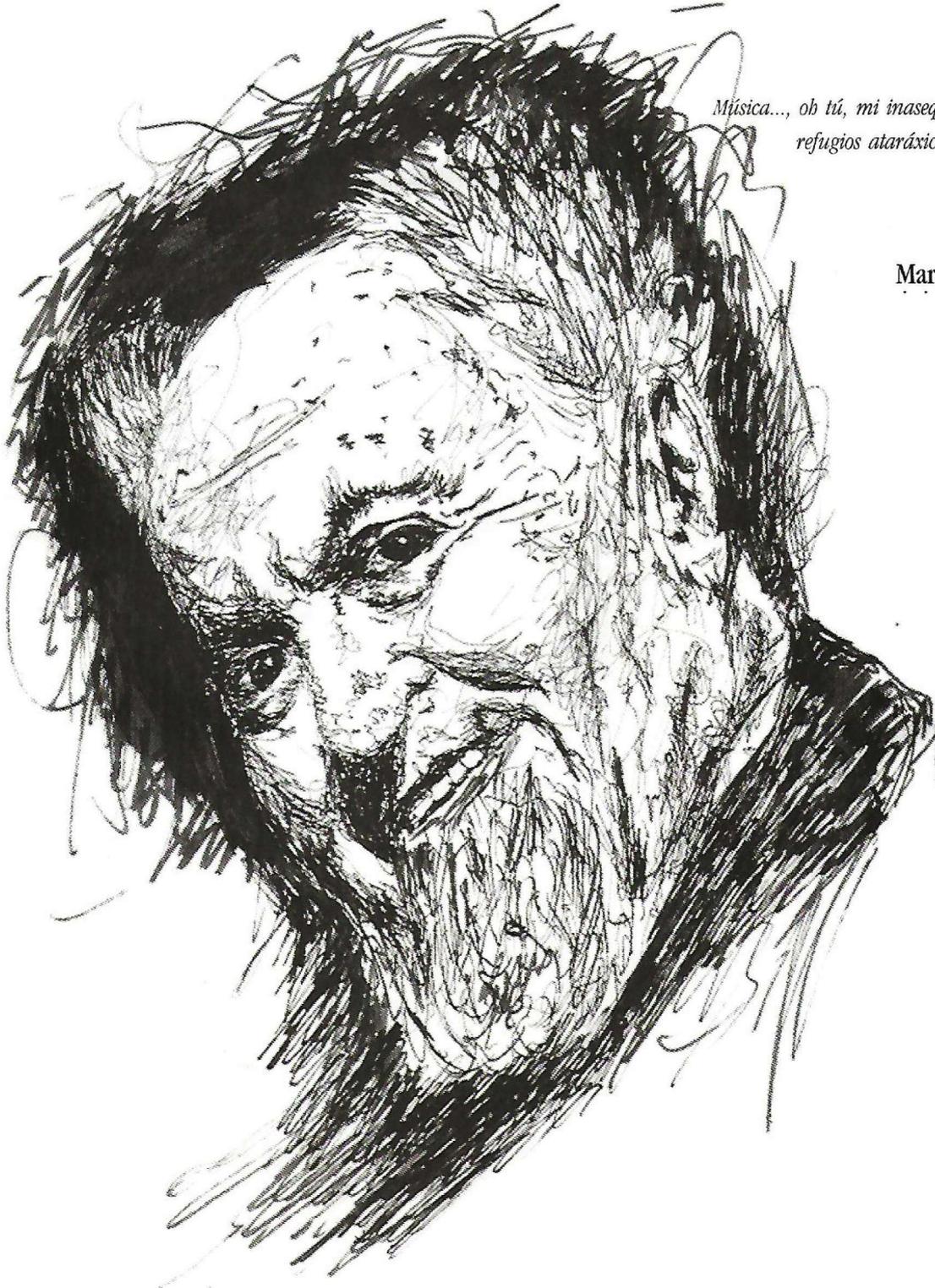


La **Música**
en la poesía de
León de Greiff

*Música..., oh tú, mi inasequible Dueño: llévame a tus
refugios atarácicos! Quiero tañer tus fibras!*

León de Greiff

Margarita María Velásquez



El poeta León de Greiff se caracteriza por un estilo muy particular que podría catalogarse como único. Es definitiva la influencia que recibe de los simbolistas franceses, principalmente de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. De estos poetas adopta la *preocupación por la vida interior* del hombre que para ellos es la verdadera realidad. Al igual que Baudelaire, se sumerge en lo *sombrío* y *enigmático* que subyace en el interior del ser humano. Utiliza un lenguaje sugestivo, musical y fantástico a la manera de Verlaine. Su posición ante el mundo, como la de los simbolistas franceses, es de pesimismo y angustia. Tal como sucede con Baudelaire, León de Greiff siente gran afinidad con el poeta norteamericano Edgar Allan Poe, con quien comparte la búsqueda de la verdad y la belleza a través del ensueño. De manera semejante a la del poeta francés François Villon, por quien sentía gran admiración, León de Greiff emplea frecuentemente la *ironía* en su poesía como medio de expresión de ese mundo contradictorio y complejo que hay dentro del hombre. La ironía es también una manera de burlarse de las realidades terrenales, que contrapone a los más altos ideales del espíritu del hombre. De la corriente modernista hereda la búsqueda de un estilo individual, la manifestación de la inconformidad, la preocupación por lo estético y el desprecio por lo terrenal y lo vulgar.

León de Greiff es además un poeta muy erudito. El estudio del vasto y copioso vocabulario que emplea en su obra así lo demuestra. En su hogar se vivió un ambiente en el cual se privilegió el gusto por lo intelectual y por la música. De ascendencia escandinava por línea paterna y alemana por la materna, confluyen en él diversidad de tendencias e intereses que se agitan dentro de su espíritu inquieto y penetrante. Al igual que su abuelo, Carlos Segismundo von Greiff, quiso hacer carrera de ingeniería, la cual abandonaría posteriormente para dedicarse con más ahínco a la actividad literaria. Su hermano Otto y su hijo Hjalmar han descollado en el ámbito nacio-

nal como musicólogos e investigadores en el campo de la música. Se afirma que en su época León de Greiff contaba con una de las discotecas más completas del país y que pasaba horas y horas escuchando la música de sus compositores predilectos.

El estudio del extenso y variado vocabulario utilizado por León de Greiff en su obra da cuenta no sólo de su gran erudición, sino también del profundo conocimiento, la vasta comprensión y la fervorosa pasión que sentía por la música. En su obra abundan las alusiones al lenguaje musical, tanto en lo tocante a los compositores que le apasionaban y a sus obras, como en relación con términos exclusivamente musicales, matices, intensidades, estilos y formas. La música, en fin, se convierte en su principal modo de imaginaria: “Así como la *música* es un importante elemento temático en la poesía de León de Greiff, pues desempeña un papel principal para determinar la estructura interior y exterior del poema, es también la gama principal de su *imaginaria*. El maestro percibe la música o el ritmo, el ruido o silencio de todas las cosas, las materiales y espirituales, las reales y las imaginarias”.¹ Siguiendo la línea de Verlaine, quien se interesó por la sugestividad y musicalidad en su obra poética, León de Greiff hace uso de la heterogeneidad, la versatilidad y lo sugestivo del lenguaje musical, que se convierte en el medio propicio para la expresión de ese mundo complejo, enigmático y paradójico que subyace en el interior del ser humano y que se constituye en la gran preocupación del poeta y la razón de ser de su poesía. El lenguaje musical, por su carácter de indeterminado e inefable, posibilita esa intención del poeta, que a la vez se identifica con la de los simbolistas franceses, de sugerir y evocar, sin nombrar ni definir. Cecilia Mendoza, en su obra *La Poesía en León de Greiff*, se refiere de la siguiente manera a esta intención del poeta: “Nuevamente, su idea de que la poesía es música y música sedante de violas y de arpas”. Niega que sea oratoria la poesía, y con esto ya dice que no trata en su concepto de expresiones lógicas ni claras, ni va a convencer ni a exponer, ni puede ser tampoco la repetición de maneras tradicionales:

Música y poesía sólo para los seres
de vibración sutil, para los seres
de pergeño sutil, de grávidos cerebros,
de corazones francos.²

Existe una estrecha relación entre las formas musicales y el contenido temático de la obra greiffiana. Formas estructuradas, tales como la fuga y la sonata, que se basan en el contrapunto o contraposición temática, la primera, y en el bitematismo, la segunda, permiten al poeta expresarse en torno a temas trascendentales como lo paradójico y contradictorio del amor y las ambivalencias propias de la naturaleza humana; formas más libres como el nocturno, la fantasía y la romanza, hacen posible la expresión del ensueño, la magia, la fantasía y la pasión.

En el poema *Fuguetta para dos Voces* predomina lo *contradictorio del amor*, sentimiento en el cual se *contraponen* el deseo ferviente de la pasión y un profundo dolor generado por la imposibilidad de realización del sueño amoroso. Para la expresión de tal contradicción, el poeta utiliza la *fuguetta*, una derivación de la *fuga*, en la cual el elemento esencial es precisamente el *contrapunto*. Éste se opone a una *melodía principal* que generalmente aparece en la *segunda voz*. Lo mismo ocurre en este poema.

48

El ferviente deseo amoroso está expresado en la primera voz:
Y he venido a besar el prodigio de tu boca y de tus dientes,
—oh Flor de mis Deseos, Fruto de mis Deseos: de mis Deseos Fríos
(y de mis combustiones latentes.³

(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 353, tomo 1)

La segunda voz es una advertencia de imposibilidad de realización de ese amor:

Tú me dijiste que nuestro amor les daría vuelta a los años:
más imperecedero cuanto más imposible, más real cuánto más
(restringido a las zonas del ensueño...

(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 354, tomo 1)

El contrapunto aparece opuesto a esa segunda voz. Está expresado por un “nosotros” frágil e impotente ante el poder arrollador de la pasión:

Qué pueden nuestros frágiles designios ante el amor turbulento?
Qué pueden nuestras débiles voces delante al vocerío
ululador de nuestra sangre que me hace tuyo y te hace mía?

(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 354, tomo 1)

La *síntesis* de la *contradicción* en torno al amor aparece en el final del poema. Dentro de la *fuga*, dicha condensación temática se llama *stretta* (estrecho):

Tú me dijiste, oh Mía... Ya me dirás, ya te diré, ya nos diremos;
tuyo soy y eres mía! Eres mío y soy tuya! Nada más que eso somos!
Oh suprema delicia! Deliciosa tortura! Sufrir de amor, maravilloso!

(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 354, tomo 1)



El *scherzo*, forma musical de carácter burlesco y juguetón, hace posible la manifestación de la ironía ante la dualidad vida-muerte. En el poema *Scherzo Irónico ma non tanto*, que hace parte del *Esquema de un Cuatuor Elegíaco en Do Sostenido Menor*, se palpa con crudeza el *carácter irónico de la existencia* ante la dualidad vida-dolor, vida-soledad, vida-muerte. El poeta capta adecuadamente el sentido del *scherzo*, palabra italiana que significa juguete o diversión y que en música se utiliza en obras de carácter humorístico. En este poema se emplea como elemento sarcástico en medio de un poema en el cual predominan el dolor, la angustia y el tormento ante la soledad y la muerte.

En el preludio se introduce la atmósfera desoladora y sombría que caracteriza el poema:

En la alcoba, en el silencio, en la soledad, en la penumbra de la alcoba propicios
al ensueño.

En el silencio de la alcoba, grávido de inquietudes, rebotante
de tácito dolor, el corazón batía sus alas, las míticas
alas; batía marchas fúnebres en su tambor destemplado...

(*Libro de Signos*, p. 185, tomo i)

El sentido sarcástico e irónico que sobreviene al dolor se prepara en la segunda parte, el *Molto Lento*, indicación de tiempo, en este caso pausado, que se relaciona con el espíritu de soledad y silencio que representa el poema:

Grazna su pávida carcajada romántica, sonámbula, macabra,
grazna su pávida
carcajada
romántica, sonámbula, macabra,
mi soledad!

Mi soledad: en el silencio, en la penumbra de la alcoba.

(*Libro de Signos*, p. 186, tomo i)

El sentido irónico llega a su clímax en la tercera parte, el *Scherzo Ironico ma non tanto*:

Arpegian risotadas de sarcasmo
— comentario fresco —
arpegian risas cerebrales
con una mueca
fingida,
arpegian ritmos cerebrales
con un espasmo
poesco:
en finos pizzicatti.

(*Libro de Signos*, p. 187, tomo i)

Los términos *arpegian* y *pizzicatti*, están tomados del lenguaje musical y contribuyen a crear el ambiente burlesco de esta sección. Efectivamente, la risa es un arpegio, ejecución sucesiva de las notas de un acorde, del grave al agudo o viceversa. Por medio de la pulsación de las cuerdas en los instrumentos de esa



condición se producen los *pizzicatti*, efectos chispeantes y llenos de humor que se utilizan en piezas de tal carácter.

El retorno a un sentimiento sombrío y angustioso se produce en las secciones siguientes a través del *Adagio Meditativo un poco Andante* y *Assai Tormentoso*. La “tormentosa desesperación sobreviene ante el fracaso, ante el definitivo derrumbamiento”. (*Libro de Signos*, p. 190, tomo 1).

El poema finaliza dentro de la misma atmósfera sombría y desoladora con la cual se inició:

En la alcoba, en el silencio, en la soledad, en la penumbra
de la alcoba, propicios al ensueño.

(*Libro de Signos*, p. 191, tomo 1)

Precedida de la soledad, del dolor, del sarcasmo y la desesperación, aparece finalmente y de manera inevitable, la muerte:

Y la muerte, y la muerte, y la muerte con sus alas enormes
y diáfanas,
acaricia la frente cansada,
acaricia el corazón malogrado, y el espíritu absurdo y la
vana vida...

(*Libro de Signos*, p. 192, tomo 1)

Este poema presenta una visión *pesimista* del poeta en relación con la *existencia*.

El *nocturno*, forma libre, evocadora de la noche, sirve al poeta para expresar otras características de la naturaleza humana, como son la *fantasía*, *el ensueño* y *la sensualidad*. La noche es el momento propicio para soñar e idealizar a través de “músicas recónditas” que inspiran a los hombres en medio de la soledad que la caracteriza.

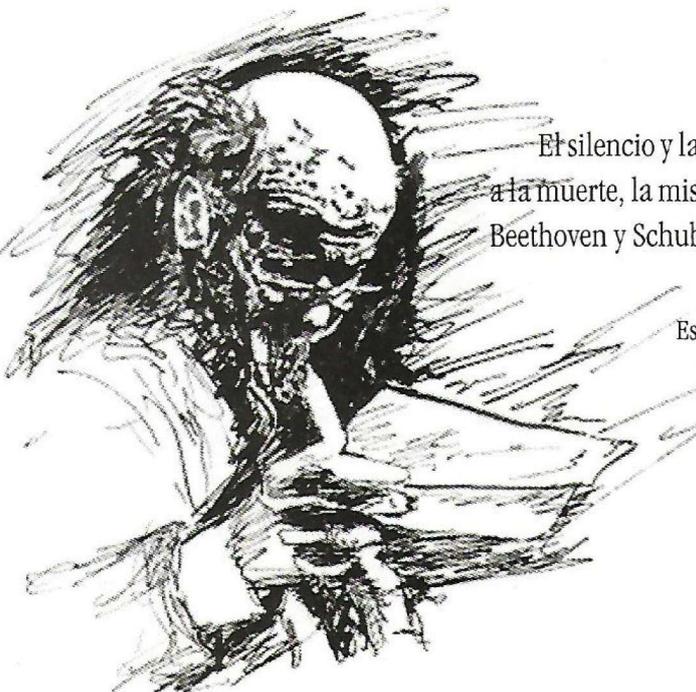
Es ésta la noche de las soledades fecundas?
Aquí erigí la torre de mi aislamiento
para escuchar las músicas recónditas
y disparar mis flechas a los astros.

(*Libro de Signos*, p. 220, tomo 1)

El silencio y la soledad de la noche incitan a los músicos a componer cantos a la muerte, la misma muerte que ha impedido que grandes compositores como Beethoven y Schubert hayan concluido algunas de sus más bellas sinfonías.

Es ésta la noche donde canta el Silencio?
Es ésta la noche henchida de Inconclusas en germen,
grávida de la Décima Sinfonía?—Y cuyo el Sordo,
y cuyo Franz, para el pergeño? Es ésta
la noche donde canta el Silencio con voz alitada
Los Cantos y Danzas de la Muerte,
La Muerte y la Doncella,
o El Rey de los Alisos?

(*Libro de Signos*, p. 220, tomo 1)



El carácter de ensueño y fantasía que prevalece en la noche se opone a la dura exigencia del trajinar cotidiano. Tal oposición genera una *ambivalencia* entre *sueño y realidad* dentro de la cual se debate el hombre permanentemente. Lo erótico y sensual se manifiesta a través de La Noche Morena.

Yo quemo mi cuerpo con el aire incendiado, en el día.
Tuesta el aire. Trasuda el monte vaho de fiebres. Bulle
la vida, brava, libérrima. Indómita salta por el ilímite
espacio.—Y soy duro.

Mas quiebra la noche el erguido
mástil, y embruja la noche mi espíritu dócil: morena
mujer, perfumada de nardos nupciales, la Noche.

(*Libro de Signos*, p. 220, tomo 1)

Dentro del análisis de la musicalidad de la poesía de León de Greiff, es importante destacar la sonoridad de la misma en lo que tiene que ver con el ritmo, la rima y los fenómenos vocálicos y consonánticos a través de los cuales el poeta intenta evocar, por ejemplo, el timbre o color característico de los instrumentos musicales. El timbre es lo que permite distinguir el sonido de un instrumento del de otro. Por medio del timbre se diferencia la sonoridad de la guitarra con respecto a la de la trompeta. Esto depende de factores físico-acústicos complejos, de los cuales el más importante tiene que ver con los armónicos, sonidos relacionados con un sonido fundamental básico.

En el caso de la *Sonatina para Flauta y Piano en Sol Menor*, León de Greiff obliga al lector a recordar las distintas sonoridades que produce la flauta y que identifican tal instrumento. En el artículo “La Música en la Poesía de León de Greiff”, el crítico musical Hernando Caro Mendoza se refiere a dicha característica de la poesía greiffiana cuando anota: “Y la importancia que da León de Greiff al timbre, al color de los instrumentos, y, en menor medida, a la voz humana, como se verá, es extraordinaria. El lector está continuamente obligado a recrear mentalmente el sonido de un violín, de un laúd, de una flauta, como texto concomitante al texto poético”.⁴

En los versos 3, 4, 5 y 10, 11, 12 y 13 de la primera estrofa aparecen aliteraciones por la repetición de la “s” (y de la “c” cuando tiene la misma sonoridad de la primera), que por su particularidad de pertenecer al grupo de las *consonantes sibilantes*, produce un efecto que logra evocar una de las sonoridades características de la flauta, la cual es similar a la de un silbido (ocurre cuando el instrumentista cierra la lengua y permite el paso del aire a través de ella):

Verso

- 3 presta al silencio espacio, si no le roba oídos,
- 4 para esparcir la discontinua seda
- 5 de su felpada melodía.
- 10 frágiles notas,
- 11 donde el cegado ruiñeñor ensaya



- 12 fundir claros acordes y destacar silbantes
 13 sollozos cristalinos.

Cada una de las estrofas del poema presenta en varios de sus versos constitutivos esta misma figura fónica a través de la repetición de la “s” u otras consonantes con la misma sonoridad de ésta.

También por medio de la aliteración el poeta logra recrear el sonido delicado, suave y aterciopelado de la flauta, con el uso reiterativo de la “d” y la “f”. A pesar de que la “d” es una consonante oclusiva, el sonido que se produce es mucho menos golpeado que el de la “k” o la “t”. La *f* se considera según Jakobson⁵ como una consonante sibilante, pero su sonoridad es en gran medida más discreta que la de la “s” o la “z”. Los cinco primeros versos de la primera estrofa, entre otros tantos del poema, presentan esta característica:

Verso

- 1 El tañedor de flauta
 2 —como es la noche indiferente—
 3 presta al silencio espacio, si no le roba los oídos,
 4 para esparcir la discontinua seda
 5 de su felpada melodía.

Los 3 últimos versos de la estrofa anterior presentan otro fenómeno consonántico a través del empleo de la aliteración: aparece la reiteración de la “p”, consonante perteneciente al grupo de las *consonantes oclusivas*, las cuales poseen la característica de cortar el sonido bruscamente, lo cual constituye también otra particularidad tímbrica de este instrumento (este sonido se produce en la flauta al presionar fuertemente los labios uno contra el otro para interrumpir el sonido):

Verso

- 3 presta al silencio espacio, si no le roba oídos,
 4 para esparcir la discontinua seda,
 5 de su felpada melodía.

La rima consonante y la aliteración permiten al poeta imitar el sonido tenue y cristalino de la flauta al emplear la combinación de las vocales “i” y “a” con la “l”. La “i”, vocal *cerrada* recuerda el sonido agudo de la flauta; la “a”, vocal *abierta* o *redonda*, según sugiere Jakobson,⁶ evoca su sonido blanco y puro. La consonante “l”, que se produce de manera suave y sin golpear al colocar la lengua en la parte anterior del paladar, recuerda su sonoridad cristalina y frágil. Este fenómeno fónico se presenta en varias secciones del poema. Un ejemplo claro del mismo lo presenta la tercera estrofa:

Verso

- 22 Se afila,
 23 titila,
 24 vacila,
 25 cintila:



26 destila,
 27 hila
 28 frágiles notas,
 29 sollozos cristalinos,
 30 claros acordes puros.

En lo relativo al ritmo, vale la pena mencionar el empleo que el poeta hace de las esdrújulas en los versos 5° al 7° de la cuarta estrofa, con lo cual, al aparecer éstas, seguidas una tras otra, se crea una sensación de agilidad y rapidez, similar a la que produce el efecto musical del *accelerando*, anotación que se emplea para indicar al instrumentista que debe imprimir más velocidad al tiempo:

Verso

35 que perfora los ámbitos oscuros
 36 y sórdidos: ¡violáceos, ráudos, lívidos
 37 relámpagos!

La sensación de agilidad que se crea en esta parte del poema tiene relación con una de las características más importantes propias de la flauta, instrumento que ha sido considerado como uno de los más veloces de la orquesta.

El *léxico musical* que emplea el poeta de Greiff es vasto y prolífico, además de que abarca una gran diversidad de aspectos del lenguaje musical. Los términos musicales que emplea el poeta tienen que ver con *la técnica, expresión, tonalidades, texturas, elementos y grafías, formas, timbre y organología, obras de la literatura musical y compositores*. Son muchas las menciones que aparecen en la obra greiffiana en relación con obras de la literatura musical y sus creadores, lo cual pone en evidencia la entrañable admiración que el poeta sentía por los mismos. El maestro de Greiff deja entrever su predilección por los *Lieder* y las composiciones para música de cámara de Schubert, las sonatas y sinfonías de Beethoven, los nocturnos de Chopin, los preludios de Debussy, y la música de Rimsky-Korsakov.

En *Suite de la Luna Negra*, el poeta no sólo evoca a sus compositores favoritos sino que va más allá y puntualiza las particularidades estilísticas de cada uno de ellos, de acuerdo con el período que representan. La *suite* es una forma musical instrumental compuesta de varias piezas cortas que constituyen variantes alrededor de una unidad. Es éste el marco que utiliza el poeta para resaltar el *carácter cíclico de las distintas concepciones en torno a las cuales gira la vida del hombre*.

Gira la negra
 gira la luna,
 gira
 la negra luna,
 gira la negra luna
 gira sobre sí propia,
 gira





la negra
luna
de ebonita,
gira la negra luna de ebonita
—sobre sí propia— y canta:
—¡Bah! Canciones! Y músicas abstractas...!
—Y, lo que canta, es la Música Viva!

(Variaciones Alrededor de Nada, p. 369, tomo 1)

Una de tales concepciones es el *romanticismo*. El poeta se refiere al “soñador romántico” y al “doliente elegíaco” a través de los principales compositores representativos del estilo romántico, tales como Chopin, Schubert y Schumann.

También hace alusión a formas libres como el *preludio* y el *nocturno*, las cuales han permitido a los artistas la expresión sin restricciones de su *intimidad* y *ensoñación*:

Oye el viaje de invierno, de Franz Schúbert,
y el rey de los alisos,
y el doble y ganimedes y ante el mar,
y de Schúmann, amores de un poeta,
y de Duparc, invitación al viaje
y la vida anterior...,
y de Chopín, preludios y nocturnos:
tú, soñador romántico; tú, doliente elegíaco.

(Variaciones Alrededor de Nada, p. 370, tomo 1)

El *misticismo* aparece representado por Bach, compositor barroco cuya música se caracteriza por su profundidad y por un sereno y *arraigado espíritu religioso*:

Oye la voz serena,
la voz profunda óye
de Bach —añosa encina,
inmesurable selva, órgano él mismo y templo
de la armonía—!
tú, sereno y profundo.

(Variaciones Alrededor de Nada, p. 370, tomo 1)

El *clasicismo* permite la expresión de lo *diáfano* y *transparente* que yace en la naturaleza del hombre. El poeta hace referencia a los principales compositores del clasicismo y del *neoclasicismo*, tales como Mozart, Haydn, y Franck, cuyo estilo está impregnado de *claridad* y *pulcritud*:

Y de Mozart el diáfano y sortilego,
y de Háydñ y Fránck, la cortesana
y la mística voz, inconfundibles,
tú, gustador de lo pulcro y etéreo.

(Variaciones Alrededor de Nada, p. 370, tomo 1)

El *espíritu febril* y *angustiado* del hombre se expresa por medio de la alusión a la *música impetuosa* de los compositores rusos Mussórgsky y Stravinsky:

Los cánticos y danzas de la muerte,
y sin sol, de Mussorgsky,
tú, angustiado, febril, hiperestésico;
(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 370, tomo 1)

Y, borracho de lumbres y colores,
óye, de Rímsky, antar y xeherazada
y el gallo de oro —vértigo y lascivia—;
mas, si de ritmos ebrio, tú, frenético
danzarán, danza todas las furias de Strawínsky...
(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 371, tomo 1)

Lo *fúnebre* está expresado en las obras dramáticas del compositor *posromántico* Richard Wagner:

Y, óye, en la noche, y en tristán e iseo,
la voz vigía de brangane, plena
de lo fatal, o el corno quejumbroso;
si no los funerales de sigfrido;
o el tránsito al valhalla, milagroso tumulto,
(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 371, tomo 1)

La *sensualidad* se resalta a través del *claroscuro* y *de lo difuso* que caracterizan al *impresionismo*, estilo en el cual las cosas apenas se sugieren y aparecen tan sólo veladamente. El poeta hace alusión a Debussy, principal exponente de este estilo en música:

Y, catador sutil de quintaesencias,
gusta la mediatinta debussyana,
pesquisidora de inusitados timbres
y lontanos acordes,
en un dorado ambiente de calígine.
(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 370, tomo 1)

Lo *misterioso* y *trágico* de la existencia se manifiesta a través de la obra de Beethoven, compositor trascendental y revolucionario a quien León de Greiff se refiere como “El Sordo”:

Y tú, plasmado en bronce, los vastos himnos óye,
óye las soberanas sinfonías
con que la voz del Sordo el orbe nutre!
(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 371, tomo 1)

El poeta concluye con la exaltación de la música, lenguaje que posibilita la expresión de esas diversas concepciones del mundo que giran en torno a la naturaleza humana:

Gira la negra luna,
gira
sobre sí propia,
gira la negra luna de ebonita,
gira
la negra



luna
de ebonita
—sobre sí propia— y canta:
—Bah! Ficciones! Y músicas abstractas...!
Y, lo que canta, es la Música Misma!

(*Variaciones Alrededor de Nada*, p. 371, tomo I)

Como complemento de la música, para enriquecer aún más su medio poético de expresión, León de Greiff se apropia de la magia y la fantasía que caracterizan el texto de *Las Mil y Una Noches*, de donde emana también un mundo rico en posibilidades y lleno de *ensoñación*, el cual, junto con la mitología, le permite ahondar en lo *infinito* y *fantástico* del interior del ser humano.

No es la primera vez que se intenta unir música y poesía para conformar un medio ideal de expresión artística. Para los griegos, música y poesía estaban íntimamente ligados. No existía división entre estos dos lenguajes. En el texto *La Interpretación en Música*, Gustavo Yepes Londoño hace algunas reflexiones en torno a esa estrecha relación que desde los orígenes ha existido entre música y poesía: “Hemos hecho referencia a la literatura, en vista de que la música, tal como la concebimos actualmente, partió de una *entonación de textos literarios* cada vez más codificada en cuanto a los acentos, la altura o frecuencia del sonido y, en síntesis, la prosodia. Los pueblos griegos *cantaban* sus versos, que estaban contruidos con base en el sistema *podálico* (yambo, trocaico, anapesto, dáctilo, espondeo, bráquico, crético, jónico, coriámbico...), resultante de diversas agrupaciones de sílabas *largas* y *cortas*. Había pues una *identidad* entre el *ritmo prosódico* y *musical*... De hecho, la poética y la música se aprendían al tiempo y aun en los textos en prosa, la retórica implicaba un conocimiento de la entonación y ritmo oratorios, libres e improvisados por el orador”.⁷ Posteriormente, músicos y escritores han logrado reunir estas dos manifestaciones artísticas en la *cancción*, el *Lied* y la *ópera*. De manera inversa a la de León de Greiff, el compositor alemán Richard Wagner precisaba de una idea clara del texto poético en su imaginación antes de comenzar a desarrollar cualquier idea musical. Así lo manifestó en una carta dirigida al compositor francés H. Berlioz: “Es en el drama antiguo donde he descubierto las fuentes de toda obra que valga algo; después de haber captado la relación entre música y poesía, reconocí que precisamente allí donde una de estas artes alcanzaba los límites de lo infranqueable, empieza inmediatamente con la más rigurosa exactitud la esfera de acción del otro; que, por consiguiente, con la íntima unión de estas dos artes se expresaba con la claridad más satisfactoria lo que no podía expresar cada una de ellas separadamente. La obra más completa del poeta debería ser la que, en su última terminación, fuese una perfecta música”.⁸

Schopenhauer, en su libro *El Mundo como Voluntad y Representación*, enfatiza aquellas cualidades que hacen de la música un medio de expresión

ideal para el hombre y que la convierten en un arte privilegiado que debe ubicarse por encima de todas las demás manifestaciones artísticas. Para este filósofo, “la música es una representación de la voluntad y en este sentido expresa perfectamente la esencia del mundo que es voluntad”.⁹ Por tanto la música puede existir independientemente del mundo fenoménico. De igual manera, en *El Nacimiento de la Tragedia*, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche atribuye a la música una vigencia universal; ella *no necesita* de la imagen ni del concepto, y está por encima de toda apariencia. Para Nietzsche “la lírica depende del espíritu de la música”.¹⁰ Es ésta la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado.

Es importante reconocer la intención implícita en la obra de León de Greiff de unir música y poesía, aquellos dos lenguajes que constituían su pasión. Entender esta característica de su obra permite valorarla aún más y comprender en su verdadera dimensión el sentido de la misma. La autenticidad, la versatilidad y la originalidad constituyen las particularidades esenciales de la obra, la cual se convierte en un aporte invaluable a la literatura hispanoamericana.

Notas

- 1 Stephen Charles Mohler, *El Estilo Poético de León de Greiff*, Bogotá, Tercer Mundo, 1975, vol. 1, p. 87.
- 2 Cecilia Mendoza, *La Poesía de León de Greiff*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, s. f., p. 61.
- 3 Las citas de los poemas de León de Greiff se extraen de sus obras completas y al final se añade el título de libro al cual pertenecen: León de Greiff, *Obras Completas*, tomos I y II, Bogotá, Tercer Mundo, 1975.
- 4 Hernando Caro Mendoza, “La Música en la Poesía de León de Greiff”, *Gaceta*, N.º. 29, agosto, 1995, p. 16.
- 5 Roman Jakobson, *Six Leçons sur le Son et le sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976, p. 98.
- 6 *Ibid.*, p. 82.
- 7 Gustavo Yepes Londoño, “La Interpretación en Música”, *Texto y Contexto*, Bogotá, Universidad de los Andes, N.º. 29, enero-abril, 1996, p. 27.
- 8 Enciclopedia Salvat de la Música, tomo IV, Barcelona, Salvat Editores, 1967, p. 544.
- 9 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Nueva York, Dover Publications, 1964.
- 10 Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, Madrid, Alianza, 1997, p. 71.



Dibujos de León de Greiff por Juan Manuel Perdomo Restrepo