo es compartida por Klinkenberg: “el signo es el sustituto de una cosa o de una idea, sustituto que torna fácil el manejo simbólico de dicha cosa” (2006, p. 33). Eco afirma que las definiciones de semiótica dadas por Saussure y Pierce presentan algunas restricciones (sobre todo la del primero), quienes limitaban el alcance de lo que puede ser considerado signo y, con ello, el alcance de la semiótica. Ambos autores restringían su definición de signo y semiótica a la comunicación, dejando de lado otro tipo de signos como los síntomas u otra clase de comportamientos en los cuales un destinatario interpreta algo proveniente de un emisor quien no siempre es consciente de estar enviando algún mensaje a un posible destinatario, es decir, una situación en la que convencionalmente no se entabla una conversación. El teórico sostiene estar de acuerdo con Morris quien afirma:

Algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo... por tanto, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis. (2000, p. 34)

Eco especifica que esta interpretación debe ser entendida como posible otorgada por un intérprete posible. (2000, p. 34). Toda aquella cosa que pueda considerarse como signo puede ser estudiada por la semiótica. Los signos están presentes en la cultura, haciendo posible una intermediación con las cosas: “el signo desempeña en la cultura de la humanidad la función de intermediario” (Lotman, 2011, p. 47). El semiólogo realiza una profunda división de los diferentes tipos de signos, cuestión que no se necesita mencionar para los alcances de esta investigación. El signo resultaría ser, entonces, un campo muy vasto de estudio para una sola ciencia, lo que nos llevaría a estudiar “toda clase de cosas”, porque la interpretación de signo nos conduce probablemente al “universo entero”; como afirma Eco “puede dar la impresión de un ‘imperialismo’ semiótico arrogante” (2000, p. 22). El objetivo de nuestro estudio no son todos los signos sino solamente la literatura como signo cultural.

Podríamos decir que la semiótica tendría que recurrir a sus propios modelos o métodos con el fin de llegar al estudio de toda la cultura¹⁰. Debido a que es una ciencia relativamente

¹⁰ Para Eco, la cultura está compuesta, en primera medida, por “tres fenómenos culturales elementales” que son 1. “la producción y el uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza”; 2. Las relaciones de parentesco como núcleo primario de relaciones sociales institucionales” y 3. “El intercambio de bienes económicos”. Estos fenómenos “no sólo son los fenómenos constitutivos de cualquier cultura (junto con la aparición del lenguaje verbal articulado), sino que, además, se los ha elegido al mismo tiempo como objetos de estudio semiantropológico que tendían a mostrar que la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación y que humanidad y sociedad existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación”. A partir de estos tres elementos, Eco nos revela dos hipótesis sobre la cultura: 1. “la cultura por entero *debe* estudiarse como fenómeno semiótico” y 2. “todos los aspectos de la cultura *pueden* estudiarse como contenidos de una actividad semiótica”. Estas dos hipótesis se resumen en que “la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación” (2000, pp. 44-45). En uno de los ejemplos que Eco menciona, dos hombres que se comunican el uso de un artefacto como lo es la piedra por medio de una acción verbal o pictográfica, en la que no es necesaria la mención del objeto por parte del emisor, sino solamente la ostentación del objeto, es una acción que hace posible la conceptualización del uso de este artefacto, dando cabida a que este se convierta en “*el signo concreto de su uso virtual*”. Lo que equivale a decir (véase Barthes, 1994) que, desde el

joven (aunque Saussure y Pierce hayan promovido esta nueva ciencia en la primera mitad del siglo XX, solo hasta los 60s se dio su auge) y a que su objeto es tan inmenso, la semiótica no tiene un método completamente definido:

Aunque muchos semióticos pueden reconocerse dentro de la fórmula de Saussure, no hay sin embargo actualmente consenso sobre el objeto mismo de la disciplina, y menos aun sobre el método [...] Sin embargo la disciplina tiene un núcleo sólido y común a todos los semióticos. (Klinkenberg, 2006, p. 34)

Eco no presenta a la semiótica como una disciplina o ciencia, afirma que esta posee un carácter de dominio, puesto que aún sigue siendo un campo sin unificación y con una variedad en sus formas (2000, p. 23). Los investigadores que quisieran examinar un determinado signo (o función semiótica como diría Eco) por medio de la semiótica, tendrían que recurrir a la elaboración de una metodología propia según sea el caso del objeto. Como puede observarse en la distinción entre semiótica y semiología¹¹, si un crítico quisiera recurrir a una u otra, encontrará que los contenidos y las definiciones de la semiótica son variables, por lo cual, tendría que recurrir a su propia metodología según sea la selección de su objeto (Klinkenberg, 2006, p. 35).

momento que existe sociedad, todas las funciones se transforman automáticamente en SIGNOS DE LA FUNCIÓN. Eso es posible porque existe cultura. Pero existe cultura sólo porque eso es posible” (2000, p. 47)

¹¹ “Para algunos teóricos, *semiología* designa en efecto a la disciplina que cubre todos los tipos de lenguaje, mientras que *semiótica*, a uno de los objetos de los que puede ocuparse esta disciplina, o sea uno de esos lenguajes [...] En la segunda distinción, el término *semiótica* aparece como más general. En esta dicotomía, la *semiología* sería, en efecto, el estudio del funcionamiento de ciertas técnicas expresamente desarrolladas para comunicar en sociedad” (Klinkenberg, 2006, p. 35). Eco sostiene que han existido intentos de algunos autores por darle tareas particulares a cada término. Históricamente, ambos términos tienen un origen diferente, sin embargo gracias a la carta constitutiva de la semiótica (*International Association for Semitic Studies* de 1969) ambos términos se unifican en semiótica, siendo esta una de las razones por las cuales Eco también une ambos términos en el de semiótica para su *Tratado de semiótica general* (2000, p. 17).

El signo ha sido estudiado desde antes de la formalización de la llamada semiótica dada en 1969 (*International Association for Semitic Studies*), siendo el francés Saussure uno de los pioneros en su estudio. El lingüista propone una definición de signo basada en la división de significante y significado, la cual ha dominado en todas las definiciones siguientes de la “función semiótica” (Eco, 2000, p. 31). Saussure no definió claramente el significado (solamente se queda como una realidad mental), insistiendo que “es algo que se refiere a la actividad mental de los individuos dentro de la sociedad” (Eco, 2000, p. 32). El signo es aquel que manifiesta ideas presentes en los fenómenos mentales e influyentes en una persona. En este orden de ideas, Eco asevera que Saussure “consideraba implícitamente el signo como ARTIFICIO COMUNICATIVO que afectaba a dos seres humanos dedicados intencionalmente a comunicarse y a expresarse algo” (2000, p. 32). Es posible hallar en Saussure una especie de conciencia en la cual el signo y la semiótica se mueven entre un aparato codificado y formal (significación) y otro comunicativo, donde participan dos seres humanos del signo.

El signo desde la semiótica como una ciencia propiamente designada, ha tenido una naturaleza aparentemente doble que propone dos aparatos, uno formal y estructural y otro relacionado con la comunicación, el contenido o actuación particular basada en el aparato formal (significación). Si la semiótica estudia el signo en tanto acto comunicativo (semiosis), es decir, la acción en la que se da el proceso comunicativo, entonces es posible extraer de allí dos aspectos importantes (en principio independientes, pero al final dependiente el uno del otro) inmersos en

dicho proceso: 1. la base o la convención¹² sobre la cual está hecho este aparato estructural y de significación y 2. el proceso comunicativo que se basa en dicha convención. Este último es pues el signo en la manifestación física, el fin de la semiótica: “Es precisamente el estudio de lo que significa ‘tener un significado’, el estudio del acto de comunicación y de su papel social lo que constituye la esencia del enfoque semiótico” (Lotman, 2011, pp. 47-48)

Desde este punto de vista, la semiótica estudia los signos de la cultura a partir de dos niveles: la significación y la comunicación o semiótica de la significación y semiótica de la comunicación. La significación es el código, es decir, el sistema de significación (“construcción semiótica autónoma” (Eco, 2000, p. 25)) que está socialmente codificado (Klinkenberg, 2006, p. 88). El código es definido como “un conjunto de reglas que permiten producir o descifrar signos o conjuntos de signos” (Klinkenberg, 2006, p. 46) o “la serie de reglas que permiten atribuir un significado a los elementos del mensaje y por ende a su totalidad” (Klinkenberg, 2006, p. 58)¹³. Según lo anterior, el código es la conjunción de reglas según las cuales se estructura y produce un significado, y por ende, un signo que puede ser descifrado o depurado gracias a dicha reunión de reglas.

¹² “¿Qué es una CONVENCION? ¿Y cómo nace? Si debo establecer la relación entre la mancha roja y el sarampión, el problema es sencillo: uso el lenguaje verbal como metalenguaje para establecer la nueva convención” (Eco, 2000, p. 36)

¹³ “Una REGLA que asocia algunos elementos del sistema (a) (‘una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas’) con elementos del sistema (b) (una serie de contenidos o nociones llamada sistema semántico) o del sistema (c) (‘una serie de posibles respuestas de comportamiento por parte del destinatario’)” (Eco, 2000, pp. 64-64).

La significación es la representación de una cosa por medio de reglas subyacentes (Eco, 2000, p. 25), a partir de las cuales se da el proceso comunicativo, siendo el sistema de significación o el sistema de códigos el que hace posible la base a partir de la cual se realiza dicho proceso. Este es definido por Eco de la siguiente manera:

El paso de una Señal (lo que no significa necesariamente 'un signo') desde una Fuente, a través de un Transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario (o punto de destino) [...] siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta INTERPRETATIVA del destinatario. (Eco, 2000, p. 24)

Si lo pensamos a fondo, este proceso de comunicación en su totalidad está codificado previamente. La significación no solo concibe un vocabulario o lengua como garante de la comunicación sino todo lo que concierne al lenguaje primario (la base de toda comunicación) junto a su funcionamiento (también codificado) que incluye a la señal, el transmisor, el canal y el destino, (no significa que estos últimos sean signos en sí mismos). Eco ya lo había mencionado al ampliar la definición de signo y de semiótica. Gracias a la significación es posible el proceso de comunicación que permite la verificación o la identificación de un signo. El teórico afirma que la significación puede vivir sin la comunicación porque aquella es abstracta e independiente del acto de habla (2000, p. 25). No obstante, Klinkenberg afirma que hay casos en los que puede haber comunicación sin la significación, pero estos serían los casos en los cuales simplemente hay un estímulo y luego una respuesta, campo que ya se aleja de la semiótica (Klinkenberg, 2006, p. 88).

Como habíamos aseverado anteriormente, la semiótica general estudiaría todos los signos producidos en la cultura, y de esta manera, trabajaría todos los lenguajes como sistemas o conjuntos de signos. Sin embargo, este nivel tan general y abstracto requeriría algún grado de especialidad, en el cual la semiótica permite un estudio de los signos en los grado de particularidad que requieran los diferentes tipos de lenguajes. Para un estudio literario es necesario no solo conocer el primer lenguaje (código subyacente a cualquier lenguaje) sino además un segundo lenguaje que se hace particular en cuanto a sus reglas específicas de funcionamiento.

1.2 Semiótica literaria

Los signos literarios participan de otro tipo de disciplinas y actividades humanas a diferencia de la lingüística o el habla cotidiana. Por su parte, el arte (y con él nos referimos a las artes verbales y no verbales, siguiendo a Yuri M. Lotman) puede entenderse como un hecho sígnico (Mukarovsky, 2000, pp. 88-95), llevándonos a distinciones como la semiótica del arte o la semiótica literaria. La semiótica para Eco no es aún una disciplina consolidada, así mismo la semiótica literaria parece no tener una definición determinada pues, como lo afirma Alicia Yllera, “la semiótica literaria o poética es una ciencia aún en sus comienzos [...] No es posible trazar un programa común a la semiótica literaria” (1979, pp. 141 y 142). Si no se ha consolidado como disciplina, su método tampoco tendría una completa definición, por lo cual, quien nos ayudará principalmente en la tarea de sintetizar nuestro método semiótico literario será Yuri M. Lotman con su libro *Estructura del texto artístico* (2011).

Este ‘problema’ nos lleva a la tarea de armar un corpus teórico y conceptual en el que se definan los elementos que aplicaremos al trabajo investigativo. Es de vital importancia no solo definir el método que vamos a usar sino también referenciar algunas cuestiones en torno a la semiótica literaria.

En su capítulo “Semiótica del arte, Semiótica literaria” Alicia Yllera (1979) hace un recorrido histórico de la semiótica del arte indicándonos sus orígenes en la Escuela de Praga pasando por autores como Jan Mukarovsky, Petr Bogatyrev y Roman Ingarden y más adelante con Hjelmslev, Roman Jakobson, Roland Barthes, Julia Kristeva, entre otros (pp. 136-141).

La semiótica del arte es un terreno joven, siendo la semiótica literaria “una ciencia aún poco desarrollada” (Yllera, 1979, p. 143). Sin embargo, podemos contar con algunos avances en materia literaria, principalmente en autores como Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Yuri Lotman o Julia Kristeva. Barthes (1994). Genette (1998), Todorov (1975), Kristeva (1981b) presentan avances en torno a la poética; aunque Genette, Todorov y Barthes proponen categorías de análisis literarios como el tiempo, el espacio, los personajes, etc. Estos estudios examinan un gran número de elementos y categorías muy útiles en la interpretación literaria, puesto que su principal interés radica en el desentrañamiento de las estructuras y los contenidos de una obra literaria.

Como nuestra labor en esta investigación radica en analizar literatura, es importante tener un corpus conceptual de categorías que nos permita acceder a la información literaria de manera sistemática; en este caso Todorov ha sido principal en la búsqueda de dicho corpus. El método semiótico a la luz de Lotman se divide en dos partes, el método sintagmático y el método paradigmático, siendo el primero el que más requiere de categorías por su función analítica de los elementos formales y la organización estructural y semántica de un texto. Estas categorías, que en su mayoría son tomadas de Todorov, las mostraremos más adelante.

Lotman, para el caso de la formalización y estructuración de un texto, presenta un problema controversial donde muchos estudiosos de su época (y quizá también de la nuestra) consideran que “el estudio estructural semiótico de la literatura aleja del problema del contenido, del significado” (2011, p. 47), hecho que él mismo califica como un malentendido.

Yllera afirma que la semiología del relato es la única que goza de un gran corpus teórico (1979, p. 143) y los estudios realizados en el campo de la poesía son escasos a diferencia de la prosa (1979, p. 142). Esta última tesis también la sostiene Todorov (1970), porque en varias ocasiones asegura que para el caso de algunas categorías que él sistematiza, ha sido poco lo estudiado en comparación con la prosa y, sin embargo, aun así, siguen siendo aplicables a la poesía.

Hemos expuesto algunos elementos importantes a la hora de entender cómo la semiótica literaria no se ha consolidado como ciencia. No obstante, los estudios que le han dado vida hasta el momento, han construido algunas definiciones. Como se ha explicado en el apartado anterior, el objeto principal de la semiótica es el signo. En este orden de ideas, ¿de qué manera estudia la semiótica literaria los signos? Para responder a esta cuestión es importante partir de la idea del arte como una actividad humana que usa signos:

La obra de arte tiene un carácter de signo [...] El arte, en general, es un objeto semiológico en tanto en cuanto la obra de arte es un signo, Es signo puesto que, traduciendo su formulación a los términos saussureanos, consta de un significante (al que denomina símbolo sensible), construido por la obra cosa (ejem: la materialidad del cuadro, etc.); de un significado, que es el ‘objeto estético’, y de una relación con la cosa significada, correspondiente a la relación referencial, a la relación con el objeto externo al signo. (Yllera, 1979, p. 137)

Mukarovsky parte de una definición de signo general para poderla aplicar a la obra de arte. Signo es una especie de realidad que nos evoca otra, lo que nos hace recordar la definición de Eco en la que un signo es algo que está en lugar de otra cosa. La realidad a la que nos transporta la obra de arte como signo “es el contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. Gracias a ello el arte es capaz, más que cualquier otro fenómeno social, de caracterizar y representar ‘la época’” (2000, p. 90).

Mukarovsky hace una salvedad en la que afirma que lo anterior no significa que la obra de arte sea un testimonio directo de la época, o que pueda ser usada como documento de carácter histórico o sociológico. Como signo, la obra de arte puede relacionarse con una cosa de alguna manera metafórica (o de otras tantas formas) (2000, p. 91). Como lo aseveramos en la

introducción de este trabajo, nuestra investigación no pretende ser un análisis histórico o sociológico, en el cual se haría una descripción de Colombia a partir de un poemario. Por lo tanto, son importantes para nosotros estas afirmaciones de Mukarovsky, ya que, siguiendo al teórico es posible, a partir de un análisis, evidenciar algunos códigos morales de una época y un lugar bien delimitados, a partir de una obra literaria.

Para Mukarovsky la obra de arte es tanto un signo autónomo como un signo comunicativo. Como autónomo, el signo es un representante de un contexto y una realidad; como comunicativo, el signo funciona “como ‘habla’ (parole), que expresa un estado psíquico, un pensamiento, una emoción, etc.” (2000, p. 91). Para el teórico, el interés está en ocuparse de las artes que poseen un ‘asunto’, tema o contenido, donde este tema es el que funciona de entrada como “significado comunicativo de la obra” (2000, p. 91). Aunque toda la obra de arte posea un estrato comunicativo, el tema puede sintetizar o centralizar el asunto de la obra (2000, p. 92).

Siguiendo más o menos por la misma línea comunicativa del arte y otros elementos, es preciso, en esta instancia, recurrir a Yuri M. Lotman, quien nos explica con mayor detalle algunos elementos del arte como signo. Es importante afirmar que el arte es un medio de comunicación, pues conecta a un emisor con un receptor: “Todo sistema que sirve a los fines de la comunicación entre dos o numerosos individuos puede definirse como lenguaje” (2011, p. 17). El arte es un lenguaje, por ello puede conectar a un emisor y a un receptor. Hablar de lenguaje no solo se refiere a lo que se conoce como lengua (español, latín, inglés), sino también a todo tipo

de lenguajes creados como el de las ciencias, las religiones, las artes (teatro, música, literatura), etc. Sin embargo, referirse a lenguajes específicos indica la existencia de rasgos particulares. Si un lenguaje está compuesto de signos, un lenguaje específico tendrá signos específicos, lo que indica que “todo lenguaje posee unas reglas determinadas de combinación de estos signos, todo lenguaje representa una estructura determinada, y esta estructura posee su propia jerarquización” (Lotman, 2011, p. 18).

Como lo explica Lotman, los lenguajes pueden dividirse en tres: los primeros son los lenguajes naturales donde bien solo se puede hablar del francés, ruso, inglés, etc; los segundos son los lenguajes artificiales (ciencias, señales convencionales, etc.); y los terceros, los “lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión)”; “el arte es un sistema de modelización secundario” (2011, p. 20).

El hecho de que un lenguaje sea secundario significa que se vale de un lenguaje primario (lengua materna) para formar un nuevo sistema de signos, y del mismo modo este lenguaje primario no puede componer la totalidad del secundario. La modelización secundaria de un lenguaje expresa que este se configura a modo de un lenguaje primario pero no se compone de todo sus elementos. Según Lotman, si el arte es un lenguaje secundario entonces la obra de arte es un texto de este lenguaje.

El contenido del arte, ciertamente, es de una complejidad diferente a la de un contenido del lenguaje cotidiano o primario, hecho que permite destacar en la estructura del arte un valor igualmente diferente respecto de un lenguaje primario. Un contenido específico no puede transmitirse sin su estructura específica. Como lo ejemplifica Lotman, si la poesía fuera transmitida sin su propia estructura, es decir, si fuera transmitida con el habla cotidiana, se desplomaría su estructura fundamental y el receptor a quien va dirigida no recibiría un gran número de información. Particularmente, en el caso de León de Greiff, no recibir la información contenida en su estructura rítmica tan específica, sería devastador para su comprensión:

La complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida. La complicación del carácter de la información conduce inevitablemente a una complicación del sistema semiológico empleado para su transmisión [...] La complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. (Lotman, 2011, p. 21)

La teoría moderna de los sistemas de signos posee una elaborada concepción de la comunicación, desde la cual es posible destacar las características generales de la comunicación artística (Lotman, 2011, p. 23). Para lograr un sistema de comunicación es necesaria la existencia de un remitente y un destinatario (independientemente de si ambas posiciones la cumple una misma persona o si alguna de ellas es una máquina), y el conocimiento de un lenguaje común entre las partes. Este lenguaje común posee, como bien lo afirma Lotman a propósito de Saussure, un 'habla' y una 'lengua', que para aquel son equivalentes, de manera no completamente exacta, a un 'código' y un 'mensaje'; en este sentido, el habla es el código a partir del cual un receptor puede expresarse y decodificar un mensaje. Por otro lado, según el

semiólogo, Jakobson afirma la existencia de dos códigos diferentes, el código del transmisor y el código del receptor, dos tipos de reglas particulares.

Un sistema de comunicación posee dos funciones fundamentales: comunicación y modelización: “todo lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización, o más exactamente, ambas funciones se hallan indisolublemente ligadas” (Lotman, 2011, p. 25). Modelización significa que un sistema de comunicación posee un modelo, un código, un lenguaje abstracto anterior a la comunicación: un sistema modelizador. Es posible identificar que cualquier lenguaje es un sistema que comparte tanto un código modelo, una estructura abstracta componente del sistema, como la formación de mensajes específicos en la comunicación (codificación y decodificación de mensajes): “todo sistema de comunicación puede desempeñar una función modelizadora y, a la inversa, todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo” (Lotman, 2011, p. 26).

Esta descripción del lenguaje primario puede ser asimilada en el arte gracias a su condición de lenguaje: en primer lugar, es necesario dominar el lenguaje del arte para poder entender la información que comunica; en segundo lugar, si el arte funciona para comunicar algo, se puede destacar de él tanto la información específica que comunica como un lenguaje particular (sistema abstracto, función modelizadora) que conoce y es común tanto para el receptor como para el transmisor. Estas dos partes del lenguaje del arte, su modelo y su comunicación, van unidas y solo pueden ser estudiadas de manera separada por “abstracción

científica”: “el lenguaje de la obra es algo dado que existe antes de que se cree un texto concreto y que es idéntico para ambos polos de la comunicación [...] El mensaje es la información que surge de un texto dado” (Lotman, 2011, pp. 26-27). El lenguaje al que recurra un autor siempre estará determinado por una enorme matriz de lenguajes artísticos configurados por aspectos como la época, la cultura, la nación, una vertiente artística, etc.

El lenguaje artístico no puede ser identificado con el concepto de ‘forma’ tradicional. La lengua natural posee un código, una estructura abstracta y elementos sintagmáticos que la componen y preceden la comunicación. En el arte, a diferencia de la lengua natural, existe una tendencia a formalizar los elementos provenientes del contenido, lo que hace que al lenguaje artístico, siendo modelo y estructura, no se le identifique su forma como tradicional sino como un ámbito ya cargado de información, es decir, un contenido creador de la forma.

Si entendemos como forma aquello externo al contenido, el lenguaje de una obra de arte no es ‘forma’. Como bien lo afirma Lotman, solo para fines de abstracción científica es posible separar la forma del contenido en una obra artística. Como nosotros lo vemos, estudiar por separado la forma del contenido en los *Relatos* de León de Greiff solo funcionaría para identificar ciertos elementos muy específicos que finalmente nos llevarían a la definición de un único contenido: no podemos aseverar que la rima en De Greiff esté separada de sus temáticas. Pensar en la forma de una obra artística es pensar solamente en su contenido: “el lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido,

pertenece, por toda su estructura, al ‘contenido’, es portador de información” (Lotman, 2011, p. 30). Toda forma o estructura artística de una obra proviene de su contenido.

Siguiendo el argumento anterior, no se podría considerar como artístico a un texto poético que es idéntico a un texto normal, es decir, perteneciente a la lengua primera. Aunque un texto artístico en esencia es contenido, podemos identificar cierta forma o estructura que le da algunas características propias: la información dada por un texto artístico y su complejidad estructural no pueden estar injustificados, esa información no puede ser dada por una estructura superflua. Si bien la compleja estructura de un texto artístico está hecha con los materiales de la lengua primera, sería inaccesible comprender la información ofrecida por este texto a la luz de la estructura lingüística primaria. Le es propio al texto artístico una forma particular, basada en el sistema de signos que compone al arte literario como lengua segunda. Podemos volver al ejemplo de Lotman sobre la poesía:

Una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada. Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía. (2011, p. 21).

Es pues importante resaltar que si bien puede identificarse cierta forma o estructura, no es posible concebir el arte separando la forma del contenido, y como lengua segunda, tanto su estructura como su contenido son parte de un sistema particular de signos.

El contenido de una obra artística está compuesto por todas estas informaciones. Al nivel del mensaje artístico podrá observarse un fenómeno específico del mundo y al nivel del lenguaje artístico podrá tenerse una visión general del mundo. Encontramos afirmaciones similares que sostienen que en el arte es posible contemplar múltiples realidades. Para el caso de León de Greiff, tener en cuenta estas ideas será la oportunidad de explorar algunos elementos generales sobre su época y la poesía colombiana de entonces, pues sin ellas no podríamos interpretar algunos valores y estilos puestos en el contenido de sus *Relatos*:

El mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categoría más generales, las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos [...] el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. (Lotman, 2011, p. 30)

Lotman plantea dos cuestiones: primero, “¿cuál es la correlación existente entre el ‘lenguaje de la literatura’ y la lengua natural en que la obra está escrita (ruso, inglés, italiano o cualquier otra?” y segundo, ¿en realidad existe ese ‘lenguaje de la literatura’ o solo es suficiente diferenciar el contenido de una obra con el lenguaje de la literatura en tanto este solo es un estilo de la lengua natural? La tesis del semiólogo consiste en que la literatura posee un sistema o lenguaje que combina sus propios signos y sus propias reglas, que es diferente a la lengua natural y que permite transmitir mensajes completamente únicos no transmisibles de otra manera (2011, pp. 33-34). El teórico argumenta de la siguiente manera: para la lengua natural los signos poseen unas claras reglas sintagmáticas, que se dividen en el plano del contenido y el plano de la expresión. Ambos poseen una “relación de no condicionamiento mutuo, de convencionalidad histórica” (2011, p. 34). Para el caso del texto literario, el signo es diferente y posee límites

distintos, este signo es icónico y figurativo. El signo icónico posee una “relación condicionada entre la expresión y el contenido”.

El signo modeliza su contenido. Se comprende que, en estas condiciones, se produzca en el texto artístico la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel. (2000, p. 34)

Hemos explorado algunos elementos básicos para entender de qué se trata la semiótica general. La sintaxis y la semántica poseen una convencionalidad susceptibles a una separación. Son los elementos de carácter sintagmático los que delimitan al signo y permiten separar un texto en fragmentos semánticos. En el signo del texto artístico, la relación entre la sintaxis y la semántica es diferente, pues esta sintaxis se semantiza y hace posible un entrelazamiento de ambos elementos, haciendo compleja su separación. Es muy pertinente esta diferenciación para nosotros, puesto que sin lugar a dudas el poemario de De Greiff, objeto de este trabajo, presenta dicha semantización de la sintaxis, y la estructura en la que están escritos los poemas se entrelaza con su contenido.

Lotman también argumenta que, a diferencia del texto lingüístico que posee un signo integral, el texto artístico es portador de un signo único, es decir, un contenido específico: “el signo ‘único’ se revela ‘ensamblado’ de signos tipo y, a un nivel determinado, ‘se lee’ de acuerdo con las reglas tradicionales. Toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales” (2011, p. 35). Para convertirse en signo único, puede darse el siguiente proceso:

algunos elementos como los morfemas o fonemas que empezando a ser parte de un orden y unas repeticiones, “se semantizan y se convierten en signos” (2011, p. 35); estos pueden ser leídos en cierto orden según las reglas de la lengua natural. Este orden se separa en signos, y no es el simple orden de palabras, hasta convertirse en un signo único.

Hemos explorado algunos elementos básicos para entender de qué se ocupa la semiótica cuando se la aplica a la literatura. Para la semiótica literaria no existe un manual concertado por todos los teóricos que la definan exactamente. Con múltiples estudios pudimos mostrar un panorama general de la semiótica, que evidencia nuestra inclinación teórica. En términos generales, la semiótica literaria estudia a la literatura como signo cultural, es decir, los textos artísticos como signo en un contexto específico.

2. Sobre el Método semiótico

Lotman halla un problema en las consideraciones acerca del estudio estructural y científico del arte. Muchos han creído que el estudio semiótico de la literatura o del arte ha pretendido ser un trabajo meramente estructural y formal donde se concibe el arte como una abstracción que se distancia de su contenido y su significado e influencia social: “La afirmación de que el estudio semiótico de la literatura aleja del problema del contenido, del significado, del valor ético-social del arte y de su relación con la realidad, se basa en un malentendido” (Lotman, 2011, p. 47).

El estudio semiótico del arte y, para nuestro caso, el estudio semiótico de la literatura es un complemento de la forma-estructura o la expresión (sintagma y semántica) y el contenido-social (pragmática y paradigma). Para realizar un estudio semiótico completo del contenido y el papel social de la literatura es necesaria la participación de un enfoque estructural. Lotman, por medio de algunas preguntas, analiza si para estudiar el contenido social de una obra ¿es necesario solamente repetir las mismas tesis de las que nadie duda?, y ¿esto hace que dos obras distintas que se concibieron en las mismas condiciones históricas puedan diferenciarse? Estudiar una obra de manera inmanente, es decir, partiendo del sistema de signos que la compone, es la línea fundamental que lleva al contenido. Para la comprensión del contenido de un libro en francés es importante conocer la lengua, aunque la finalidad no sea estudiar la lengua. En el caso de la literatura como sistema modelizador secundario, las dinámicas son más complejas debido al carácter híbrido de trascodificación que conforma su sistema de signos. Si bien es importante el conocimiento y análisis de la estructura de una obra, la finalidad reside en su contenido (que reúne a la forma) y su representación cultural. "Es precisamente el estudio de lo que significa 'tener un significado', el estudio del acto de comunicación y de su papel social lo que constituye la esencia del enfoque semiótico" (Lotman, 2011, pp. 47-48).

Para el teórico "el contenido surge en aquellos casos en que disponemos aunque sólo sea de dos cadenas-estructuras distintas. En términos habituales, se puede definir una de las cadenas como el plano de la expresión, la otra, como el plano del contenido" (2011, p. 51). El contenido

está inmerso en un asunto de transcodificación, pues en él influyen principalmente dos sistemas o estructuras. Los sistemas modelizadores secundarios se forman con un primer sistema que es el lenguaje primario, pero se complementa con otros sistemas o estructuras de todo tipo (moral, ideológico, etc.). El contenido de una determinada obra se compondrá de varios sistemas o estructuras que hacen posible el significado de aquel.

En Lotman existen varios procesos para la formación de significados. En primer lugar, están los significados que surgen mediante una transcodificación interna: los significados se forman a partir de una sólida y única estructura en la que es posible deducir el significado de una parte por medio del significado de otra o del todo, es decir, se transcodifican significados dentro del mismo sistema. En este caso no tenemos dos o más estructuras que formen el significado. En segundo lugar, están los significados que se forman por transcodificación externa (binaria o múltiple) donde los significados se generan a partir de dos o más sistemas-estructuras.

El contenido de un texto artístico está formado principalmente por dos estructuras: la base se establece por distintas unidades léxicas y semánticas que al nivel lingüístico o de escritura común no equivalen; una estructura posterior es la artística que constituye la unión sólida de todos los elementos (sistemas), formando una equivalencia. Y aquí volvemos a la transcodificación porque esta se liga, para Lotman, a un problema de equivalencia, donde un texto artístico hace equivalentes distintos elementos externos. Veremos cómo los *Relatos* son

ejemplo de esta equivalencia al trascodificar elementos de diversos sistemas en una sola narración.

Al clasificar los diversos tipos de significados, es preciso distinguir dos casos de equivalencia de series-cadenas dentro de los límites de los sistemas semióticos: la trascodificación en la esfera de la semántica y la trascodificación en la esfera de la pragmática. 'Un escudo varego y un queso holandés' debe considerarse como trascodificación semántica, ya que aquí elementos semánticamente distintos se convierten en equivalentes. La trascodificación pragmática surge allí donde se realiza la posibilidad de conducir una narración estilísticamente diferente acerca de un mismo objeto. No varía el modelo del objeto, sino la actitud hacia este modelo, es decir, se modeliza un sujeto nuevo. (Lotman, 2011, p. 65)

El contenido de un texto artístico puede dividirse en semántico y pragmático a un nivel de abstracción científica. La parte semántica reúne los elementos léxicos y semánticos que un autor compila en un solo sistema (no solo hablamos de elementos puramente lingüísticos, también hablamos de la semántica de todo tipo gracias a que la enciclopedia de un autor se compone de múltiples fuentes literarias, filosóficas, sociológicas, etc.); en la parte pragmática se examina el objeto y sistema únicos, formados por los elementos externos y que establecen un nuevo texto. "Los significados que se forman como resultado de trascodificaciones externas pueden definirse como paradigmáticos, y de las internas, como sintagmáticos" (Lotman, 2011, p. 66). Un texto artístico posee ambas trascodificaciones, por lo cual el análisis semiótico examina el significado semántico y el significado paradigmático.

Este análisis semiótico parte de un método dividido en dos: eje sintagmático y eje paradigmático. Es indispensable analizar un texto como una unidad constituida por una forma y un contenido específicos que pueden ser contrastados con el ámbito social en que se produjo.

2.1 Eje sintagmático

El estudio sintagmático de una obra artística consiste sobre todo en su análisis estructural. Se trata de examinar "la combinación de elementos idénticos (o estructuralmente equivalentes) y la combinación de elementos estructuralmente diferentes" (Lotman, 2011, p. 113). En el primer caso se da la repetición de elementos iguales y es equivalente a los rasgos semánticos de un texto; el segundo posee una combinación de elementos que no se repiten y es equivalente a la sintaxis (Lotman, 2011, pp. 249-250). Por ello "la primera tiene como fundamento aquellas relaciones que surgen entre fragmentos del discurso mayores que la oración, la segunda, las que aparecen en el interior de la oración" (Lotman, 2011, p. 249).

Como sabemos que el eje sintagmático analiza la semántica y la sintaxis, recurrimos a estudios detallados acerca del análisis estructural de la literatura. Si bien entre los autores principales están Genette, Barthes y Todorov, recurrimos fundamentalmente a este último quien nos proporcionó un valioso corpus de conceptos que nos facilita el estudio sintagmático de los Relatos de De Greiff. Este conjunto de categorías que Todorov plantea es aplicable a toda la

literatura: “la palabra *Poética* se referirá en este texto a toda la literatura, sea o no versificada” (1975, p. 20).

Existen algunas razones por las cuales utilizamos los conceptos que Todorov ordena y recopila en su *Poética* (1975) para la realización del análisis sintagmático de los *Relatos* de León de Greiff. En primer lugar, al hacer una revisión de otros dos autores, Ronald Barthes (1994) y Gerard Genette (1998), nos dimos cuenta de que si bien cada cual realiza un trabajo de recopilación, sistematización u ordenación de conceptos o categorías referentes al análisis del aspecto formal o sintagmático de una obra, Todorov ordena con mayor amplitud sus conceptos y categorías para el análisis literario. Este lingüista ofrece en la definición de sus conceptos y categorías una mayor claridad, y muestra una detallada especialización en muchos de sus categorías con algunos subconceptos, muy útiles a la hora de examinar múltiples particularidades del poemario.

En segundo lugar, Todorov hace una excepcional recopilación de los autores que han tratado estas categorías. El lingüista no solo hace una recopilación de autores, sino que nos explica los conceptos y categorías de su *Poética* de manera sistematizada a la luz de las diferentes teorías de estos autores (cada concepto, por ello, ha sido en muchos casos ampliamente estudiado). El arsenal de conceptos que posee Todorov intenta abarcar un gran número de aspectos literarios, para clasificar el contenido de las obras artísticas.

Esta sistematizada investigación cumplió con nuestro interés al abarcar muchos aspectos del poemario de León de Greiff. Todorov finalmente nos ofreció las categorías que necesitábamos para desentrañar las particularidades en el contenido de los *Relatos*, encontrada en su composición y sus temáticas. Es necesario añadir que nuestro análisis consiste en una interpretación y lectura particular (quizá también una propuesta de lectura), y no en el interés de encontrar o establecer una verdad sobre el *Libro de relatos*.

Para el caso del análisis de los personajes fue necesario recurrir a Roland Barthes (1994) y, en especial, a Mijaíl Bajtín y su teoría de la polifonía. La particularidad en la configuración de los narradores, que son al mismo tiempo personajes en el poemario, nos obligó a recurrir a esta teoría sobre la polifonía, para responder a las necesidades interpretativas en las múltiples voces de los *Relatos*. A continuación presentamos las categorías o conceptos que en su mayoría son de Todorov; cuando no son de este autor, mencionamos a quién pertenece.

2.1.1 Naturaleza concreta o abstracta del discurso

La naturaleza concreta se refiere a un discurso que se cuenta en detalle (material y continuo) y posee realismo (verosimilitud), diferente a la naturaleza abstracta que intenta enunciar (de manera general) una “verdad” sin referente espacial o temporal. En este caso, las descripciones o pausas en el tiempo que pueda tener un texto, se caracterizan por tener una

naturaleza más abstracta en comparación con una narración continua que, si bien tiene variaciones en el tiempo (prospecciones o retrospecciones), posee una naturaleza más concreta.

2.1.2 Figuralidad del discurso

En este punto se hace referencia a dos asuntos: primero, al grado de alegoría, en sentido semántico, que pueda tener un discurso o ficción. Y segundo, a la figuralidad, en sentido sintáctico (es decir, los tropos) de un discurso o ficción.

Según Todorov, la figuralidad sintáctica es necesaria para la figuralidad semántica (sentido del texto). Kristeva afirma que la poesía tiene el carácter ambiguo y dual de ser concreta y abstracta o individual y general, hecho que difiere en la realidad donde las cosas son individuales o concretas. En los tropos es posible observar este carácter dual y ambiguo, ya que decir una metáfora como “las mesas parlanchinas” evidencia un elemento concreto como las mesas que en términos reales no podrían hablar: “la metáfora, la metonimia y todos los tropos se inscriben en el espacio cercado por esa estructura semántica doble” (Kristeva, 1981b, p. 64). El análisis de la figuralidad sintáctica (tropos) evidencia el grado de figuralidad semántica hallada en el poemario, gracias a que el carácter de ambigüedad de la poesía vista a través de los tropos, hace evidente la riqueza semántica.

2.1.3 Discurso monovalente o polivalente

El discurso monovalente se define como la ausencia de discursos y referencias anteriores a un texto, a diferencia del polivalente que sí evoca referencias y discursos de manera explícita. En el discurso polivalente se encuentra la intertextualidad: “En cada nuevo estilo se encuentra un cierto elemento de lo que se denomina reacción al estilo literario precedente” (Bajtín, citado en Todorov, 1975, p. 40). Esta categoría muestra los discursos culturales y sociales que se pueden hallar en un texto literario: por ejemplo, si en un poema se estuviera hablando sobre la ciencia como uno de sus temas principales, entonces el poema refiere un discurso científico. No solo las obras precedentes a León de Greiff componen su universo de referencias, sino que todo tipo de alusiones a su mundo social y cultural (y los discursos que habitan en él) hacen parte de su universo artístico.

2.1.4 Objetividad y subjetividad del lenguaje

Con subjetividad se quiere dar cuenta de las enunciaciones que traen en sí mismas algún tipo de aspecto personal, contrario a la objetividad. Según Todorov, esto puede encontrarse en las huellas que deja el acto personal de composición en las cuales podría haber cierta intensidad en la enunciación, calificándose como más subjetiva o más objetiva. Dichas huellas pueden ser identificadas en aspectos como el tiempo y el espacio, pronombres o sufijos verbales, los sentidos de algunas palabras, etc. hallados en la enunciación:

Las indicaciones acerca de la identidad de los interlocutores y acerca de las coordenadas espacio-temporales de la enunciación, que habitualmente son transmitidas por *morfemas* especializados (los pronombres o las terminaciones verbales); y aquellas que se refieren a la actitud del locutor y/o del alocutor con respecto al discurso o a su objeto (que no son más que *semas*, aspectos del sentido de otras palabras). (Todorov, 1975, pp. 42-43)

Todorov distingue varios tipos de subjetividad: 1. Discurso evaluativo 2. Discurso emotivo (expresivo), 3. Discurso modalizante (referente a verbos y adverbios de tipo modal que llevan consigo rasgos de subjetividad).

2.1.5 Modo

Consiste en “el grado de presencia de los acontecimientos evocados en el texto” (Todorov, 1975, pp. 44-45). El modo de un discurso calcula o mide “el grado de exactitud con el cual ese discurso evoca su referente” (Todorov, 1975, p. 47). En este sentido, el modo nos refiere la exactitud (mayor o menor según cada caso en particular) con la cual un discurso alude a un acontecimiento o hecho (su grado de presencia) en la ficción. Todorov afirma que el modo está medido por la *inserción* de palabras (que se da en el relato de palabras) que pueden hablarnos de la exactitud, nivel o grado de alusión o evocación de un referente.

Para Todorov, Gerard Genette concibe tres casos en el modo de un discurso: 1. El estilo directo (discurso referido) que evoca con una mayor precisión a su referente (“no sufre modificaciones” (Todorov, 1975, p. 47)); por ejemplo, un narrador omnisciente va a narrar con exactitud los hechos citando exactamente lo que ocurrió; es decir, narrar sin ninguna modificación o como si fuera una cita textual. 2. El estilo indirecto (discurso transpuesto) abrevia y elimina valoraciones sentimentales al momento de integrar un diálogo original a la narración.

3. El discurso contado es aquel que se dedica solamente a “registrar el contenido del acto de palabra sin retener ninguno de sus elementos” (Todorov, 1975, p. 47). Este nivel o grado de precisión de la evocación de los hechos está presente en “grado máximo en el caso del estilo directo, mínimo en el relato de hechos no verbales; grados intermedios en los demás casos” (Todorov, 1975, pp. 47-48).

2.1.6 Tiempo

Este es uno de los conceptos o categorías clave a la hora de determinar el cambio del discurso a la ficción, es decir, el paso de los hechos de un discurso que se cuentan de manera directa a los hechos de una ficción que se pueden contar en tiempos distintos, visiones y voces diferentes a la voz y visión directas, planas y lineales de una ficción. Es importante decir, en primer lugar, que existen dos temporalidades presentes en una creación literaria o ficción: el tiempo del discurso (el tiempo cronológico, directo y lineal de la narración) y el tiempo de la ficción (el tiempo que puede tener subidas y bajadas, diferentes figuras a la linealidad del tiempo físico, sin tener que coincidir con el tiempo lineal del discurso).

El lingüista, teniendo en cuenta la diferenciación anterior de temporalidades, muestra tres conceptos extra para evidenciar ciertos puntos de vista en el tiempo de una creación literaria: en primer lugar, está el concepto de *orden* que consiste en la diferenciación entre el tiempo del discurso (unidimensional) y el tiempo de la ficción (pluridimensional): el tiempo del discurso

puede no estar perfectamente alineado con el tiempo de la ficción y, de esta manera, tener variedad de subidas y bajadas entre lo que ocurrió -*retrospecciones* o vueltas al pasado- y lo que pasará -*prospecciones* o las cosas que se anticipan-. Puede encontrarse en el tiempo de la ficción diversas y anacrónicas descripciones, con lo cual, es posible detener el tiempo, llevar la ficción a la lentitud de los hechos como si estuviera en cámara lenta, o simplemente no alinear el tiempo ficticio con el tiempo físico.

En segundo lugar, está el concepto de la *duración* que consiste en la comparación entre el tiempo que supuestamente dura una acción en la ficción con el tiempo que es necesario para realizar la lectura del discurso que se muestra. En este caso, Todorov hace mención de algunos conceptos que hacen énfasis en la duración: primero, se encuentra la *pausa* o llamada “suspensión del tiempo” (Todorov, 1975, p. 49) en la cual el tiempo del discurso no tiene ninguna correspondencia con el tiempo de la ficción; para este caso, el lingüista afirma que las descripciones o las reflexiones generales son claros ejemplos. Segundo, contrario a la pausa está el concepto de *elipsis* donde “ninguna porción del tiempo discursivo corresponde al tiempo que transcurre en la ficción” (Todorov, 1975, pp. 49-50); es decir, el caso donde hay una omisión o supresión de todo un periodo. Tercero, podemos hallar el concepto de *escena* en el que tanto el tiempo discursivo como el tiempo de la ficción se alinean y solo puede encontrarse en el estilo directo. Cuarto, Todorov diferencia entre dos formas de temporalidades intermedias: cuando el tiempo del discurso es “más largo” que el tiempo de la ficción y cuando el tiempo del discurso es “más corto” que el tiempo de la ficción.

Finalmente, en tercer lugar, está el concepto de *frecuencia*, que a su vez se muestra en tres formas teóricas: primero, cuando un relato es *singulativo* es porque “un discurso único evoca un acontecimiento único” (Todorov, 1975, p. 50). Segundo, cuando un relato es *repetitivo* es porque muchos discursos aluden únicamente a un solo acontecimiento; en este caso puede pasar que, por ejemplo, un personaje único aluda a la misma historia muchas veces, al tiempo que varias personas pueden llegar a hacer varios relatos que complementan la misma historia. Tercero, cuando un relato es *iterativo* es porque un solo discurso alude a varios acontecimientos que son similares o que se pueden repetir.

2.1.7 Visión

La visión es otra categoría más que diferencia el discurso de la ficción. Si bien el discurso es narrado desde una sola perspectiva o focalización, la ficción puede contarse desde diversas perspectivas o focalizaciones. La visión consiste en la óptica o punto de vista desde donde se está presentando el universo ficticio (Todorov, 1975, p. 51): “Dos visiones diferentes de un mismo hecho lo convierten en dos hechos distintos. Todos los aspectos de un objeto están determinados por la visión que nos lo ofrece” (Todorov, 1975, p. 52). Por tanto, el propósito de Todorov es presentar los conceptos que describen la visión.

En primer lugar, tenemos los conceptos *subjetivo* y *objetivo* que evidencian la manera como se muestra el conocimiento de los acontecimientos. Subjetivo significa que la percepción de las cosas en una obra da más información “acerca de aquel que percibe” (Todorov, 1975, p. 53), a diferencia de *objetivo* donde la percepción de las cosas en una obra da más información “acerca de aquello que es percibido” (Todorov, 1975, p. 53). Esto no debe confundirse con contar desde primera persona o contar en tercera persona, ya que en cualquier caso, puede hallarse información (que hace referencia más a la calidad de la información que a la cantidad) tanto subjetiva como objetiva.

En segundo lugar, encontramos dos conceptos especiales. Primero, el concepto de *dirección* que, refiriéndose a la calidad de la información que puede dar una visión, aborda el enfoque de la percepción en que se concentra el lector (si dirige su percepción al sujeto o al objeto). Segundo, el concepto de *ciencia* que hace referencia a la cantidad de información que recibe el lector. En este concepto hay una división en dos categorías: 1. La *extensión* es el ángulo desde donde se ofrece la visión y posee una diferenciación vista en dos conceptos más: la extensión puede referirse a una visión *interna* que habla desde el interior, y la visión *externa*, que si bien nunca puede ser pura, habla sobre los actos que se perciben, los cuales no tienen ninguna interpretación o no poseen la participación del pensamiento de algún personaje. 2. El concepto de *profundidad* es referente al grado de inmersión o penetración que pueda hacer una visión.

Todorov hace una acotación:

No hay diferencia muy grande entre el “ángulo” de la visión así definido y su “profundidad”; bien se puede no querer limitarse a la “superficie” –ya sea ésta física o psicológica- sino querer

penetrar en las intenciones inconscientes de los personajes, querer presentar una disección de su espíritu (que ellos mismos serían incapaces de realizar). (Todorov, 1975, pp. 54-55)

En tercer lugar, Todorov nos da algunos conceptos más que a su parecer son subdivisiones que pueden llegar a modificar los conceptos anteriormente citados. Estos conceptos están definidos en dos oposiciones, por un lado *unicidad y multiplicidad*, y por otro lado, *constancia y variabilidad*. La primera oposición hace referencia a que solo un personaje sea visto en su interior o que todos los personajes lo sean. La segunda oposición se refiere a que la visión interna de un personaje puede darse en todo el relato o solamente en algunas de sus partes.

En cuarto lugar, Todorov nos dice que las informaciones acerca de lo que se cuenta en la ficción, y que son vistas por medio de los conceptos anteriormente descritos, también pueden ser observadas desde dos conceptos más: las informaciones que son *ausentes o presentes* (y para este caso la información puede ser *verdadera o falsa*, ya que es posible que en vez de obtener una información, más bien haya una ilusión o inclusive la falta u omisión indiscutida de información).

En quinto lugar, hay un último concepto útil a la hora de hablar de la visión. Puede realizarse una *apreciación* de los hechos que se cuentan y que, básicamente, se trata de la evaluación moral que pueda hallarse (interpretarse) en un texto: aunque la información que se

nos muestra en una ficción nos presente su valoración moral explícitamente, existen ficciones donde su valoración moral no es evidente pero que implícitamente puede descubrirse o interpretarse, esta información quizá se presente como algo ‘natural’. Es posible hallar en la literatura muchos ejemplos donde se invierten los valores tradicionales (Todorov, 1975, p. 57).

2.1.8 Voz

La voz es el “sujeto de enunciación” o el llamado tradicionalmente narrador: “el narrador es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor; él es quien escoge entre el discurso directo y el discurso transpuesto, entre el orden cronológico y los cambios en el orden temporal” (Todorov, 1975, p. 59). Debemos aclarar que el narrador no siempre es el mismo o no siempre está presente en un mismo grado, el hecho de que aparezca en primera persona, contando todo desde el yo, no quiere decir que aparezca interviniendo en la ficción. El narrador tiene que ser diferenciado y no confundir, por ejemplo, el narrador que lo sabe y lo ve todo, y el narrador que habla desde el “yo” y es a la vez personaje: “el autor es innombrable, si se le quiere dar un nombre, nos deja el nombre pero ya no se vuelve a encontrar detrás de éste; se refugia eternamente en el anonimato” (Todorov, 1975, p. 60).

2.1.9 Orden lógico y temporal

Estos conceptos definen la forma en que está estructurada y ordenada una ficción desde el punto de vista de la *causalidad*. Aquí se evidencia el orden establecido por los hechos que son causa de otros, es decir, el orden causal de las acciones. Encontrar en estado puro el orden lógico y el temporal, significa salir de la literatura y buscarlos en otro tipo de texto, pero una forma de causalidad pura podría encontrarse en los géneros netamente descriptivos. Todorov diferencia varios tipos de causalidad dependiendo de diversos tipos de relatos: 1. El relato *mitológico* revela una causalidad en la que no solamente hay relación entre las acciones sino que alguna acción puede llevar a un estado, o viceversa. 2. El relato *ideológico* nos muestra que las unidades que componen a un relato, no poseen una relación directa, por lo cual en ocasiones hay que recurrir a una gran abstracción para lograr relacionar un par de acciones que no se relacionan a primera vista o que pasan como algo desapercibido.

2.1.10 Orden espacial

Es de especial atención este concepto porque ha sido ampliamente estudiado más para la poesía que para la prosa. El orden espacial se refiere a la manera como están dispuestas las unidades que componen un texto, es decir, la forma en que fueron puestas espacialmente las unidades de un texto.

La organización espacial que puede llegar a tener la poesía, es bastante compleja como lo afirma Todorov a propósito de los estudios de Roman Jakobson: “en sus análisis de la poesía

mostró que todos los estratos del enunciado, desde el fonema y sus rasgos distintivos, hasta las categorías gramaticales y los tropos, pueden entrar dentro de una organización compleja, en simetrías, gradaciones, antítesis, paralelismos, etc.” (1975, p. 69). Es posible analizar cuestiones como la rima de una poesía en su organización, los tropos (que básicamente se definen por la ubicación de frases y palabras en repeticiones), la organización de los versos y la métrica, etc.

Si bien un texto puede tener mayor rigor en el orden espacial, quizá sea un extremo pensar en el estado puro de este orden. En literatura puede encontrarse la combinación tanto del orden espacial como del orden lógico y temporal, sin caer en estados de pureza absoluta: “la pura causalidad nos remite al discurso utilitario, la pura temporalidad a las formas elementales de la historia (ciencia), la pura espacialidad al logátomo letrista” (Todorov, 1975, p. 70).

2.1.11 Personajes

Debido a que esta categoría no es analizada, en la *Poética* de Todorov, fue necesario remitirnos al *Análisis estructural del relato* de Roland Barthes (1994). En este trabajo el teórico hace un breve recorrido por la historia de la teoría literaria en busca de referencias sobre el papel de los actores o personajes. Ilustra la particular oscuridad que desde un principio se ha generado en el análisis literario al hablar de los personajes y su función. Sin embargo, en el análisis estructural se presenta una confluencia especial en definir al personaje por su participación en una esfera de acciones, esto es, clasificar a los personajes de los relatos, como agentes de la narración, es decir no por lo que son, sino por lo que hacen. Barthes reemplaza la categoría de

personajes por la de acciones, debido a que varias figuras, agentes, pueden realizar en sí una sola gran acción. El teórico muestra al personaje de la siguiente manera:

Más tarde, el personaje que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción, cobró una consistencia psicológica, se convirtió en un individuo, una persona, en síntesis, un “ente” plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, por supuesto, antes de actuar. (1994, p. 185)

El tema de las voces se puede traducir en un problema de personajes. De este modo, lo que en un principio eran sólo voces, seudónimos, heterónimos o alter-egos, pasaron a ser personajes, y más que esto, individuos con una consistencia psicológica consecuente con sus acciones. La personalidad de estos personajes plenamente constituidos, depende de las acciones narradas en el relato, y es gracias al relato que tales personajes existen, en términos de Aristóteles “puede existir fábulas sin ‘caracteres’ [...] pero no podrían existir caracteres sin fábula” (Barthes, 1994, pp. 184-185). En este caso toda característica psicológica, social o de cualquier otra clase, que se refleje en los personajes, puede derivarse de la trama o fábula que estos siguen:

Los personajes (cualquiera que sea el nombre que se les dé: *dramatis personae* o *actantes*) constituyen un plano de descripción necesaria, fuera del cual dejan de ser inteligentes las “acciones” menudas referidas, de manera que puede afirmarse que no existe un solo relato en el mundo sin “personajes”, o por lo menos sin “agentes”, pero por otra parte estos “agentes”, muy numerosos, no pueden describirse ni clasificarse en términos de “personas”, tanto si se considera a la “persona” como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (por cierto los más conocidos de todos) y que, por consiguiente, hay que reservar el caso, sumamente amplio, de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos) que implican agentes pero no personas; como si se afirma que la persona no es nunca otra cosa que una racionalización crítica impuesta por nuestra época a los puros agentes narrativos. (Barthes, 1994, pp. 185-186).

En el texto de Barthes encontramos la respuesta a algunas interpretaciones que ha ofrecido la crítica sobre los personajes en los *Relatos*, y de otras obras de De Greiff, aclarando de esta manera que dichas interpretaciones sobre las personalidades del poeta (se ha concebido a los personajes como seudónimos o personalidades del autor) encontradas en sus personajes no se va a prolongar en este estudio, sino que nuestra intención radica en estudiar los personajes desde una perspectiva en la que estos son agentes de una narración. Con esta afirmación no queremos aseverar que no sea posible estudiar la obra con la vida del autor. Solo decimos que nos vamos a enfocar en los personajes como agentes de una narración.

Sin embargo, nos quedamos cortos a la hora de explicar con más detalle la compleja estructura de personajes que posee los *Relatos* a la luz de Barthes, por lo cual fue necesaria la teoría de la polifonía detallada por Mijail Bajtín¹⁴. Con este teórico pretendemos hacer una exposición de tres principios constitutivos del Héroe en la obra polifónica.

Cabe resaltar que la justificación de la elección de esta teoría radica en dos perspectivas clásicas a la hora de interpretar los personajes en la obra de León de Greiff: las teorías del *yo* que intentan definir la obra de León de Greiff: la relación entre autor y obra donde se reconocen los personajes de las ficciones como personalidades del autor; y las relaciones dialógicas entre las distintas voces de los *Relatos*. Nuestra intención es interpretar de otra manera la obra de De Greiff y proponer una interpretación de los personajes como actores de una ficción.

¹⁴ Teórico y filósofo del lenguaje ruso quien se ocupó de rastrear en la poética de Dostoievski, especialmente en la conformación de los héroes que presenta en sus novelas, una ruptura creativa en la literatura moderna

Ahora bien, al remitirnos al *Libro de relatos*, además de constatar que así como cada *relato* posee un personaje narrativo diferente, ya sea Gaspar, Aldecoa, Gunnard, Erik o cualquiera otro, cada uno de estos ‘protagonistas’ exhibe una ‘personalidad’ única, que se muestra siempre como diferente frente a los demás. Cada una de las voces o personajes que De Greiff propone para sus *Relatos*, encierra en su narración una interpretación (experiencia, comprensión) única y personalísima de la vida: así como Gaspar cuyo espíritu siempre “busca, busca mejores aires”, Sergio Stepansky cambia o juega su vida, pues de todos modos la lleva perdida sin remedio.

Gracias a esta particularidad, que no se menciona ni por Betancur, Vidales o Borda, al momento de hablar de los ‘heterónimos’, rastreamos el aspecto en común de las dos distintas posiciones y clasificaciones bibliográficas, anteriormente expuestas, que se constituyen en la principal tendencia interpretativa: la definición de las voces (Seudónimos, heterónimos o alter-egos) desde ambos ángulos, desemboca necesariamente en la personalidad y vida del autor (los cuales son atributos externos al *relato* en el que aparecen las voces), provocando que estas, que en los discursos son llamadas con nombres distintos, siempre terminen interpretándose como ‘apellidos’ de León de Greiff. Es importante hacer énfasis en una afirmación que hicimos anteriormente: no aseveramos que la obra de De Greiff no deba o no pueda estudiársele sin tener en cuenta su vida. Nuestra intención radica en analizar solamente el contenido del poemario.

Para Bajtín (2005), los principios que componen la totalidad artística de la obra (modo, voz, visión, etc.), se dirigen a describir el proceso creativo de las voces en la novela polifónica creada por Dostoievski, en contraste con la novela monológica. Es en las características que componen a los héroes donde se revela el cambio. Dostoievski rompe con el monologismo de la novela moderna, pues dota a sus héroes con una ideología propia. Las novelas en las que el héroe, como un instrumento, es portavoz de la ideología del autor, despiertan en la crítica y en los estudios literarios una relación ideológica con la vida y la visión del mundo que posee el autor.

Si tomamos a los héroes, digamos a las voces, como personajes con un matiz auto-reflexivo y crítico sobre su posición en el mundo, no necesariamente tendríamos que remitirnos a las costumbres del autor para interpretar las acciones de los héroes dentro de la obra. Si aplicamos esta forma de estudio a las voces que aparecen en los *Relatos* de León de Greiff, podremos justificar nuestra separación de los métodos tradicionales de análisis que se han presentado sobre las voces o personajes en los *Relatos* del poeta antioqueño. Podríamos catalogar a los *Relatos* como una obra polifónica, para validar así, el uso de los principios formulados por Bajtín encontrados en la obra de Dostoievski.

Presentamos las teorías de Bajtín a las que recurrimos. Estas se encuentran en los libros: *Estética de la creación verbal* (1982) y *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005). En

primer lugar, planteamos las características que constituyen la obra polifónica. Expondremos las categorías así: primero abordamos la intención creativa de Mijaíl Bajtín expuesta en el capítulo ‘Arte y responsabilidad’ (1982) y lo relacionamos con la novela polifónica. En segundo lugar, presentamos el proceso de creación del Héroe y describimos las funciones más determinantes. En tercer lugar, pasamos a la categoría de ‘Idea’ para complementar las alusiones hechas sobre la conformación del Héroe y las características que lo componen.

2..1.11.1 La teoría de Mijaíl Bajtin

Arte y responsabilidad

Los trabajos que ha realizado Mijaíl Bajtín sobre la literatura se proyectan como un nuevo modelo de estudio y de análisis literario en el que se recurre a la filosofía como argumento de autoridad de sus resultados. Este estudio intenta mostrar una especie de diferenciación entre autor y obra. Los argumentos que hemos resaltado obedecen a la tesis que se ha abstraído: el todo es mecánico si los elementos que lo componen se encuentran unidos por una relación externa.

Bajtín ve la personalidad humana como una totalidad en la que se conjugan tres partes mecánicas, la ciencia, el arte y la vida. Contrastada con la obra artística, la ciencia corresponde a las interpretaciones que promueven la crítica y la teoría literaria, estas parten de un producto estético que es la totalidad en sí, el núcleo de ella; el arte es este núcleo y constituye un proceso creativo del que resulta el objeto sobre el que recaerá la teoría: la obra. El arte como resultado se encuentra separado de la vida, incluso, quizá, de la vida del autor. Sin embargo la vida, la realidad, es la que detona en la conciencia del autor una visión propia y particular del mundo.

Esto no quiere decir que en la literatura no sea posible observar los valores y códigos culturales que dominan en la época de las obras. Las narraciones son diferentes a la biografía de quien las compone, aunque tome aspectos de su vida para crear ficciones.

El todo, como una personalidad, es posible gracias a una organización entre las partes que le dan unidad y sentido. La reorganización de los nexos internos entre los elementos es producto de una personalidad responsable. Esta reorganización en el todo, como obra artística, es producto de una actitud. (Bajtín 1982, p. 11-12)

La obra polifónica

Para construir su teoría sobre el Héroe, Bajtín propone una diferenciación entre dos clases de novela: la monológica y la polifónica. La primera, caracterizada por ser una expresión cerrada de la ideología del autor, y considerada como poco artística debido a la función que tienen los personajes de ser portavoces de una sola idea; y la segunda, por representar una visión del mundo objetivada e independiente de la ideología del autor.

La ruptura respecto a la novela monológica u homófona es una evolución de la conformación del Héroe. En la novela monológica el papel del personaje es transmitir la postura ideológica del autor, pues es un objeto de su visión artística. Por lo tanto, solo encontramos en él un discurso, una voz portando una idea sin oposiciones, sin alteraciones artísticas.

La novela polifónica consiste en la creación de Héroes cargados de ideologías propias. Bajtín descubre esta característica en los personajes de la obra de Dostoyevski. Raskolnikov, Ivan Karamasov y El Gran Inquisidor, se presentan como personas autónomas que enuncian una filosofía propia, separada del punto de vista filosófico del autor. Los personajes se presentan como autores de ideas y no como portavoces de la idea del autor. Dostoievski construye, por lo tanto, personas, en cierta medida, libres.

El Héroe y la actitud del Autor hacia el Héroe

La tesis que sostiene Bajtín en este capítulo es: el Héroe posee una libertad relativa y es independiente (2005, p. 73), explicaremos el porqué.

El Héroe es principalmente un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo. Aunque sea un producto del autor no está determinado por su visión del mundo sino que su visión del mundo y su filosofía interior, a los ojos del lector y del artista, le pertenecen. Lo que determina la creación del Héroe, así como los rasgos de la obra es, pues, la actitud del autor. Esta actitud es variable, muta y cambia; estos cambios se plasman en la conformación de la obra.

Entra a jugar una categoría imprescindible para la comprensión del Héroe que presenta Bajtín: la autoconciencia. En la autoconciencia, filosofía interior, se encuentra la característica determinante del Héroe, la reflexión sobre el mundo y sobre sí mismo es su función. Como se ha dicho, en la obra polifónica, esta autoconciencia le pertenece.

Los principales objetos de su reflexión son todas aquellas características a las que recurre el autor para crearlo, no obstante, su autoconciencia no es autoconciencia de sí como personaje de una obra, sino autoconciencia de sí como una visión particular del mundo. Por esta razón el Héroe no sería el autor: Héroe y autor poseerían autoconciencias diferentes. Por ser el Héroe una producción, un resultado, se evidencia, en su personalidad autoconsciente, algo de la capacidad reflexiva e imaginativa que posee el artista, y el hombre en general, así como situaciones por las que el ser humano puede atravesar. La autoconciencia del Héroe no es exactamente la visión particular que el autor posee del mundo. Esto se entiende claramente si recordamos que el autor debe introducir al lector en el horizonte del Héroe, por lo tanto lo que el lector puede apreciar en su totalidad es una autoconciencia única, la del personaje.

El Héroe para Bajtín no se presenta como la respuesta a la pregunta ¿quién es?, sino a la pregunta ¿cómo se reconoce? Podemos decir que el Héroe no se expresa, pero sí se representa. En este sentido la función del lector no se basaría en interpretar, sino quizá en escuchar. No existe ningún rasgo representativo del Héroe, percibido por el lector, que el Héroe desconozca de sí mismo. Repetimos: estos rasgos que lo componen, junto con su vida cotidiana, hacen parte del objeto de su autoconciencia. El Héroe es, pues, “voz pura” y a la vez propia, representando su propia visión del mundo. Si la voz del Héroe estuviera unida a la voz del autor no podríamos hablar de una obra, sino de un documento personal.

Queda argumentada la tesis del porqué el Héroe es relativamente libre e independiente del autor. Esta conformación del Héroe obedece a una posición estable exterior, a un fijo horizonte del autor. Como lo recalca Bajtín, esta posición estable se representa completamente en Dostoievski y, como veremos, en León de Greiff.

Teniendo en cuenta a Lotman (2011), a nuestro parecer cabe resaltar que no debemos confundir lo anterior con la idea según la cual la literatura es capaz de mostrar los valores o códigos morales de una cultura. Cuando hablamos de los valores y códigos culturales que puede trasgredir una obra, pensamos en que esta pertenece a un mundo y una época particulares. Al hablar de la visión particular de un personaje no se está pensando en que la obra se desenmarque

de una cultura. La visión ficticia que posee un personaje puede estar llena de polivalencias e intertextualidades referentes a la cultura en la que se escribe la obra.

La idea en la conformación del Héroe

La idea presentada por Bajtín parte, al igual que el Héroe, de la novela polifónica en contraposición a la monológica; por lo tanto, no hablará de una idea sino de una polifonía de ideas. Lo que le interesa a Bajtín de la idea es su función artística dentro de la obra y no su contenido. Partiendo de estos principios, la tesis en este caso es: el Héroe no es simplemente un ser consciente, sino un ideólogo. Explicaremos el porqué.

Si la autoconciencia es principalmente una reflexión del Héroe sobre sí mismo, la idea es la que refuerza la visión del Héroe sobre el mundo en un sentido creador. No obstante la idea y la autoconciencia no se encuentran separadas, sino que la segunda refuerza la profundidad de la primera, “incrementa de una manera extraordinaria la importancia directa de la expresión propia” (Bajtín, 2005, p. 117). La idea, como producto del Héroe, no es exactamente la realidad, debido a que es una imagen concluida de esta, además no solo se representa en un personaje sino en todos.

La idea que concibe Bajtín se encuentra separada de la idea neokantiana, expuesta por Fichte, Schelling y Hegel. Estos filósofos pretenden universalizarla, hablando de una idea

absoluta, que no es más que la transfiguración del postulado kantiano de ‘la cosa en sí’. En resumen, al tener una interpretación propiamente subjetiva y ‘absoluta’ del mundo, el artista pretende plasmarla en su obra y toma como vocero a su Héroe, que por lo general es dotado de características ‘autobiográficas’. Bajtín considera a los idealistas alemanes como pioneros del monologismo. La idea del artista, por ende, no es absoluta, se encuentra ‘sui generis’ en cada uno de los personajes que componen la obra y nace como producto de una contraposición dialógica.

El origen y la evolución de la idea se determinan por el conflicto con otras ideas, el argumento que utiliza Bajtín es que una sola idea no puede ser expuesta por múltiples voces. La idea representa la singularidad lógica de la naturaleza. Esto, claro está, es una característica de la polifonía.

El autor también posee una idea que no debe ser confundida con la idea de ningún Héroe, esta abarca la configuración de toda la obra. La idea del autor determina las demás ideas, pero no se presenta ni se funde con ninguna, en este sentido la idea que posee el autor es una idea creativa y no reflexiva como la del Héroe: “La idea como principio de representación se funde con la forma. Determina los aspectos formales, todas las valoraciones ideológicas que constituyen la unidad formal del estilo literario” (2005, pp. 122-123).

Una es la idea del autor y otra la de los Héroes. La idea de los Héroes, que es en la que Bajtín se detiene con mayor profundidad, es en general, la misma autoconciencia, y pretende crear una reafirmación de la visión del mundo que tiene el Héroe en su contexto. La autoconciencia del mundo y la autoconciencia de sí no pueden ser separadas, pues se constituyen de igual modo por la ideología que representa el Héroe a través del diálogo.

2.2 Eje paradigmático

La razón principal de este análisis tiene como meta observar una especie de nueva semántica que surge con la creación de los *Relatos* de De Greiff. Cuando hablamos de una semántica o significado novedoso, partimos de la idea de los posibles trastoches de algunos códigos culturales morales que puede realizar el poemario, es decir, una semántica creada a partir de dos cuestiones: primero, los elementos sintácticos que trastochan el lenguaje tanto a nivel de la lengua primera como al nivel específico del lenguaje segundo, en este caso particular, el poético; segundo, los elementos semánticos y las temáticas de los *Relatos*, en las cuales es posible observar, en sí mismas, ciertos contrarios (valores dominantes versus valores particulares) que pueden hacer visibles algunos valores y códigos morales tradicionales y dominantes, teniendo estos la posibilidad de ser trastochados por estas temáticas hostiles a ciertos valores tradicionales. Puede permitirse, en este análisis, contrastar el ‘nuevo significado’ hallado en los *Relatos* con el medio cultural en el que fue creado. Sin embargo, el énfasis o el interés en este análisis son los

elementos constitutivos del poemario y no la exposición o descripción detallada de las piezas históricas y sociales que componen la cultura colombiana. No obstante, se mencionarán, en la aplicación del análisis paradigmático, algunos referentes culturales de la época del poeta con el fin de ilustrar las tendencias generales que nos comunican sobre algunos los valores tradicionales.

Los elementos de equivalencia y repeticiones de las que hablábamos anteriormente en el eje sintagmático hacen posible la "formación de una semántica nueva, inexistente a nivel de la lengua natural": "el papel de los elementos que en la lengua natural son portadores de conexiones semánticas y formales será diferente" (Lotman, 2011, p. 108). Las repeticiones se configuran como una nueva semántica porque son "artísticamente activas" y evidencian las transgresiones o trastornos que poseen con respecto a una sintaxis y semántica preexistentes: "las propias repeticiones se revelan como artísticamente activas precisamente en relación con determinadas transgresiones de la repetición (y a la inversa)" (Lotman, 2011, p. 249). Una semántica nueva surge a partir de los elementos que componen la obra.

Es posible identificar en la literatura el trastorno de ciertos valores culturales, no solo referentes a la vida cotidiana de una sociedad específica sino también a los valores culturales hallados en la propia literatura. El trastorno de estos valores se manifiesta tanto en el uso de ciertas formas de escritura como en el uso de temáticas: "la historia de la literatura conoce numerosos ejemplos de una inversión de los valores que nos hace estimar a los 'malos' y

despreciar a los ‘buenos’ de una ficción que se encuentre suficientemente alejada de nosotros” (Todorov, 1975, p. 57).

Un texto literario es capaz de mostrar los valores culturales de una época y conducirlos por trastoques que terminan siendo una propuesta moral que desafía los códigos convencionales de una cultura específica. En Kristeva, el ideograma que funciona como signo, nos introduce en la idea de una literatura que es capaz de verse en términos sociales, presentando los valores contrarios que se encuentran en una inquebrantable lucha. Los valores culturales convencionales son presentados en forma de intertextualidades o discurso previos, revelando una especie de lucha entre los valores tradicionales con los valores morales alternativos que propone una creación artística.

Para Kristeva “El ideograma es esa función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales” (1981b, p. 148). Es una función propia del eje paradigmático, porque es allí donde los contenidos de un texto literario se analizan, no desde la estructura de composición, sino desde su contenido intertextual (texto construido a partir de otros anteriores) y su posición histórica y social. Para nosotros el ideograma contribuirá a una interpretación como conclusión contundente, puesto que nuestro interés será ver los *Relatos* como un texto que se enmarca en un contexto cultural específico que propone, a partir de una construcción artística, una moral y ética alternativas.

El ideologema funciona como símbolo y signo. El símbolo se caracteriza por ser referente al “discurso épico” o al “dualismo diametral” del que habla Kristeva a propósito de Levis Strauss, el cual se distingue por ser estático y limitado, sin la posibilidad de excederse a sí mismo (Kristeva, 1981, p. 86). “El discurso épico (símbolo) no se supera a sí mismo [...] El discurso épico es así fácil de comprender como discurso cerrado, estático, idéntico a sí mismo. [...] La duración épica constituye un instante en extensión, sin oscilaciones y sin suspense, es decir, ACRÓNICA Y AHISTÓRICA” (Kristeva, 1981, p. 87). Podría rastrearse el símbolo en las canciones de gestas, narraciones populares, epopeyas, etc., debido a que todos estos géneros poseen un pensamiento mítico que circula por el símbolo (Kristeva, 1981b, p. 151). El símbolo funciona como una forma de texto en la que no hay cambios desde un punto de vista histórico y cultural, sino que se mantiene transhistórico, definiendo los textos que puedan surgir a través de los años.

El signo se caracteriza por ser la función no-disyuntiva de la novela. Kristeva, desde Levi Strauss, afirma que el signo es el dualismo concéntrico, el cual se distingue por ser dinámico y conllevar a una triada, en lugar del dualismo clásico (Kristeva, 1981, p. 86). La función no-disyuntiva de la novela consiste en que “el enunciado novelesco concibe la oposición de los términos como una posición absoluta, no alternante, entre dos agrupaciones rivales y nunca solidarias, nunca complementarias, nunca conciliables en un ritmo indisoluble” (Kristeva, 1981,

p. 77). El signo se caracteriza por tener elementos más concretos a los del símbolo, mostrando la universalidad de éste en formas más perceptibles (Kristeva, 1981b, p. 154).

El ideograma que funciona como signo evidencia que las oposiciones pueden observarse en la lucha de los valores culturales tradicionales con los valores alternativos que ofrece la obra literaria. Esta lucha no se identifica con el símbolo, pues es quizá la constante rivalidad de los opuestos la que se evidencia a sí misma como un tercer elemento distinto al binarismo tradicional de los opuestos en el símbolo.

Para el desarrollo del análisis paradigmático hemos propuesto el siguiente orden: En primer lugar, mostraremos algunos datos del contexto cultural en el que salió a la luz el *Libro de relatos*. Segundo, expondremos cómo los elementos formales del poemario pueden ser esta ‘nueva semántica’ que transgrede tanto elementos gramaticales tradicionales del lenguaje primero, como de los elementos compositivos de la poesía tradicional colombiana. En tercer lugar, enseñaremos cómo las temáticas de los *Relatos* hacen parte de esta ‘nueva semántica’, puesto que pueden evidenciar, a partir de sus contrarios (valores tradicionales versus valores alternativos), cómo trastoca y transgrede algunos códigos o valores dominantes. Por último, en este mismo punto, desarrollaremos, a modo de conclusión, el ideograma de Julia Kristeva aplicándolo al poemario.

III. Aplicación del método semiótico

El principal interés de este capítulo consiste en demostrar, por medio de un análisis semiótico, que los *Relatos* trastocan algunos códigos o valores morales tradicionales, como lo explicamos en la introducción de este trabajo. Así pues, es posible, quizás, observar cómo el poemario constituye una forma de escritura única, que no se puede definir como poética ni como narrativa en términos tradicionales. Como lo afirmamos en el prefacio de este trabajo, las denominaciones ‘poemario’ y ‘poema’, se mencionan con fines de utilidad, y la duda y el estudio del género de este poemario no corresponde a los alcances de este trabajo. Presentamos el *Libro de relatos* como un ejemplar híbrido sin género, en el cual se relatan historias “fantásticas” de manera poética, quebrantando toda clase de principios descriptivos. Dicha forma de escritura responde al carácter único: estilo específico y representativo de los discursos que componen el

poemario. Debido a esta irregularidad en las descripciones y a la dificultad manifiesta al momento de pretender encasillar el discurso poético en los lineamientos tradicionales, decidimos no tomar al pie de la letra todas las categorías y sugerencias teóricas.

Al clasificar los rasgos en común de cada poema hemos pretendido poner en evidencia las características distintivas de este estilo tan particular. Nos dedicamos a descomponer el discurso narrativo en unidades más básicas, registrando las herramientas y el material verbal que lo componen. Nuestra intención no es obligar a la obra a encajar perfectamente dentro de los conceptos y definiciones teóricas; si la obra es considerada como transgresora nuestro análisis ha procurado serlo también. Consideramos como un gravísimo error reducir la obra a la teoría pura. “Como escribe Lévi- Strauss, ‘una fidelidad demasiado literal al método del lingüista traiciona la realidad de su propio carácter’. Debemos, pues, evitar convertir nuestro esquema transformacional de la novela en una ‘pura tautología’” (Kristeva, 1981, p. 51).

Según Lopera y López (2013), quienes hacen un análisis de los *Relatos*, León de Greiff siempre ha sido un autor visto desde una perspectiva de extrañeza, rareza y hermetismo, un autor únicamente para personas cultas. Los autores manifiestan que una posible interpretación de lectura de los *Relatos* podría darse en clave erótica, ya que en De Greiff es posible encontrar multiplicidad de asuntos sexuales que se ocultaron en las descripciones, probablemente por cuestiones de moralidad.

Un análisis semiótico para los *Relatos* de León de Greiff podría realizarse simplemente analizando muchos de los elementos que componen la forma de los *Relatos* y que los caracterizan. Sin embargo, como se ha intentado argumentar, un análisis semiótico no solo examina la estructura y el contenido de una obra sino que recurre a sus fuentes de influencia o a interpretaciones culturales. La idea que encauza este análisis consiste en que los *Relatos* de León de Greiff poseen ciertas características que los hacen una obra literaria transgresora para la literatura de la época, sin necesidad de entrar en discusión acerca de si los *Relatos*, como obra de León de Greiff, pertenecen a un movimiento artístico tal como el vanguardista o el modernista, y tampoco de comparar los *Relatos* con el resto de la obra. Existen varias interpretaciones sobre De Greiff que intentan hacer este tipo de encasillamientos.

Es importante resaltar que tampoco es necesario para nuestro estudio entrar a discutir si los *Relatos* son o no poemas. Nuestra labor quiere solamente analizar las ficciones que se desprenden de los textos, lo cual, así mismo, sirve de argumento para la selección de los conceptos presentada anteriormente, y que tiene como finalidad registrar y definir los rasgos más característicos de las ficciones.

Para poder hacer el análisis sintagmático usamos el siguiente orden. Gracias a que los *Relatos* presentan cierto patrón que los hace poseer iguales características, algunos conceptos fueron aplicados unánimemente a todo el poemario y no *relato por relato* (en algunos casos

habían excepciones en las cuales se presentaban elementos individuales por uno u otro poema, por lo cual se hicieron las correspondientes acotaciones de los casos). En un concepto, fue necesaria su aplicación poema por poema.

1. Análisis sintagmático

1.1 Naturaleza abstracta, figuralidad del discurso

El primer registro consistió en clasificar los enunciados en cuyas frases se alude a una naturaleza concreta (descripciones materiales, físicas, temporales, de seres y lugares particulares) o abstracta (reflexiones, diálogos consigo mismo, fuera de toda referencia espacial y temporal). Para esclarecer esta categoría recurrimos a la mención que hace Todorov de Kristeva, al afirmar que la poesía tiene el carácter ambiguo y dual de ser concreta y abstracta (Todorov, 1975, p. 42).

Más allá del deseo incoercible
queda el país joyoso y frío y cáustico

de la locura, que en sus brazos férreos
todo el amor sin lindes atesora.

Después de que escanciáramos el jarro postrimero
-metidos ya en la sima berroqueña-
Relato de Proclo (p. 100- 101)

Encontramos en cada *relato* una mezcla entre la naturaleza concreta y la naturaleza abstracta del lenguaje. En los cuatro versos iniciales, la narración sugiere una apreciación muy reflexiva, pero en los dos últimos vemos que esta abstracción se lleva a cabo después de que los personajes ‘escanciaran el jarro postrimero’ y estando ubicados en un lugar y tiempo concretos: ‘-metidos ya en la sima berroqueña-’.

Yo fuí de los guerreros que justaron en Trebia
y Trasimeneo, al lado del fabuloso Aníbal.
Fui el lector de Cristina (y quizás otra cosa
muy más dulce: es mentira que fuese un marimacho...)
Del bravo Carlos XII fui ayudante. En la hazaña
de Bender, con él iba. Qué paladín heroico!
También estuve en la retirada de Rusia, con el Corso.
Relato de Gaspar (p. 18-19)

Aunque la información que encontramos en este fragmento es de naturaleza concreta, y la ficción se desarrolle entre las guerras históricas más relevantes, cuyos héroes resuenan actualmente, las frases del discurso confeccionan una sola aventura: la de Gaspar, quien, ‘siendo humano’ no pudo vivir en épocas tan distintas y participar activamente, como lo asegura en su

narración. En este caso la naturaleza abstracta del discurso se desprende de la aventura fantástica, pero imposible y no de las coordenadas espaciotemporales.

Los cuentos hundíamos del báculo
por el áspera tierra enemiga.
Ambulábamos zig-zaguenates,
indiferentes a la fatiga
Relato de Gaspar (p.11)

Vago otra vez por los caminos amarillentos
que zig-zaguean hacia recónditos pueblucos
Relato de Aldecoa (p.23)

Yo río
de tus cóleras inútiles, oh Río,
oh tú, Bredunco, oh Cauca, de fragoroso
peregrinar por chorreras y rocales
Relato de Erik Fjordsson (p.35)

Cuando vivía en Bolombolo
-recuerdas, Erik, esos días caldeados,
recuerdas Aldecoa, aquellas noches cribadas,
y aquesas otras, Proclo, aquesas otras jadeantes
Relato del Skalde (p.57)

Como se puede apreciar en este grupo de fragmentos, cada voz imprime su percepción de la realidad, su propia abstracción. Del mismo modo, en cada *relato* hay una referencia tanto temporal como espacial. En estas frases, versos, encontramos un hilo conductor que une en un mismo lugar a los narradores. En este sentido las reuniones, los acercamientos, el contacto que poseen estas voces es un hecho de naturaleza concreta, que trasciende en la mayoría de los *Relatos*¹⁵. Del mismo modo que la temporalidad y el espacio incomprensible o ilógico (primer

¹⁵ Esta temprana clasificación nos permite validar la interpretación del *Libro de relatos* como totalidad. Abordaremos este punto en el capítulo tal (Bajtín).

fragmento, *Relato de Proclo*) anulan la concreción natural del discurso, la relación y concordancia entre tiempo y espacio en los distintos *Relatos* le otorgan a las diferentes descripciones una directriz de naturaleza concreta. Este primer registro nos permite validar la interpretación general de los discursos, como fracciones, piezas de la gran totalidad, que es el *Libro de relatos*.

Esta constante mezcla entre naturalezas permite una valiosa aproximación: constantemente las voces presentan mundos fantásticos y aventuras, en algunos casos, inverosímiles, pero es cierto que estos mundos solo se encuentran en su abstracción puesto que el lugar en el que se hallan es verosímil, así como las descripciones del paisaje. El lector notará con facilidad que se alude al territorio colombiano, puntualmente a la región antioqueña y la cordillera Andina.

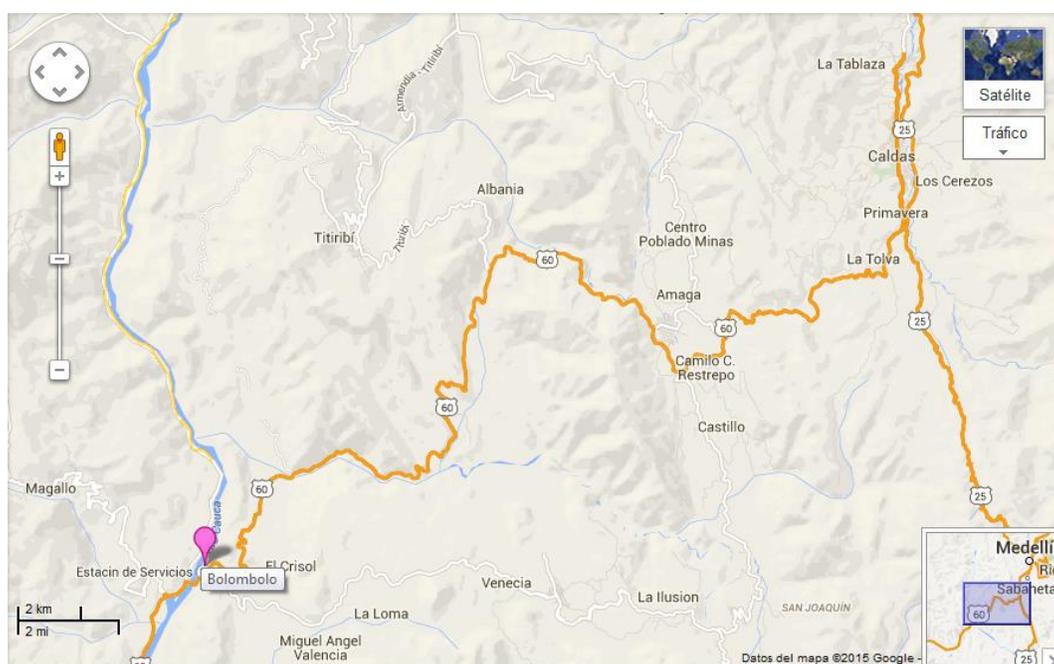
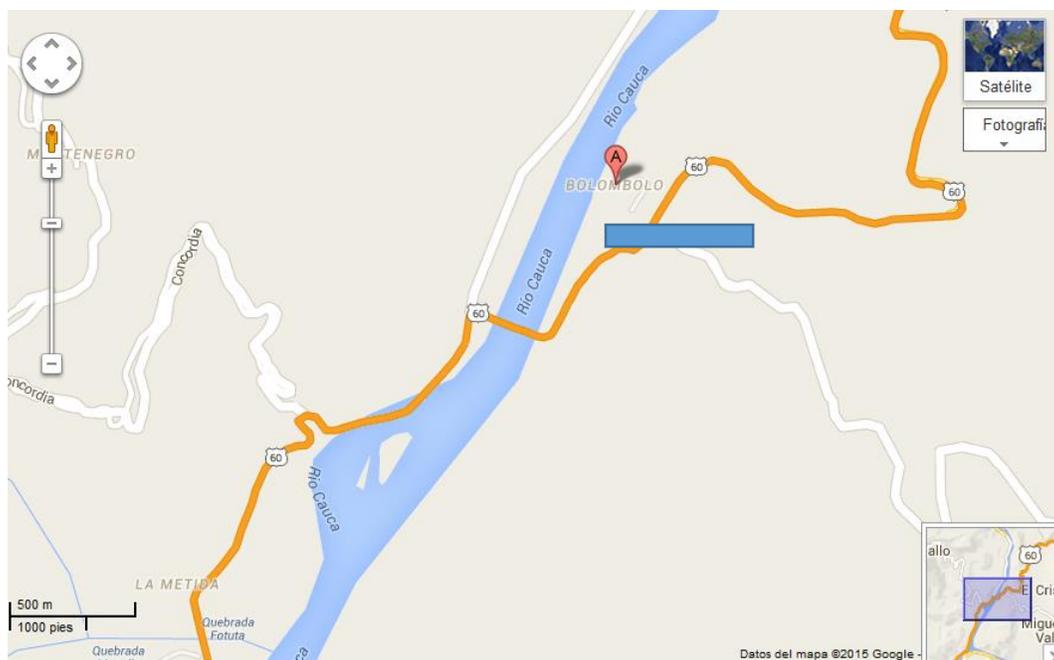
Teniendo en cuenta que toda expresión es figurada, la aplicación del método general que hemos iniciado, se hará cada vez más explícito. El encasillamiento del contenido dentro de las múltiples figuras retóricas dependerá de nuestra capacidad para asimilar el lenguaje discursivo del artista.

Juego mi vida, cambio mi vida,
de todos modos la llevo perdida...
Y la juego o la cambio por el más infantil espejismo,
la dono en usufructo, o la regalo...

La juego contra uno o contra todos
Relato de Sergio Stepansky (p.113)

La tarea de rastrear las figuras y registrarlas bajo una categoría convenida consiste en una correspondencia azarosa, ya que el narrador no piensa en las figuras en su acto enunciativo, por lo tanto el reconocimiento de dichas figuras es un trabajo explícitamente interpretativo. Para lograr consolidar un serio aporte y labrar una guía clasificatoria, hemos tenido que proponer una forma general del contenido de los discursos. Esta será nuestra inclinación a los encasillamientos estilísticos más representativos de la obra.

Naturaleza abstracta	Naturaleza concreta
El absurdo (<i>Relato de Gaspar</i>)	Bolombolo (<i>Relato de Aldecoa</i>)
El reino de la locura (<i>Relato de Proclo</i>)	Cima berroqueña (<i>Relato de Proclo</i>)
Colección magnífica de ensueños (<i>Relato del Skalde</i>)	Terrazas de “El Piñon” (<i>Relato del Skalde</i>)
Fantasmas lívidos (<i>Relato de Diego de Estúñiga</i>)	Leopardi, Shelley, Sorel y Adolfo (<i>Relato de Diego de Estúñiga</i>)



La intención al mostrar estos mapas consiste en demostrar la naturaleza concreta de los lugares de enunciación. Podemos ver en la primera imagen el río Cauca junto al pueblo ‘mítico’ Bolombolo, así como otros pueblos mencionados, La loma, Amagá y Titiribí. De acuerdo con Germán Espinosa:

Raras veces de Greiff designa al medio que lo rodea, a las amadas, a los amigos, por sus denominaciones originales. No sólo en su poesía, en la vida real les fabrica seudónimos sonoros y nada caprichosos. [...] Las ciudades tampoco acuden por sus nombres: Medellín es Zuyaxiwevo, y Bogotá, Netupiromba (2002, p. 174).

El hecho de nombrar a los sitios concretos con palabras abstractas define a la perfección lo que dice Todorov acerca de la poesía llena de contrastes abstractos y concretos, lo cual nos lleva a pensar que no es posible encasillar a los *Relatos* dentro de una sola categoría, o solo abstracto o solo concreto.

Y volvimos a las cabalgaduras piafantes.
 La Cruz del Sur en la linde del monte y el cielo.
 cantó el hierro en los cantos redondos.
 callados iniciamos el descenso
 por el camino en caracoles y en escalas;
 por el camino en lumbre tamizada de violetas
 por el camino en perfumes del viento que susurra;
Relato de Claudio Monteflavo (p.52)

Para guiar la descripción de las figuras de acuerdo con una interpretación general, basados en la superficie y partiendo de las características predominantes que presentan los discursos, así como de las hipótesis planteadas por Milman Parry sobre la literatura oral, asumimos que en los discursos que componen el poemario se presenta un estilo narrativo muy cercano al de Homero y los bardos yugoslavos. En estos casos de narrativa recurre a un arsenal de ornamentos poéticos que le confiere a los discursos el tinte literario. De acuerdo con la referencia que hace Todorov de Parry, “esta particularidad era propia solo de la literatura oral, y

se imponía por la necesidad de los bardos de improvisar y por consiguiente de abreviar en un reservorio de fórmulas hechas” (1975, p. 41).

En el alto de Otramina
ganando ya para el Cauca
me topé con Mister Grey
el de la taheña barba
Relato de Ramón de Antigua (p. 53)

Las disposiciones de los versos, así como cada acentuación, sumadas a la armonía que se desprende de la lectura de sus poemas, sugieren evidentemente que las voces narrativas no solo relatan, sino que cantan. Se presentan en los discursos algunas características cuyo predominio y recurrencia componen necesariamente una figura, una constante que hasta el momento no ha sido catalogada. En este cuadro encerramos palabras como: Pan-beocia, Sexuo-sentimentales, Richard-wagneriano, etc. Recordamos a Jakobson quien, de acuerdo con la mención que hace Todorov, logró rastrear figuras gramaticales hasta el momento ignoradas, “partiendo de un análisis exhaustivo del tejido lingüístico” (1975, p. 38).

Toda aquesa gentuza verborrágica
-trujamanes de feria, gansos del capitolio,
engibacaires, abderitanos, macuqueros-,
toda aquesa gentuza verborrágica
me causa hastío, vascas me sucita,
gelasmo me ocasiona
Relato de Gaspar (p.3)

En el discurso de los *Relatos* se da el caso de los novismos, arcaísmos y las transformaciones de vocablos; prácticas estudiadas por teóricos de León de Greiff. El análisis de esta característica y su encasillamiento, debido a la constante referencia a elementos culturales,

traspasa la frontera de la figuralidad y nos introduce en la categoría de la polivalencia intertextual.

1.1.1 Figuras retóricas y musicalidad.

Cuando pensamos en un análisis de las figuras retóricas recordamos que comúnmente se elaboran listas extensas en las que se reúnen todas las figuras señaladas en los discursos, relacionando por cada categoría un ejemplo que la defina en su contexto. Más que ceñirse a los encasillamientos convencionales de la teoría, este análisis se ha enfocado en las necesidades interpretativas que plantea el *Libro de relatos*. No consideramos indispensable elaborar un listado interminable de figuras gramaticales, fonológicas, semánticas y pragmáticas, para contrastarlas luego con cada enunciado. Este propósito está determinado por una aseveración que hace Todorov y que nos ha parecido más acorde con el objetivo principal del estudio:

Toda relación entre dos (o más) palabras copresentes puede convertirse en figura; pero tal virtualidad solo se realiza a partir del momento en que el receptor del discurso percibe la figura (porque ésta no es más que *el discurso percibido como tal*). (Todorov, 1975, p. 38)

Entendemos, entonces, que las figuras retóricas que sobresalgan en los discursos serán producto de la necesidad investigativa del lector. Nuestra sugerencia interpretativa, asume a los *Relatos*, como narraciones líricas, cantos, en los que se esconde, bajo un lenguaje poético restringido, una trama muy interesante.

El primer planteamiento sobre los discursos del *Libro de relatos* evidencia que el poemario se caracteriza por el uso de versos libres que no se adaptan a las condiciones compositivas tradicionales, distinguiéndose a primera vista, entre los discursos narrativos y poéticos, por el orden espacial (la disposición de las sílabas en el texto) en el que está escrito. El hecho de que haya una versificación libre no significa que sea imposible encontrar musicalidad o rima. La poesía libre posee igualmente musicalidad. En los *Relatos* es indiscutible una propuesta rítmica en la narrativa. Afirmamos la necesidad de:

Librarse de cualquier prejuicio residual romántico e idealista y estar de acuerdo en identificar métrico con poético, entendiendo por métrico, con acepción amplia cualquier texto en verso (sea regular, sea libre). La diferencia principal entre poesía y prosa radica en un claro dato técnico. (Brioschi, Di Girolamo, Blecua, Gargano & Vaíllo, 1988, p. 126)

En el conteo silábico de los diferentes poemas vimos que únicamente el *Relato de Ramón de Antigua* es expuesto en una estructura regular de octosílabos, forma particular de la rima trovadoresca. Por su parte los *Relatos* restantes poseen un orden espacial en el que no se encuentra una lógica rítmica habitual. Las características rítmicas que componen estos órdenes obedecen a los rasgos específicos de cada narrador, así como a la trama o temática general que el lenguaje poético encubre. En este sentido, forma y contenido van muy de la mano, ya que las temáticas que aparecen en uno u otro poema están expuestas con su particular entonación.

De las disposiciones formales a las que se ciñe el texto, y principalmente de su lectura en voz alta, resultan piezas musicales inesperadas, que justifican la aparente anarquía métrica,

otorgándole un claro sentido a este tipo de versificación tan particular. De la métrica que irradian los diferentes poemas resulta una musicalidad traducible en figuras gramaticales.

Una de las características que trasciende a todos los *Relatos* es su recurso léxico, en el que, con palabras de diversos idiomas, cambios históricos, estilísticos e incluso en desuso, se suscita una pronunciación especial de la que resulta multiplicidad de sonidos. Las características más detalladas de este léxico ya han sido trabajadas por diferentes estudiosos, quienes se han encargado de analizar peculiaridades como los arcaísmos (Fazañas, Theoría, Aquesas), extranjerismos (Abur, Kok-O´ jondoh, ad usum), adjetivaciones (toga cesárea, expedición icárea, gongorino) o sustantivaciones (macabrista, fantasista).

Otra recurrencia en el tejido de los discursos es la violación de las normas de puntuación, la tendencia a, por ejemplo, resaltar con mayúscula algunas palabras que usualmente no llevarían, “pues sola, o con las necias Muchedumbres” (*Relato de Erik Fjordsson*, p. 36); no usar de acuerdo con los postulados gramaticales los signos de interrogación ni de admiración “Bah! Sólo es blando y dócil el Übermensch futuro!” (*Relato del Skalde* (p. 67). También agrega a las palabras acentos arbitrarios para cargarlas con sonidos diferentes, “sensüales, sexüales, ritüales” (*Relato del Skalde*, p. 61); contribuyendo de esta manera a una musicalidad global en el poemario.

En todos los poemas se presentan múltiples reiteraciones de frases que, dentro de la estructura compositiva adquieren la forma del coro, en el que se plantea el núcleo de la significación poética. “Busca el espíritu mejores aires, / mejores aires” (*Relato de Gaspar*, p. 3), “Yo río / -Yo, Río-” (*Relato de Erik Fjordsson*, p. 35). Estas repeticiones se dan también en palabras con múltiples fines, como la musicalidad o el significado: “Yo me fugué Juglar, Juglar descaecido” (*Relato de Aldecoa*, p. 80).

La musicalidad, además de encontrarse en la entonación de las palabras y en las diferentes repeticiones, se desprende de la disposición textual global, esto es, del orden espacial cuyo análisis abordaremos más adelante. Por el momento, podemos decir que el hecho de que el artista ubique en las estrofas cantidades diferentes de versos corresponde a un propósito especial de marcar algunas pausas, llevando la interpretación musical a un nivel superior.

Porque era, entonces, Yo –Rapsoda Inulto-,
 el Exiliado, con veleidades aventureras:
 no ahora el vate “culto”,
 gongorino (al decir las plañideras...):
 el Exiliado, el Extranjero, llano y mondo,
 ¡el Exiliado! con veleidades aventureras...
 ¡Sindbad un si es no es no es un poco restringido,
 un poco mucho! Sindbad ad ussum Delfíni!:
 algo así como si delante a Bach el flébile Bellini,
 delante a Michelángelo, Bernini,
 ¡o Maritornes reemplazo de la Venus de Gnido...!

¡Sindbad un si es no es un poco restringido...!
Relato de Aldecoa (p. 30)

En el ejemplo anterior vemos el uso de mayúsculas, puntuación y ortografía no convencional, así mismo las pausas y algunas combinaciones rítmicas que conforman un juego de acentuaciones, que escapa a los órdenes poéticos establecidos. Algunos ejemplos de esta sonoridad los vemos en las palabras: aventureras y plañideras o Delfini, Bellini y Bernini o inulto, culto y mondo.

1.2 Discurso polivalente o sobre la intertextualidad

En este punto Todorov presenta a su compatriota, el teórico Mijaíl Bajtín como “el primero en formular una verdadera teoría de la polivalencia intertextual; afirma: ‘en cada nuevo estilo se encuentra un cierto elemento de lo que se denomina reacción al estilo literario precedente. Representa, por consiguiente, una polémica interior, una anti-estilización disimulada, por así decir, del estilo ajeno y con frecuencia va acompañada de la franca parodia’” (Todorov, 1975, p. 40). Nuestra intención al analizar las intertextualidades presentes en los *Relatos* no consiste en trabajar cada pequeño detalle sobre la apreciación de los narradores, sino que pretendemos referenciar algunos autores y temas en los que menciona obras anteriores o formas de narración similares. Solamente daremos algunos ejemplos de las intertextualidades que trabaja León de Greiff, que a propósito son prácticamente innumerables. Para que el lector pueda profundizar en el tema, presentamos la tesis doctoral de Marco Ramírez Rojas titulada *León de Greiff y la tradición literaria*, donde se estudian las referencias a temas, autores, obras y en general a las intertextualidades rastreadas no solo en los *Relatos*, sino en toda la obra. Además, Sol Beatriz Gaitán, en su Libro *Teoría y práctica de la literariedad y comunicación en la*

vanguardia. El caso de León de Greiff tiene un capítulo “El problema de la intertextualidad” donde se dedica a trabajar las intertextualidades presentes en la obra del poeta.

Rimbaud me era simpático
 por más que el hidrocéfalo mundo refunfuñe o rezongue...
 Además, él me dio una explicación asaz satisfactoria
 respecto a sus andanzas con Verlaine,
 fuera de que a mí me tenían sin cuidado
 sus de ellos aficiones sexuo-sentimentales:
 muy más interesante su fuga: oh Prófugo Máximo!
Relato de Gaspar (p.15)

La intertextualidad en los discursos del poemario se convierte en una fuente inagotable de referencias a obras cumbre del arte a través, no solo de su significado, sino también de las estructuras de conjugación. Su aplicación a los *Relatos* invita a realizar una lectura aguda y lenta, ya que sugiere una múltiple clasificación, ya sea tipológica, histórica, genética o incluso cuantitativa (Todorov, 1974, p. 166). Todos los narradores avivan, en algún momento, tanto a los héroes de guerras y batallas memorables cuanto a poetas, filósofos y artistas emblemáticos.

Porque era, entonces, Yo –Rapsoda Inulto-,
 el Exiliado, con veleidades aventureras:
 no ahora el vate “culto”,
 gongorino (al decir las plañideras...)
 [...]
 ¡Sindbad un si es no es no es un poco restringido,
 un poco mucho! Sindbad ad ussum Delfíni!:
 algo así como si delante a Bach el flébile Bellini,
 delante a Michelángelo, Bernini,
 ¡o Maritornes reemplazo de la Venus de Gnido...!

¡Sindbad un si es no es un poco restringido...!
Relato de Aldecoa (p. 30)

Como vemos, las alusiones a obras y personalidades del arte en general son evidentes, no obstante, se presenta una complicación a la hora de rastrear las formas narrativas clásicas, pues se dan casi que imperceptiblemente. En este fragmento del *Relato de Aldecoa*, las repeticiones de frases, a manera de coro, hacen las veces de un soporte formal desde el cual parte la conjugación poética futura, y en cuyo acento debe terminar la conjugación anterior. En este caso, el coro le otorga coherencia y cohesión a las más diversas imágenes que componen el *relato*. Vemos así mismo un intento de diálogo, por las preguntas que se plantea, las expresiones, los guiones y la forma en general del acento discursivo: el narrador se dirige a una persona concreta como lo vimos, pero nunca recibe una respuesta de esa persona; por lo tanto, el simulacro y la forma clásica del diálogo toma el significado y fomenta la interpretación del discurso como un monólogo interior.

La polivalencia intertextual expresada por las voces nos lleva a rastrear referencias a todo tipo de manifestación artística y cultural, con tan solo mencionar a un músico o a un escultor, o simplemente trayendo a colación un término extranjero o de otros tiempos.

El narrador no es solo su voz, eso debe ser tenido en cuenta, es al mismo tiempo la voz del río, de la naturaleza y de todas las figuras que menciona, esta es otra forma de polivalencia, de la que puede llegar a depender todo un relato; por ejemplo el *Relato de Claudio Monteflavo*, donde todas las cosas cantaron en esa noche, pero a través de su voz y sensibilidad... En muchas

ocasiones sí se consiguen los anhelados diálogos, pero como decimos: solo a través de la voz del narrador.

Ah de la venta! Ha de la venta!
cantaron nuestras vozarrones.
Luego cantaron canción de burbujas
y de cristales, las copas traslúcidas.
E inquirimos por el tesoro de la venta serrana:

-“Ya se irá, ya se va, si no se ha ido”...
En la venta se cruzan vientos duros
-la venta en la garganta de la sierra desnuda- .

Cantaba el viento, cantaba el viento.
Allá en el fondo, a lo hondo, la línea del río,
y el treno del río.

Relato de Claudio Monteflavo (p. 51)

Para recrear este universo ficticio en el que se desarrollan toda clase de acontecimientos, los narradores solo necesitan una frase; para evocar a un héroe o una gran batalla o una obra cumbre de la literatura, una palabra o acentuación.

Restaría reafirmar la posición de los discursos como canciones haciendo uso de las figuras retóricas predominantes, o como las llama Todorov, los recursos del habla requeridos en estas enunciaciones y su correspondiente distribución.

Cuál es la palabra, Ricardo, la sola palabra, la
sola palabra que ella sola enibra,
cuál es la palabra, sino la ginebra, sino la ginebra?

Talvez la culebra? Talvez la culebra del género cobra?
Relato de Gaspar (p. 16)

Esta gran particularidad narrativa convierte el significado natural de las palabras en otro completamente inesperado. La singularidad en la que se expone el discurso revela igualmente información importante sobre el agente narrativo y los contextos de las acciones. Una descripción puntual de este registro competará pues, a la categoría de la subjetividad, en la que se rastrearán, discurso por discurso, los elementos constitutivos de cada personaje-narrador, así como del universo ficticio en el que se desarrollan todas las acciones.

1.3 Subjetividad del lenguaje

La subjetividad del lenguaje es un rasgo característico de toda enunciación personal. La máxima que rige este encasillamiento, de acuerdo con Todorov, es: “Todo enunciado lleva en sí mismo huellas de su enunciación, del acto puntual y propio de su producción; pero tales huellas pueden ser más o menos intensas.” (1975, p. 42).

Como en el *Libro de relatos* aparecen múltiples narradores, es indispensable remitirnos a cada uno de los discursos para rastrear explícitamente los enunciados en los que se revelen pistas sobre la identidad de los interlocutores, las coordenadas espacio-temporales y los grados de la intensidad subjetiva.

Queda claro hasta el momento, que el sujeto narrativo es la fuente primordial de la información. También es claro que en los discursos se presentan oraciones que vinculan entre sí a los narradores, otorgándole a los diferentes *Relatos* unidad, y poniendo de manifiesto un universo ficticio en común y, por lo tanto, el hilo conductor en la comprensión del poemario como un todo. Por esta razón es imprescindible abordar a cada uno de estos narradores, ya sea para tener una idea de su punto de vista respecto al universo ficticio que comparten con los demás, o para tener un registro de sus cualidades más específicas.

A continuación presentamos una corta explicación por cada poema, con el fin, no solo de mostrar el universo ficticio de cada uno sino, además, de poner en evidencia las temáticas que van a ser cruciales a la hora de entender el análisis sintagmático. El orden en el que se exponen los *Relatos* no es el mismo en el que quedaron impresos en la edición de Valencia editores. Esta directriz que proponemos, desde el último poema hasta el primero, trasciende cualquier orden de lectura¹⁶.

1.3.1 *Relato de Guillaume de Lorges*

Este discurso constituye la auto-presentación de Guillaume hacia un indeterminado ‘señor’, que en términos de Todorov, tendría que ser asimilado como la figura que encarna al narratorio. Se presenta a sí mismo como un ‘acontista’, cuya profesión es hacer disparos al aire.

¹⁶ Todas las definiciones que se hagan en este análisis, son tomadas del texto *Glosario de Referencias Léxicas y Culturales en la obra de León de Greiff* (2007) de los investigadores Luis Fernando Macías Z. y Miriam Velásquez V.

No sabemos en donde se encuentra en el momento de la enunciación, pero su discurso pretende ser un recuento de todos los oficios por los que ha pasado a lo largo de su vida.

Tambien soy jugador de dados
y tengo mis ribetes de asesino. (p. 120)

Sabemos que Guillaume ha sido juglar, revendedor de bulas, tragador de fuego, bufón en las ferias, pero no podemos definir su edad ni el momento en el que se dirige al ‘señor’, narratorio, tenemos solo unas breves referencias a ciertas épocas de la historia, que más allá de proponer un tiempo, revelan características propias de la psique del narrador:

Conocí al asno de Buridán
y al propio Buridán, que estuvo en la Tour de Nesle

Y vi ahorcar en Montfauçon
a Messire Enguerrand de Marigny (p. 119)

Presumo haber –en lontana ocasión- Hurtádome los vasos sagrados
de ya no sé qué iglesia, abadía o convento.
(Creo que han sido más varias esposas de Jesus,
cuyos votos de castidad y su amor al esposo divino
fueron plumas al viento
y golondrinas migratorias que soltaron su vuelo desde la cruz...) (p. 121)

Encontramos una referencia directa a un tema religioso en el que el personaje revela una especie de ateísmo o irreverencia respecto a cuestiones cristianas y sacras, lo que demuestra su posible autosuficiencia moral ya que se ha desempeñado en diversos oficios, relacionándose con muchas personalidades de prácticas paganas, a los ojos de la religión dominante. Ninguna de sus acciones ha sido propia de un católico o cristiano. Su actitud devela una profanidad a lo sagrado

y cristiano, puesto que el personaje-narrador, aparte de haberse robado los utensilios sagrados de iglesias y conventos, al parecer también mantuvo relaciones sexuales con algunas “esposas de Jesús”, quienes entregaron fácilmente su castidad.

Este *relato* consiste, más allá de una auto-descripción, en una exhortación a los seres alados del planeta, ¿o a los ‘espíritus libres’? a escuchar su voz y tornarse a conquistar los cielos, las nubes, los corazones:

Azores y neblías, gerifaltes, tagres, sacres, alcotanes, halcones,
acudid a la voz del acontecista!

Y enderecemos nuestras garras a la conquista
de las nubes, volubles como los corazones...
y -cual los corazones- inmutables (p. 119)

Sabemos muy bien que nuestro narrador y protagonista frecuentemente se extiende con lentitud a la hora de entablar una conversación con cualquier clase de ser o persona. A su vez y siendo consciente de la naturaleza de su discurso, quiere dejar muy claro:

Juzgo que hay caso de fantasía en mi rapsodia:
pero ni yo soy Tácito, ni aquestos son Anales...

Tampoco he de cantar la palinodia
ni de irrumpir en monótonos trenos! (p. 121)

No sabemos de qué región del mundo sea oriundo el señor Lorges, pues habla en castellano, pero se despide en vascuence. Es de admirar su conciencia respecto al oficio de relatar, tiene una elevada conciencia del ancestral oficio narrativo:

Y abur, señor, abur! Y hasta otra vista. (p. 122)

En este punto, debemos mostrar algunos asuntos. Es importante evidenciar los contrarios que observamos en este poema. Sabemos que Guillaume, por su estilo de vida, ha viajado a diversos lugares y ha trabajado en múltiples oficios. En sus recorridos ha llegado a profanar lo que para el catolicismo es sacro y es en este punto donde hallamos los contrarios, estos son, ‘lo sacro – lo profano’ y, quizá, ‘la vida nómada – la vida sedentaria’. Dichos contrarios son muy útiles para entender los códigos o valores culturales que expone el poema, sobre todo el primero, dado que lo sacro hace referencia directa a un discurso cristiano y católico, junto a los valores propios de su dogma. Así pues, en el poema se trasgreden de forma directa estos preceptos, puesto que, en primer lugar, se hace referencia directa a la profanidad de utensilios y lugares sagrados con el robo de los mismos y, en segundo lugar, se hace mención a la ruptura de la castidad con el sexo y la fornicación, cuestión que de inmediato nos lleva a otra profanidad de lo sagrado. Hay que añadir que la actitud de este personaje y narrador frente a lo sacro nos muestra cierto tono irreverente y hasta burlesco. Aquí es posible encontrar la primera evidencia a las afirmaciones de nuestro trabajo, el trastoque de códigos o valores morales culturales.

1.3.2 *Relato de Sergio Stepansky*

*Juego mi vida!
Bien poco valía!*

*La llevo perdida
sin remedio!*

Erik Fjordsson

Juego mi vida, cambio mi vida
De todos modos
la llevo perdida... (p. 113)

La forma que posee este *relato* en cuyo inicio destaca un epígrafe profundo, pero propio de los elementos literarios escritos, permite suponer que en el caso de Sergio Stepansky, no nos encontramos frente a un personaje orador, sino a un personaje escritor. Esta particularidad denota precisamente que la manera en que se concibió, por lo menos este *relato*, no fue oral, sino escrita. Sin embargo, no podemos asegurar que todos los *Relatos* han sido pensados por sus narradores como escritos, o que todas las voces sean personajes escritores, pero es importante ver cómo los agentes de la gran narración, que es la totalidad del *Libro de relatos*, desempeñan los más variados oficios.

El personaje y escritor Sergio Stepansky se ve muy influenciado por el pensamiento del señor Fjordsson, no sabemos si por sus palabras o sus acciones, quizá Erik sea un escritor reconocido en otros territorios lejanos, pues algunas de sus más profundas conclusiones, como vemos, son la piedra angular de su actual ideología, de sus emociones y reflexiones.

La dono en usufructo, o la regalo...:
o la trueco por una sonrisa y cuatro besos:
todo, todo me da lo mismo:

todo me cabe en el diminuto, hórrido abismo
donde se anudan serpentinos mis sesos.

Cambio mi vida por lámparas viejas
o por los dados con los que se jugó la túnica inconsútil:
-por lo más anodino, por lo más fútil:

Cambio mi vida por la cándida aureola
del idiota o del santo;

Por una faca, por una pipa, por una sambuca...

o por esa muñeca que llora
como cualquier poeta.

¡o por dos huequecillos minúsculos
-en las sienas- por donde se me fugue en griseas podres,
toda la hartura, todo el fastidio, todo el horror que almaceno en mis odres...! (pp. 114-115)

Procurando inferir algún contacto entre estas dos personalidades, que dé una validez causal a la referencia textual, el epígrafe, encontramos las tipificaciones raciales de las mujeres por las que cambiaría su vida, buscando quizá una concordancia geográfica; entre ellas tenemos a: la simiesca mulata, la terracota nubia, la pálida morena, la amarilla oriental o la hiperbórea rubia.

Hasta el momento no vemos una relación geográfica entre los dos agentes, más allá de suponer que Erik, quien es un aventurero, haya recorrido todo el globo, al igual que Sergio, y se hayan conocido en algún lugar remoto. Lo interesante sería rastrear un indicio que demuestre que Sergio ha estado en Bolombolo, o en Colombia, compartiendo las mismas experiencias que Erik, pero hasta el momento no es posible inferir tal cosa.

Es evidente el tinte melancólico que trasciende este escrito, haciendo del poema un discurso emotivo. Por otro lado no sobra decir que Sergio es un conocedor de múltiple y recónditos lugares (Ankara, Sumatra, Borneo), así como de la cultura occidental, pues sus referencias tanto a diferentes momentos de la historia cuanto a lugares recónditos del globo, así lo demuestran.

El conocimiento tan amplio que posee acerca del mundo le ha permitido tener una visión general del planeta en la que no se gira en torno a sí mismo como un todo sino a sí mismo como una parte efímera en comparación del todo, por eso su vida no vale nada. Y como su vida vale tan poco, esta consciencia le permite apreciar y disfrutar de hasta lo más anodino o fútil que tiene la vida. Pero este sentimiento está acompañado de una marcada desesperanza que aun teniendo cualquier cosa, preferiría “dos huequecillos minúsculos -en las sienes-” (p. 115)

o por la espada de Sigmundo,
o por el mundo que tenía en los dedos Carlomagno:
Cambio mi vida por el collar
que le pintaron al gordo Capeto;
o por la ducha rígida que le llovió en la nuca
a Carlos de Inglaterra (p. 114)

Sergio es un nómada, una especie de trotamundos, similar a Guillaume, quien ha recorrido muchas partes del mundo. Así pues, en este poema podríamos deducir algunos

contrarios implícitos: ‘la vida nómada – la vida sedentaria’ y ‘vida sin valor – vida con valor’. Al parecer, esta vida nómada y azarosa se nos presenta como una forma de vida alternativa que no es igual a la vida sedentaria, la cual, posiblemente, pueden tener todos aquellos a los que Sergio hace referencia. Esta vida con tintes no tan convencionales tiene varias características. Según Sergio, aparte de tenerla perdida, la prefiere cambiar hasta por “el collar / que le pintaron al gordo Capeto”, lo cual nos hace pensar en una vida sin un valor especial, algo que no está más allá del valor de los mismos objetos. Esta vida se caracterizaría por ser azarosa, pues camina por el mundo esperando cualquier cosa, ya que no vale nada. Quizá podría pensarse que la vida debería entenderse como algo que tiene mucho valor, pero lo que sabemos es que esta forma de vida tan particular, la vida que se cambiaría por un objeto, puede valer lo mismo que cualquier cosa.

1.3.3 *Relato de Harald el Oscuro*

Yo anhelo tus ilímites planicies: hielos glaucos,
brumas, nieblas –última Thúle- para ulular mis turbios himnos raucos!
Yo soy Harald, soy Harald el Oscuro

Solo para los seres que un Fatum fúnebre señale (p. 106)

El discurso de Harald muestra un doble sentido: en primer lugar, hace referencia al estilo épico, en el cual dirige su proclama a las playas congeladas, manifestando su deseo de arribar algún día en esas ilímites planicies para proferir al paisaje sus himnos. Esta conciencia de la naturaleza de sus composiciones ratifica la condición artística que, hasta el momento, caracterizan a los personajes del libro.

Todos los viajes, todos mis viajes, son viajes de regreso.
Yo torno ahora del azur y hacia el azur (p. 105)

Harald se encuentra en el azur y se dirige hacia el azur, como lo dice, conjeturamos si ese azur, el cual es un color particular de los océanos, sugiere que Harald el Oscuro se encuentra navegando y buscando ese azur que lo inspire a componer sus versos, su música:

Mas no otro azur desea mi vagabundo sueño:
solo ese azur cebrado de violas, ese azur ocelado de abenuz...! (p. 105)

Presenta en la forma, el *Relato de Harald*, un doble sentido. El segundo sentido podría ser el siguiente: al referirse al azur, y al referirse al amor, para cada uno de estos temas el bardo ha forjado distintos signos, al hablar de su forma de amar, no es solamente Harald, sino Tristán de Leonís.

Yo solo amo tu amor, oh brava Isolda!
Brava Isolda hechicera!

Yo soy Tristan de Leonís: -ligera,
por todos los océanos nuestra nao pirata
discurrirá indolente, con viento ameno o duro (p. 106)

Al parecer se presentan nuevos personaje en el discurso, pero se trata solamente de una figura retórica más, que disfraza el significado del amor al que se refiere Harald. Si recordamos la leyenda de *Tristan e Isolda* veremos que el amor al que se dirige Harald es el deseo instintivo y lúbrico, que esconde bajo disimuladas metáforas:

Por todos los océanos nuestra libre galera:
y en el palo cimero la flámula escarlata
con una rosa endrina
y en nuestros corazones la rosa purpurina
y la flámula negra (p. 107)

Este tipo de viaje se une necesariamente con una añoranza erótica y amorosa, lo cual nos hace pensar en una búsqueda motivada por el deseo. Ciertamente, podríamos interpretar este fragmento como una serie de innumerables metáforas que hacen alusión a cuestiones eróticas. No debemos olvidar que la principal clave de interpretación la proporciona la referencia a Tristán, que nos envía por una línea, al parecer, erótica. Tenemos que recalcar este último aspecto que percibimos en las múltiples metáforas, y consideramos indispensable para nuestra interpretación ofrecer la imagen que se encuentra tras el lenguaje poético: el ejemplo anterior refiere a los genitales masculinos y femeninos a través de las metáforas náuticas.

Dancé cantando mi canción acerba
Era el véspero, casi la noche, era el véspero de ceniza. (p. 107)

Esta expresión es la introducción a una imagen completa de lo que nosotros consideramos como un fragmento del laberinto metafórico, en el que conjeturamos que algunos términos hacen las veces de eufemismos o metáforas para que ese contenido erótico no sea explícito.

El tardeño cocuyo su luz irradiaba.
Su lumbre ingenua mi ingenuo corazón iluminaba.

Mas mi espíritu pérfido mi ingenuidad enerva,
y en el ingenuo corazón desliza
fragante zumo de su ponzoñosa hierba (p. 108)

El discurso como lo presentamos posee dos temáticas a las cuales el narrador dirige sus versos: la primera, son esas playas verdeantes y congeladas que lo inspiran a viajar y componer canciones; la segunda, es la mujer quien inspira aún con más fuerza la imaginación del bardo. En ese sentido, el personaje anhela los paisajes fríos, y ama a una mujer. Cuando anhela esos interminables viajes se presenta como Harald, cuando describe ese extraño amor de la fatal Isolda se hace llamar Tristán.

Oh, mujer, arcangélico vampiro,
demoniaca Ofelia, cándida cervatilla, híspido endriago!

Todo el excelso aroma en tu sollozo y en tu suspiro y en tu sonrisa!

Perfuma en tu pasión lo deletéreo y lo inefable, lo joyoso y lo aciago!

Tifón de tempestades y sosegada brisa
cantan en tu pasión:
y un trémulo murmurio pulcro balbuce en tu corazón!

Yo soy Harald, soy Harald el Oscuro.
Yo soy Tristan de Leonís, acedo (p. 109)

Este último concepto: acedo, nos invita a interpretar el carácter tanto de Tristán cuanto de Harald como propio de un individuo rudo, desapacible o áspero (Macías y Velásquez, 2007, p. 21). Ahora bien, es crucial hacer énfasis en la temática de lo erótico presente en este poema. Las referencias sobre lo erótico nos pueden mostrar un aspecto importante: lo erótico es presentado de una manera metafórica que nos lleva a pensar, al parecer, en eufemismos. Lo erótico es presentado en forma metafórica o eufemística. Pensar en la sociedad en la que se encontraba De Greiff al momento de la escritura del poemario, nos llevaría, quizá, a pensar que lo erótico podría manifestarse como algo escandalosos. La manera metafórica en la que se expresa lo erótico puede funcionar como eufemismo de algo que puede resultar un escándalo.

Por otro lado, debemos evidenciar una característica que hasta el momento se ha hecho presente en los últimos poemas, esta es, la vida viajera o la vida nómada. Esta forma de vida nos llevaría a observar un contrario que hasta el momento no hemos mencionado de manera directa: ‘la moral personal – la moral dominante’. Vivir en constantes viajes, eligiendo el camino que se plazca y, en diversas ocasiones, un camino azaroso, nos permite pensar en una mentalidad que puede tener una moral propia, la elección de una forma de vida y una manera de pensar particulares. La vida nómada, es decir, la vida que elige sus propios caminos, nos conduce a pensar en una forma de actuar independiente, una moral personal, que piensa lo que quiere (en ocasiones hace referencias a lo erótico). La vida nómada puede erigirse como una moral personal

que se contraponen a una moral dominante, la cual se caracteriza no solamente por la vida sedentaria sino, además, por una moral que identifica a toda una población que vive en sociedad y se establece en algunos lugares determinados. La moral personal de un nómada, que no siempre tiene rumbos determinados, se establece frente a la moral que comparten aquellos que viven en sedentarismo, es decir, aquellos ya establecidos y fijados. Esta idea la veremos con más precisión en otros poemas.

1.3.4 *Relato de Proclo*

Después de que escanciáramos el vaso postrimero
-metidos ya en la cima berroqueña-
nos dimos a decirles a Orión, a Fomalhaut, a Aldebarán,
nuestra congoja y a Proción y al divino Boyero (p. 99)

Este discurso es pronunciado en la primera persona del plural, esto nos da a entender un grado distinto de subjetividad pues todos sus actos son realizados en compañía. En ese sentido, Proclo recurre continuamente a breves descripciones objetivas, en las que nos comunica las coordenadas espacio-temporales; su apreciación personal es rastreada en la comprensión del lenguaje de la naturaleza, haciendo las veces de intérprete:

no sonreían, no sonreían, sino que se
hermanaban con nuestra ánima pequeña,
no se mofaban de nuestro diminuto afán (p. 99)

Por otro lado, nada nos es permitido conocer respecto a los seres con los que se encontraba y no podemos saber si es uno o si es una multitud, o si casualmente habla de él y su espíritu como en el primer *Relato de Gaspar*.

Revela el *Relato de Proclo* una estructura muy frecuente entre los bardos épicos, que recurren a una sentencia máxima para exponer algo en común entre sus múltiples experiencias, repitiendo frecuentemente, y en ciertos momentos de la historia, la misma reflexión:

Muy más allá del mundo de los astros
queda el país difuso de los sueños;

Muy más allá del campo de los sueños
el reino está –brumoso y coruscante-
de la locura (p. 99)

En cada nueva secuencia, avanza el tiempo aunque casi imperceptiblemente: “metidos ya en la sima berroqueña” (p. 99) se convierte pues, en una referencia espacial y temporal, así como más tarde la expresión: “inmersos en la espelunca berroqueña” (p. 100), que nos da a entender que han abandonado la sima para adentrarse en la espelunca, o lo que es lo mismo, en la cueva.

Después de que vaciáramos el último jarro de vino
-inmersos en la espelunca berroqueña-

nos dimos a vagar bajo el tenso
vientre maduro de la noche,- áureo vientre y endrino:

Ya nos cantaba su canción zahareña,
sensual, sexual, la noche, perfumada de jazmín y de incienso.

Canción epitalámica, imbuída
en un ambiente tibio de calígine:

Infusa de la música felposa
que integra el sortilógico Nirvana;

Muy más allá del túrpido deseo
queda el país del sueño insaturable;

Más allá del deseo incoercible
queda el país joyoso y frío y cáustico
de la locura (p. 100)

Vemos nuevamente el tiente erótico que caracteriza a varios de los personajes-narradores, que juegan en las descripciones con cualidades evidentemente femeninas, pero en este caso la referencia sexual es una imagen más que representa las debilidades o las razones por las que Proclo considera que toda su existencia, incluso su percepción sobre la naturaleza circundante y hasta “el mundo de los astros”, deriva o se asienta en “la región ebria y radiante de la locura”.

Y más allá de los Rútilos Orbes
queda el país transido de los sueños;

Y más allá del yermo de los sueños
se asienta la región ebria y radiante
de la locura, que en sus brazos róseos
todo el amor ilímite atesora (p. 101)

Se presentan pues, cinco elementos constitutivos en la narración: la naturaleza, el instinto, los sueños, la locura y el amor; cuya relación es, como vemos, producto de la sensibilidad del narrador, quien se resiste a ofrecer una imagen explícita de la espeluca berroqueña, o:

De la noche cenecía:
para la Virgen Noche, para la noche virgen,
no es siempre el hombre inútil...? (p. 100)

La decisión de vivir en los sueños o en la locura, o también en la primacía de los instintos, nos conduce a pensar en que, quizá, sea pertinente para la descripción de este poema agregar el contrario que en el anterior *relato* referenciamos: ‘moral personal – moral dominante’. Una posible moral personal estaría caracterizada por la locura o la escogencia por los instintos, pues estos se manifiestan en la vivencia del narrador-personaje. Su vida y moral están marcadas por la decisión de vivir de esta manera.

1.3.5 *Relato de Gunnar Fromhold*

En este discurso encontramos algunas características correspondientes al discurso de Harald: primero, el nombre que pone en evidencia una familiaridad lingüística; segundo, se presenta la descripción de aventuras náuticas, experimentadas en ‘carne y hueso’ y su relación por las costas congeladas y los paisajes fríos:

Soy cansado epígono de su raza soberbia:
En mí su fuerza y su osadía, en mí su gesto

desdeñoso, y el fuego frío de la aventura,
y el corazón en ascuas bajo el glacial asbesto! (p. 93)

A diferencia de Harald, sabemos muy bien en dónde se encuentra Gunnar y cuáles han sido sus más recientes destinos, por lo que nos dice, lo hemos ubicado en la región antioqueña, junto a otros personajes:

Río en tu orilla un viking la ceniza
vil de tus oros persiguiera..., en balde,
medio siglo empeñóse en horra búsqueda:
de azar, apenas...! No de cieno jalde! Oh Nus,
oh Nus de oros ilusos –como el Nare y el Porce-
Para el viking de ojos de fabuloso azur! (p. 93)

En esta descripción geográfica se refleja la psique de Gunnar, quien está convencido de que hacer parte de una raza soberbia de vikingos, o por lo menos de uno, que emprendió un inconcebible viaje hacia los ríos de la región andina, en cuyas orillas esperaba encontrar la ‘ceniza vil’ de su oro.

En mí su orgullo y su hosquedad y su acerbía:
y en mis ojos su sed de odiseas refulge,
que en ficciones resuelvo y en fugaz fantasía! (p. 93)

En medio de las descripciones objetivas del río Nus y su afectación por los movimientos naturales de la tierra, resalta una queja muy personal sobre el destino que ha de seguir él,

Gunnar, siendo descendiente de tal raza soberbia y resolviendo esa sed de odiseas en ficciones y fantasías, esto es, creando versos.

Y a dónde irá mi espíritu sin rumbo?
 dónde está el fin de mi viaje evasivo?
 Biznieto de ese viking, no busco ningún oro:
 la ambición me es extraña, y al acaso derivo

Encontramos en este *relato* una división algo particular, un punto en el centro de las estrofas aumentado en su fuente, como signo de la separación temporal entre cada una de las descripciones que se repite, al igual que la forma que toma la enunciación.

Cuál ambición más amplia que errar como las ondas,
 vagar como las nubes, girar como los astros:
 locamente..., o regido por mecánicas hondas?

Al acaso. Sin rumbo y hacia un amor emproro?

Yo te he de hallar gacela ruborosa y felina (p. 94)

En este fragmento Gunnar se apropia de la ancestral aventura, iniciada por el viking y ahora pretende darle un desenlace afortunado, encuentra en este errar por el mundo la mayor satisfacción. La búsqueda sin rumbo hacia un amor será acaso el único destino.

Oh río en el que el ojo clava su arpón buído...
 -del tren al calígineo hervor- la mente en fuga,
 frente de ti se exalta con tu fiebre y tu ruido...

Y a dónde irán, mi espíritu errabundo,
 mi corazón pirata, mi acerbía, mis sedes?

Y a qué saberlo, oh viking, si el rumbo más extraño
 la Rosa de los Vientos lo capta con sus redes? (p. 95)

Ha decidido entonces, Gunnar no preocuparse por su destino, ni seguir navegando con rumbo fijo, pues sea cual sea su albur, su azaroso final, estará delimitado por alguna de las treinta y dos rutas que componen a la Rosa de los Vientos, es decir, la brújula náutica.

Esta clara intención de viajar sin saber el destino se puede interpretar como el caminar sin sentido en la vida, es cuestión de un vivir justificado en el vivir mismo, sin la necesidad de buscar una razón externa a la vida o así mismo para darle un sentido a la vida cotidiana. En este poema se muestran dos contrarios vistos en los *Relatos* anteriores: ‘la vida nómada – la vida sedentaria’ y ‘moral personal – moral dominante’. Cada vez que vamos avanzando en la descripción de los poemas, nos encontramos con estas mismas referencias, donde los narradores-personajes tienen un continuo viajar que no posee rumbo, viviendo con una forma propia de pensar y de vivir. Estos dos contrarios están relacionados, puesto que la moral personal de la cual hablamos, está determinada por el actuar, este es, el viajar sin la elección de caminos. El navegar o viajar sin rumbos determinados, sin la construcción de un camino, solo viviendo (en ocasiones, haciendo referencia a los instintos o, también, al amor y el erotismo), caracteriza a la moral personal de estos nómadas.

1.3.6 *Relato de Erik Fjordsson* segundo

¡el fastidio, El fastidio es la Flor de la Sonrisa,
 el fastidio, El fastidio es la lujuria, es el lujo
 es el miraje voluptuoso, es el supremo deleite,
 el fastidio, el fastidio el pan de la ciencia,
 es la sal del ensueño y es el vino de la aventura...!

Zuyexawivo, oh zuyexawivo, oh
 tierra de horror! (p. 85)

Más allá de presentar directamente las coordenadas espaciotemporales, y los rasgos del discurso emotivo, el proceso de enunciación es expuesto bajo una estructura específica. Por su parte Erik, quien es citado por el señor Stepansky, se ha dedicado a crear una canción debido al tedio y el fastidio que siente al estar en Zuyexawivo¹⁷.

Bolombolo sería-como fuéralo- puerto
 soleado, capitosos aromas, chirrido de
 cigarras, tiendas de lona, gentes
 de aventura, alegres damiselas, y fulgurantes
 filtros, y soledades hondas, y músicas lascivas (p. 86)

¹⁷ Palabra que usa De Greiff para referirse a Bogotá (Macías y Velázquez, 2007, p. 589).

Haciendo mención de estos pueblos, el personaje-narrador se ubica en una esfera familiar respecto a las demás voces. Vemos, entonces, el aprecio que siente este navegante por Bolombolo, en contraposición a Zuyexawivo.

Las formas en cada voz tienen muchas particularidades fonéticas y sintácticas; podría decirse que es precisamente este acento y estructura lo que distingue un discurso de otro, ya que sus personajes, hasta el momento comparten un origen y una afinidad poética. Son piratas navegantes y están empapados de los pormenores culturales lo que los distingue como una raza escandinava.

Oh, Sátja! Ojágava! Pórtame
al lleco más absurdo al más absurdo antro!
Oh Bajágava, Oh Sátja! Acórreme,
sácame, róbame, llévame, ráptame! (p. 87)

Oh Guatuma! Señor mío Omnipotente,
Bondadoso, Omnisciente,
Oh Budda, a quien entre la teoría innúmera
de los Dioses y los Sub-Dioses elijo! (p. 86)

Oh Gautama a quien en la teoría
innúmera de los Dioses y los Sub-Dioses elijo!
llévame a Netupiromba! Tórname
a Bolombolo! Llévame a Letabundia, a Tenebria! (p. 86)

Vemos algo novedoso entre la configuración de la personalidad de estos exóticos y líricos narradores, ya que hasta el momento ninguno había expuesto en sus canciones a los Dioses de su devoción. En este caso se mencionan múltiples divinidades, en especial a Guautama pero se le

adjudican algunas cualidades del Dios cristiano con cierto tono sarcástico. De esta manera se refiere a Budda como el gran Dios y lo elige dentro de la teoría innumera de los Dioses y los Sub- Dioses.

Hasta el momento hemos encontrado dos temas fundamentales, la crítica a la ciudad y la referencia a los dioses de su culto. En primer lugar, la crítica que se hace a la ciudad está basada en una comparación con la, tranquilidad, la vibración sutil, la belleza o con las posibilidades de lo que se podría hacer en un pueblo como Bolombolo. Ciertamente, hacer la crítica a la ciudad es quizá una crítica a la idea de progreso y al hastío que causa la nueva vida que se empieza a percibir llena de lujos innecesarios. Esta referencia al campo y a la preferencia por la vida rural no solamente la podemos encontrar en este *relato* sino que está presente a lo largo de todos los poemas.

En la referencia a la ciudad es importante resaltar una actitud, esta es, el hastío que causa vivir en ella. Para este caso tendríamos dos contrarios: 'la ciudad – el campo' y 'el hastío – la tranquilidad'. Estos nos demuestran la preferencia que hay sobre las cuestiones rurales y el disgusto que causa la ciudad. El hastío evidencia que hay un rechazo frente a la forma de vida y moral de la muchedumbre que vive en la ciudad. La tranquilidad del campo es la opción por la que opta Erik, una forma de vivir que se nos presenta contraria a la modernidad de la ciudad.

Siguiendo con la idea anterior, cuando Erik invoca a sus dioses como la única fuerza que lo podría llevar a un lugar mejor, distinto a la urbe, se puede plantear la idea en la que la ciudad tiene relación con el centro del poder moral y religioso. Entonces si el pueblo designa calma junto a los dioses de Erik, la ciudad designa un centro que se moderniza y que al mismo tiempo contiene, por decirlo así, el poder moral. Su dios Guautama (que es el mismo Budda y que contrapone a la idea del desenfreno y el lujo propio de Zuyexawivo) es propio de sus tierras o de sí mismo y es lo único que lo hace recordar su origen para superar el hastío por la ciudad. Para este caso funciona correctamente la referencia a un contrario más: ‘dioses paganos – dios cristiano’. Esta dualidad nos lleva a pensar en la preferencia de los dioses paganos que están relacionados con el ambiente rural, en contraposición al ambiente citadino, el cual podría identificarse, habiendo un cierto grado de inexactitud, con el dios cristiano y la religión dominante.

1.3.7 *Relato de Aldecoa* tercero

Oiga
 ¿de dónde, de dónde,
 de dónde que todo es plano?
 ¿Plano el llano?
 -Bien...
 ¿Y el pino
 Contrafuerte? ¿Y el cantil donde se esconde
 el águila de pico fino (p. 79)

Es una cualidad de toda enunciación poseer los rastros de un estilo narrativo particular. Buscamos en cada *relato* un indicio que nos aproxime a la definición de un cierto temperamento,

el cual reafirme, con pensamiento autónomo, la pluralidad de perspectivas. Vemos en Aldecoa un cuestionamiento geométrico respecto a la consideración del porqué todo en la vida, o la vida misma, es plana. Antepone a esta apreciación algunos símiles con significados demasiado herméticos que se tornan prácticamente indescifrables. Esta incomprensión de la que hablamos, en los siguientes fragmentos cobra sentido, puesto que Aldecoa se presenta como un fugitivo algo desequilibrado.

Yo me fugué, yo me fugué con ala alígera,
y el rumbo no la sabe ni la Rosa
de los Vientos!
Yo me fugué por la ruta pirática (p. 79)

Por sus palabras podemos inferir una evasión, una escapatoria épica y náutica hacia territorios recónditos, que surge como respuesta a la imposición de una forma de vida acreditada, recta, plana, de acuerdo con los postulados sociales, en la que se pretende infundir un pensamiento y una actitud unidimensional que, en lo que respecta a Aldecoa, aprisionan su mente y espíritu.

Y en éxtasis mi espíritu! Y radiosa
la alma mía belígera!
Y ligera
mi mente libre –exórbite y errática!
Y el corazón al ritmo de los vientos violentos
Yo me fugué de la prisión ominosa... (p. 79)

Aldecoa logra fugarse de esa prisión, a través de la locura, el delirio que se ha apoderado de su voz. Al describir su fuga revela las huellas de su carácter mental y en el acento de su reflexión, logra hilar por fin, alguna contrariada conclusión:

Yo me fugué... Mas no: si no he partido
ni acaso partiré: si uncido, anclado,
si al paio estoy! Si soy el forajido
del Bredunco, evadido y capturado... (p. 80)

Este discurso constituye una descripción abstracta que representa la psique distintiva de un agente narrativo que es, a un mismo tiempo, prófugo y reo de la ‘prisión ominosa’ del ‘Bredunco’ (Río Cauca). Nos hemos atrevido a proponer al río Cauca como esa ‘prisión ominosa’ por el fragmento en el que el propio Aldecoa se considera el forajido del Bredunco, evadido y capturado. No obstante, consideramos que la prisión está más allegada a las costumbres de su contexto que son las mismas que lo llevan a aislarse en Bolombolo de donde se escapa mentalmente en sendos recorridos por su interior, proponiendo una forma de vida alternativa como salida al laberinto contradictorio de su contexto.

Y lo torno a cantar en desbridado
verso, no gritador, ni encendido
con falsas lumbres, ni de fementido
mentido sabor no catado... (p. 81)

Podemos comprender la fuga como ese momento en el que Aldecoa se aísla para pensar su canto, imbuido por la magia de la naturaleza; la idea de que la vida y el mundo sean

concebidos como ‘planos’ es el detonante de una melodiosa introversión espiritual, realizada por los dotes de un ‘juglar descaecido’, quien caracteriza una entrañable marcha sinfónica hacia los pensamientos. Debemos resaltar que, una vez más, se hace presente en el poemario la preferencia por la naturaleza.

1.3.8 *Relato de Diego de Estúñiga*

Con vientos frescos, ídos, ídos, ídos
 fantasmas lívidos,
 Luengos son años y muchos –conmigo-
 que estáis, fantasmas, fantasmas lívidos.
 Desde esos años: -ingenuo niño,
 boca fragante, rubias quedejas,
 ojos atónitos de verde y oro-;
 hasta estos años: -turbio y mohíno,
 boca hastiada, grises ojeras,
 duros sarcásticos, áridos ojos...- (p. 75)

Podemos extraer de esos versos los conceptos que distinguen el carácter supersticioso del narrador protagónico Diego de Estúñiga. La relevancia de su discurso radica en su capacidad para describir poéticamente el excepcional proceso de un crecimiento espiritual que reside en vívidas experiencias, gobernadas por el instinto.

En este primer fragmento del discurso Diego se dirige a esos ‘fantasmas lívidos’ que lo han acompañado a lo largo de su vida. Los exhorta a marcharse, se siente imbuido por vientos frescos, ideales para que todos ellos zarpen de una vez.

Desde esos años: -Werther gratuito,
 Manfredo fosco, René tronera,
 Leopardi, Shelley, Sorel y Adolfo-;
 hasta estos años: -burlón y frío,
 boca amargada, barba taheña,
 duros, sarcásticos, trágicos ojos- (p. 75)

Demuestra que a lo largo de todos esos años los fantasmas lo han acompañado, pero al mismo tiempo expresa que ha tenido uno y muchos cambios; ya es hora de que también eso cambie en su vida y que esos vientos frescos arrastren con los pálidos fantasmas del pasado.

Regido por una determinada estructura poética, Diego presenta algunos poetas y escritores, ‘fantasmas’ que lo han acompañado hasta estos nuevos años.

Luengos son años que estáis conmigo,
 fantasmas lívidos, fantasmas lívidos!
 Con viento fresco, ídos...
 ídos...
 ídos...! (p. 76)

1.3.9 *Relato del Skalde* segundo

Hay otros que concluyen por decir que el hombre es duro,
 que el hombre es rudo, que el hombre es áspero,
 hispido, ríspido: Bah! Cómo es débil...
 [...]
 Bah! Sólo es blando y dócil el Übermensch futuro! (p. 67)

El Skalde inicia su discurso trazando una disertación demasiado trascendente en el ámbito filosófico: antepone a la consideración popular sobre la rigidez del espíritu humano, que ve en el hombre a un ser rudo y áspero, la debilidad natural de su carácter. Argumentando en su dialecto que solo el superhombre nietzscheano, quien revalúa a su paso todos los valores imperantes, logra ser laxo y maleable.

En el segundo *Relato del Skalde* lo vemos aún más distante de Bolombolo, más sobrio, más reflexivo. Evoca el brumoso norte en el que renunció y dilapidó su invaluable tesoro; y regaló su corazón para que ‘zurcieran calcetines en la paz hogareña y una colección magnífica de ensueños que no logró soñar Aladino’.

Abandonó el amor en el brumoso norte y acá en el Río Cauca, arrepentido, quiso disolver su inútil aventura, pero el río mismo se encargó de salvarlo y fue su amigo. Aunque esto no lo reconforta del todo, pues los ojos del río no son como los ojos fúlgidos de su amor puro.

Por mí, yo regalé mi corazón y doné de adehala mi vida íntegra,
y para que con él –endurecido- zurcieran calcetines en la paz hogareña...
Y toda una colección magnífica de ensueños
-que no alcanzó a imaginar Aladino- soplé como vilanos
desde la erguida atalaya de mis sienes conquistadoras, dominadoras... (p. 67)

En este segundo fragmento, al hablar sobre sí mismo, el Skalde relaciona el primer enunciado con su propia experiencia: nos enteramos por sus palabras que ha regalado su corazón y donado toda su vida junto a las pretensiones de zurcir calcetines en ‘la paz hogareña’, para enriquecerse a sí mismo (‘por mí’) con experiencias de vida pura.

Y mis labios enardecidos por sus besos, más imborrables
 que la sangre en las manos diminutas de Lady Macbeth asesina,
 (no perfumes de Arabia, ni el absintio
 con que endulzar solía la rebúsqueda del Olvido Imposible,
 disiparon la esencia prístina que en mis labios ilusionados
 puso, con la aureola de las vírgenes, su boca eternamente Mía!)
 y mis labios enardecidos por sus labios
 renunciaron a la golosina de sus besos. (p. 68)

Vemos ahora una referencia al amor de una doncella que le entregó todo su afecto y las ilusiones de un amor verdadero que dilapidó, enardecido su instinto por los labios de la amada, hubo de renunciar “a la golosina de sus besos” para saciar la insaturable ambición de otros cuerpos y horizontes. Podemos apreciar un tema trascendente sobre la propuesta de formas alternas de vida, en la que se abandona un estilo de vida tradicional y cómoda para acceder a la libertad espiritual que ofrece una vida sin rumbo.

El hombre es claudicante y es absurdo, no duro,
 no nada humano (p. 68)

Esta renuncia, por lo que parece, no ha sido voluntaria sino que radica en la debilidad del hombre respecto al instinto, una fuerza, por lo que vemos, humanamente insuperable. La salida a

un estilo de vida diferente, está cargado e inspirado, tanto por los valores creados por el impulso instintivo, como por el hastío de la vida cotidiana que no posee valores que potencien la vida instintiva, la vida en bruto, como la llama el Skalde. Aun así este protagonista se muestra un poco contradictorio ya que ha dilapidado su oportunidad de amar (a la manera tradicional, o familiar), por no ser lo suficientemente fuerte para oponerse al poder del instinto. Tan grande es la resistencia que pretende ofrecer el Skalde a este impulso natural que incluso:

Y otra vez en el rútilo cobre verdoso del río Cauca ponentino
yo quise disolver la Inútil Aventura:
se me salía de la boca el grasoso potaje de la vida
cotidiana. (p. 68)

por las termópilas de “Cabildo”,
mi bucéfalo no quiso despeñarse con mi cansancio. (p. 69)

Sabemos que el Skalde partió desde un ‘brumoso Norte, muy más allá de Thulé fabulosa’ y ahora se encuentra en Colombia, en la región antioqueña, muy cerca al río Cauca, en el que se arrojaron para dejar ir su vida:

Clavé mi frente encinta –pletórica de Futuras Cosechas-
en el ajenjo oro de esas únicas aguas lustrales (p. 68)

Ese mismo río dorado de aguas purificadoras, “como al madero de los naufragios lo depuso en la orilla”, otorgándole otra oportunidad de ser:

Y yo era el hombre libre! Y yo era el hombre solo!
 Y discurría mi vida como el viento:
 de arista en oquedad, de monte a monte!
 Y el río Cauca me nombraba su amigo! (p. 69)

En este fragmento el narrador, al situar su discurso en el pretérito, nos recuerda que él se encontraba evocando la razón por la que ha concluido que el hombre es débil y no duro, y que esta debilidad ha sido la que lo ha llevado a ‘regalar su corazón’, y echar a la basura una ‘colección magnífica de ensueños’.

Y yo dilapidé mi fortuna de ensueños como si
 fuera un nuevo rico,
 y yo dilapidé mi invaluable Tesoro
 de Pasión, cuyo grito resonará en las edades... (p. 69)

La frase: ‘cuyo grito resonará en las edades’ para nosotros alude a la esperanza que tenían el Skalde y aquella mujer de reproducirse y que se ha perdido al dejarla y partir. Manifiesta el rechazo, o la oposición, a los postulados más tradicionales de la religión católica, reflejada en la figura del ‘Invaluable Tesoro’ en el que la mujer preserva con tanto recelo para su esposo su virginidad, concedida solo después del matrimonio, como garantía de su eterna fidelidad y con la finalidad de engendrar familia.

Doné mi corazón, y de adehala mi vida misma,
 y para que con él –endurecido- zurcieran
 calcetines en la paz hogareña...
 Viendo en sus ojos fúlgidos y en el palpar
 azorado de su cuerpo encendido
 y en su boca tremante que se volvía más luminosa
 cuando por la emoción el sabor de su boca se enfriaba

y en sus brazos que se aferraron al arrecife hosco
 de mi cuerpo con caricia de agua fustigada de sol,
 viendo en la proyección mirabolante, en el armonioso
 bullir de sus palabras más embriagadoras
 todavía que los más frenéticos enlaces,
 el amor: todo el amor inefable, irreal, ideal y purísimo!
 el amor: todo el amor vertiginoso, de fuego y de perfume
 sensüales, sexüales, para gastar la vida en una sola eterna noche!
 Yo regalé mi corazón, su corazón...
 El hombre no sabe ser duro, no sabe ser duro,
 no sabe ser humano. (p.70)

Podemos extraer una conclusión: aunque fue tanto el amor y el cariño que le dio su
 amada, al punto de crearse una colección de ensueños y fabricarse toda una vida para luego
 querer gastarla en una sola eterna noche; su deseo por vivir más noches como esa lo incitó a
 despreciar su amor, rechazar sus aguas virginales, para vivir la naturaleza y endurecer su corazón
 viviendo bajo las leyes instintivas y recreando su espíritu con toda clase de conocimientos.

Que otra ocasión el río si reciba la ofrenda
 de mi toscó madero!
 Lo besará con la lengua fogosa
 de sus aguas que ya el crepúsculo habrá teñido de amatistas!
 Lo contendrá en sus brazos que son
 –también- acariciantes
 aunque jamás como el perfume que emanaba
 todo el conjunto de su ser maravilloso,
 ni con sus palabras amorosas que me
 envolvían a manera de efluvios epitalámicos,
 ni como sus ojos fúlgidos,
 ni como su boca que se me dio definitivamente!
 Yo regalé mi corazón, su corazón, y doné de adehala mi vida misma,
 y para que con él –endurecido- zurcieran
 calcetines en la paz hogareña (p. 71)

El narrador-personaje se presenta como un ser consciente, al admitir que regaló o donó su corazón y el de su amada, asegurando que ese amor vertiginoso, tal como lo vivió en esa ocasión, no será de nuevo el mismo, porque ha dejado ir especialmente a un ser maravilloso.

Encontramos en este poema un contrario importante: ‘la vida instintiva – la vida convencional’. Se presenta una constante lucha, no solo porque el Skalde tenga un conflicto interno, sino por la comparación que se establece entre la vida que decidió tener y la vida que no tuvo. Este contraste nos hace pensar en la preferencia de la vida instintiva por encima de la vida convencional, o la vida familiar, que pudo llegar a tener el Skalde. Aquí, nuevamente, podemos observar un contrario que ya hemos referenciado: ‘moral personal – moral imperante’, puesto que la decisión por una vida instintiva hace parte de la elección de una moral personal. En este sentido, el hombre débil, del que se hace referencia en el poema, quizá haría parte de aquellos que pertenecen a una moral imperante. La decisión de una moral personal parece no ser una cuestión sencilla, pues como lo vimos en el conflicto interno del Skalde, seguir esta moral fue una cuestión difícil.

1.3.10 *Relato del Skalde*

Cuando vivía en Bolombolo

[...]

-mi espíritu gozoso,
mi cuerpo impetuoso,
avasallantes irrumpían como fuerzas sin rumbo.
Y era yo- Brizna imbele, átomo inane, ahora-
desalado Dionysos, goloso fauno, pirata gerifalte

al hurto de las róseas carnes y de las carnes dalias
de perfumada morenez conturbadora:
vinos éranme el viento, el sol; vinos el río de almagre
y el monte húmedo (p. 56)

En este primer *Relato del Skalde* se nota un acercamiento a la naturaleza artística del narrador, simplemente remitiéndonos a la naturaleza de su nombre, lo reconocemos como todo un bardo escandinavo, y creemos que se destaca por ser, entre los navegantes que han anclado en Bolombolo, el de pensamiento más sobrio; veremos el porqué.

Como frenéticas danzarinas
los deseos me arrebatában en su giro
voluptuoso;
Y esas noches –perfumes, músicas, vinos, hembras
lúbricas, libidinosas fugas, cabalgatas sobre el instinto-
Recuerdas, Erik, y tú, Proclo? Remembras,
Aldecoa, y tú, señor Bogislao (p. 58)

Al manifestar su amistad con Erik, Aldecoa, Proclo y Bogislao, nos permite entender el universo ficticio con el que contribuyen todos a perfeccionarlo y a darle variadas dimensiones. Cada *relato* aporta una óptica distinta de un mismo universo ficticio, en este caso reúne, por lo que parece, a todos los navegantes.

Sabemos que el Skalde se encuentra en Bolombolo endureciendo su corazón, madurando su carácter con experiencias sanas, buscando saciar su irrefrenable pasión. En ese momento en compañía de Erik, Proclo, Aldecoa y un tal Bogislao, reconocidos personajes del poemario.

Fue entonces cuando se agitó la comba
 noche de oro trémulo...
 Prófugo de los burgos y las ciudades- no de la metafísica
 obsesora-
 cuando vivía en Bolombolo,
 mi espíritu agrio y solo,
 mi cuerpo enardecido,
 avasallantes irrumpían por los desnudos ámbitos,
 entretejiendo en honda fuga ululadora
 rivales melodías, émulas armonías, de mi turbido
 cántico sin sentido! (pp. 58-59)

La música impresa en la descripción del Skalde, dispone todo un concierto de imágenes, recordando la frase de Gaspar “sordos de luz” (p. 11), en el que las repeticiones cobran un sentido estético impresionante. Todas esas experiencias, sumadas al contexto selvático en el que se originan, predisponen al bardo a crear las más bellas canciones.

Mi espíritu hosco y seco
 mi cuerpo –ávida antena-
 como fuerzas sin rumbo se desataban por los campos ilímites,
 por la selva en rumor, por los eriales,
 por el lleco,
 por la noche desnuda donde danzaban las estrellas desnudas (p. 59)

Probablemente lo que buscaba el pirata escandinavo al arribar en un suelo tan agreste era purificar su sensibilidad. Todas estas imágenes que se presentan en el fragmento, tienen un marcado acento sexual y corpóreo, ya que se hacen claras referencias a las formas en las que se representan las fuerza instintivas, el falo podría estar representado en la expresión “ávida antena” y la fuerza con la que se desata su ‘pasión’ sobre los campos ilímites. Estas experiencias son quizá la razón fundamental por la que todos estos tan vitales piratas emprenden sus grandes

viajes. De esta vitalidad contrastada con el encuentro de paisajes vírgenes extrae sus conclusiones más filosóficas y las más melódicas reflexiones.

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

Anclado viking, exiliado Arturo,
solo en la selva –espíritu señero-,
solo en la soledad –espíritu arbitrario-,
solo en la libertad –solo, solo absoluto-,
Y solo en el silencio – clamoreante...! (p. 60)

La enajenación voluntaria del Skalde reafirma el impulso primordial de su viaje por nuevas rutas. La libertad que solo sabe otorgar la soledad, le ha permitido entregarse a la locura y al desenfreno cuya añorada realización consigue llevar su mente al borde del delirio. En la soledad, el espíritu del Skalde adquiere la forma de un ser o un ente independiente que se aparta constantemente del narrador.

La greña al viento, el sobrio traje al viento,
la locura en los ojos de glauco alinde, la locura
en la boca crispada. Y el vigía
espíritu, señero y arbitrario y atónito, orquestaba el Delirio.

Fue entonces cuando se agitó la comba
noche de oro trémulo, y las densas
nubes encegucieron el prodigio
zahareño y selvático, con muy otro prodigio (p. 61)

El desasosiego espiritual frente a la realización de una vida tan salvaje, tan cruda, fue interpretado con cierta suspicacia por el anclado viking, quien como decimos, haciendo gala de su sobriedad, se apartó por fin, con su corazón ya maduro, de esa vida desbordada.

Densa nube de tórrida pasión que des-sincronizó mi corazón!
 Ya de ese instante, repudié la selva y aborrecí la restallante clara luz
 y aborrecí la luz atenuada de esas noches incomparables
 y odié el río y huí la soledad:
 dejé los bajos vinos, las hembras fáciles, la trivial aventura
 -la vida en bruto: la vida sana, en fin-,
 dejé las cabalgatas
 locas y el anisado cristalino,
 mis músicas excelsas, mi pura poesía (p. 62)

Al parecer nuestro narrador se aterra por la crudeza de la vida en Bolombolo y se hastía del desenfreno, alcanzando un cierto equilibrio espiritual en el que se ha procurado, para agudizar su sensibilidad, una cantidad considerable de pura vida, de vida sana, la suficiente para reconocer ese dominio delirante de la locura y desear imperiosamente abandonar ese tórrido refugio, así conlleve al cese de su música y su pura poesía.

Fue entonces cuando se agitó la comba
 noche de oro trémulo, y las densas
 noches encegucieron el prodigio:
 Y abandoné tu tórrido refugio,
 tu río de aguas rípidas y mansas,
 oh Bolombolo, -y fui a Zuyeaxiwevo y a Letabundia y a Netupiromba...
 Cuenta hasta aquí el Skalde.

• • •

Luego cantabas con voz de sirena... (p. 63)

La locura es la que da pie al desenfreno de ritmos y palabras; es la causante de la belleza descriptiva, en gran parte de los narradores. En este caso es el amor quien lleva al bardo escandinavo a distanciarse de la civilización para enaltecer con el rigor de la selva, el tema de sus canciones, y el delirio es el que se encarga de regresarle su conciencia, y tornarlo a Zuyaxiwevo, Letabundía o Netupiromba, sin revelar si es o no demasiado tarde para zurcir los calcetines que en otro momento (por los “cantiles hoscos de ‘Los Micos’, por terrazas de ‘El Piñon’, por las termópilas de ‘Cabildo’) rehusara.

Al dejar esta clase de vida, el narrador está renunciado al desenfreno instintivo, pero en su espíritu, como ya lo decimos, se conservan estas experiencias para prolongar en cualquier evocación, el ritmo y los colores de estas innúmeras sinfonías delirantes. Más allá de los sonidos, en su canción el bardo nos presenta sus propias imágenes, su propia percepción de Bolombolo.

La última expresión: ‘Luego cantabas con voz de sirena’, demuestra que la selva y la vida tienen sus propios sonidos, una inspiración recóndita y propia de la vida orgánica, pero que solo se puede revelar al hombre por medio de la voz de los poetas, como el instrumento del que se sirve la natura para representar su particular belleza. La vida del Skalde se nos presenta como la elección de una moral personal, haciendo referencia al contrario ‘moral personal – moral dominante’, puesto que su actuar lo hace distinguirse con características como la locura, la elección de la naturaleza y, hasta cierto punto, la preferencia por lo instintivo.

1.3.11 *Relato de Claudio Monteflavo*

Como llegamos a la venta
 -desde donde, a lo hondo, se oye el río-
 desmontamos las cabalgaduras:
 en las piedras cantaron los espolines
 canción de estrellas teñidas de sangre... (p. 51)

Presentado en plural el narrador nos indica una aventura en la que fue partícipe activo. Claudio hace parte de un grupo de jinetes, que recorren la región mientras beben y cantan. Participa activamente de los hechos narrados siendo testigo y protagonista hasta terminada la aventura.

Ah de la venta! Ah de la venta!
 cantaron nuestras vozarrones.
 Luego cantaron canción de burbujas
 y de cristales, las copas translúcidas.
 E inquirimos por el tesoro de la venta serrana:
 -“Ya se irá, ya se va, si no se ha ido...” (p. 51)

En la venta suelen reposar los foráneos siendo tratados con familiaridad se sienten tan complacidos que sus ‘vozarrones’ cantan, mientras a su vez cantan los cristales de las ‘copas translúcidas’.

Tornamos a inquirir:
 -¿dónde está María-Luz, de los besos de moras?
 “Ya se ira, ya se va, si no se ha ido...” (p. 52)

Todos conocen a María-Luz, que es la mujer ‘de los besos de moras’, ‘el tesoro de la venta serrana’, lo cual nos da un indicio sobre el tipo de establecimiento al que se refiere con el término ‘venta’.

Ibamos silenciosos. Cada cual dialogaba
tácitamente con su amigo de vidrio.
Mas uno de nosotros –el viandante de la barba taheña-
cantó, cantó (que taladró la noche
con su voz recia) El Rey de los Alisos,
malamente...

Aunque el grupo participa como otra voz, dentro del *relato* solo existe una, la de Claudio.
Y entre la gavilla sobresale el viandante de la taheña barba.

Tornó a cantar la voz de las burbujas
y del claro cristal... Y al río, al fin, llegamos...
- ¿Si Nuño Anzures no nos pasa en la barca...?
-Bah! Da lo mismo!
Bah! Da lo mismo!
Nueva canción de vidrio y de burbujas
y fresco trasegar diamantes vívidos. (p. 53)

Claudio, en esa oportunidad viajaba en manada disfrutando de la noche en la selva, escuchando el ‘maravillante y maravilloso’ canto de las cosas, reproduciéndolas bajo estados dionisiacos y ‘canciones de burbujas’. Recorrían las ventas que, por la información ofrecida por Ramón en su *relato*, nos enteramos que en las ‘ventas’ existe servicio de taberna, venta de municiones, venta de comida y además, algunos servicios sexuales o eróticos. Es posible que Claudio junto a sus cómplices asista a este tipo de ventas con frecuencia.

-¿Y qué se haría el tesoro de la venta?
 -Dónde está María-Luz, de los ojos de hulla,
 melena de hulla, y boca sombreada...?

“Ya se irá, ya se va, si no se ha ido...” (p. 53)

Claudio quiere rescatar esa noche en la que le parecía escuchar el canto de todas las cosas, quizá por encontrarse en la fértil selva en la que todo produce un sonido natural, monótono, rítmico. Cantaban las botellas, cantaba el viento, cantaba la sangre, cantó el hierro, cantó el viandante de la Barba taheña. Todas las cosas cantaron con un mismo instrumento: Claudio Monteflavo.

1.3.12 *Relato de Ramón de Antigua*

Después del último trago
 montan de nuevo en volandas;
 tuercen el rumbo hacia el Norte;
 la noche llegó de plata:
 toda sembrada de estrellas;
 y en el cielo y en el Cauca;
 llegaron al “señorío”
 feudal –erótica marca-
 de Rosa de Bolombolo (p. 45)

Esta narración se presenta rica en detalles sobre la vida en Bolombolo, lugar en el que muchos personajes concuerdan y se reúnen. Al parecer, por su acento de trovador antioqueño, el señor Ramón es oriundo de la región, conoce minuciosamente todos los atajos, tiendas, costumbres y a muchas personas. En este *relato* refiere el momento en el que se encontró a Martín Vélez, a Toño Duque y a Míster Grey el barbado (son vistos, al parecer, por las palabras de Ramón como turistas o extranjeros), ebrios y dispuestos a seguir alimentando su sed instintiva.

Llegaron a la Herradura,
palacio de zinc y guadua
(y de las Mil y Una Noches
de Xariar y Xerherezada
y de Aladino y Sindbad...); (p. 45)

allí don Pipo, el arriero,
super-copa renombrada
de Amagá a Titiribí,
del Cangrejo a La Pintada,
desde Anzá hasta Coccojondo
y en Medellín y otras plazas (p. 46)

Hay aspectos en la narración que permiten conocer a Ramón como un lugareño culto, pues menciona referentes griegos y literarios en forma de analogías. Del mismo modo, por las palabras que usa y por su tono al hablar de ellos, inferimos que también él hace con frecuencia los recorridos que están realizando ahora los ‘extranjeros’; luego nos hace un recuento detallado de lo que ‘probablemente’ harán estos señores luego de haberse topado con Ramón Antigua.

Cuando lleguen a la orilla
 rientes a carcajadas,
 por el Paso de los Pobres
 sobre la etusta barca
 tomarán el otro lado
 -las seis ya serán llegadas-
 y en lo de don Nuño Anzúrez
 alto harán en la jornada. (p. 45)

Ramón, oriundo de la región, fácilmente reconocible por su marcado acento, conoce perfectamente todos los lugares en los cuales cualquier jinete puede recrearse. El acento que de repente toma su discurso es un indicio de sus tradiciones y el regionalismo tan marcados en su personalidad. Esto nos da una pista de la razón por la cual este poema está escrito con un verso más tradicional (que remite a formas de rimas más tradicionales, como si fueran trovas) a comparación del verso libre que se usa en el resto de los relatos.

El protagonista es testigo de los hechos, comenta en esta oportunidad la ocasión en la que se encontró, en el alto de Otramina, a tres amigos que se dirigían hacia la suspensión dionisiaca. Ramón no hace parte activa de los hechos que se encuentra narrando, pero conoce los detalles y hasta el desenlace de la aventura gracias a que en otras muchas oportunidades se ha embriagado con ellos.

Después del postrero trago
 -si no se concertó nada
 de erótico esparcimiento
 con las ninfas hamadrinadas- (p. 46)

El narratorio, o el destinatario exacto de las palabras de Ramón, permanecen ocultos a los ojos del lector. Pero las palabras del héroe nos permiten inferir que su discurso no es la respuesta a ninguna pregunta y aunque en momentos el narrador revela huellas de su personalidad, el discurso es en algunos momentos objetivo, ya que se limita a informar sobre datos de los sucesos y de los personajes más que a hablar de sus sentimientos u opiniones.

1.3.13 *Relato de Erik Fjordsson*

Yo río
de tus cóleras inútiles, oh Río,
oh tú, Bredunco, oh Cauca, de fragoroso
peregrinar por chorreras y rocales
-atormentado indómito y bravío-
y de perezas infinitesimales
en los remansos de absintias aguas quietas, y de lento girar en espirales,
y de cauce limoso!
oh Cauca, oh Cauca Río! (p. 35)

El narrador inicia su canto en primera persona singular, en presente de indicativo. Dentro del universo ficticio que elabora, Erik es héroe y personaje central. En esta ocasión se encuentra frente al Bredunco: el río Cauca, que hace las veces de personaje, hacia él se dirigen sus palabras. En este primer párrafo se burla de la lentitud con la que el río Cauca corre.

Naturaleza..., oh Tú:
¡Sólo, sólo eres grande, sólo, cuando en aleaciones
tus vastas masas fundes con las irradiaciones,

con las irradiaciones diminutas
de los cerebros y de los corazones!
¡sólo, sólo en alquimias por fábricas del cerebro
-con ácidos del corazón y con sales intelectuales- (p. 35)

En la segunda estrofa, dice reírse de su ‘pequeña inmensidad ante la enorme pequeñez del símbolo de la Naturaleza’, pues ‘solo es grande cuando se funde con las irradiaciones de los cerebros’ y los corazones. Pues sola, o rodeada de muchedumbre no es más. En este *relato* el viking hace referencia a la naturaleza manifestando su grandeza mediante su interpretación ‘por fábricas del cerebro’.

Naturaleza, vales...!
Naturaleza..., oh Tú:
pues sola, o con las necias muchedumbres otra cosa no eres,
otra cosa no eres diferente al paisaje de cromo,
relamido –decoración patética del idilio barato-.
otra cosa no eres
sino la dulzarrona hidromiel vertida por azumbres,
pretexto a describientes fluencias del mulato
(“mulato intelectual”, o cuarterón letrado) en un soneto
o en cien sonetos, o en un tomo
-de inspiración y de emoción, o flato,
desde la boca hasta el fin repleto...-
Y aquí –donde se sigue- dudo que entienda el romo
(ni acullá) (p. 36)

En el final de esta estrofa se insinúa que lo que viene puede ser incomprensible para algunos. Se presenta un giro de temática, en la que quizá pretende tener a menos a ciertas personas abderitanas (relativo a un gentilicio de Abdera, consideradas como personas algo tontas

o torpes). Es posible que paralelamente Erik se encuentre exponiendo su aventura frente a sus amigos, en medio de la muchedumbre:

¡siga, siga la danza, siga,
la zarabanda, la tarantela, siga la giga!
¡borbolle su risota la gente abderitana:
Don Rion, Don Babilano, Don Zascandil, Don pingüino, Don Zote...!
¡chille hasta reventar pan-beocia enemiga!
¡la tribu de azagaya y de garrote,
de boomerang, de chuzo y cerbatana!
¡trinca de tomahawk y de virote! (p. 36)

El narrador expresa un marcado desprecio por la gente abderitana. Duda de las capacidades de las personas para asimilar la cultura y contemplar la naturaleza con los ojos del espíritu. Erik lo único que valora de su situación y contexto es la música que emana de la naturaleza, de la que participa como un rapsoda exótico.

Constantemente expresa un intento de burla hacia la pasividad del río, pero luego vemos que su inicial burla se torna en un pretexto para resaltar la majestuosidad del canto que “concierta el desliz saudoso” del río “con la caliginosa melodía” de Erik y su locura, y “con el áspero y monótono zumbar del viento”. Esta musicalidad es comparada con el fastidioso bullicio de la gente. Erik se apropia de los sonidos de la naturaleza y crea con ese ritmo su música favorita y tan exclusiva.

Yo río
Yo...! –fallido Odiseo, fracasado Sindbad, viking de río-

(Erik Fiúrson, nieto de Leif- hijo del Roso
Erik, que descubrió Vinlandia un día!-)

Yo río. Yo!, de tus odiseas siempre iguales...
mas no del canto maravillante, maravillado, maravilloso,
que concierta tu deslizar saudoso
con mis saudades monotonaes,
con mi caliginosa monodia,
y con el áspero y monótono zumbiar del viento por los matorrales
por las palmeras, y contra mi pecho velloso
-Erik, nieto de Leif, nieto del Roso (pp. 37-38)

Aquí observamos nuevamente la burla a los monótonos y lentos movimientos del río que recorre al habitad de este individuo, sumado a las costumbre del vikingo que tiene que soportar una vida monótona y sin aventuras, en contraste con la vida llena de odiseas. Todo esto se compara con las libres y fabulosas canciones que se desprenden del sonido natural del paisaje.

Se agrega un elemento interesante que mantiene la jovialidad arrogante de Erik: “Y río de tus odiseas siempre iguales –Y sin Calypso y Circe y Nausica y la sirenas y sin el mismo Odiseo-” (p. 37). Sus raíces culturales infunden aún más vigor a un espíritu aventurero. Llega a compararse con un “fallido Odiseo”, un “fracasado Sindbad”, para concluir en su cualidad más próxima: un “Viking de Río”, atorado en la monótona corriente del río Cauca”.

Pero ese canto maravilloso
que concierta tu deslizar saudoso
con mis saudades lentas
(que su morbo cultivan
y paséanlo a lomo de tortuga),
con mis saudades lentas,
con mi locura (es esto Baruch?) y con el signo fatal que unció al hastío
mis audacias violentas,
mis ambiciones irredentas,
y ese abolido Imperio Fabuloso

que yo soñara..., que sueño aún..., y que no será mío
-ni de nadie!-

Sabemos que se encuentra frente al río burlándose de la lentitud con la que éste fluye, riéndose, desestimando sus dimensiones. La percepción que Erik se ha forjado sobre la naturaleza se ha visto, al igual que en los demás narradores personaje, determinada por su contacto con la muchedumbre, donde existe una evidente tensión entre dos ideas, la multitud en el bullicio y la naturaleza con su particular armonía sonora y visual. Por otro lado, sus palabras nos permiten comprender que ha logrado acceder a una sublime contemplación y una comprensión estética exclusiva, ‘en alquimias del cerebro –con ácidos del corazón y con sales intelectuales‘.

¡ese canto, nuestro canto enatío,
nuestro canto es la música, oh Río
y lo demás es sólo vocerío,
es solo vocerío,
vocerío...! (p. 39)

El Roso Erik, “quien descubrió Vinlandia”, fluye por el genoma de nuestro héroe con fuerza ancestral, dotándolo de un entusiasmo inteligente y un carácter desdeñoso. Como cualquier otro vikingo que acabara de llegar a una región extraña, Erik ha recorrido el perímetro y se ha topado con castas diversas, “paisajes de cromo relamidos”, muchedumbre y con otros exóticos aventureros. De todo esto, Erik valora solo una cosa, el canto del río y la música que emana de toda la naturaleza.

Este pensamiento sugiere nuevamente, un estilo de vida alternativo, caracterizado por la soledad, la aventura, el aprecio por la naturaleza y la sensibilidad auditiva que caracteriza a los narradores. Esta alternativa de vida intenta oponerse a las actividades rutinarias y hastiosas de la vida entre el gentío.

En este punto, presentamos los siguientes contrarios ‘musicalidad – bullicio’ y ‘hastío – tranquilidad’; este último ya lo habíamos usado en el segundo *Relato de Erik*. La tensión que generan estos contrarios evidencia el hastío que trae el bullicio de la muchedumbre. La elección de la naturaleza por encima del espacio donde habita este gentío, es preferible a la bulla de los abderitanos. La decisión por esta forma de vida nos lleva a pensar en el contrario ‘moral personal – moral dominante’, puesto que la moral de Erik no está determinada por la muchedumbre, sino que sale de ella y propone una manera de vivir propia, que parte del hastío por el gentío, migrando hacia la preferencia por la naturaleza y sus sonidos.

1.3.14 *Relato de Aldecoa* segundo

El dorado crepúsculo sobre el río vertía
monedas falsas de asaz legítima apariencia,
y –de adehala- pedrería
de esa que halló Aladino cierto día
(o noche) en mi presencia.

En la lectura del tercer *Relato de Aldecoa* podemos comprender un cierto dejo de desequilibrio mental, en esta oportunidad pareciera como si lo que está relatando fuera otra de sus locuras. Habla del ‘Dorado crepúsculo’ como si se tratara de un ser vivo.

El dorado crepúsculo... Recuerdo,
 recuerdo que era en tierras del lueño Kok-O’jondoh.
 orillas del Bredunco solitario,
 y en Robinsonia, tropical hacienda:
 esa ocasión refugio del musageta orondo:
 porque era, entonces, Yo –Rapsoda Inulto-,
 el Exiliado, con veleidades aventureras:
 no ahora el vate “culto”
 gongorino (al decir las plañideras...):

el Exiliado, el Extranjero, llano y mondo,
 ¡el exiliado! Con veleidades aventureras... (p. 30)

Ahora sabemos que está recordando una ocasión en que, estando en Coco Jondo, en una tropical hacienda llamada Robinsonia, vio un atardecer particular. Como agregado en esta segunda estrofa nos informa acerca del estado anímico en el que se encontraba esa vez. En su calidad de prófugo se consideraba al tiempo un Rapsoda inulto, es decir, un recitador de versos impune. No es posible conocer nada sobre los crímenes del ahora ‘vate culto’, ni las razones por las que lo exiliaron, o por las que buscaba refugio en la ‘tropical hacienda’. Quizá su exilio responde más a un deseo propio de su estirpe aventurera o un hastío de su tierra natal.

El violado crepúsculo sobre el río dejaba
 caer las amatistas falsas, caer las amatistas
 falsas (que las auténticas mejores)
 Y disparaba –del más raro oriente-
 Margaritas, que Cleopatra no bebiera... (p. 30)

La insistencia en el crepúsculo nos acerca inmediatamente al efecto que toma la luz solar en los elementos terrestres, con el paso del tiempo que nos deja comprender la clase de margaritas a las que se refiere. El sol se esconde dejando entrever en el cielo el color propio de la amatista, y nos da a entender que mientras el sol se oculta, en el oriente ya se pueden apreciar algunas ‘margaritas’, o estrellas inalcanzables, incluso para Cleopatra.

En mis oídos cantaba la voz de Eleonora
 en mis oídos cantaba la voz de Isabeau, la Valkiria!
 En mis oídos cantaba la la voz de Dinarzada!
 La voz de Melusina!
 Sobre mi pecho reclinaba su cabeza ensoñadora
 Xeherezada, y sus brazos acariciaban mis sienes insurgentes!
 Delante a mí las bayaderas
 danzaban sus danzas más exquisitas!
 Delante a mí cantaban las excelsas músicas
 y en mis oídos vertían los sonos
 excelsos:
 y en mi boca sarcástica se posaban los labios
 febriles de mi Noche Morena...!

La descripción del paisaje está determinada por la interpretación algo desajustada de Aldecoa, parece delirar al creer que mientras se fuga el crepúsculo cantan en sus oídos las musas más bellas que le han permitido emitir su canto sobre el fastuoso proceso rotativo que convierte a la naturaleza en múltiples paisajes de ensoñación.

El fugado crepúsculo sobre el río regó
 legítimas estrellas
 -monedas invaluable-
 (puñados de monedas para los miserables
 la noche despendía con lujo millonario...)

Legítimas estrellas,
 auténticas estrellas el fugado crepúsculo regó
 sobre la cien del zahareño solitario,

sobre el raso fugaz del viejo río,
y desde el estuche de terciopelo de la Noche Encendida... (p. 32)

El *relato* pretende exponer poéticamente el final del crepúsculo que irradia una luz particular en la naturaleza. En este instante el protagonista, evocando la belleza del ambiente, presencia a sus musas que le hablan al oído y determinan la disposición de su discurso, que se torna como un preámbulo a la noche estrellada. No hay que olvidar la idea de que Aldecoa es un exiliado y probablemente ese crepúsculo es una oportunidad de disfrutar la vida a su manera.

1.3.15 *Relato de Aldecoa*

Vago otra vez por los caminos amarillentos
que zig-zaguean hacia recónditos pueblucos
Encantadores de paz y de silencio. (p. 23)

Algo característico de Aldecoa es la descripción de los colores que toma el paisaje o los diferentes ámbitos. En esta oportunidad zig-zaguea por los caminos amarillentos que una vez recorriera también Gaspar, mientras a su espalda, se desarrolla un sublime ‘crepúsculo rojo y regio’. En esta ocasión Aldecoa, fatigado, retorna a la ‘ciudad numerosa’. Es constante la predilección de los narradores tanto por la paz, como por el silencio de los lugares naturales. Sin embargo, Aldecoa afirma que así existan cosas desagradables, una cuestión grata de la ciudad como hablar en el café: “valga la pena o no la valga/ hablar es grato en el café” (p. 24).

Cuando estoy fatigado, doy la espalda al paisaje
que antes miraba indiferente; doy la espalda
al patíbulo rojo y regio de la tarde. (p. 23)

No es la primera vez que recorre estos caminos, pues estos eran los paisajes que antes inspiraban sus canciones. Ahora se dirige a la “ciudad atónita” (p. 23), a compartir en el tablado charlantesco donde tiene lugar el espectáculo primitivo.

En el tablado charlantesco,
nimbado de plumas multicromas,
y al cuello las culebras y serpientes,
¡admirad el espectáculo fresco,
lejos de alquimias, probetas y redomas
y gases pestilentes!

¡y esa carota de Gwinplaine! Y esos oyentes...! (p. 25)

Probablemente estos oyentes con carota de Gwinplaines, (personaje central del drama escrito por Victor Hugo: *El hombre que ríe*) y esos gases pestilentes eran parte del ambiente en Bolombolo. Pero ahora se encuentra hablando en el café.

Venid y ved las gesticulaciones
y escuchad las patrañas y las bromas
del poeta aberrante. (p. 24)

Un nuevo elemento que rescata de la ciudad cuando parece que toda ella le produce hastío, encontramos que por lo menos en el “tablado charlantesco” se presenta el “espectáculo fresco” al que exhorta a visitar por su gracia y entretenimiento particular.

1.3.16 *Relato de Gaspar* tercero

Ríes aún, Carolus Baldelarius, con aserbo sarcasmo?
 Ríes aún, Villiers de l'Isle-Adam, ríes aún
 de Tribulat Bonhomet?
 y tú, normando fino, ríes,
 Falubetr, -de Pecuchet y de Homais y de Bouvard?
 Y tú Heinrich Heine, ríes, todavía ríes?

En este discurso, Gaspar se ubica entre los artistas más representativos de todos los tiempos (Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Homero, Poe y Nietzsche), así como entre los héroes de las batallas más memorables. Este discurso consiste, en primer lugar, en conversaciones de toda clase con los poetas del pasado, pero luego intenta discurrir en otros temas, principalmente regresa sobre el fracaso de todas las cosas.

La parálisis de Heine, la obnubilación de Poe,
 La obnubilación de Verlaine, la parálisis de Caroluos
 Baldelarius, el caso Strindberg, el caso Nietzsche
 y todas esas cosas y todas esas cosas (pp. 15-16)

Demuestra su proximidad ideológica con la fuente de los lineamientos culturales escandinavos, y el conocimiento de los desenlaces más frenéticos, que han tenido las personalidades artísticas más estimadas y perseguidas. Lo que le permite concebir la conclusión:

Lo malo es que todas estas cosas
 vienen a dar en un fracaso irremediable (p. 17)

Gaspar habla de “voluminosas borracheras” en las que fluye tanto alcohol como diversas conversaciones sobre múltiples temáticas, entre las más usuales, la música, la metafísica y las mujeres. Probablemente este discurrir sobre grandes personalidades del arte, el pensamiento y la historia en general pertenece a alguna de esas charlas que surgen en la festividad de la ebriedad.

Posteriormente, a la pregunta de si hay alguien que aún ría, él mismo habla de su ánimo y se presenta como un sujeto milenario, pues dice: “Yo miro todo por encima de los hombros, y hace siglos. / Yo no río. No lloro. Discurro distraído... / Yo fui de los guerreros que justaron en Trebia y Trasimeno, al lado del fabuloso Aníbal [...] Del bravo Carlos XII fui ayudante. En la Azaña / de Bender, con él iba”.

1.3.17 *Relato de Gaspar* segundo

Los cuentos hundíamos del báculo
por el áspero tierra enemiga
Íbamos, -lentos, vacilantes
oh soñadores sempiternos; (p. 11)

La idea principal de este poema consiste en el deambular sin ningún rumbo o sentido fijo por, aparentemente, dos personas, similares a Rimbaud y Verlaine. Al igual que en el *Relato de Gaspar* número uno y tres, la idea principal se expone en una frase (en dos versos) que aparece varias veces en el poema, aunque con un pequeño cambio sobre la última palabra: “Los cuentos hundíamos del báculo por el áspera tierra enemiga” (p. 11); esta última palabra (“enemiga”) es

cambiada en las demás veces que aparece la frase por “tostada” y “obscura”. Así pues, aquellos viajeros andan de un lado para otro, sin importar qué pase.

Ambulábamos zig-zagueantes,
indiferentes a la fatiga,
zig-zagueantes como ebrios
que un signo adverso desoló (p. 11)

En primer lugar, se afirma que aquellos ambulantes viajan “zig-zagueantes”, “indiferentes”, sin “fatiga” y sin conocimiento de hacia dónde viajarían. Su andar sin sentido se manifiesta con diferentes expresiones metafóricas: se navega con una “Fusta” (buque pequeño y ligero que funciona con remos) preguntándose hacia dónde pueden dirigir las “proras” (proa, adelante) en una “tierra tostada” bajo el “acre sol” (o también sobre “la noche negra”); también, hay expresiones como “sordos de luz” o “Virgen de Luz y en luz como Luzbel!” (p. 12), (haciendo alusión a la noche oscura sobre la cual viajan). Indudablemente, todas estas expresiones funcionan para representar tanto la falta de rumbo como la oscuridad en la que se realiza un cierto viaje sin fin (ya que estos seres que viajan son denominados “soñadores sempiternos” -sempiterno del latín *sampiternus* que significa eterno o que dura eternamente-).

Por otro lado, cabe resaltar dos ideas más: primero, la que se refiere a los viajeros que aparentemente son dos, pero que al final quizá resultan siendo solamente uno. Sabemos desde el comienzo del poema que se nos está hablando con el pronombre nos; sin embargo, cuando se dice “Cual Verlaine y Rimbaud, mi Yo pérfido, / mi Yo cándido: equívoco enigma, / doble esfinge, dolor prometéico, / demoníaca lacra, estigma / divinal” y luego “Por la landa

ambulábamos / paradigmas, Yo y Yo, de lo dual...” (p. 12), aquel “nos” se podría referir a dos partes de un mismo Yo, quizá con dos personalidades concebidas como “paradigmas”, muy probablemente contrarias. Cuando se habla de Verlaine y Rimbaud, sabemos históricamente que un romance los unió (De Greiff también expresa en el poema este romance cuando dice “Cual Verlaine y Rimbaud bajo el fardo / de un amor que los arda y los curve, / de ese amor que los arde y los hiela / con sus lóbregas rachas de horror...”, (pp. 11-12)). Históricamente estas personalidades al ser muy contrarias, terminaron alejándose de por vida; “Pérfido” (de perfidia, que significa traición) y “Cándido” (que significa sincero o inocente, pero también bonachón) nos permite relacionar dos extremos, dos personalidades con características contrarias (“doble esfinge” o “dolor prometéico”), pero que se complementan en el poema formando un único Yo. Todo indica que el *relato* es producto de un paseo en pareja, y aún más, siguiendo la referencia a los poetas simbolistas Verlaine y Rimbaud, suponemos que es una pareja de enamorados.

Aambulábamos indiferentes,
sin saber hacia dónde...
a la Nada
enfiláramos las proras
de nuestras fustas, o al Azar? (p. 11)

El último asunto consiste en el tema del andar eterno y sin sentido. Es indudable que el viaje nos lleva a un único lugar en donde el caminar o el navegar no tiene un sentido tradicionalmente concebido (como lo sería un caminar que tiene un rumbo fijo y controlado o un andar que quizá pueda construir un rumbo al caminar) sino que el sentido de este viaje es andar eternamente en cualquier o ningún lado, sin ningún rumbo, donde no se sabe si debe enfilarse la dirección hacia la “Nada” o hacia el “Azar”. Es pues un viaje sin sentido o absurdo en el que se

anda bajo las condiciones inesperadas del sol y la noche, hecho que, muy probablemente, contradice el sentido o los sentidos usuales del andar o del viajar.

Un caminar sin sentido evidencia una forma de vida particular. El caminar sin sentido no depende de una entidad externa a quien realiza este caminar, sino que, al parecer, es un sentido propio de vida, es decir, el absurdo como una forma de vivir. Es probable la falta de Dios o de una figura paterna en este poema: de los únicos que se depende es de sí mismo (el Yo que camina) y de la contingencia del camino. Además en expresiones como “demoníaca lacra”, “estigma divinal”, “Virgen de Luz” o “Luzbel” quizá nos revelen la falta de cuidado con lo divino o la pérdida del bien y del mal.

Se hace evidente que Gaspar refiere uno de esos viajes al absurdo, en el que su finalidad es crear versos y canciones, a base de amontonar sensaciones y diálogos espirituales consigo mismo.

Indiferentes íbamos. Errantes
bajo el acre sol; bajo la pura
noche de estrellas: o en la noche negra,
Virgen de Luz, en luz como Luzbel! (p. 12)

Es importante mostrar, para la descripción de este poema, dos contrarios: ‘lo sacro – lo profano’ y ‘moral personal – moral dominante’. Hemos visto que la forma de vida que se

fundamenta en el sinsentido, es lo que caracteriza la moral de Gaspar. Puede notarse cierta falta de cuidado con lo sacro, lo que nos hace pensar en la posibilidad de que la moral de Gaspar está basada más en sí mismo, o en su Yo, que en moralidades externas a él. Quizá, en su moral no está el tener respeto con lo sacro, puesto que depende de sí mismo y no tiene necesidad de obedecer a alguna moral fuera de sí mismo.

1.3.18 *Relato de Gaspar*

No es harto mejor la serena
 vida interior, en el silencio, en el preñado
 silencio, concitando las fuerzas ocultas?
 No es el verso una música de harpas,
 música de cristales surtidor vidrioso? (p. 4)

Gaspar, huye y se aleja de quienes le generan hastío, “basca” (deseo de vomitar) y “gelasmo” (risa descontrolada) con su forma de actuar, para albergarse en la vida interior, buscando el silencio y el absurdo creando la poesía y la música, y en otras ocasiones, junto a la acción viril, que consiste en acciones propias del monte (el cultivo de la tierra) y el bosque, andando por ellos bajo el sol abrazador.

Este deseo lo manifiesta con expresiones como: “busca el espíritu mejores aires” (p. 3) (que se repite innumerables veces durante el poema, ya que es el propósito fundamental del personaje principal) “me voy con el morral de mis caprichos, todo derecho, lógicamente, hacia el

absurdo, dejando de lado, dejando de lado ruidos inanes de ventolina” (p. 3) (“ventolina” hace alusión a la expulsión de gases intestinales).

Otra cosa es la acción viril, talando mentes,
 esguazando torrentes, desnarigando breñas,
 rompiendo la roca del oro,
 desdoncellando la tierra germinadora,
 vagando primitivo bajo el sol (p. 4)

De entrada Gaspar expone su apreciación sobre el arte poético acoplando en una sola definición la música y la poesía, como veremos en el ejemplo siguiente. Esta visión de la poesía es generalmente aceptada, aunque raras veces es visto como el tema constitutivo de los versos. La poesía no se encuentra necesariamente en la métrica o en la exactitud de las estructuras, sino que está en la belleza de la expresión, en lo extraño y novedoso, en lo metafórico e intrigante de su discurso.

Música y Poesía: regocijo de los corazones
 y quintaesencia del sentir y lujuriosa
 síntesis del pensar, -lepor, lauticia, letación inefable (p. 4)

Toda aquesa gentuza verborrágica
 me causa hastío, vascas me suscita,
 mejores aires, busca el espíritu mejores aires (p. 3)

Cuando se está refiriendo a la “gentuza” de la cual quiere huir, Gaspar la describe como “verborrágica” (que habla mucho), “engibacaires” (quien comercia con mujeres), “abderitanos” (que proviene de Abdera, pero en este caso es utilizado de forma despectiva) “macuqueros” (quienes roban en las minas), “gentuza fonje” (fonje significa débil o esponjoso), “xarra gentuza”

(jarra es el arcaísmo de jarra y se refiere a vacío, es decir, gente vacía), “soplapitos” (lambón), “gallofos” (es una adjetivación de gallofa, la comida dada a los pobres provenientes de Francia en Santiago de Galicia), “horras huestes” (horra significa vacía o carente de algo y hueste significa la muchedumbre o también el enemigo). Sin lugar a duda, la gente es descrita de manera peyorativa; en el sentido global del poema, estas personas serían vacías por su pensamiento y la moral que los domina, por lo cual, Gaspar no solo quiere huir de esta “casta inferior” o “sub-mentes”, sino que también se ríe estrepitosamente de ellas.

Gaspar huye a lo que él considera una “serena vida interior” donde se vive con la poesía y la música (se describen como “quintaesencia del sentir y lujuriosa síntesis del pensar” (p. 4)) o como “lepor” –latinismo que significa placer- o “lauticia” (palabra que proviene de lauto y significa esplendoroso).

La huida de Gaspar es hacia sí mismo (es curioso cómo el poema está contado en primera persona y solo habla del mismo “yo”), dejan de lado la vida que sigue la muchedumbre. Esta gentuza depende de un mismo actuar moral y religioso. Irse hacia sí mismo y considerar un pensamiento y opinión forjados por sí mismo, significa el distanciamiento con la masa.

De nuevo, el contrario ‘moral personal – moral imperante’ se vuelve a ver en este poema. Gaspar huye y se alberga en una nueva moral (convendría decir que es una ética, por su carácter

práctico) creada por sí mismo, actuando sensatamente conforme a ella, ya que la poesía y la música, que es el actuar de esta nueva moral, es “sólo para los seres / de vibración sutil, para los seres / de pergeño sutil, de grávidos cerebros, de corazones francos” (p. 7).

Adiós, Le Gris, adiós. Adiós, Ricardo. Adiós, Matías.
Y Tú Calypso endrina. Y tú, Blonda Isabeau.
Bravos amigos-

Y abur! Y abur! Abur! Engibacaires, abderitanos
casta inferior desglandulada... (p. 7)

1.4 El modo

Todo texto narrativo presenta una bifurcación en su contenido: “con la ayuda de palabras, se evoca un universo que en parte está hecho de palabras y en parte de actividades (o substancias o propiedades) no verbales” (Todorov, 1975, p. 46). En este orden, el *modo* propone catalogar y definir las propiedades de la información que ofrece el discurso, evaluando la exactitud con la que se insertan en él las *acciones verbales*, es decir, las frases que referencian conversaciones y reflexiones¹⁸.

La juego contra el cero o contra el infinito,
la juego en una alcoba, en el ágora, en un garito,
en una encrucijada, en una barricada, en un motín;
la juego definitivamente desde el principio hasta el fin,
a todo lo ancho y todo lo hondo
-en la periferia, en el medio,
y en el sub-fondo...-
Relato de Sergio Stepansky (p. 113)

¹⁸Todorov plantea que en un solo discurso narrativo existe, al tiempo, una referencialidad de acontecimientos y otra de acciones verbales. Él se ocupa en analizar y ejemplificar únicamente el *relato de palabras*, puesto que el *relato de acontecimientos* “no conoce variedades modales (sino solo variantes históricas).” (1975, p. 47).

La forma en que se presenta el mundo ficticio del *Libro de relatos* es tan particular que no posee elementos verbales pronunciados directamente por otros interlocutores, en oposición a la novela y el relato popular, donde el narrador describe el carácter y la psicología de múltiples agentes. Como podemos observar en los ejemplos, no se presentan en el discurso de los *Relatos* diálogos entre personajes externos al narrador, sino que las palabras que lo componen evocan esencialmente imágenes y acontecimientos legendarios.

Río, en tu orilla un viking la ceniza
vil de tus oros persiguiera..., en balde,
medio siglo empeñóse en hora búsqueda:
de azar, apenas...! No de cieno jalde!
Relato de GunnarFromhold (p. 93)

Muy más allá del mundo de los astros
queda el país difuso de los sueños;
muy más allá del campo de los sueños
el reino está –brumoso y coruscante-
de la locura, que en sus brazos muelles
todo el amor ílfinite atesora.
Relato de Proclo (p. 99)

Debido a que las actividades no verbales (todo lo que no es producido en un diálogo), como afirma Todorov, no son susceptibles al análisis, ya que contienen solo variaciones históricas que determinan la ilusión de “*realismo*”, se nos ha obstaculizado en gran medida la interpretación y clasificación de la información dentro de las subcategorías; es decir que la falta de diálogos explícitos en el poemario dificulta el encasillamiento en estas subcategorías: *Estilo directo, estilo indirecto, estilo indirecto libre o discurso contado*, que son las directrices que

miden los *grados de exactitud* con la cual los términos escritos representan la claridad de los diálogos y pensamientos que se presentan en el universo ficticio.

Cuando vivía en Bolombolo
 -Recuerdas, Erik, esos días caldeados,
 recuerdas Aldecoa, aquellas noches cribadas,
 decantadas, hechas polvo finísimo de orbes,
 y aquesas otras, Proclo, aquesas otras jadeantes,
 eléctricas, densas noches de tempestad?-
 cuando vivía en la hispida riba tórrida,
 prófugo de las ciudades y de la metafísica.
Relato del Skalde (p. 57)

Aunque en algunos *Relatos* se mencionen recíprocamente las voces protagonistas del poemario, dándonos a entender que han compartido o comparten un espacio geográfico y algunas de las aventuras, las voces protagonistas nunca entablan una conversación explícita, con los demás participantes.

Como llegamos a la venta
 -desde donde, a lo hondo, se oye el río-
 desmontamos de las cabalgaduras:
 en las piedras cantaron los espolines
 canción de estrellas teñidas de sangre...

Ah de la venta! Ah de la venta!
 cantaron nuestras vozarrones.

Relato de Claudio Monteflavo (p. 51)

Sin embargo, al revisar detalladamente cada una de las frases que configuran la ficción de todos los *Relatos* que componen la obra, así como las características más puntuales de cada

subcategoría de aplicación, encontramos dos fragmentos en los que, de alguna manera, podremos aplicar el estudio del *modo* en el que se insertan las *acciones verbales* dentro de la narración.

Luego cantaron canción de burbujas
y de cristales, las copas traslúcidas.
E inquirios por el tesoro de la venta serrana:

[...]

-“Ya se va, ya se irá si no se ha ido...”

Y volvimos a las cabalgaduras piafantes.
Relato de Claudio Monteflavo (pp. 51-52)

Las expresiones “Ah de la venta! Ah de la venta!” y “Ya se va, ya se irá si no se ha ido” que observamos en los ejemplos de Claudio Monteflavo, demuestran la concordancia con el *Estilo indirecto libre*: se conservan las palabras textuales, esto es, la réplica “original” pronunciada por los personajes de la ficción, pero integrándose dentro del discurso propio del narrador.

Yo, señor, soy acontista.
También resulto un poco lento y un mucho
largo en las mis relaciones...
Juzgo que hay caso de fantasía en mi rapsodia:
pero, ni soy Tácito, ni aquestos son Anales...
Tampoco he de irrumpir en monótonos trenos!
Relato de Guillaume de Lorges (p. 121)

No obstante, no sería razonable postular este *estilo* como el predominante en el *Libro de relatos*, partiendo solo de dos expresiones dentro de las innumerables que los conforman. Necesitamos pues, remitimos a Barthes para extraer un principio fundamental del método

estructural: “¿Dónde buscar entonces la estructura del relato? En los relatos, por supuesto. ¿En todos los relatos? Muchos comentaristas que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden, sin embargo, resignarse a separar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo” (1994, pp. 164-165).

Después de que escanciáramos el vaso postrímero
 -metidos ya en la sima berroqueña-
 nos dimos a decirles a Orión, a Fomalhaut, a Aldebarán,
 nuestra congoja y a Proción y al divino Boyero:
 no sonreían, no sonreían, sino que se
 hermanaban con nuestra ánima pequeña,
 no se mofaban de nuestro diminuto afán.
Relato de Proclo (p, 99)

Aunque no encontremos una relación directa con las características de las subcategorías planteadas por Todorov, nos atrevemos a proponer una característica general implícita en todos los *Relatos* de León de Greiff. Solo podremos acercarnos a ésta, en la medida en que extraigamos directamente del discurso las semejanzas. En cada *Relato existe* un solo narrador-personaje, aunque no siempre sea el único participante. Paradójicamente esta misma voz es la protagonista de los sucesos que enuncia y se permite expresar solo su propia psicología, su versión de los hechos. Se presenta pues, el *narrador-personaje* como único referente de las emociones que imprimen en él los diferentes contextos.

Como frenéticas danzarinas
 los deseos me arrebatában en su giro voluptuoso;

mis ambiciones eran icarinas
 águilas que horadaban el rútilo zafiro;
 [...]

 Recuerdas, Erik, y tú, Proclo? Remembras,
 Aldecoa, y tú, señero Bogislao,-
 todo el contradictorio laberinto.
Relato del Skalde (p. 58)

Solo en este sentido podemos concluir que se presentan *acciones verbales* que caracterizan el *modo* en que se insertan estas palabras dentro del discurso: al pretender entablar una conversación con quienes participaron de la aventura se exhiben diálogos y reflexiones, pero nos complica definir la exactitud de su *inserción* porque se dirigen, en cada una de sus narraciones, a sí mismos y se enfocan en representar únicamente su versión....

Oh Bolombolo, - y fui a Zuyaxiwevo y a Letabu.ndia y a Netupiromba...
 Cuenta, hasta aquí, el Skalde.

• • •

Luego cantabas con voz de sirena...
Relato del Skalde (p. 63)

La cantidad de diálogos dependería en este caso de la perspicacia del lector. Las características más precisas que definieron las categorías de aplicación se encuentran todas reunidas anárquica e indescifrablemente.

Hay otros que concluyen por decir que el hombre es duro,
 que el hombre es rudo, que el hombre es áspero,
 hispido, ríspido: Bah! Cómo es débil...
Relato del Skalde (p. 67)

Por otro lado, entre las ‘subcategorías’ que resaltan el estilo, la narración presenta un *grado intermedio* de *inserción* de diálogos, pues el mundo ficticio se compone parcialmente de

acciones *no verbales*, descripción de paisajes y aventuras; pero a la vez, como vimos, logramos rastrear al menos dos expresiones, *actos verbales*, que manifiestan un *grado de inserción* característico del *discurso contado*.

1.5 El tiempo

En el *Libro de relatos* impera un estilo en el cual el modo y el tiempo prevalecen. Cada narrador propone una idea principal y luego se desborda en remembranzas. Sabemos que los narradores se conocen entre sí, pero no vemos que conversen entre ellos. Evocan siempre aventuras de antaño, las cuales los han traído a este presente en el que se sienten inconformes, reafirman la idea de que todo tiempo pasado fue mejor.

A falta de diálogos como vimos en el modo, podríamos decir que en la obra predomina la forma del monólogo, esta condición abarca también la categoría del tiempo. A excepción del *Relato de Ramón de Antigua* y el *Relato de Claudio Monteflavo*, que se pronuncian únicamente en el pretérito; el *Libro de relatos* se desarrolla en dos líneas temporales. En la primera, los narradores muchas veces hablan desde el presente, exteriorizando sus estados de ánimo, ya sea indicando un sentimiento o planteando una cuestión existencial, a modo de preámbulo. En la segunda línea temporal, recurren con frecuencia al pretérito perfecto e imperfecto para “escudriñar”, ilustrar, algunos pasajes de su vida anterior, el origen de algunas de sus teorías o los impulsos que los han traído a la actualidad.

Pero lo malo es que todas estas cosas
 vienen a dar en un fracaso irremediable.
 “Cuando yo descendía por los ríos magníficos”
 con Arturo Rimbaud, discurrí largamente,
 -con Arturo Rimbaud discurrí longamente
 de esos álgidos tópicos.
Relato de Gaspar tercero (p. 19)

El dorado crepúsculo sobre el río vertía
 monedas falsas de asaz legítima apariencia,
 y –de adéhala- pedrería
 de esa que halló Aladino cierto día
 (o noche) en mi presencia.

El dorado crepúsculo... Recuerdo,
 recuerdo que era en tierras del leueñe Kok-O´jondoh
Relato de Aldecoa segundo (p. 29)

Esta doble temporalidad entre el momento de la enunciación y el momento de la ficción manifiesta una atmósfera reflexiva en el discurso del poemario, definiendo todas las intervenciones que se le hacen al preámbulo (la enunciación en presente), como retrospectivas. En este sentido el *relato* se propone ilustrar los sucesos, pluralidad de imágenes y aventuras, que dejaron una huella permanente en los interlocutores; esto se hace sin considerar la lógica del alcance de algunas reminiscencias, es decir, en un *relato* el narrador ha vivido durante siglos, presenciando eventos históricos que distan demasiado.

Yo no río. Yo estoy callado definitivamente,
 y hace siglos.
 Yo no río, Le Gris. Yo miro todo por cima de los hombros,
 y hace siglos.
 Yo no río. No lloro. Discurro distraído...

Yo fui de los guerreros que justaron en Trebia
 y Trasimeneo, al lado del fabuloso Aníbal,
 -y no hubo tales delicias de Capua:
 sino el lógico dispendio de sobrantes calorías.

Para qué íbamos a torcer el curso de los astros?

Fui el lector de Cristina (y quizás otra cosa
muy más dulce: es mentira que fuese un marimacho...)

Del bravo Carlos XII fui ayudante. En la hazaña
de Bender, con él iba. Qué paladín heroico!
Qué Adalid!
Relato de Gaspar tercero (pp. 17-18)

Las retrospectivas ocupan más espacio en la historia que el discurso lineal. En general, la duración del discurso es menor que la duración del universo ficticio, debido a que el narrador resume todas sus hazañas en pocos versos. Así vemos que en una sola estrofa transcurre la batalla de Trebia, y la hazaña de Bender generada por Carlos XII, y que entre uno y otro evento, desfilan los siglos. Es notoria una suspensión del tiempo de los acontecimientos presentes, en la frecuencia *iterativa*, ya que ésta, de acuerdo con Todorov, consta de estados estables iniciales seguidos de acontecimientos singulares que conforman el relato en sí. Retomaremos más adelante algunos de los conceptos que se han derivado de este encasillamiento, para ampliar el margen interpretativo del '*orden cronológico y temporal*' inherente a todos los diferentes *Relatos*.

1.6 La visión

Bolombolo sería –como fuéalo- puerto
soleado, capitosos aromas, chirrido de cigarras,
tiendas de lona, gentes de aventura, y alegres damicelas,
y fulgurantes filtros, y soleadas hondas,
y músicas lascivas e inmateriales músicas excelsas,
y el cauca río, el cauca de oro viejo!
Relato de Erik Fjordson (p. 86)

El universo de ficción que se nos ofrece en el poemario es presentado desde un punto de vista objetivo, en el sentido en que conocemos acciones y lugares, mas no personalidades. No encontramos en el discurso la descripción psicológica de algún sujeto, excepto la del narrador mismo, quien descubre su personalidad a través del semblante anímico de sus descripciones. Si bien, podemos decir que vemos la ficción desde adentro del narrador, esto no conlleva a postular nunca una exposición omnisciente, puesto que la enunciación no deja sus ojos para adentrarse en la psicología de un personaje externo. Aunque el narrador en este caso no imprime del todo una visión subjetiva en su enunciación.

Soy cansado epigóno de su raza soberbia:
 en mí su fuerza y su osadía, en mí su gesto
 desdeñoso, y el fuego frío de la aventura,
 y el corazón en ascuas bajo el glacial asbesto!
Relato de Gunnar Fronhold (p. 93)

De esta manera el grado de la visión interna, el carácter del narrador impreso en la descripción, es muy sutil, no nos es posible conocer verdaderamente el pensamiento de los personajes externos: siempre que aparece un personaje en la narración lo conocemos superficialmente. La información que poseemos sobre ellos no se presenta como verdadera o falsa, pues no encontramos en las narraciones giros inesperados posteriores que determinen la corrección de la óptica de alguna personalidad particular.

En el alto de Otramina
 ganando ya para el Cauca

me topé con Martín Vélez
 en qué semejante rasca,
 me topé con Toño Duque
 montado en su mula blanca,
 me topé con Muster Grey
 el de la taheña barba:
 los tres jumaos venían
 y con tres jumás en ancas,
 vale decir un repuesto
 de botellas a la zaga.”
Relato de Ramón de Antigua (p. 43)

Tal apreciación no evidencia tampoco un valor moral, ni reacciones que demuestren que existe un juicio ético por parte del narrador. Hablamos de juicio ético en el sentido en que no condena, entre su discurso, ninguno de los actos desenfrenados, aunque referencie aspectos de la vida social, aún hoy restringidos. Al parecer, partiendo de las palabras que componen el discurso, se perfila en cambio una aprobación, puesto que quien narra es partícipe activo de estas actividades. Con esto no queremos decir que exista en el discurso una imparcialidad, sino que el enfoque del narrador es, paradójicamente, inmoral. Vemos en el siguiente ejemplo que el narrador, Claudio Monteflavo, habla de la venta como el lugar donde se concentran para entablar relaciones amorosas con “las viejas de la venta” y en especial con “María-luz, de los besos de moras”.

Luego de la canción de las burbujas
 cantó el fuego en las piedras del hogar.
 Cantaba la sangre peán de lujuria.
 Más tarde iban cantando las estrellas
 vigías, su silenciosa música.
 Y rezongaban preces las viejas de la venta...
 Tornamos a inquirir:
 -¿dónde está María-luz, de los besos de moras?
Relato de Claudio Monteflavo (p. 51)

Observamos que existe una mención moral indirecta al usar el término “lujuria”, pero no corresponde a una evaluación o juicio de reprobación. No estamos asegurando, sin embargo, que el desinterés moral, o la inmoralidad, pertenezca a la visión general del poemario, eventualmente es solo una percepción particular de este narrador, puesto que al leer los *Relatos* escuchamos en cada uno una voz diferente que construye un universo de imágenes enmarcadas dentro de su personalidad.

Hay otros que concluyen por decir que el hombre es duro,
 que el hombre es rudo, que el hombre es áspero,
 hispido, rispido: Bah! Cómo es débil...
 Bah! Sólo es blando y dócil el *Urbmensch* futuro!
 Por mí, yo regalé mi corazón y doné de adchala mi vida íntegra,
 Y para que con él- endurecido- zurcieran calcetines en la paz hogareña...
Relato del Skalde (p. 67)

De tal manera cada voz es también una visión, un foco particular, desde el cual se presenta el imaginario. Para algunos narradores la naturalidad, el contexto primitivo por decirlo de algún modo, exento de civilización y tecnología¹⁹, es un privilegio, en otros, una fatalidad. Aunque esto nos obliga a hablar de apreciaciones ligeramente subjetivas, la óptica desde la cual se presenta al lector el mundo físico de la ficción es, en suma, objetiva. Como hemos dicho, el narrador, que a su vez es *actor implícito* se ocupa de presentar y describir imágenes, eventos, recuerdos y su propia experiencia; calificando, de acuerdo con su personalidad, lo bueno y lo

¹⁹ Veremos posteriormente que varias voces han compartido dentro del discurso total del poemario, en algún momento, un mismo contexto espacial

malo de las circunstancias. En ningún caso llegan a conocer la psicología de los personajes externos.

Yo me fugué de mi prisión ominosa...
 Yo me fugué... Más no: si no he partido
 Ni acaso partiré: sí uncido, anclado,
 si al paio estoy! Si soy el forajido
 del Bredunco, evadido y capturado...
Relato de Aldecoa (p. 80)

1.7 La voz y los personajes. La obra polifónica

No se nos permite hablar de un único emisor, esto gracias a que cada *relato* que compone el poemario posee un título que refiere el nombre propio de quién enunciará la fábula. (*Relato de Gaspar, Relato de Aldecoa, Relato del Skalde*, etc.) En este sentido, son múltiples las voces, aunque la función enunciativa sea solo una. Creímos necesario hacer esta aclaración ya que dichos nombres son la única expresión, dentro de la totalidad del libro, que se encuentra por fuera de los dominios del narrador.

No hay un solo *relato* dentro del poemario en el que el narrador no participe de la fábula. El grado de presencia es total, variando en un solo *relato*: *Relato de Ramón de Antigua*, en el que deja de intervenir como agente de actos para simplemente referir (discreto testigo) de manera *omnisciente* un encuentro con algunos personajes. No obstante la fábula admite distinguir que la voz es *omnisciente* (no en el sentido de conocer el interior de los personajes, sino en conocimiento de los hechos futuros) porque ha participado de las mismas acciones en otro tiempo. Si nos apegásemos a la clasificación estricta de roles estructurales, podríamos decir que

la voz de la enunciación solo es narrador explícito en este *relato*. Ya que en los demás es figura y agente central.

1.7.1 Los *Relatos* de León de Greiff desde Bajtín

Ciertamente, la teoría de Bajtín constituye un nuevo método de lectura que amplía el campo interpretativo de las obras. Pretendemos partir de su teoría para resaltar la capacidad artística del poeta antioqueño de crear, en sus *Relatos*, héroes libres e independientes de él.

La crítica monológica, o los estudios monológicos, resalta Bajtín, no se permiten encontrar en las voces una clase diferente de Héroes o de personajes. Estos estudios están inclinados, por tradición, a rastrear en las obras una posición filosófica propia del autor inmersa en los personajes. No se trata de una inexactitud en los análisis teóricos. Quién consolidó la obra polifónica fue Bajtín, así que es comprensible que la crítica, al desconocer estos postulados, pueda seguir rastreando en las obras una ideología del autor.

De Greiff crea en sus *Relatos* voces, cada una de las cuales tiene una ideología propia que posee una visión del mundo particular. Un argumento de autoridad es la clasificación de Boris de

Greiff que hace Edgardo Salazar sobre los Héroes de los *Relatos*; adjudica un sentimiento, una visión particular del mundo a cada poema:

Relato de Gaspar, o el desdén heroico. *Relato de Aldecoa*, o la presencia del crepúsculo. *Relato de Erik Fjordsson*, o la evasión. *Relato de Claudio Monteflavo*, o la obsesión sexual. *Relato del Skalde*, (1), o el abandono de la vida inmediata. *Relato del Skalde*, (2), o la renunciación. *Relato del Skalde*, (3), o la procesión de las sagas. *Relato de Diego de Estúñiga*, o el sentimiento del tiempo (y del tiempo). *Rela de Gunnar Fromjold*, o la restitución familiar. *Relato de Hårald el Oscuro*, o la invitación al viaje. *Relato de Guillaume de Lorges*, o el Medioevo a la vista. *Relato de Proclo*, o el sueño estelar. *Relato de Sergio Stepanski*, o la redención por el azar. (De Greiff, 1979, p. 1)

Al ver los *Relatos* como una totalidad podemos descubrir cómo varias ideologías construyen una “sinfonía de voces”. Cada ideología es una voz y su contenido es merecedor de una reflexión profunda: construye percepciones sobre el mundo. Cada voz debe tratarse, pues, como una persona con pensamiento auténtico.

La voz de León de Greiff no se agota en la ideología de un héroe sino que dota a cada uno de una visión particular del mundo. Tales ideologías no se presentan como una apreciación positiva de la vida o de la realidad del autor; tampoco presenta un punto de vista negativo o en contradicción con su voluntad artística (característica de la novela monológica): “En un mundo monológico, un pensamiento o bien se afirma o bien se niega, de otra manera tal pensamiento pierde su plenitud de sentido” (2005, p. 119). Podríamos considerar ésta la principal característica compositiva de las voces en los *Relatos* de León de Greiff.

Al aplicar la teoría bajtiniana en la obra del colombiano, tendremos que considerar el *Libro de relatos* como una obra polifónica. Una de las características de la obra polifónica es la libertad e independencia del Héroe, evidenciada en su autonomía ideológica. Si cada héroe del *Libro de relatos* posee una ideología y una visión particular del mundo, entonces la obra de León de Greiff es de carácter polifónico.

Con esta aplicación pretendemos valorar la actitud creativa de León de Greiff en la conformación de sus héroes. El poeta dota a cada uno de una filosofía y una personalidad propia. Si bien la teoría nace a partir de las obras de Dostoievski, ensalzándolas como una ruptura en la creación de la novela; al encontrar una estrecha relación entre la configuración de sus héroes, con la conformación de los héroes de León de Greiff.

León de Greiff propone con sus *Relatos* un gran ejemplo de interculturalidad: describe el acoplamiento anímico entre el héroe (por excelencia de una cultura nórdica), y el espacio geográfico (las cordilleras de los Andes y sus Ríos). Como es de esperar en este espacio geográfico también existen ideologías o actitudes contrarias a las del Héroe, que representan las formas de vida que emanan de tal contexto, ajeno a su naturaleza. Estas contraposiciones ideológicas entre el héroe y los pobladores del espacio geográfico, las podemos evidenciar en el *Relato de Gaspar*:

Toda aquesa gentuza verborrágica
 - Trujamanes de feria, gansos del capitolio,
 engibacaires, abderitanos, macuqueros,

Pero como los Héroes no ven el mundo de la misma manera. Cada narración evoca emociones distintas y distintas percepciones de la realidad. Estas percepciones no son otra cosa que una idea sobre su condición, de la que el lector es espectador, en lugar de intérprete, pues las voces enuncian ideas plenamente arraigadas en su personalidad: ¡tienen una personalidad! que reafirma y propone una visión particular del mundo.

Ahora pretendemos afrontar con la teoría de Bajtín los dos principios de estudio mencionados. El primero: *Las teorías del yo que intentan definir la obra de León de Greiff: La relación entre autor y obra*, se plantea como una mezcla arbitraria entre la ideología del autor y la ideología de sus Héroes (en un principio no hablábamos de ideologías, sino de realidades), pues en la lectura de los *Relatos*, las voces son definidas como la voz del autor oculta en un pseudónimo. Habiendo postulado la obra de León de Greiff como una obra polifónica, se debe tener en cuenta, recordando el artículo ‘Arte y Responsabilidad’, que el autor y la obra no son piezas de un mismo conjunto, principalmente porque es el autor quien ofrece la totalidad. Esta totalidad es la obra artística, de la que el autor se separa en el proceso de creación. De tal modo, una totalidad está compuesta por partes diferentes entre sí y pueden ser estudiadas por separado, pero no pueden nunca integrarse en una misma interpretación con la imagen del autor. (Bajtín, 1982, p. 11-12).

Ahora, si esta riqueza artística de los Héroes en los *Relatos* es tan particular, ¿qué podremos decir de un diálogo entre ellos? –Confrontación con el segundo principio de trabajo: las relaciones dialógicas entre las distintas voces de los *Relatos*–

Insinuamos una función específica de cada voz en la conformación de los *Relatos* como totalidad. Se dijo que cada personaje expresaba una particularidad: por ejemplo, que Aldecoa hablaba de los espacios, Erik Fjordson de los habitantes, y Gaspar de las aventuras. Ahora, gracias a la teoría que presenta Bajtín sobre las ideologías de los Héroes de Dostoievski, podemos comprender, consumando nuestra intuición, a estos Héroes de los *Relatos* como una “tropa de foráneos”, por decirlo de algún modo, que marcha siempre unida por una tierra exótica e inexplorada:

Cuando vivía en Bolombolo
-Recuerdas Erik, esos días caldeados,
recuerdas Aldecoa, aquellas noches cribadas,
decantadas, hechas polvo finísimo de orbes,
y aquesas otras, Proclo, aquesas otras

jadeantes,
eléctricas, densas noches de tempestad?-

Relato del Skalde (p. 57)

Al tomar como ideólogos a los personajes, cada voz poseedora de una visión particular del mundo entrará en diálogo con las visiones del mundo de los demás Héroes. En los momentos de diálogo, el lector puede reconocer la sorpresa que expresan ante la naturaleza que los rodea,

además del contraste cultural. Es claro que su tradición cultural se encuentra en oposición a la situación geográfica y no obstante logran relacionarse con los habitantes:

Yo fuí de los guerreros que justaron en Trebbia
y Trasimeneo, al lado del fabuloso Anibal.

Del bravo Carlos XII fui ayudante en la hazaña
de Bender, con él iba. Qué paladín heroico!
Relato de Gaspar (p. 19)

Porque era, entonces, Yo -Rapsoda Inulto-,
el Exiliado, con veleidades aventureras no ahora el vate culto”
Relato de Aldecoa (p. 30)

Soy cansado epigóno de una estirpe del mar:
¡en mí, insurrectas baten alas emigratorias,
comban sus vientres velas encinta del azar...!
Relato de Gunnard Fromhold (p. 95)

Fastidio, amigo mío, oh, no te vayas, oh, no te vayas, ven!
Acompáñame en estos antípodas de Kedén
-sin Eva primitiva, sin Lilith tentadora-
Relato de Erik Fjordsson (p. 87)

En la venta se cruzan vientos duros
- la venta, en la garganta de la sierra desnuda-
-¿Y qué se haría el tesoro de la venta?
-¿Dónde está María-Luz, de ojos de hulla,
de melena de hulla, y boca sombreada...?
Relato de Claudio Monteflavo (p. 51)

Es un diálogo constante: marchan juntos compartiendo la misma aventura, o expedición. Por su condición de personas con autoconsciencia de su visión particular del mundo, cada Héroe descubre la realidad a partir de su ideología. Unos Héroes reniegan de la tierra, otros la describen y se pierden en su belleza, otros, como los Skaldes, reevalúan la filosofía tradicional imperante, pues en el contexto todo es novedoso:

Hay otros que concluyen por decir que el hombre es duro,
que el hombre es rudo, que el hombre es áspero,
híspido, ríspido:

Bah! Cómo es débil...

Débil, lastrado de un “pathos” sensiblero
-folletinismo obscuro-

Bah! Sólo es blando y dócil el Übermensch futuro!
[...]

Y otra vez en el rútilo cobre verdoso del río Cauca ponentino
yo quise disolver la Inútil aventura:
se me salía de la boca el grasoso potaje de la vida.
Relato del Skalde (p. 67)

Ampliamente esto no plantea una novedad al segundo principio -una función específica de cada voz-, sólo lo reafirma. Pero si nos detenemos en esta “tropa que marcha unida”, podremos asegurar, sin recurrir a la especulación, que se encuentran en un mismo espacio, y que lo reconocen y descubren al mismo tiempo. Así las cosas, la limitación de nuestro objeto de trabajo es pertinente y reafirma la necesidad de un estudio directo en el que no se trabajen al tiempo, obras de otra naturaleza o de otra serie. También los estudios que se han ejecutado sobre la musicalidad de sus poemas se muestran ahora como un derivado de las emociones peripécicas y no como una clasificación de las producciones, o como la raíz originaria.

1.8 Orden lógico y espacial

El orden lógico propone hacer evidente la relación inherente entre las unidades que componen los discursos del *Libro de relatos*, manifestando las características de su temporalidad y postulando entre ellas una directriz, ya sea de naturaleza temporal o lógica, esto es, el desarrollo de una causalidad presente entre los diferentes discursos.

Yo regalé mi corazón, su corazón...

El hombre no sabe ser duro, no sabe ser duro,
no sabe ser humano.

Que otra ocasión el río sí reciba la ofrenda
de mi toscó madero!

Lo besaré con la lengua fogosa
de sus aguas que ya el crepúsculo habrá teñido de amatistas!
Relato del Skalde (p. 70) segundo

La causalidad en los discursos se puede rastrear en la sucesión de las coordenadas espacio-temporales que el discurso provee acerca de su propia enunciación. En los *Relatos* esta información se encuentra encubierta por las metáforas y el lenguaje poético, lo que dificulta la claridad en el predominio de los órdenes.

El dorado crepúsculo... Recuerdo,
recuerdo que era en tierras del lueño Kok-O'jondoh,
en Robinsonia, do se enlucia al cerdo
y al bovino se engorda,
y —esa ocasión- refugio del musageta orondo:
vate antaño lunario,
y que, hogaño, no a Diana sino a la selva asorda.
Relato de Aldecoa segundo (p.29)

Recordando ahora las definiciones ofrecidas en el análisis de la categoría Tiempo, en el que se planteaba la insistencia de dos tiempos diferentes, vimos que estas coordenadas nos revelaban una doble temporalidad en los discursos: la temporalidad de la escritura y la temporalidad de lo representado. Como afirma Todorov: “la obra que obedece a esta temporalidad se encuentra en un eterno presente”. (64) Las estructuras de los discursos que componen el *Libro de relatos* se construyen, pues, por el juego explícito entre estas dos temporalidades.

Como llegamos a la venta
-desde donde a lo hondo se oye el río-
desmontamos las cabalgaduras
Relato de Claudio Monteflavo (p.51)

Ellos corrían espuela
si las mulas se quedaban,
ellos bajaban en todas
las ventas y las posadas
Relato de Ramón de Antigua (p. 44)

-¿Y qué se haría el tesoro de la venta?
-Dónde está María-Luz, de ojos de hulla,
de melena de hulla, y boca sombreada...?
Relato de Claudio Monteflavo (p.53)

Allí venden aguardiente
de Concordia, cosa brava!
whisky y brandy en ocasiones,
ron Negrita, ron Jamaica,
allí la chachara es buena
cuando salen las muchachas:
si son las de Lara esquivas,
las de aquí son poco hurañas
es decir, de no difícil
trato en lides sofaldadas
Relato de Ramón de Antigua (p. 44)

Vemos, por ejemplo, que algunas coordenadas espaciales entran en una relación lógica común al ser mencionadas en distintos *relatos*. Claudio habla de una noche en la que acompañado por algunos jinetes, entre los que se encontraba “uno de nosotros –el viandante de la barba taheña- / cantó, cantó (que taladró la noche / con su voz recia)” (p.p. 52-53), pretendían visitar la venta en busca de María-Luz. Nada sabríamos de María-Luz o de la clase de servicio que se ofrece en las ‘ventas’, sino es por el discurso que pronuncia el señor Antigua quien, paradójicamente referencia una noche en la que “me topé con Martín Vélez, Toño Duque y Mister Grey / el de taheña barba / ellos cantaban canciones/ un poco muy mucho báquicas” (p. 43).

Esta evidente relación entre las distintas voces, no la encontramos simplemente entre estos dos discursos, sino que sus huellas pueden ser rastreadas, de acuerdo con la perspicacia del lector, en todos y cada uno de los *Relatos* del poemario. La interpretación de uno u otro *relato*, tiene que ser validada en el marco de una interpretación general del poemario.

Cuando vivía en Bolombolo
 -recuerdas, Erik, esos días caldeados,
 recuerdas Aldecoa, aquellas noches cribadas
 y aquesas otras Proclo, aquesas otras jadeantes,
 eléctricas, densas noches de tempestad?
Relato del Skalde (p.57)

Y en mi boca sarcástica se posaban los labios
 febriles de mi Noche Morena...!
Relato de Aldecoa (p. 32)

Bolombolo sería –como fueralo- puerto
 soleado, capitosos aromas, chirrido de
 cigarras, tiendas de lona, gentes
 de aventura, y alegres damiselas
 y el Cauca río, el Cauca de oro viejo!

Relato de Erik Fjordsson (p. 86)

-inmersos en la espelunca berroqueña-
nos dimos a soñar bajo el rútilo,
combo, odorante vientre diamantino
de la noche cenceña

Relato de Proclo (p. 100)

Teniendo en cuenta la singularidad del *Libro de relatos*, es necesario resaltar que tales unidades componen a los *Relatos*, así como cada *relato* compone al poemario. En estos términos, un estudio exhaustivo de las unidades tendría que describir cada uno de los enunciados en los que se presenten vínculos significativos entre las narraciones, para lograr desentrañar esas ambigüedades particulares, que cobran sentido únicamente en el esclarecimiento general del poemario. Vemos la mención constante de los personajes en distintos poemas, así como las relaciones geográficas que se plantean a lo largo de los discursos y la tendencia a vagar bajo la noche y por las lindes del río. Esta relación, como veremos, es una coincidencia temática mas no formal. Como citamos en los fragmentos anteriores, por ejemplo Claudio narra su particular aventura desde su participación activa y por otro lado Ramón, narra el mismo hecho pero como un testigo distante. Las salidas nocturnas tan constantes, relacionadas con el contexto geográfico y las faenas ‘báquicas’ y eróticas, otorgan una longitud en la que los *Relatos* hacen parte de una historia común.

Proponemos a continuación un breve ejemplo de este registro en el que se relacionan y cobran un sentido general los tres *Relatos* de Gaspar:

Después de tantas y de tan pequeñas
cosas, -busca el espíritu mejores aires, mejores aires...

[...]

Y yo me voy –Gaspar- con el morral de mi desprecio,
todo derecho, lógicamente, hacia el absurdo:

Adiós, Le Gris, adiós. Adiós, Ricardo. Adiós, Matías.

Y abur! Y abur! Abur!
Relato de Gaspar (pp. 3, 7)

En estos fragmentos del primer poema que aparece en el *Libro* encontramos una correlación entre las secuencias: el deseo de buscar otros mejores aires, la decisión de partir hacia el absurdo y el momento en el que se despide y se marcha. Para llegar a esta procedencia del orden temporal hemos tenido que silenciar el discurso reflexivo sobre cuáles son esas tantas y tan pequeñas cosas que motivan su viaje; cuál es ese absurdo al que se dirige y quienes son Le Gris, Ricardo y Matías.

Los cuentos hundíamos del báculo
por el áspera tierra enemiga.
Ambulábamos Zig-zagueantes...

[...]

Cual Verlaine y Rimbaud por la landa...

[...]

Por la landa ambulábamos
paradigmas, Yo y Yo de lo dual...
Relato de Gaspar segundo (p. 12)

En el segundo *Relato de Gaspar*, se refleja la subordinación de las unidades a la causalidad del orden lógico. En un primer momento se habla en plural, lo que supone varios

personajes; en el segundo momento o unidad, se ratifica la idea de que “dos personas”, cual Verlaine y Rimbaud, ambulaban por la landa; ya en la tercera unidad se revela la naturaleza de estas dos personas que deambulaban por la landa cual Verlaine y Rimbaud, a saber: Yo y Yo.

Pero lo malo es que todas estas cosas
vienen a dar en un fracaso irremediable.

“Cuando yo descendía por los ríos magníficos”
con Arturo Rimbaud, discurrí largamente

[...]

Pero lo malo es que todas estas cosas
vienen a dar en un fracaso irremediable.

La parálisis de Heine, la Obnubilación de Poe,
la obnubilación de Verlaine, la parálisis de Carolus
Baldalarius, el caso Strindberg, el caso Nietzsche,
y todas esas cosas, y todas esas cosas...

Voluminosas borracheras donde las cubas
eran apenas copas que talló Benvenuto...
Cuál es la palabra, Ricardo, la sola palabra, la
sola palabra que ella sola enibra

[...]

Pero lo malo es que todas estas cosas
vienen a dar en un fracaso irremediable.

Profetas –que son pajarracos tristes- de pésimo
presagio, vaticinaron el Crepúsculo
de la Raza de los Ensoñadores Taciturnos:

Ya nos vamos. Nos vamos. Ya nos vamos.
Y todavía habrá quien ría? Habrá quien ría?
Ríes aún, Carolus Baldalarius, con acerbo sarcasmo?..

[...]

Yo no río. No lloro. Discurro distraído...

Yo fui de los guerreros que justaron en Trebia
y Trasimeno, al lado del fabuloso Aníbal

[...]

También estuve en la retirada de Rusia, con el Corso.

[...]

Pero lo malo es que todas estas cosas
vienen a dar en un fracaso irremediable...
Relato de Gaspar tercero (pp. 16-20)

En este tercer *Relato de Gaspar*, aparentemente se pierde todo sentido lógico respecto a los dos primeros cantos, aunque conserva, como todo discurso sus propias unidades, vemos que una frase en especial le otorga unidad y sentido al poema. ‘Pero lo malo es que todas estas cosas / vienen a dar en un fracaso irremediable’.

En la primera unidad se refiere ese momento en que Gaspar discurría con Rimbaud, lo que implica una interacción con un personaje histórico. En la segunda unidad o secuencia resume los casos en los que los más grandes poetas han terminado su vida en el fracaso o la desgracia. La tercera secuencia de imágenes presenta el estilo de las más representativas reuniones a las que asisten los poetas en mención: ‘Voluminosas borracheras’, entre las que se podría encontrar a Gaspar, hablando con Ricardo un viejo amigo, a quien nos presentó en el primer *relato*. Ya en el cuarto fragmento, el bardo alude al final de la ‘Raza de los Ensoñadores Taciturnos’ entre los que se incluye al decir: ‘Ya nos vamos. Nos vamos. Ya nos vamos’, o: ‘Yo no río. No lloro. Discurro distraído’. La última secuencia de imágenes termina por consolidar nuestra teoría de que Gaspar, en su tercer *relato*, se ha ocupado en incluirse dentro de ese círculo de poetas

legendarios: ‘Raza de los Ensoñadores Taciturnos’, refiriendo todas sus aventuras y encuentros épicos, ‘pero lo malo es que todas estas cosas vienen a dar en un fracaso irremediable’.

Solo después de comprender el sentido de esta “gran unidad”, que es a la vez un discurso complejo y fraccionado, entendemos la relación de causalidad que comparte con los dos primeros *Relatos*: la conciencia de que ese primer viaje hacia el absurdo, pláticas poéticas y filosóficas entre dos personalidades de un mismo ser, terminaría de cualquier forma, en el fracaso irremediable, la muerte o la locura.

Cada uno de los *Relatos* cumple una función específica dentro del poemario, y más allá de dotar al “gran universo ficticio” con diferentes valoraciones, los discursos presentan, en su grafía, una estructura particular con la que contribuyen a la transgresión narrativa. Estos registros de las estructuras develan información puntual, rasgos propios de quien enuncia.

no sonreían, no sonreían, sino que se
hermanaban con nuestra ánima pequeña,
no se mofaban de nuestro diminuto afán.

Muy más allá del mundo de los astros
queda el país difuso de los sueños;

Muy más allá del campo de los sueños
el reino está –brumoso y coruscante-
de la locura, que en sus brazos muelles
todo el amor ilímite atesora.

Después de que vaciáramos el último jarro de vino
-inmersos en la espelunca berroqueña-
nos dimos a vagar bajo el tenso
vientre maduro de la noche, -áureo vientre y endrino:

Ya nos cantaba su canción zahareña,
sensual, sexual, la noche, perfumada de jazmín y de incienso.

Canción epitalámica, imbuída
en un ambiente tibio de calígine:

Infusa de la música felposa
que integra el sortilógico Nirvana;

Canción de éxtasis denso, que resume
y acendra –entre sus filtros- la ventura.

Después de que vaciáramos el último vaso de vino
-inmersos en la espelunca berroqueña-
nos dimos a soñar bajo el rútilo,
combo, odorante vientre diamantino
de la noche cenceña:
para la Virgen Noche, para la noche virgen, no
es siempre el hombre mútilo...?

Relato de Proclo (pp. 99-100)

Hemos transcrito gran parte del *Relato de Proclo* porque lo consideramos como el mejor ejemplo de la libertad de versificación y la inconsecuencia espacial con la que se ordenan las palabras dentro del texto. Esta variación de la forma podría ser una indicación del estado de ebriedad en el que se encontraba Proclo, o de la inestabilidad mental, un reino que se encuentra más allá del mundo de los sueños. Esta libertad de locución presenta una estructura diferente para cada *relato*, distinguiéndolos por un estilo o un acento especial.

En las primeras tres líneas del *Relato de Proclo*, se alude a la acción en proceso, la cual comparte en plural, posteriormente cambia la forma y la ubicación de los versos, transformado a la vez el significado puesto que en ese momento expone una reflexión personal. Sin distinción hablamos de los *Relatos* como poemas, canciones, o narraciones líricas ya que todas estas

formas se pueden encontrar reunidas en un solo poema. Así mismo vemos que Proclo recurre a la repetición de algunos versos, recurso que le otorga sonoridad y unidad, por tal motivo reencontramos un coro que se repite. Las diferentes formas de conjugación pueden alterar la posibilidad interpretativa, pues como vemos al pasar el coro, la forma varía como signo de una variación temática.

En el *Relato de Sergio Stepansky* vemos que la distribución de las palabras, así como el uso de algunas formas lingüísticas convencionales (el epígrafe), se acerca más a la forma ensayística que a la narrativa; esta clase de diferencias nos permite plantear un registro de las tendencias poéticas de cada narrador.

El *Relato de Ramón de Antigua* ofrece una descripción detallada de la región en la que, de una u otra forma, agrupa y concierne a todos estos personajes. Presenta a los habitantes con los que tropiezan los protagonistas, sus prácticas, la clase de ventas que tanto frecuentan y los atajos más conocidos de la zona. Toda esta información se ha sometido a un orden espacial dentro del texto y para cada narrador se ha dispuesto una estructura discursiva particular de la cual podremos extraer un cierto tipo de información respecto al acento, la nacionalidad, el origen, y todas las premisas que se puedan derivar de la entonación y los recurso lingüísticos y estilísticos a los que recurran los narradores.

Pronto retorna don Pipo,
y en éxtasis la mirada:
ya se beben el primero

con él en la decantada
 casona de la Herradura
 -casona de zinc y guadua,
 de calor y de mosquitos,
 de culebras y cigarras.
Relato de Ramón de Antigua (p. 47)

Un lector perspicaz podrá notar en la forma de los versos anteriores ya sea, una relación con el estilo narrativo (regionalista) del poeta español García Lorca, o el acento representativo de los trovadores antioqueños. Sumando a la segunda posible interpretación el conocimiento del lugar, la distinción entre los habitantes y sus costumbres, expuestos en los versos, podremos interpretar al señor Antigua como oriundo de la región. Esta interpretación se puede aplicar a cada una de las estructuras, ya que todas difieren en su forma. De esta manera se distingue un acento o entonación particular que refleja tanto el estado anímico del narrador, como los antecedentes regionales o artísticos.

•

Ha llegado el fastidio...
 “Hosco símbolo huraño:
 mi linterna de Diógenes y mi toga cesárea;
 la Cruz del Sur que guía mi expedición icárea”
 (mi expedición icárea que dio en Zuyaxiwevo
 las alas derretidas de por el “tufo de Febo”
 -Febo el de las retóricas cecinas-
Relato de Erik Fjordsson (p. 88)

Vemos que la disposición espacial, en los *Relatos* no solo depende de la forma que toma la estructura sino la forma que posee cada una de las palabras. En ocasiones recurre a

intertextualidades, mayúsculas inesperadas, signos gramaticales convencionales pero aplicados indiscriminadamente y lejos de convencionalismos en la puntuación. Un perfecto ejemplo de aplicación de los signos de puntuación muy especial: En la pieza anterior vemos cómo un punto centrado divide los cantos en lo que serían “episodios”.

Dejé los bajos vinos, las hembras fáciles, la trivial aventura
 -la vida en bruto; la vida sana, en fin-,
 dejé las cabalgatas
 locas y el anisado cristalino,
 mis músicas excelsas, mi pura poesía,
 mi combustión latente
 -fríamente-, mi furia visionaria,
 mi errátil fantasía y el báquico alborozo
 y la apolínea claridad serena
 y el concertado y lógico Delirio...

• • •

Fue entonces cuando se agitó la comba
 noche de oro trémulo, y las densas
 nubes enceguecieron el prodigio:

y abandoné tu tórrido refugio,
 río de aguas rípidas y mansas,
 oh Bolombolo, -y fui a Zuyaxiwevo y a Letabundia y a Netupiromba...
 Cuenta, hasta aquí, el Skalde

• • •

Luego cantabas con voz de sirena...
Relato del Skalde (pp. 62-63)

Pero luego encontramos el mismo recurso en el Relato del Skalde con una posibilidad interpretativa completamente distinta, ya que el tema posee una continuación inmediata tanto del tema como de la forma, a pesar de la división gráfica de los tres puntos. El uso de

extranjerismos, novismos, la dilatación, fusión y reducción de algunas palabras referentes a la cultura occidental; cada una de estas particularidades dispone anárquicamente del orden espacial, consintiendo una evidente trasgresión de las formas gramaticales por lograr algunos efectos musicales en la entonación. No solo la disposición de las palabras en una determinada estructura es lo que determina el orden espacial; así mismo, “todos los estratos del enunciado, desde el fonema y sus rasgos distintivos, hasta las categorías gramaticales y los tropos, pueden entrar dentro de una organización compleja, en simetrías, gradaciones, antítesis, paralelismos etc., formando en conjunto una verdadera estructura espacial.” (Todorov, 1975, p. 60).

Fue entonces cuando se agitó la comba
 noche de oro trémulo, y las densas
 nubes encegucieron el prodigio
 zahareño y selvático, con muy otro prodigio:

Densas nubes de ópalo y topacio,
 de múrce y azur, y esmaradigno
 color sedante.

Densas nubes de grávidos perfumes
 sensüales, sexüales, ritüales...

Densas nubes de sonos amatorios:

Música de lascivia y de molicie,
 y de amor ideal, irreal, cerebral...:
Relato del Skalde (60)

El violado crepúsculo... Recuerdo,
 recuerdo el ánima en vela! De filtros rebosante
 -angustiados- el indomado espíritu! Ebrio de vida, ansioso,
 el corazón, tras ilímites vuelos!

En mis oídos cantaba la voz de Eleonora!
 En mis oídos cantaba la voz de Isabeau, la Valkiria!
 En mis oídos cantaba la voz de Dinarzada!
Relato de Aldecoa (31)

Al igual que el orden lógico en el que partiendo de la particularidad de cada *relato*, se logra dar un sentido global al *Libro*, cuyos discursos tan poéticos logran encriptar la trama narrativa directriz, en la cual los *Relatos* son episodios o, extrapolando la teoría de Bajtín, piezas de una obra (sinfónica) polifónica. De las diferentes estructuras resulta una estructura global, característica principal del poemario, en la que se presentan variaciones rítmicas, por no decir anímicas, que hacen evidente una trasgresión de la forma gramatical para acceder a un efecto musical demasiado propio:

Yo me fugué, Juglar, Juglar descaecido,
 tras la maravilla del olvido...
 Me fugué yo –el más cuerdo-
 de los absintios opalescentes del recuerdo;
 bah!, de dos modos, de lo conocido
 tras lo sabido...
 Yo me fugué, Juglar, Juglar descaecido,
 tras de los arreboles opulentos:
 y el rumbo no lo sabe ni la Rosa
 de los Vientos!
 El espíritu extático, ardecido,
 irradiante, la ánima gozosa,
 y el corazón al ritmo de los vientos violentos!

Yo me fugué de mi prisión ominosa...
Relato de Aldecoa tercero (p. 80)

Las pistas que nos llevan a proponer un hilo narrativo en los *Relatos* son principalmente las referencias constantes de temáticas comunes que presentan todos los *Relatos*. Existen tres elementos principales que hacen de *Libro de relatos* una sola narración: el primero es la mención constante a un mismo espacio geográfico, en el que se referencian las cordilleras andinas y la región antioqueña, sus ríos y las costumbres de los habitantes. El segundo, es la mención constante y recíproca de los personajes-narradores, donde unas veces comparten las acciones de otra historia y en otras solo evocan recuerdos. Y el tercero, son las acciones compartidas, o las

actividades que realizan en “manada”, en las que, aparte de referenciar a los habitantes y aventureros (personas que incluyen a los narradores de los diferentes *Relatos*), se ponen de manifiesto sus actividades comunes, beber vino en la noche, recorrer los ámbitos selváticos, y frecuentar las ventas incluso en busca de las mismas mujeres o simplemente para efectuar sus diversos negocios, juegos de azar y la entonación de sus propios himnos.

Hacer un análisis completo de las relaciones específicas y concretas que existen en cada enunciado de cada discurso, reuniendo así todas las unidades que componen cada *relato*, sería un trabajo extenso que requiere casi que un estudio particular, ya que las relaciones no las encontramos solo en la temática sino en todos los sentidos interpretativos. Nuestra intención en esta instancia consiste únicamente en mencionar las generalidades, con el fin de hacer evidente la necesidad de estudios posteriores.

2. Análisis paradigmático

Como la poesía dejó de ser, al igual que la filosofía, “sierva de la teología”, ella no busca esa verdad. Pero tampoco la de la sociedad burguesa que cultiva otra teología: la impositiva del lucro y la bienaventuranza simplemente material.
Rafael Gutiérrez Girardot, *Una visión nada provinciana de León de Greiff*

No debemos olvidar, de otro lado, que es De Greiff quien vuelve a reclamar el estatuto de libertad para el arte.
Marco Ramírez Rojas, *León de Greiff y la tradición literaria*.

El asombro de la primera lectura de los *Relatos* consistió en un desafío de comprensión. Al introducirnos en su lectura encontramos una especie de anormalidad en la estructura poética, sus versos desiguales, carentes de un estricto orden silábico, construyen estrofas no convencionales de cuya entonación se desprende una rítmica tan fecunda que acaso no presenta referentes previos en el país con los cuales podamos equipararla, para extraer códigos interpretativos.

Cada elemento de rareza, algunos absurdos, hicieron más latente el interés por descifrar el profundo contenido temático que se encubría tras la sonoridad del complejo lenguaje poético. A medida que avanzamos en el poemario aparecen, más agudas y a la vez más graves, múltiples genialidades estéticas y reflexivas. Cuestiones que confrontan la sana vida instintiva en la región antioqueña con la tradicional, pero ahora sospechosa, moralidad católica y burguesa que imponen y determinan los criterios de vida.

Se hace cada vez más evidente la genialidad temática del poemario, pues los enunciados proferidos constituyen trastoques morales que adornan la sonoridad de un lenguaje para el cual no encontramos códigos previos de comprensión. El análisis semiótico fue indispensable para el desentrañamiento del contenido poético, este recreó para nosotros una propuesta interpretativa rigurosa y ordenada.

El resultado interpretativo nos condujo a una tesis principal que define al *Libro de relatos*: el poemario se presenta como un texto de rasgos trasgresores, cuyos discursos poéticos trastocan algunos códigos o valores culturales morales. Por medio de un lenguaje de características transgresoras, el poemario comunica unas temáticas que trastocan códigos culturales morales de la época en que estos fueron escritos. Esto no se trata de la realización de una descripción historiográfica o sociológica de la sociedad colombiana de entonces. La búsqueda de los códigos culturales morales que en el poemario puedan ser trasgredidos, está basada fundamentalmente en el mismo texto, pues es allí donde se ponen en evidencia prácticas y códigos pertenecientes a una muchedumbre o multitud que representa una especie de moral dominante. Esta moral de la ‘mayoría’ es, de alguna manera, comparada con una moral tradicional y conservadora religiosa que caracterizaba a la Colombia de la época en que fueron escritos los *Relatos*.

Para respaldar nuestra tesis dividiremos la disertación en tres partes: en primer lugar, expondremos algunas generalidades del contexto histórico en el que fue escrito el poemario. En segundo lugar, se presentarán algunas razones por las que consideramos que De Greiff recurre a un lenguaje de características novedosas para su época y, en tercer lugar, argumentaremos por qué las temáticas encontradas en el discurso de los poemas trastocan valores culturales de la época y del contexto en que fueron escritos. A modo de conclusión, teniendo en cuenta las ideas anteriores, mostraremos cómo, desde el punto de vista del ideologema de Kristeva, el poemario funciona como un signo, ya que altera tanto la forma como el contenido de textos tradicionales.

2.1 León de Greiff en el contexto poético colombiano

La necesidad de adentrarnos en el contexto de León de Greiff radica en la importancia que tienen los *Relatos* dentro de la cultura colombiana. No haremos una extensa historia sobre el desarrollo de la poesía en el país, ni de la situación social de la época. Pretendemos referenciar, de manera general, el contexto cultural y literario

En el contexto colombiano de la época de De Greiff y sobre todo el tiempo de escritura de los *Relatos* (años 30s) es evidente la clara influencia de la religión católica y el conservadurismo. Los valores dominantes radicaban en un marcado tradicionalismo moral donde era común el peso religioso y hermético: “De Greiff nace en el momento en que Colombia [...] languidecía en un marginamiento patriarcal y conservador” (Gómez, 1986, p. 45).

Aún hoy, cualquier desafío público a los valores tradicionales significaría una fuerte ofensa a la moral dominante. Cabe recordar que el país, de alguna manera, estaba marcado por la religión católica y las formas de vida derivadas de estos preceptos. Existe un hecho importante en la historia de Los Pánidas (revista en la que participaban 13 artistas, entre ellos De Greiff) quienes fueron excomulgados por la Iglesia Católica debido a su actitud contestataria y ofensiva respecto a los postulados religiosos. No es difícil imaginar y pensar cómo los valores morales tradicionales determinaban las formas de vida de la sociedad colombiana; además, estos valores,

que eran supremamente dominantes, constituían prácticamente una ley y posiblemente no se conseguían fácilmente salidas alternativas a nuevas formas de vida.

Es importante señalar que la Iglesia Católica participaba de manera activa manifestada, además, en las relaciones que tenían con el Estado (Arias, 2003, p. 78). La Iglesia desempeñaba un papel fundamental en la población, no solo por su guía espiritual, sino por su influencia en la educación, en el área de la salud, como también en “el origen del poder público, sus objetivos espirituales, las condiciones morales de sus representantes,” los cuales “constituyen algunos de los innumerables ejemplos de esta estrecha y permanente relación entre lo político y lo religioso” (Arias, 2003, pp. 78-79). Por esta razón, lo católico y lo colombiano confluyen como términos indisolubles, pues “solo el verdadero católico es un auténtico patriota” (Arias, 2003, p. 79). Es de notar que la identidad colombiana se relacionaba o, quizá, se construía a partir de lo religioso, dictaminando la postura de una vida moral estrictamente definida por lineamientos tradicionales, convencionales y religiosos.

La sociedad colombiana, a partir de la década de 1920, empieza a sufrir la fuerza de una serie de cambios que ya a partir de finales del siglo XIX se venían gestando. La década de los veinte es una época de ímpetu en cuanto a esta serie de cambios donde se muestran como importantes “el surgimiento de las masas populares, el cuestionamiento a la imagen tradicional de la mujer y la posición crítica que asumen algunos artistas e intelectuales” (Arias, 2003, p. 84). Por ejemplo, las autoridades civiles dieron el reconocimiento a algunos derechos de los

trabajadores. Sin embargo, por un lado, la legislación fue ignorada por los empresarios y, por otro, esta fue hecha a partir de la “doctrina social católica”: “esa legislación busca esencialmente deslegitimar a los movimientos populares, ya sea por su inmoralidad o por su apoyo a los ‘impíos comunistas’” (Arias, 2003, p. 85).

Así pues, debemos tener en cuenta que “durante los años 1910 y 1920 surgen algunos intelectuales y estudiantes que, desde el periodismo, la crítica literaria y la militancia partidista cuestionan el orden tradicional” (Arias, 2003, p. 95). Para evidenciar los propósitos contestatarios contra una sociedad moralmente católica, “estas jóvenes figuras adoptan diferentes vías” (Arias, 2003, p. 95). Fueron diversos los escenarios en los que distintas personalidades se expresaron: “hay quienes se inclinan por las soluciones ‘revolucionarias’, las cuales intentan aplicar en sus diferentes campos de acción, ya sea la literatura, la poesía, el periodismo o la política” (Arias, 2003, p. 95).

Muchos intelectuales intentaron mostrar actitudes contestatarias a los valores que dominaban aquella época: “estas voces, en un tono disonante e irreverente, se oponen a los valores imperantes en todos los niveles” (Arias, 2003, p. 96). Ciertamente, muchos esfuerzos no lograron cambiar de manera efectiva los valores que imperaban en la cultura colombiana: “los esfuerzos de estos intelectuales no logran erosionar verdaderamente las bases tradicionales” (Arias, 2003, p. 97). De esta manera, De Greiff se podría inscribir en este ambiente contestatario

e irreverente, donde se hace crítica fuerte a los códigos y valores morales que dominaban la cultura colombiana.

León de Greiff participó en un grupo llamado Los Nuevos quienes tenían el propósito de romper con una literatura tradicional y proponer nuevas composiciones. Gaitán dice que el poeta se unió a “un grupo que pone fin a la viejas formas novecentistas y pone a Colombia a la par de su tiempo” (1989, p. 25). Este es otro elemento histórico que nos lleva a pensar en De Greiff como un trasgresor para su época tanto en términos literarios como en términos culturales, por su iniciativa literaria que terminó siendo una propuesta en la que se pretendía irrumpir en las prácticas literarias contemporáneas. León de Greiff, sin intentar directamente proponer estilos de vida, consigue mostrar formas alternativas de existencia que funcionan como críticas a los valores de la vida tradicional. A continuación presentamos la idea central de Los Nuevos:

“Los Nuevos” pretendían, dice Jorge Zalamea, “que la obra literaria de las anteriores y muy especialmente la del “centenario” adolecía de dos graves defectos: “una especie de falso romanticismo que se expresaba en la predisposición a situar buenos sentimientos y cierto provincialismo que les hacía vivir ausentes de las más hondas y complejas preocupaciones del mundo contemporáneo. La promoción que irrumpía ahora en asalto tenía la pretensión de realizar un arte, que a la vez, fuese más sincero, más humano y más universal” (Gaviria, 2010, p. 24)

Es notoria la complejidad que tienen los textos de León de Greiff. Nos atreveríamos a imaginar que si sus letras fueran de un acceso más sencillo a la población, hubiesen sido motivo de gran escándalo. Inclusive podemos pensar que su lenguaje en muchas ocasiones funcionaría como eufemismo, pero quizá no como una escritura oculta, sino que azarosamente resultó siendo eufemística o encubierta por el complicado lenguaje poético. Sabemos que la personalidad de De

Greiff no es temerosa y además, muchos versos los interpretamos como bastante directos, a la hora de hablar de temas controversiales y trasgresores.

Los temas y las formas presentes en los *Relatos* poseen características nunca antes vistas en otros autores colombianos. Cuando pasamos a ver la forma de escritura del poemario, es inevitable pensar en la estructura tan libre de composición, no vista en otros autores locales, ya que sus características son únicas y trasgresoras para la época. La musicalidad que se desprende de todas las formas libres de composición permite entrever que la música no tiene referentes anteriores, debido a que su rima no se puede encasillar en los sonidos tradicionales. Cuando se lee cada poema es irreconocible esta fluidez llena de un léxico poco común, desafíos a la forma tradicional de puntuación o el uso cargado de intertextualidades como palabras en otros idiomas o nombres de diversas figuras históricas.

Todos los *Relatos* resultan siendo tanto un sinfín de referencias a burlas, erotismos y formas de vida únicas, como la trasgresión de valores tradicionales:

Para De Greiff [...] la necesidad de poetizar quiere decir, simultáneamente, la necesidad de afianzarse en una comunicación anticonvencional [...] Así, el lenguaje se convierte no solamente en trasgresión de normas y valores convencionales, sino que inicia una visión del mundo pletórica de asombro e ironía. (Gómez, 1986, p. 48)

León de Greiff se podría situar como único en su género comparándolo con otros poetas colombianos. Su composición tiene un aspecto marcadamente novedoso “Es muy paradójico,

entonces, que De Greif haya logrado, desde sus primeros poemas (los cuales datan de 1915) un acento tan moderno y universal, superando, de entrada, el romanticismo sentimental y populista tan en boga en esa época” (Gómez, 1986, pp. 45-46).

Para mostrar con mayor precisión el panorama histórico de la poesía colombiana en el contexto de De Greiff, recurrimos a un capítulo de la autora Sol B. Gaitán (1989) de su libro *Teoría y práctica de la literariedad y comunicación en la vanguardia. El caso león de Greiff* titulado Historia (in) necesaria; y otro del autor Marco Ramírez Rojas (2013) de su libro *Leon de Greiff y la tradición literaria* donde observa a León de Greiff en el panorama literario. Ambos autores hablan específicamente de la literatura que rodeó el contexto. Para introducir este tema, los teóricos hacen alusión al caso de De Greiff como un poeta único en su época, sin encontrar un precedente idéntico o siquiera similar en la poesía colombiana:

Hasta el momento la poesía, salvo rarísimas excepciones (Silva y quizá “Tuerto” López), se inclina hacia lo ya probado y aceptado, hacia un academicismo regulador aún en aquellos momentos en que se dan brotes de rebelión. La tendencia neo-clásica de considerar en poesía la idea antes que el lenguaje se extiende en Colombia hasta el postmodernismo. Como figura de excepción, León de Greiff explora el lenguaje poético de una forma tal que ni antes ni después de él hay un colombiano que se le asemeje (Gaitán, 1989, p. 8).

Al tratar de situar la figura de De Greiff en el panorama de la literatura de comienzos de siglo XX, William Ospina observa que la década del treinta - en la que aparece la primera publicación de nuestro autor - viene a marcar “el final de una época de nuestra poesía”. Los primeros modernistas, anota Ospina, ya “terminaban su aventura: mientras Valencia se había “convertido ya en político y en orador parlamentario”, Porfirio Barba Jacob “vivía los últimos destellos de su existencia valerosa y de una obra incomparable”. Al mismo tiempo, Luis Carlos López “agotaba en vistosos y graciosos versos lo paradójico y pintoresco de su aldea” (Por los países de Colombia 171). En medio de este coro de voces que se apaga aparece la poesía greiffiana, marcando con su pretensión de originalidad un amplio margen de diferencia entre él y sus antecesores. El gesto de separación es brusco y por eso resulta difícil rastrear en una obra como la suya, al menos en su superficie visible, una línea de continuidad directa con las poéticas que le preceden. Esta dificultad lleva a un crítico como Ospina a decir que en De Greiff no hay “Nada del clasicismo de Valencia, de su exotismo de frisos y de su fría elegancia. Nada del humor caribe de López (...) Nada del grito de feroz rebeldía de Barba Jacob ante las avaricias del cielo” (171). [...] Una lectura somera de la obra de León de Greiff ha de arrojarnos, de entrada,

lejos de ese modernismo estilizadísimo del poeta de Ritos, lejos de sus compromisos políticos e ideológicos también; lejos del tono y el vocabulario desgarrado de Barba. Y si remontamos incluso más en el tiempo, será difícil encontrar puntos de contacto evidentes con Silva o Rafael Pombo (Ramírez, 2013, pp. 22-23).

La poesía colombiana de los siglos XIX y primera mitad del siglo XX se estableció sobre lineamientos y parámetros constantes con pocos cambios, teniendo en cuenta las pocas excepciones, marcada por un espíritu conservador, que parecía no ir en contraste con los avances de varias partes del resto del continente y además de Europa.

José Asunción Silva hace su aparición especial después de un largo siglo XIX que venía mostrando un marcado tradicionalismo poético. Ramírez afirma que solo hasta León de Greiff fue posible ver una figura de igual magnitud, que transitó por el modernismo, y junto a Luis Vidales navegaron por lugares cercanos al vanguardismo (2013, pp. 9-10). La renovación de la poesía colombiana es vista principalmente en Silva y De Greiff.

Para Gaitán, De Greiff ha sido encasillado y clasificado por críticos en múltiples corrientes literarias como el romanticismo, el vanguardismo o el modernismo. Sin embargo, se le reconoce como “raro”, y en una opinión generalizada, se le considera sin ninguna clasificación en la lógica literaria (1989, p. 32). Ramírez también reconoce como “rara” la poesía de De Greiff (2013, p. 23).

Después de la Independencia de Colombia en la primera década de siglo XIX la poesía estaba marcada por una tez neoclásica caracterizada por el heroísmo. Entre sus principales representantes se encuentran José Fernández Madrid, Luis Vargas Tejada y José María Grueso quienes son precursores del romanticismo literario, donde comenzará a verse un interés temático (y menos de forma) por cuestiones de identidad y nacionalismo (Gaitán, 1989, p. 9).

Ahora bien, antes de Silva, en la lírica colombiana dominaba el romanticismo, (Rafael Pombo, Rafael Núñez y José Eusebio Caro) y entre los temas principales estaban lo religioso y el paisaje de América. Dice Ramírez que, según Carlos Caporoso, el romanticismo se divide en dos: quienes inician la primera etapa es José Eusebio Caro y Julio Arbeloa, siendo el primero el más conocido. En Caro, a nivel formal no se presentan novedades, y a nivel temático evidencia la inclinación de la época: la religión, la naturaleza, la patria, etc. La segunda etapa tiene como representantes a Rafael Pombo, Rafael Núñez, Jorge Isaacs. Pombo trata temas que se ubican en el interior y el sí mismo con preguntas, confusiones, etc. También, algo más característico, es su “espiritualidad más sosegada y trascendente” (Ramírez, 2013, p. 12).

No ya mi corazón desasosiegan
las mágicas visiones de otros días.
¡Oh patria, oh casa, oh sacras musas mías!...
...¡Silencio! Unas no son, otras me niegan... (Pombo, 1999, p. 19)

Este fragmente de Pombo, de su poema titulado *De Noche*, muestra una estructura de rima conocida (riman el final de los versos uno y cuatro, y dos y tres) en la que hay una disposición ortográfica convencional, sin alteraciones, siendo un tanto familiar esta forma de poesía. Por otro lado, en otro poema de Pombo titulado *Noche de diciembre* (Pombo, 1999, 15-18) se alcanza a notar cómo se guarda lo sacro, aunque no sea la temática principal. Por su orden espacial, vemos de entrada que la disposición de sus estrofas y versos se organiza de una forma muy familiar a los parámetros de poesía tradicional. Así pues, estos ejemplos muestran una poesía con características convencionales en Colombia tanto en su estructura como en sus temáticas, sin salirse de ciertos parámetros de composición y sintaxis.

La renovación que presenta Silva a la poesía en el siglo XIX se nota en la forma de su ritmo, con el recurso de una alta expresión, tomando distancia de los conceptos de carácter filosóficos. Hay que añadir que su poesía se aleja de la moralización y el ideologismo, y permite un nuevo camino para la poesía colombiana en la que se explora una lírica distinta a los lineamientos convencionales. Este movimiento modernista que inicia Silva, presenta a la poesía que se mira a sí misma y tiene un pensar sobre sí misma (Ramírez, 2013, p.17).

¡Poeta, di paso
Los furtivos besos!...

¡La sombra ¡ ¡Los recuerdos! La luna no vertía
Allí ni un solo rayo... Temblabas y eras mía.
Temblabas y eras mía bajo el follaje espeso,
Una errante luciérnaga alumbró nuestro beso,
El contacto furtivo de tus labios de seda.... (Silva, 1999, p. 52)

El fragmento anterior pertenece al poema *Poeta, di paso*. Su estructura nos muestra una rima familiar a nuestros oídos, que es posible identificar sin mucho esfuerzo como lo vemos en los versos del uno al cuatro de la segunda estrofa (riman las últimas palabras de los versos uno y dos, y tres y cuatro). La estructura que posee lleva un patrón regular en el número de versos en cada estrofa, y posee una puntuación tradicional y sin alteraciones. Por otro lado, es notable el recurso de la expresión, tanto por la puntuación que usa como por el vocabulario; no hay que olvidar su temática amorosa y un tanto pasional.

Desde Silva hasta De Greiff se hizo presente la corriente modernista en la poesía, mostrando representantes importantes como Guillermo Valencia y Porfirio Barba Jacob a quien Ramírez caracteriza de la siguiente manera: “La suya fue una estética tardía, de un modelo de poeta maldito transplantado a otro siglo y a otro espacio” (2013, p. 19). Si bien su poesía se inserta en una especie de particularidad en Colombia para su época, sus rasgos no incurren en novedades, pues solo lleva los materiales del modernismo a un alto nivel de expresión (2013, p. 20).

Hermano mío, en el impulso errante,
Nunca sabremos nada...

Y sin embargo...

¿Qué mística influencia
Vierte en nuestros dolores en bálsamo radiante?
¿Quién prende a nuestros hombros
Manto real de púrpuras gloriosas,
Y quién a nuestras llagas
Vienes y las unge y las convierte en rosas? (Barba Jacob, 1999, pp. 99-100)

Este fragmento es tomado del poema *La estrella de la tarde* y llama nuestra especial atención su orden espacial, puesto que algunos versos no están dentro de un lineamiento completamente estricto en cuanto al número de sus sílabas en todos sus versos; además, sus estrofas varían en el número de versos. Pero hay que notar que su rima sí puede ser familiar como se nota en los versos cuatro y seis de la tercera estrofa. También debemos señalar que posee una marcada expresión, no solo por los signos de puntuación (signos de interrogación y puntos suspensivos) sino que se le añade el uso de algunos adjetivos y expresiones, un tanto, de aflicción.

Aunque los nombres sobre el modernismo en Colombia suenen con bastante repetición, existen otros representantes a destacar en el modernismo colombiano: Víctor Eduardo Caro, Ricardo Nieto y Baldomero Sanín Cano, quien promulga las novedades literarias (Gaitán, 1989, pp. 13-14).

Para Ramírez, Luis Carlos López se muestra como otra de las figuras destacadas en el panorama poético colombiano precedente a León de Greiff, pues su lírica no se encasilla ni en el modernismo ni en el clasismo o el romanticismo. Ramírez afirma que su aporte más importante radica en que, gracias a que su actitud hacia la literatura no fue muy seria, “en todo sentido, le permitió introducir en el panorama de la lírica del país rasgos como el humor y la ironía” (2013, p. 21).

En la obra de De Greiff es posible encontrar una serie de poemas que a nivel compositivo y estructural pueden parecer iguales a otros poemas y sonetos de sus colegas contemporáneos y anteriores. Pero en el caso de los *Relatos* encontramos una disposición libre de los versos, en la que no hay un patrón preestablecido de cuántos versos debe tener una estrofa o cuántas sílabas deben componer cada estrofa; en contraste con las formas de otros poetas contemporáneos a De Greiff, encontramos disposiciones convencionales de los versos. Es conveniente en este punto citar a Luis Carlos López, a quien, como vimos, los estudiosos han reconocido como una fuente de novedad en la poesía de su época junto a De Greiff:

Íbamos en la tarde que caía
Rápidamente sobre los caminos.
Su belleza, algo exótica, ponía
Aspavientos en ojos campesinos. (López, 2009, p. 24)

Este poema titulado *Añoranza* es un soneto que posee una estructura rítmica tradicional. Su tono es familiar en la poesía, no porque reconozcamos fácilmente la poesía de López, por lo menos para nosotros, sino porque encontramos una rima reconocida, una disposición versifica convencional o el uso de palabras no tan ‘raras’. La temática que prima en el texto se basa en una descripción un tanto sentimental sobre el atardecer y el paisaje. Podríamos afirmar, basados en los críticos literarios ya citados, que la novedad de López está, quizá, más encaminada al uso de cierta burla que rompe con el tradicionalismo temático de la poesía Colombiana de aquella época. Para el caso de la poesía de De Greiff vista desde una disposición versifica clásica, como los sonetos que compuso, ya se encontraban rasgos de rareza sobretodo en el uso de un lenguaje complicado y abstruso, el cual ya evidenciaba temáticas un tanto trasgresoras a la luz de la moral de su época; de hecho podemos pensar en la excomunión por la que pasó él y el resto de Los

Pánidas frente a sus escritos. No podríamos olvidar las recurrencias a una musicalidad distinta como ya lo han estudiado algunos críticos anteriormente citados.

León de Greiff se presenta como un renovador de las ya tradicionales poesías de su contexto. Los autores que mencionamos previamente en su tiempo lograron mostrar algún tipo de novedad. Ya para los tiempos de De Greiff, esta poesía resultaba un tanto tradicional, por lo cual el aporte del poeta puede resultar novedoso. Tanto la vida como la obra de León de Greiff son históricamente fuentes de rebeldía y rupturas con lo convencional, hecho que también nos permite tener un panorama contextual de la situación social y literaria en la que vivió el poeta. De Greiff se nos muestra como un innovador de su contexto histórico y geográfico.

Una lectura somera de la obra de León de Greiff ha de arrojarnos, de entrada, lejos de ese modernismo estilizadísimo del poeta de Ritos, lejos de sus compromisos políticos e ideológicos también; lejos del tono y el vocabulario desgarrado de Barba. Y si remontamos incluso más en el tiempo, será difícil encontrar puntos de contacto evidentes con Silva o Rafael Pombo. (Ramírez, 2013, p. 22)

Algunos autores han propuesto diversas clasificaciones de De Greiff en varios movimientos literarios como el modernismo. Es posible que al hacer estas clasificaciones, los autores hayan encontrado algunas similitudes con los movimientos literarios. Ramírez afirma que es posible identificar algunas características próximas a la literatura precedente, cercanía que se establece de manera muy sutil y no de forma directa. Luis Carlos López, quien posee la característica del humor en su poesía, es algo que De Greiff también utilizaba, sin aseverar que

este haga uso del humor después de la lectura de López, esto es, que “sea consecuencia de la lectura del primero”. Es un asunto en el que “hay una continuidad que no podemos ignorar” (2013, p. 23). Otros temas como el uso del yo en Barba Jacob se compara un poco con el uso del yo en De Greiff; o el interés de los modernistas por la poesía y el lenguaje poético se contrasta un poco con la intención de De Greiff en un interés similar: “si sus preocupaciones son las mismas que las de los modernistas, las herramientas y las vías que ha de tomar para su continuación, a riesgo de estancarse en caminos ya descubiertos y agotados, serían forzosamente diferentes” (Ramírez, 2013, p. 24).

Es importante en este punto hacer otras afirmaciones históricas a propósito de León de Greiff. Al hacer revisión de algunas antologías extensas de la poesía colombiana (*Colombia en la poesía colombiana: los poemas cuentan la historia* de Mattos, J., Murillo, A., Quintero, R. & Sierra, E. (2010), *Antología de la poesía colombiana* de Echavarría (2006)), no encontramos en ninguno de los poemas una disposición gramatical tan particular como en los *Relatos*. Sabemos que De Greiff, siendo políglota y lector acérrimo de la tradición universal, se nutre de la poesía de todos los tiempos y en múltiples idiomas. Más allá de las transformaciones lingüísticas que, gracias en parte a Don Alfonso X, derivaron y conforman la Lengua Castellana, De Greiff ha establecido en los *Relatos* sus propios signos, esto es, una jerga particular para los narradores de su obra.

Exceptuando los mitos de creación precolombina, las narraciones poéticas que se desarrollaron en Colombia, anteriores a la obra de José Asunción Silva, presentan en su forma y en sus temáticas una constante: o bien, se inscriben bajo el orden rítmico castellano, que a partir del siglo XIII impone el verso monorrimo de 16 sílabas, junto a los versos de arte menor, tetrasílabos, octosílabos y la conjugación de versos alejandrinos asonantes y consonantes utilizados por Garcilaso, Góngora y Quevedo (Claveria, 1996, pp. 16-17); o bien se remiten con una marcada reverencia a temas sacros, políticos y amorosos. En los casos en los que la poesía colombiana no pretende representar ninguno de estos temas, podemos observar, sin embargo, incluso en poetas posteriores a De Greiff, un tono beligerante y respetuoso respecto a la tradición religiosa imperante: el catolicismo.

Según la tradición poética nacional, algunos de los primeros poemas que se escribieron en el territorio colombiano a finales del siglo XVI, nos referimos especialmente a las *Elegías de varones ilustres de Indias* obra del español Juan de Castellanos, presentan una estructura que se aparta de la tradición que “se gestaba en España en el primer periodo del llamado siglo de oro de impronta clasicista” (Mattos, Murillo, Quintero, Sierra, 2010, p. 20). Si bien es cierto, también lo es el hecho de que en las generaciones posteriores, muy marcadas por la influencia religiosa y el orden monárquico, se sucumbe nuevamente ante la tradición poética española propia del humanismo renacentista y sus formas de escritura.

Este legado europeo determinó la configuración poética colombiana, hasta finales del siglo XIX, cuando aparece el *Nocturno* de Silva, “modesta publicación, en una revista de Cartagena de Indias en agosto de 1894. (Baste citar el elogio que le hizo nada menos que Rubén Darío: ‘El ‘Nocturno’ es la piedra angular, es el arco toral de la poesía moderna castellana’)” (Mattos, Murillo, Quintero, Sierra, 2010, p. 90). Silva inicia en Colombia una estructura poética y musical esencialmente libre, anticipando la preponderancia armoniosa de los recursos instrumentales, que dos décadas después, se verá perfectamente reflejada en el *Libro de relatos*.

En la tradición poética se han presenciado cambios estilísticos musicales, demostrando que en Colombia siempre ha existido una fuerte tradición musical referente a la rima y la poesía, incluso canciones como *Mi pobre viejecilla* de Rafael Pombo, o *Los maderos de San Juan* de Silva, representan una particular acentuación de los versos muy regional, así como la mutua influencia de poesía y música.

2.2 La propuesta artística en el *Libro de relatos*

El poeta fue anterior a las reglas y las leyes de la poesía. El bardo existió antes de que se formulara la primera retórica. Los preceptos surgieron de la contemplación de los usos de los aedas.
Laureano Gómez, *Vindicación y elogio a León de Greiff*.

Respecto a la forma en la que se ubican los discursos dentro del texto, tenemos que resaltar la definición propuesta por su mismo autor en el título de la obra: *Libro de relatos*. En la

tradicción cultural del país, como en algunos sectores de la academia se ha tendido a clasificar, por su forma y contenido las expresiones literarias. Sabemos pues que la novela posee características descriptivas diferentes a las del cuento o el relato; estas a su vez, se apartan en su forma del soneto, la balada o la cancioncilla. No describiremos cada uno de los géneros en mención, solo diremos que entre las múltiples etiquetas con las que se ha podido consagrar el poemario, no es posible identificar con precisión un encasillamiento entre los géneros literarios. Sus discursos se podrían presentar como un híbrido entre elementos de la poesía y del relato, teniendo en cuenta que posee mayormente características poéticas. Curiosamente al abrir el libro, lo que encontramos son 18 poemas, recitados, en apariencia, por 12 diferentes narradores, que comparten un mismo contexto geográfico, oficios y actividades en común cuyas historias se entretrejen creando la sensación de un relato global. Estos elementos junto a los rasgos musicales nos llevan a pensar en el carácter híbrido de esta composición artística.

Así las cosas, contra toda convención, estos *Relatos* no se han escrito en prosa tradicional, sino que su narración se expone en versos libres, como se ha dicho en varias oportunidades, lo que evidencia una fresca propuesta a la narrativa tradicional. Por otro lado, con su versolibrismo, De Greiff no se limita a desobedecer el régimen de las estructuras clásicas, sino que instaaura un código demasiado particular, en el que confluyen términos y símbolos de todos los idiomas y dialectos. El versolibrismo se podría apoyar en lo que vimos en el apartado del orden espacial donde la disposición de los versos y las estrofas resultó mostrar ciertos trastoques en comparación a otros poemas de la época de De Greiff que tenían una disposición espacial más conocida y convencional.

Aproximándonos a la obra vemos que, en un mismo *relato* la cantidad de palabras que se conjugan por verso, así como la cantidad de versos que componen una estrofa, varían constante e irregularmente. Encontramos en la literatura colombiana algunos intentos anteriores a De Greiff por romper con la rigurosidad métrica, pero vemos que en el *Libro de relatos* esta propuesta no solo se reduce al uso del verso libre, sino también, digamos, a la gramática libre, por definir de alguna manera el orden y los usos particulares del lenguaje, en pos de la sonoridad.

Como se ha expresado, la musicalidad es compuesta en los *Relatos* a partir de elementos como el versolibrismo, el orden espacial (la configuración de los versos sin parámetros clásicos y rimas pausadas e indeterminadas), la puntuación no convencional y el uso de un léxico erudito.

Este tipo de referencias musicales las concebimos como novedosas y trasgresoras en comparación con las formas poéticas clásicas en Colombia. Si observamos solamente el versolibrismo, podemos darnos cuenta de que allí hay cierta novedad por el uso no muy frecuente de este tipo de verso. Pero observando la puntuación no convencional junto al marcado léxico erudito, se acrecienta el margen de trastoque respecto a las estructuras poéticas tradicionales. Toda la disposición de las palabras, los versos y las estrofas están destinados a conjugar el elemento que las reúne, la música, y esta, a su vez, conforma un estilo métrico y de

acentuación sin precedentes, que demuestra aún más los rasgos trasgresores de las estructuras degreiffianas.

En su estructura cada *relato* es independiente, el lenguaje novedoso no solo se refiere a términos extraños (arcaísmo, extranjerismos, etc.) sino a la introducción excesiva de paréntesis y guiones, así como el recurso sonoro de un único signo de exclamación o interrogación al final de las frases, tal como se usa en el idioma inglés, signos de puntuación que en De Greiff se convierten en signos de entonación. Sin embargo, hay que resaltar que arcaísmo o extranjerismos no son una novedad propia de De Greiff, por ejemplo, los acentos en las úes es un recurso clásico. Debemos situarnos más bien en la propuesta general musical donde todos esos elementos confluyen en una misma sinfonía, la cual se configura como el gran trastoque musical y poético para su época.

Por otro lado, debemos resaltar un elemento muy recurrente en los discursos del poemario, que a nuestros ojos resulta ser novedoso en el país. Aunque sea inevitable en la poesía colombiana encontrar múltiples referencias intertextuales, León de Greiff hace un uso no convencional de la historia universal, tanto social y política como artística por su carácter erudito:

Vale la pena pensar por un momento como se asemeja la poética greiffiana con la del más grande innovador de la narrativa en América Latina, Borges. El argentino también nos obliga a un esfuerzo erudito, sus claves hay que consultarlas en enciclopedias, hay que saber de Berkeley y el idealismo inglés para entender un cuento como *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*. Pero, ¡qué placer

cuando lo entendemos! Se trata, en cualquiera de los dos escritores, Borges y De Greiff, de una erudición viva (Posada, 1996, p. 55).

Es notoria la necesidad de un rastreo enciclopédico para muchas de las referencias intertextuales de distintos poetas, pero el uso que hace De Greiff de las personalidades, obras, fuentes, idiomas, y temas universales, es docto y tan recurrente que para el lector convencional, en muchos apartados su contenido se presenta como encriptado.

Otros elementos estructurales de la obra del poeta que son estilísticamente resaltables son el tiempo, los lugares y la función que desempeñan sus narradores, debido a su uso no convencional. Hay que partir de la idea de que la estructura global de los *Relatos* no posee precedentes en la tradición poética colombiana. La diversidad de los tiempos le atribuye múltiples posibilidades interpretativas al poemario, los narradores en su discurso le otorgan otra dimensión. Encontramos en la narrativa colombiana una tendencia al uso tradicional de los tiempos, cuya claridad nos permiten diferenciar los momentos decisivos de la trama, los giros inesperados y los desenlaces. León de Greiff, propone en los *Relatos* una múltiple temporalidad en la que es necesario hacer un esfuerzo para diferenciar el tiempo de enunciación y el tiempo en el que se encuentran los hechos narrados, teniendo en cuenta que estos dos tiempos pertenecen a una linealidad global a la que están sujetos todos los discursos. Para esclarecer este tipo de tiempo global es necesario recordar que en muchas ocasiones no podríamos interpretar completamente el *relato* de un narrador sin antes leer otro. Esto significa que existen elementos en el poemario que nos llevan a pensar en temporalidades diversas de composición que se conectan en el tiempo del universo ficticio global.

El tiempo de los narradores en los *Relatos*, generalmente, es un constante presente en el que todos evocan hazañas anteriores, argumentando los motivos por los cuales han llegado a su ahora. Como un rasgo distintivo del uso de los tiempos, De Greiff imprime en sus narradores una naturaleza casi trascendente puesto que en muchos casos han asistido a eventos que distan por siglos. Es como si algunos narradores hubiesen vivido más de dos mil años. Hay que agregar que las retrospectivas que encontramos a lo largo del poemario, poseen un acento en el que los narradores no solamente intentan recordar sino que participan activamente sintiendo en presente sus memorias.

Este universo ficticio que comparten los narradores, fuera del poemario, tienen una realidad material, obedecen a una naturaleza concreta. La región antioqueña es el escenario principal para el desarrollo de estas aventuras. El aspecto no convencional radica en suponer que una tropa de vikingos ha quedado varada en el río Cauca. Es frecuente encontrar en los distintos *Relatos* alusiones a lugares comunes, tanto para los personajes de la ficción como para los lectores colombianos, el mejor ejemplo es la referencia al río Cauca y la región antioqueña.

No podemos decir que el *Libro de relatos* posea dieciocho poemas independientes, como cualquier otro poemario, sino que efectivamente construyen con cada discurso, una sola narración. La idea anterior sobre la dimensión plural que adquieren los *Relatos*, esto es, su

polifonía en términos bajtinianos, se complementa con la trama general del poemario, en la que los narradores se convierten en personajes que poseen diversos orígenes y comparten aventuras, aficiones y algunas sensaciones producidas por el contexto; aportando con cada una de sus historias a forjar la imagen de una región selvática, fértil y paradisiaca.

La polifonía se puede considerar como otro elemento novedoso dentro del panorama poético colombiano. Todos los elementos que se entretajan en los *Relatos* conforma un único universo ficticio que nos da una imagen de la complejidad y particularidad de la obra. Así mismo, la interpretación que pueda hacerse de ella, deriva de la comprensión de los *Relatos* como piezas de un todo. Debemos tener en cuenta que nuestra posibilidad interpretativa de la obra no consiste en ser una manera final o única de comprensión o de lectura, podrían darse en cada *relato* interpretaciones alternas, así como otras que abarquen la totalidad del poemario.

2.3 Las trastoques culturales en las temáticas del *Libro de relatos*

Más que intentar mostrar los trastoques y las novedades de las temáticas del poemario frente al contenido usual de la poesía colombiana, nuestro interés radica en evidenciar que, a partir de las temáticas de los *Relatos*, es posible identificar algunos códigos y valores dominantes que son trastocados o trasgredidos por algunas prácticas de vida que se proponen en el poemario. Como afirmamos en la introducción de este trabajo, las trasgresiones que hallamos acerca de los valores culturales convencionales o tradicionales, son extraídas, deducidas o examinadas a partir

de las mismas temáticas. Es rescatable el hecho de que el poemario contiene temas novedosos frente a los contenidos de la poesía tradicional ocupada en general de asuntos religiosos, políticos, amorosos, geográficos y hasta nacionalistas. No obstante, nos preocupamos más por los códigos o valores morales culturales que el poemario pueda trastocar.

Debemos salvaguardar que las temáticas de los *Relatos* ya han sido expuestas en el análisis sintagmático, específicamente en el ítem ‘Subjetividad del lenguaje’, teniendo en cuenta este tercer punto del análisis paradigmático. Por tal razón, tenemos un constante diálogo con lo que ya expusimos en dicho punto. Igualmente, aunque de manera más obvia, lo que concierne a las formas y estructuras del poemario analizadas en el punto dos, este análisis paradigmático también se enriquecen del análisis sintagmático. Lo que a continuación presentamos son las temáticas que, a nuestro parecer, trasgreden o trastocan algunos códigos morales imperantes en la cultura colombiana en la que nació el poemario, no sin antes hacer unas acotaciones importantes.

Como se ha planteado a lo largo de este estudio, nuestro interés no ha sido el encasillamiento del poemario en ninguno de los ismos (simbolismo, modernismo, vanguardismo, etc.), siguiendo la propuesta de Gomes (2002). Cuando nos referimos a un trastoque de valores no queremos relacionar esta ‘ruptura’ con ningún tipo de clasificación en las corrientes literarias; no pretendemos argumentar que el poemario sea trasgresor por pertenecer a una u otra corriente, sino que precisamente esta trasgresión es una característica que lo hace inclasificable.

La complejidad del caso De Greiff para la historiografía literaria es, pues, obvia: supone replantearse la transición de la época dominada por el modernismo a la época dominada por las vanguardias teniendo en cuenta que un código estético "dominante" no es necesariamente el único que articula el quehacer de un escritor. (Gomes, 2002, p. 435)

Desde nuestra interpretación, la importancia de los *Relatos* radica en los códigos o valores culturales que pueda quebrantar. Tanto a nivel formal como a nivel temático, existe una trasgresión de valores. Podemos apreciar que el trastoque que se hace a nivel temático se complementa excepcionalmente con el trastoque de las estructuras composicionales. Es como si no existiese otra estructura posible para confeccionar las temáticas tan irreverentes.

Debemos recordar, siguiendo a Todorov, que las categorías que aquí trabajamos han sido el resultado de estudios especializados en la poesía, la novela y el cuento popular. En este género narrativo participa una multiplicidad de personajes que se disputan constantemente el protagonismo y estimulan alteraciones en la forma de enunciación; esto obliga al narrador, desde diferentes ángulos, a referenciar acciones, personalidades, contextos aislados y conectarlos con una trama y una moraleja general. Pretender abordar estas categorías y aplicarlas a la poesía Greiffiana, significa asumir un amplio margen de inexactitud; sin embargo, el método estructuralista nos invita a rastrear, con algunas herramientas interpretativas, las dificultades y los límites de toda clase de narración. Nuestra intención, al hacer uso de este procedimiento no es preservar ni abanderar una corriente metodológica, sino llegar a definir ese aspecto particular del discurso que hace que el *Libro de relatos* de León de Greiff trastoque los códigos sociales y literarios imperantes.

Como veremos más adelante, varias de las temáticas del poemario presentan formas de vida en sus personajes-narradores que se oponen a las maneras tradicionales de existencia, marcadas por códigos conservadores y religiosos. De alguna manera, proponer un tema que trastoque los valores culturales de una época podría significar una alternativa distinta de vida moral. Las novedades que De Greiff pueda evidenciar en las temáticas de su poesía son, en otros términos, propuestas y, en este sentido, lo que podemos denominar ‘novedad’ lo entendemos como la propuesta que el poeta nos sirve y provee en su poemario. Hablar de una novedad en un autor literario es algo indudablemente controversial y hasta escandaloso para algunos. Por ello, más que decir cuál es la gran novedad que De Greiff evidencia en sus *Relatos* con respecto a la tradición literaria colombiana, nuestro interés es mostrar que el poeta propone artísticamente una poesía (los *Relatos*) que inviste ciertos rasgos novedosos para la lírica de su época y su contexto, que son visibles no solo por las estructuras y formas del poemario sino, además, por las temáticas derivadas de su contenido y de nuestra interpretación.

A lo largo del análisis del poemario fue interesante encontrar y observar una serie de temáticas que nos resultaron muy trasgresoras con respecto a algunos valores o códigos culturales. Recurrimos a la identificación de los contrarios en las temáticas del poemario como una de las herramientas indispensable para el reconocimiento de los códigos o valores morales que son trastocados. Esta es la razón por la cual en el mismo poemario se hacen evidentes tanto algunos códigos dominantes que, con cierto grado de inexactitud, corresponden a los valores de

la ‘muchedumbre’; como otros valores morales personales que se presentan a manera de alternativas y que no corresponden a estos códigos dominantes. En este caso, uno de los contrarios que más caracteriza a los *Relatos* fue el de ‘moral personal – moral dominante’, pues la mayoría de los personajes-narradores siempre propuso una manera de vivir personal e independiente que, en varias ocasiones, se contraponía a los valores morales de la multitud.

Algunas de las actitudes, muy apreciables para nosotros, que se pueden encontrar en los *Relatos*, son el hastío, la burla, la preferencia por los instintos y lo natural, la tendencia a los viajes sin rumbo, la locura, la necesidad de forjarse una moral personal y el irrespeto e irreverencia por lo sacro. La razón por la cual resultan valiosas para nosotros estas actitudes es por la información que nos proporcionan acerca de algunos valores y códigos morales dominantes. Continuamente, las burlas y hastíos son causa de diversos asuntos con los que los personajes-narradores del poemario no están a gusto y no practican. Estos asuntos son concernientes a las actividades, prácticas, códigos o valores pertenecientes a la muchedumbre, a la gente y a la moral que domina el contexto en que se rodean los personajes-narradores. Por tanto, la vida, las prácticas, la moral y la ética que realizan estos individuos protagonistas de las ficciones, van en contra de algunos valores dominantes que practican las gentes de su contexto, manifestando continuamente el hastío, y también la burla, que les causa lo que hace la gente y cómo vive.

Como aseverábamos en el párrafo anterior, es posible identificar en el poemario algunas temáticas que son contrarias y trasgresoras a ciertos valores o códigos culturales que se exponen en los mismos *Relatos*. No es de extrañar que constantemente los personajes-narradores, con su manera de vivir y actuar, su forma de pensar, sus burlas y hastíos (y, en general, las temáticas del poemario), estén trasgrediendo los valores o códigos culturales representados en aquella muchedumbre que se caracteriza por una moral cristiana y conservadora. Es el mismo poemario el que evidencia, en su interior, una serie de temáticas que trasgreden otros valores o códigos culturales dominantes y tradicionales, es decir, que los *Relatos* evidencian no solo los valores o códigos morales imperantes (los de la muchedumbre), sino, además, los valores que se proponen como novedad (los de los personajes-narradores), pues trasgreden las prácticas morales del gentío que representa la vida tradicional.

No obstante, este tipo de códigos y valores dominantes se enmarcan en el contexto que expusimos en el primer apartado de este análisis paradigmático. Por lo tanto, dicho contexto nos permite precisar con mayor claridad el tipo de códigos o valores culturales y morales a los que se pueden referir los *Relatos*.

Con todo esto, aunque nuestro trabajo no consiste en realizar una descripción historiográfica del contexto que rodeaba a León de Greiff y los códigos morales dominantes de su época, sí podemos rescatar algunos valores morales que se hacen evidentes en las temáticas de

los *Relatos* y que, desde un punto de vista social y cultural, es posible identificarlos y compararlos con los códigos morales tradicionales colombianos de la época de su contexto.

Para lograr comparar lo expuesto en el apartado número uno, referente al contexto cultural y literario de la época en que escribió De Greiff los *Relatos*, con las temáticas del poemario, recurrimos a Lopera y López con su texto *Propuesta de un lector y una lectura modelos para el Libro de relatos de León de Greiff* (2013). Si bien existe una innovación o propuesta en la forma del poemario, el contenido es algo igualmente apreciable en cuanto a trasgresión, recordando la propuesta de estos autores, en la que los *Relatos* pueden leerse en clave erótica, es decir, podemos observar en la temática una erótica implícita. Esta posición nos condujo a la intención de rastrear en el contenido del poemario más temas, cuyo predominio revele un trastoque a los valores culturales morales tradicionales.

Lopera y López afirman que puede evidenciarse, en el caso del erotismo, una especie de tabú y por ello hermetismo en la sociedad colombiana de la época. Los autores poseen una interpretación sobre el poemario que nos presenta una mirada sobre la sociedad cultural colombiana: “creemos que lo “hermético” de la obra degreiffiana está, en parte, relacionado con la necesidad de encubrir un sentido explícitamente sexual en el marco de una cultura conservadora y pacata al respecto, como ha sido y es todavía la colombiana” (p. 50). Así pues, estos autores nos muestran un pequeño panorama del erotismo en Colombia y algunas ideas sobre lo que ha sido progresista, en cuestión de este tema, en la cultura o sociedad del país:

Todos estos aspectos ayudan a concebir las relaciones amorosas y el erotismo de una forma más progresista y abierta en Colombia, al menos con respecto a los valores morales (castidad, pudor, etc.) que imperaron durante la mayor parte del siglo xx. El *Libro de relatos* se enmarca dentro de este progresismo y este afán por reivindicar la sexualidad. (p. 57)

Podemos deducir, quizá, que el panorama que nos enseñan estos autores es el de una Colombia en la cual dominaban los valores morales de corte católico y conservador. El poemario, en estos términos, evidencia un erotismo o sexualidad en la que se presenta un ambiente progresista, y hasta trasgresor, con respecto a los valores o códigos morales dominantes. De hecho, ellos afirman que el *Libro de relatos* se identificaría con la parte liberal “en lo que esta tiene de progresista” (p. 65), teniendo en cuenta el bipartidismo colombiano. Los autores sostienen que De Greiff, gracias a su amplia cultura que incluye tradiciones extranjeras, permiten a “sus poemas (particularmente los que conforman el *Libro de relatos*) estén más allá de los prejuicios, la misoginia y el desprecio del cuerpo, que son tan comunes en la historia cultural colombiana” (p. 65). Es claro el panorama: por un lado, el paisaje colombiano tradicional y dominante de aquella época lo marcaban los valores morales de corte conservador y hasta religioso y, por otro, el paisaje temático de los *Relatos*, que a partir del erotismo o la sexualidad que de estos se desprende, evidencia un ambiente que trasgrede los códigos morales tradicionales.

Las afirmaciones de estos autores son muy útiles para entender dos asuntos importantes. El primero de ellos es la situación tradicionalista y moralista católica en la que se enmarcan los valores y códigos culturales dominantes de Colombia en la época de De Greiff. El segundo,

concerniente a los *Relatos*, nos presenta una clave de lectura en la que el poemario se convierte en una fuente de valores trasgresores, en contraste con los códigos morales dominantes colombianos.

Lopera y López afirman que “en el *Libro de relatos*, lo erótico se convierte en un elemento político, en la medida en que se opone a los valores vigentes (de carácter conservador y regresivo) y propone la libertad individual del goce del propio cuerpo” (p. 70). Desde este punto de vista, el poemario se erige como trasgresor de los códigos o valores morales imperantes tradicionales y conservadores. A nuestro entender, no solo la erótica o la sexualidad funcionan para entender esta trasgresión sino, además, otra serie de temáticas que, desde nuestra lectura, funcionan para mostrar el trastoque de códigos o valores tradicionales imperantes en la cultura colombiana en la que fue escrito el poemario. A continuación exponemos algunas temáticas que, a nuestro entender, se enmarcan en este enfoque.

Un tema a resaltar es la marcada irreverencia al Dios del cristianismo y a la moral religiosa. Son vistas actitudes tanto de ateísmo, como de un panteísmo orientado por enseñanzas y preceptos no cristianos. Junto a este tema existe un contraste en el que si no se vive de acuerdo con los postulados morales religiosos, es gracias a una autosuficiencia moral de la que se desprende una ética interior y no exterior. Es decir, un sostén que viene de una moral propia y no de una impuesta.

En el tercer *Relato de Gaspar* se hace un recuento de los poetas que han caído irremediabilmente en el fracaso (ya sea la locura, el padecimiento de una enfermedad, o incluso la muerte); entre ellos debemos reparar especialmente en “el caso Nietzsche” puesto que la simple mención de su nombre en el *relato* es ya un claro indicio del conocimiento que poseen los personajes-narradores tanto de su filosofía como de su obra poética. Podemos suponer entonces el trasfondo filosófico de las personalidades más irreverentes.

Presumo haber –en lontana ocasión-
 Hurtádome los vasos sagrados
 de ya no sé qué iglesia, abadía o convento.
 (Creo que han sido más varias esposas de Jesús,
 Cuyos votos de castidad y su amor al esposo
 divino
 Fueron plumas al viento
 Y golondrinas migratorias que soltaron su
 Vuelo desde la Cruz...)
Relato de Guillaume de Lorges, pp. 120-121

Constantemente los personajes y narradores del poemario están realizando diferentes viajes en los cuales vagan sin rumbo fijo. Estos viajes tan absurdos y sin sentido tienen una importante finalidad: llegar a la pura vida, a la vida sana, esto es, vivir bajo los preceptos instintivos, de acuerdo con las necesidades primarias. Han renunciado a la falsa seguridad de una vida en sociedad, pues para algunos de ellos la mayoría de las personas que conforman la ‘polis’ son solo “gentuza verborrágica” y “pajarotes que aturden y estallan y se roban el grano”.

No le temen a lo desconocido precisamente porque representan a una estirpe de guerreros navegantes y bardos milenarios, cuyas normas y valores están determinados únicamente por el sentido de supervivencia. Más allá de recorrer tierras enemigas por la simple aventura, es en estos viajes, especialmente en los paseos nocturnos, donde los personajes-narradores alimentan su imaginación, iluminando sus oscuros pensamientos en las “noches vírgenes de luz” con nuevas teorías mientras consagran sus mejores himnos y surgen las mejores reflexiones.

Los cuentos hundíamos del báculo
 por el áspera tierra y obscura.
 Indiferentes íbamos. Errantes
 bajo el acre sol; bajo la pura
 noche de estrellas: o en la noche negra,
 Virgen de Luz, y en luz como Luzbel!
Relato de Gaspar (segundo), p. 12

Aquí podemos realizar un contraste con la idea de seguridad que brinda el estilo de vida ciudadano, en el que se ofrece directa o indirectamente una protección social, moral y económica. Es mayor la seguridad al vivir bajo las conformidades de una moral y una organización social predeterminadas, que el peligro de la vida fuera de la urbe, en la que todo depende de sí mismo y acaso del azar.

Como se ha mencionado previamente, existe en los *Relatos* un fuerte erotismo donde se alude constantemente a los apetitos sexuales e instintivos. Vemos una tendencia a referencias corporales, más precisamente a los genitales masculinos y femeninos. No sería posible concebir en una moral conservadora y religiosa la idea de la promiscuidad y el desenfreno instintivo, por

lo cual esta idea tan carnal resulta ser trasgresora a los códigos tradicionales. Podemos añadir que se promueve, o se elige, una vida fuera del matrimonio y de la conformación de una vida en familia.

Este marcado erotismo incluso en los casos más explícitos pasa desapercibido, debido a que los términos con los que se expresa referencia imágenes ambiguas que funcionan, a nuestro parecer, como eufemismos demasiado refinados. Se hace indispensable para tal interpretación un desentrañamiento de los términos.

En el presente caso referenciamos el *Relato de Harald el Oscuro*, quien dirige sus cantos inicialmente hacia las playas verdeantes de algas marinas, pero posteriormente declara todo su amor hacia su *fatal Isolda*, que no es en ningún caso la misma protagonista de la conocida leyenda sino el símbolo que ha dado a su forma de amar, incluso dice llamarse Tristán, para consolidar la idea de que el amor que siente en su corazón es llanamente el deseo carnal. Si recordamos esta antigua leyenda entenderemos que el sentimiento que une a esta pareja es claramente el deseo sexual desbordado.

Por todos los océanos nuestra libre galera:
Y en el palo cimero la flámula escarlata
con una rosa endrina,
y en nuestros corazones la rosa purpurina
y la flámula negra...
Relato de Harald el Oscuro, p. 107

Presenta una sinuosa analogía entre las embarcaciones y los genitales, de tal manera que al hablar de la embarcación que recorre los océanos se refiere igualmente a los genitales masculinos y femeninos. Las frases “y en el palo cimero la flámula escarlata / con una rosa endrina”, referencian principalmente el mástil de la galera en el que se encuentra una bandera o flámula de color escarlata y entre esta una rosa negra azulada, endrina. Cuando se dice “y en nuestros corazones la rosa purpurina / y la flámula negra” vemos que sigilosamente ha cambiado la correspondencia entre algunos términos, pues la rosa no era purpurina sino negra azulada, endrina, mientras que la flámula, es decir la bandera, escarlata. El hecho de que guarden esto mutuamente en sus corazones sugiere al lector la imagen de una mutua atracción sexual. Esta transformación del sentido nos permite interpretar a la rosa purpurina como el miembro masculino (descrito desde un principio refiriéndose humorísticamente y con un doble sentido al palo cimero) y a la flámula negra como la pelvis femenina.

Nuestra interpretación se fundamenta en el seguimiento de la lectura que hace Miguel Gomes del poema “Cancioncilla” que aparece dentro del compendio *Velero paradójico* del séptimo mamotreto, en el que interpreta el significado oculto tras estos versos.

Dame, ardientes -que vello leve dora-
 tus labios, dame las meladas cumbres
 de tus maduros senos, dame el rizo
 toisón. . . -y cate las celadas lumbres
 intercolumnias que él corona, obrizo-:
 tu gema, en roseo estuche moradora.

[...]

A1 erotismo del mapa anatómico que trazan los dos tercetos se superpone el humor; este surge de la inadecuación del eufemismo con los resultados tremendamente gráficos de las imágenes acumuladas labios, senos abultados y una ambigüedad final: la lengua, gema "en roseo estuche moradora". La lengua se sitúa en una boca a su vez dispuesta en un rostro al cual los cabellos rubios sirven de marco, tapando las "lumbres" de la mirada, o, más bien, la vulva, entre dos columnas (las piernas), a la cual el vello púbico sirve de "corona" y cuyos placeres encubre, "cela". Esta segunda posibilidad trastrueca en ironía la aparente delicadeza del título. (2002, pp 428-429)

La propuesta de valorar nuevas formas de vida constantemente se aprecia en el desarrollo del poemario cuando los personajes-narradores recurren tanto al aislamiento como al ensimismamiento que Gaspar denomina como el "absurdo". La causa por la cual estos personajes-narradores se exilian en sus pensamientos y sensaciones es, en primer lugar, el hastío por el bullicio y las enfermizas costumbres de la gentuza fonje, o la muchedumbre. Sumando a esa hartura la sensibilidad de cada personaje-narrador, finalmente se desprende desde el silencio interior la creación poética musical como resultado de una nueva forma de comprensión de la realidad, una vida autónoma que se opone y pretende corregir los convencionalismos sociales.

No es hartó mejor la serena
 vida interior, en el silencio, en el preñado
 silencio, concitando las fuerzas ocultas?
 No es el Verso una música de harpas,
 música de cristales, surtidor vidrioso?
Relato de Gaspar p. 4.

Recurrentes en el poemario son las actividades que frecuentemente realizan en grupo los personajes-narradores. Sabemos que los *Relatos* se entretajan en un universo ficticio común en el que se encuentran constantemente para compartir las mismas aventuras. Principalmente los

encontramos reunidos en las ventas, tiendas pueblerinas que poseen múltiples servicios, como el intercambio de materias, servicios de entretenimiento, venta de alcohol, tabaco y servicios sexuales.

Después de que escanciáramos el vaso
postrímero
-metidos ya en la sima berroqueña-
Nos dimos a decirles a Orión, a Fomalhaut, a
Aldebarán,
nuestra congoja y a Proción y al divino
Boyero:
[...]
Muy más allá del mundo de los astros
Queda el país difuso de los sueños;

Muy más allá del campo de los sueños
El reino está –brumoso y coruscante-
De la locura, que en sus brazos muelles
Todo el amor ilímite atesora.
Relato de Proclo, p. 99

Es muy constante el tema de la embriaguez ataráxica y las reflexiones emocionales en los *Relatos*. Aunque el alcohol sea una bebida cultural, lo trasgresor no está en estas actividades sino en las reflexiones que resultan de los encuentros, validando las reuniones dionisiacas, o báquicas de acuerdo con Ramón de Antigua, como fuentes de pensamiento y conocimiento, que generalmente se encuadran en temas como la vida instintiva, la locura, el amor, la muerte y la poesía misma. Esta trasgresión de los postulados sociales desafía los valores conservadores que promueven la vida social en permanente sobriedad, cordura, medida y regida por un comportamiento moral dominante.

Especialmente existe un tema cuya presencia no significa una ruptura en la forma o en los valores tradicionales, sino respecto a la temática de la poesía colombiana: la interculturalidad

presente en el poemario se evidencia con gran fuerza debido no solamente a la marcada intertextualidad, sino al uso constante de personajes-narradores, de procedencia nórdica.

Oh fulvo río Nus, ululante, roqueño
 [...]

Río, en tu orilla un viking la ceniza

Vil de tus oros persiguiera..., en balde,

Relato de Gunnar Frmhold, p. 93

De Greiff enriquece la ficción poética aludiendo a constantes referencias extranjeras, revistiendo a la mayoría de sus personajes con características propias de piratas y navegantes que, realizando sus múltiples aventuras náuticas, azarosamente terminaron en las regiones aledañas a Bolombolo, entre los campos, ríos y la selva tropical andina.

No podemos olvidar que estos personajes-narradores se presentan a sí mismos como piratas bardos y juglares navegantes venidos de tierras lejanas que han logrado enriquecer su léxico, su pensamiento y el ritmo de sus canciones gracias a los términos nativos con los cuales se bautizaron muchos pueblos, ríos y quebradas.

Zuyexawivo, oh Zuyexawivo, oh
 Tierra de horror!
 [...]

Oh Gautama, a quien entre la teoría

Innúmero de los Dioses y los Sub-Dioses elijo!
 Llévame a Netupiromba! Tórname

a Bolombolo! Llévame a Letabundia, a Tenebria!
Relato de Erik Fjordsson, pp. 85- 86

Hemos visto cómo el poemario constantemente revela críticas en tono hastiado a las formas de vida de la muchedumbre o de la mayoría, sometidas por la moralidad conservadora y la legalidad devenida de la religión, principios que regulan los comportamientos y las normas sociales dominantes. Lo que socialmente puede ser correcto, en los *Relatos* para los personajes-narradores pasa a ser algo despreciable. La propuesta que emana del poemario sobre nuevos estilos de vida se ve representada en las consideraciones, por parte de los personajes-narradores, en los que la vida instintiva es precisamente la vida sana y espiritual que se aleja tanto de las costumbres como de los lugares tradicionales de existencia. Por lo tanto, a los ojos de los valores dominantes de la época, este tipo de vida instintiva resulta ser nociva e inadmisible, convirtiéndose en una alternativa de vida trasgresora.

La poesía de León de Greiff es ya un detonante crítico de los valores sociales, en el sentido en el que sus contenidos revelan directamente un desprecio por la mayoría de las personas, su comportamiento y su forma de vida. Los valores culturales conservadores quedan al descubierto en las múltiples referencias críticas que se hacen sarcásticamente y que promueven una ruptura respecto a las formas de vida convencionales.

De forma contundente, en este punto es preciso exponer los contrarios que surgieron de las temáticas: ‘moral personal – moral dominante’, ‘vida nómada – vida sedentaria’, ‘lo profano

– lo sacro’, ‘campo – ciudad’, ‘vida instintiva – vida convencional’, ‘hastío – tranquilidad’ ‘dioses paganos – dios cristiano’ y ‘musicalidad – bullicio’. El panorama que nos ofrecen estos contrarios evidencia una marcada lucha y no permanecen en armonía. Desde este punto de vista, no funcionarían como un dualismo, sino como una triada, en la cual la tensión jugaría como el tercer aspecto.

Siguiendo los postulados que instaura Kristeva sobre el ideologema, representado en el contenido y la forma de los textos narrativos del *Libro de relatos*, el poemario funciona como un signo, pues la lucha de contrarios nos permite observar no el dualismo clásico del símbolo, sino su triada conflictiva. Es precisamente esta tensión la que nos conduce a observar un trastoque de valores, puesto que si tenemos en cuenta que las partes no armonizan, una de ellas se presenta como trasgresora en comparación con la otra. Desde este punto de vista, el ideologema del poemario que funciona como ‘signo’ nos conduce al reconocimiento de la ruptura respecto a algunas estructuras tradicionales de la poesía colombiana. Los *Relatos* están caracterizados por un marcado acento extraño respecto a la poesía que se venía gestando. Como se pudo observar en líneas anteriores, los *Relatos* incurren en numerosos elementos que constituyen algunos trastornos al lenguaje compositivo de la poesía tradicional. Esta última quizá podríamos referenciarla desde el punto de vista del ideologema símbolo, pues permaneció mucho tiempo (a excepción de un par de casos) bajo lineamientos probablemente atemporales que definían las temáticas y las formas convencionales de composición poética. En contraste, los *Relatos* constituyen una ruptura frente a este posible símbolo, debido a su carácter histórico evasor de la

rigidez repetitiva de los elementos estructurales y temáticos limitados que no logran salir de sí mismos.

Por otro lado, debemos recordar que el signo posee un tipo de dialéctica en la que no existe una simetría donde confluyan elementos que no salen de la relación básica de sus opuestos. El signo posee un dinamismo en el que los contrarios son capaces de decir algo más aparte de su dualismo conflictivo. Los contrarios generan una lucha que no se resuelve en un binarismo convencional, sino que propone múltiples trasgresiones a los valores tradicionales.

2.4 Conclusiones

El análisis semiótico abarca tanto el análisis sintagmático como el análisis paradigmático. Los resultados principales se muestran en el análisis paradigmático, por lo cual constituye de entrada una forma de conclusión. El análisis sintagmático también es una forma de resultados que funcionan como argumentos válidos sobre los cuales se construyen las conclusiones y premisas del análisis paradigmático. El presente apartado titulado ‘Conclusiones’ tiene el propósito de dar claridad en cuanto a cómo sin el primer análisis, no podría entenderse el segundo, puesto que los elementos de lo sintagmático constituyen la base de lo paradigmático. Nosotros no imponemos el orden en el que se debe dar un análisis semiótico, sin embargo, para nosotros funcionó el orden que propusimos.

En el análisis paradigmático reunimos los resultados del estudio sintagmático, cuyo desarrollo consistió en la aplicación de los conceptos, métodos y categorías anteriormente expuestas, que nos llevaron a las conclusiones mostradas en los apartados anteriores del análisis paradigmático. En el primer apartado, dimos un contexto tanto social como literario en el que León de Greiff vivía en la época en que escribió los Relatos, con el fin de tener un referente a partir del cual pudimos contrastar los hallazgos encontrados en el análisis sintagmático. En el segundo apartado, evidenciamos cómo desde el análisis sintagmático encontramos una serie de trastornos en algunos aspectos formales, siendo en este punto muy clara la relación entre el análisis sintagmático y el análisis paradigmático: en el sintagmático señalamos, por ejemplo, cómo León de Greiff posee una versificación libre acompañada de una rima y un vocabulario no muy común; y en el paradigmático mostramos que esos elementos, en comparación con el medio literario y la composición convencional de poesía, resulta ser un tanto transgresor. Hay que aclarar que la realización del análisis sintagmático nos arrojó unos resultados en los cuales vimos una especie de trastorno, que en otros resultados no fue tan claro; esto significa que en unas categorías observamos más trastorno de valores y códigos culturales que en otras. Es indiscutible que la información del análisis paradigmático es el resultado del análisis sintagmático. Por último, en el tercer apartado, mostramos cómo las temáticas resultan trastocar ciertos valores o códigos morales de la época; para lograr esto, primero tuvimos que ver qué temáticas se presentaban en el poemario, y para ello dedicamos un gran apartado en el análisis sintagmático titulado Significación del lenguaje.

De esta manera, sin la intención de encontrar o establecer verdades, el análisis semiótico se fue convirtiendo para nosotros en una propuesta de lectura particular del Libro de relatos de León de Greiff. Nuestra intención no ha sido el obligar a la obra a encajar perfectamente dentro de los conceptos y categorías. No obstante, al descomponer los Relatos en sus unidades más básicas logramos registrar las herramientas y el material verbal que los componen. De esta manera, la aplicación sintagmática de los conceptos se desarrolló con el fin de buscar una comprensión minuciosa del poemario, lo cual nos haría entender cómo la lectura de sus versos nos mostró voces que nos sonaban raras y ritmos que no habíamos escuchado previamente. Con la comprensión detallada, nos fue posible entrar a ver qué códigos o valores culturales el poemario trastocaba. Por ello el análisis sintagmático contribuyó en la tarea de comprender el poemario para que, posteriormente, en el análisis paradigmático, pudiéramos observar qué códigos o valores se trastocaban en los poemas; a continuación mostramos algunos aspectos estructurales de los Relatos que muestran cómo los elementos hallados en el análisis sintagmático fueron el argumento principal de lo expuesto en el análisis paradigmático.

De acuerdo con Todorov la naturaleza concreta o abstracta de un discurso se caracteriza, no por la veracidad, sino por la impresión de verosimilitud que este pueda representar. En los Relatos esta naturaleza abstracta se desprende de las aventuras narradas en las cuales es evidente el carácter fantástico. Curiosamente la elucubración de estas ficciones siempre se desarrolla dentro de unas coordenadas espaciotemporales geográfica e históricamente reconocibles, es decir, de naturaleza concreta.

Tal aplicación reveló en los Relatos los indicios suficientes para vincular, en lugares comunes y acciones similares, a varios de los personajes-narradores de distintos poemas. Estos indicios le otorgan a los múltiples Relatos unidad narrativa y manifiestan un universo ficticio en común. Es más que evidente: muchos de los pasajes narrados han tenido lugar en algunos sitios del territorio colombiano. Para llegar a las conclusiones en las que descubrimos que los personajes habitaban lugares comunes y realizaban acciones similares, varios ítemes (conceptos) como la subjetividad del lenguaje, los personajes y la naturaleza concreta y abstracta fueron importantes para determinar una especie de convergencia entre los personajes-narradores del poemario. En el análisis paradigmático, este elemento se convierte en un asunto importante de mencionar como algo que puede ser trasgresor, en cierta medida, comparándolo con las temáticas convencionales de la poesía.

Sería bueno añadir que, en cuanto a este elemento de convergencia entre los personajes, no se trata solamente de un universo de ficción en común sino que también, de acuerdo con la perspicacia del lector, de una directriz lógica a la que podrían ordenarse causalmente las diferentes narraciones para hacer de ella, trayendo a colación la teoría de Bajtín, toda una fantástica sinfonía de paradojas, reflexiones e ideologías.

Tanto la categoría tiempo, que reveló una doble temporalidad implícita en los poemas, como las categorías del orden lógico y temporal, cuya aplicación pretendió el rastreo de una

causalidad que estuviese presente en todos los Relatos, reafirman la propuesta interpretativa sobre la convergencia de los personajes.

Respecto al orden espacial de los discursos, esto es, la forma en que cada palabra, frase, estrofa, acento, es dispuesta dentro del texto, el resultado de su aplicación ha revelado información trascendente respecto al estado anímico y la personalidad de los personajes-narradores. La estructura compositiva varía en cada relato ya que esta es resultado del estado anímico del narrador. La estructura del Relato de Sergio Stepansky, por ejemplo, posee algunos rasgos característicos del ensayo, y nos permite interpretar tanto los lineamientos literarios, como las inclinaciones artísticas, no solamente de cada personaje, sino de la totalidad de la obra.

De esta manera, el análisis sintagmático provee los elementos suficientes para entender cómo, en el análisis paradigmático, elementos como el tiempo, el orden lógico y el orden espacial pueden demostrar cierto trastoque con respecto a los parámetros compositivos tradicionales de poesía, no solo lo que tiene que ver la convergencia y entrelazamiento de los poemas en sitios y temáticas similares, sino también otros elementos estructurales que a continuación presentamos.

Tenemos que hacer mención de otros elementos vistos desde el análisis sintagmático y que se expusieron a modo de resultado en el análisis paradigmático. Anteriormente, habíamos

dicho que en el poemario era posible observar el uso de una gramática un tanto libre, junto al uso de un léxico ‘raro’ y, además, erudito que conforma una musicalidad sin precedentes, cuyos sonidos surgen sin la necesidad de una rima tradicional. Todos estos elementos fueron hallados en el análisis sintagmático, puesto que en algunas categorías analizamos asuntos como las intertextualidades, las figuras literarias y la musicalidad; todo ello nos condujo a mostrar en el análisis paradigmático que el versolibrismo unido a las intertextualidades, el orden espacial, la musicalidad o el léxico erudito, confluyen para la formación de unos poemas que resultan tener un cierto número de elementos que trastocan estructuras de composición poética previas y, también, contemporáneas a De Greiff.

Por último, son de importante mención las temáticas del poemario de De Greiff. Estudiar el contenido de los Relatos en el análisis sintagmático fue indispensable para lograr observar las temáticas y los contrarios presentes en los poemas. Con estos elementos fue posible, en el análisis paradigmático, descubrir los valores o códigos morales que se trastocaban por medio de las temáticas; son ellas las que evidenciaron ciertos asuntos que resultaban ser un tanto transgresores (como el erotismo) para la moral dominante que, en cierta medida, está también expuesta en el mismo poemario. Esta especie de tensión entre una moral transgresora y una moral dominante, es vista a partir de los contrarios que expusimos en el análisis sintagmático. Por ello, el análisis paradigmático evidencia los resultados del análisis sintagmático.

Con todo lo anterior, es posible afirmar que el Libro de relatos trastoca no solamente algunos aspectos de carácter estructural en cuanto a la composición poética de la época en que fueron escritos, sino que, además, trastoca, por medio de las temáticas de su contenido, algunos valores o códigos morales dominantes; los elementos analizados en lo sintagmático posibilitaron esta propuesta que está consignada, en su mayoría, en el análisis paradigmático. No debemos olvidar que a lo largo del análisis sintagmático habían referencias que, desde temprano, mostraban los aspectos de trastoque y trasgresión que se mostraron en el análisis paradigmático.

Referencias

- Alape, A. (1995). *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Bogotá: Universidad Central.
- Arciniegas, G. (1995). León de Greiff un vikino del trópico. *Aleph*, (93), 2-10.
- Arévalo, G. (Comp.) (1999). *Siete poetas colombianos. Antología*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Arias, R. (2003). *El episcopado colombiano. Intransigencia y laicidad*. Bogota: Uniandes / ICANH.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editorial.
- Bajtín, M. (1986). *Problema de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-problemas-de-la-poetica-de-dostoievski-pdf.pdf>
- Barthes, R. (1994). *Aventura semiológica*. Barcelona: Planeta- De Agostini.
- Beltran, L. (1993). *Ensayos y poesías* Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Betancur, B. (1997). De Greiff o el lenguaje que no envejece. En M. Luque, M. Ordóñez B. Osorio. (Coords.), *Colombia en el contexto latinoamericano: IX Congreso de la Asociación de colombianistas* (pp. 165-176). Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Brioschi, F., Di Girolamo, C., Blecua, A., Gargano, A. & Vaíllo, C. (1988). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Caro, H. (2005). *La música en la poesía de León de Greiff*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Asociación nacional de música sinfónica.

- Charry-Lara, F. (1995). Una poesía insobornable y solitaria. *Aleph*, 93, 11-18.
- Cobo, J. (1996-1999). Poesía y Novela en la Década de los 80: algunas tendencias. En J. Melo (Ed.), *Colombia hoy* (pp. 309-410). Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Cobo, J. (1995). *Historia portátil de la poesía Colombiana*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Connell, S. (1978). *Lexical Aspects of the Works of Leon de Greiff*. Chicago: University Microfilms International.
- Cuartas, J. (1996). León de Greiff roblempatica del “yo” en poesía. *Thesaurus*, (1), 111-133.
- De Greiff, L. (1960). *Relato de los oficios y menesteres de Beremundo*
- De Greiff, L. (1960). *Obras completas*. Medellín: Aguirre Editor.
- De Greiff, L. (1975). *Obras completas*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- De Greiff, L. (1975). *Libro de relatos*. Medellín: Compañía de Empaques S.A.
- De Greiff, L. (1979). *Libro de relatos*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- De Greiff, L. (1979). *Libro de relatos*. Bogotá: El Áncora Editores.
- De Greiff, L. (2004). *Obras completas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Echavarría, R. (2006). *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá. Ministerio de Cultura, El Áncora Editores
- Espinosa, G. (2002). León de Greiff: el lujurante, el musical, el satírico. En G. Espinosa, *Ensayos completos* (pp. 167- 79). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Recuperado de

https://books.google.com.co/books?id=v9gxbBCEba8C&pg=PA6&lpg=PA6&dq=GERMAN+ESPINOSA+ENSAYOS+COMPLETOS&source=bl&ots=poJlyHmfNN&sig=eOZ31daaKp9hRqOXwL3w-qRhj8c&hl=es-419&sa=X&ei=ANITVa34MMKWNqGygKgP&redir_esc=y#v=onepage&q=GERMAN%20ESPINOSA%20ENSAYOS%20COMPLETOS&f=false

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica General*. Barcelona: Editorial Lumen.

Flórez, R. (2007). La poesía de León de Greiff. En la frontera entre lenguas. *Forma y Función*, (20), 41-58. Recuperado de www.bdigital.unal.edu.co/21648/1/18146-58621-1-PB.pdf.

Gaitán, S. (1989). *Teoría y práctica de la literariedad y comunicación en la vanguardia. El caso León de Greiff*. New York: New York University.

García, J. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco libros.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del Relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Gil, L. (1975). *A tientas por el laberinto poético de León de Greiff*. Cali: Universidad del Valle.

Gomes, M. (2002). El tiempo literario de León de Greiff. *Hispanic Review*, 70(3), 421-438.

Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3247210>

Gómez, E. (1986). León de Greiff: el lírico contra la lírica tradicional. *Cuadernos de Filosofía y Letras*, 9(1-2), 45-48.

Gómez, L. (1984-1989). *Obras completas*. Bogotá: Caro y Cuervo.

Gutiérrez, R. (2006). *Tradición y ruptura*. Bogotá: Random House Mondadori.

- Hernández, C. (1974). *La poesía de León de Greiff*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Klinkenberg, J. (2006). *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Kristeva, J. (1981b). *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lopera, G. & López, R. (2013). Propuesta de un lector y una lectura modelos para el *Libro de relatos* de León de Greiff. *Lingüística y literatura*, (63), 49-71.
- Lotman, Y. (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- Macías, L. (2000). Consideraciones sobre León de Greiff. *Estudios de literatura colombiana*, 7(2), 70-88. Recuperado de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4808407.pdf.
- Macías, L. & Velásquez, M. (2007). *Glosario de referencias léxicas y culturales en la obra de León de Greiff*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Mantecón, B. (1992). León de Greiff: El tema del amor. *Cause*, (14-15), 419-416. Recuperado de cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce14.../cauce14-15_25.pdf
- Mantecón, B. (2000). El tema de la muerte en la poesía de león de Greiff. *Lenguaje y textos*, (15), 81-96. Recuperado de ruc.udc.es/bitstream/2183/8100/1/LYT_15_2000_art_8.pdf.
- Marín, P. & Alzate, G. (1993). León de Greiff, La música de un archilunático. *Universitas Humanística*, 22(38), 56-61.

- Mattos, J., Murillo, A., Quintero, R. & Sierra, E. (2010). *Colombia en la poesía colombiana: los poemas cuentan la historia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Editorial Letra a Letra.
- Miranda, A. (2004). *León de Greiff: en el país de Bolombolo*. Bogotá: Panamericana.
- Moholer, S. (1975). *El estilo poético de León de Greiff*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Montoya, A. (2010). León de Greiff, cultura y política en Colombia (1895-1976). En A. Granados, A. Matute & M. Urrego (Eds.), *Temas y tendencias de la historia intelectual en américa latina* (pp. 173-195). Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de http://works.bepress.com/alexander_montoyaprada/9/
- Mukarovski, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Posada, M. (1996). Mecanismos de lenguaje poético de León de Greiff. *Revista casa silva*, (9), 52-58.
- Rodríguez, H. (Comp.) (2009). *De Mi Villorio. Edición conmemorativa. Un siglo de poesía. Luis Carlos "El Tuerto" López. 1908-2009*. Bogotá: Ediciones pluma de Mompox
- Rodríguez, O. (1972). León de Greiff: Imágenes y figuraciones de una poética de Vanguardia. *Anales de literatura hispanoamericana*. 1, 207-231. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7272110207A>.
- Rodríguez, O. (1972). Recursos rítmicos en la poesía de León de Greiff. *Thesaurus*, (3), 504-552.

Rodríguez, O. (1975). *León de Greiff: Una poética de vanguardia*. Madrid: Colección Nova Scholar.

Rodríguez, O. (2010). Motivaciones temáticas en la poesía de León de Greiff. *Revista de la Universidad Nacional*, (12), 35-37.

Ramírez, M. (2013). *León de Greiff y la tradición literaria*. Ottawa: Universidad de Ottawa.

Recuparedo de

https://www.ruor.uottawa.ca/.../1/Ramirez_Rojas_Marco_2013_thesis.pdf.

Suardiá, L. (1995). *El múltiple rostro de León de Greiff*. La Habana/Cali: Instituto cubano del libro, Editorial Arte y Literatura de la Universidad del Valle.

Valencia, D. (2007). *La música en León de Greiff y Otto de Greiff*. (“Adaptación del guión para una emisión de ‘Tertulia Divertimento’, un programa musical”). Recuperado de

<http://www.valenciad.com/Columnas/200703.pdf>

Todorov, T. (1975). *Poética*. Buenos Aires: Losada.

Todorov, T. & Ducrot, O. (1989). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*.

México: Siglo Veintiuno Editores.

Yllera, A. (1979). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza Editorial.