

# Descenramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff\*

## Decentered Subject and Writing in León de Greiff's Poetry

*Óscar Salamanca*  
osalamanca1@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido: 13 de agosto de 2014. Aprobado: 30 de septiembre de 2014

**Resumen:** este artículo analiza la concepción descentrada del sujeto y de la escritura en algunos poemas de León de Greiff. Se desliga de los análisis enfocados en su estética modernista y propone otros conceptos para sustentar su estética de avanzada, como la subjetividad descentrada o la crítica de la modernidad a partir de la relación entre autonomía y soberanía del arte. Se plantea una perspectiva de análisis que justifica la participación de la obra de León de Greiff en una estética ya lejana del modernismo y enfocada en inquietudes contemporáneas sobre el sujeto fragmentado y su desintegración en la escritura.

**Palabras claves:** Greiff, León de; sujeto; autonomía del arte; soberanía del arte; vanguardia.

**Abstract:** This paper analyzes the destabilization of the subject and writing in some poems by León de Greiff. It separates from analysis focused on its Latin-American modernist aesthetic and proposes other items to support its advanced aesthetic, such as the problem of subjectivity or the critique of modernity based on the relationship between autonomy and sovereignty of the art. It develops a perspective that justifies the participation of this poetry in an aesthetic far from modernism and focused on contemporary concerns about fragmented subject and its disintegration in writing.

**Keywords:** Greiff, León de; subjectivity; autonomy of art; sovereignty of art; vanguard.

---

\* Artículo derivado del proyecto de investigación "El sujeto descentrado en la obra de León de Greiff".

## Introducción

La obra del poeta colombiano León de Greiff (1895-1976) surge en la transición entre el modernismo y la vanguardia en América Latina, y presenta en concordancia una estética de doble carácter. Mucho se ha hablado, en la crítica más tradicional, sobre la pertenencia exclusiva de León de Greiff al modernismo, debido a sus imágenes poéticas, referencias culturales o la métrica de sus versos, cercanas muchas veces a los postulados de este movimiento finisecular. No obstante, es evidente que el conjunto de su obra no puede ser catalogado de modernista, considerando la multitud de factores que trascienden este movimiento y contradicen no pocas veces aquella postura tradicional, como lo deja ver el número creciente de fuentes más contemporáneas que analizan sus elementos de avanzada. Uno de estos elementos es el objeto de análisis de este estudio: el descentramiento del sujeto y de la escritura en que este se manifiesta. La posición del sujeto en esta poesía no es unívoca, a diferencia de lo que ocurre en la literatura modernista, y en general en la literatura más característica de la modernidad, sino que se configura de modo fragmentario y a modo de destrucción de una tradición de la enunciación basada en una concepción central y autónoma del sujeto. Esta perspectiva de estudio contribuye a clarificar el lugar que ocupa De Greiff en el ámbito de la vanguardia y los inicios de la literatura contemporánea en el continente, proporcionando nuevos parámetros teóricos y conceptuales al conjunto de análisis que en este sentido han efectuado autores como Orlando Rodríguez Sardiñas o Juan Manuel Cuartas, este último ampliamente reseñado en el presente trabajo.

### Avatares del “Yo”: sujeto y escritura descentrados

De Greiff desarrolló en toda su obra una estética de avanzada que, no por integrar una heterogeneidad de elementos antiguos y modernos, incluso asociados al modernismo, dejó de significar una crítica y un distanciamiento sin precedentes de la institución literaria de la primera mitad del siglo xx. La ironía contra la poesía y contra sí mismo como poeta, un conflicto de planos de enunciación relacionado con la divagación discursiva y la fragmentación del sujeto en múltiples identidades —materializadas en heterónimos, sujetos colectivos a partir de la unión de éstos y trozos de subjetividad momentánea que no llegan a formar identidades precisas—, es el principio de una labor

deconstructiva que rechaza la estabilidad y la univocidad del sujeto en la tradición de la modernidad. El deslizamiento por fuera de las seguridades de la enunciación características de la modernidad, como la pretensión de una conciencia sobre el valor o el significado histórico del propio decir, lo mantiene alejado del círculo moderno que regresa siempre sobre sí mismo, basado en la idea de subjetividad cerrada que, al participar de la tradición de la ruptura y sin puntos de fuga establecidos, se consume a ella misma. La poesía en De Greiff es la apertura de un sujeto que abandona la autoconciencia de su devenir histórico para desintegrarse en la discontinuidad de la escritura, esa escritura que es entendida por Juan Manuel Cuartas, en el sentido derrideano, como “espacio abierto, fluyente, diseminante” (1996, p. 117). Es la escritura que desdibuja los límites del sujeto y su experiencia de la exterioridad a él, no en una autoconciencia del sujeto como “autor del mundo” en que habita, sino en la expresión de una palabra que fusiona las identidades, una definición indefinida de sí mismo respecto de lo demás, que por ello sigue siendo él mismo y a su vez todo lo demás. Veamos este poema:

Ninguno yo conozco.

Ninguno.

Y el múltánime y el multiforme Yo, lo han sido todos ellos. Y otros más que olvidé.

El multiforme Yo, lo han sido todos ellos: el múltánime, dentro mi pequeña animula; y el multiforme, en la mi diminuta proteidad.

Ninguno yo conozco.

Ninguno ya conozco...

Y otro soy Yo: que se fugaron. (De Greiff, 1960, p. 281).

El Yo discontinuo no es el mismo Yo *organicista* (para emplear la definición de Bürger [2000] sobre el modo de enunciación del sujeto en la obra de arte organicista) elaborado desde las bases epistemológicas de la tradición de la modernidad. Es un Yo que no es un Yo, que es otros Yo y que es el único Yo posible, todo ello a un mismo tiempo. Lo extensivo de la fragmentación en lo reducido de la “diminuta proteidad” es la condensación de la contradicción en formas enrevesadas del todo contemporáneas, que distorsionan la tradición lineal del sujeto y sus vías de desarrollo, siempre unívocas y hacia adelante. Aquí no existe ningún “atrás” o “adelante”, pues el primero podría

perfectamente ser el segundo y viceversa, del mismo modo que el “antes” y el “después” son solo momentos provisionales en la constitución de un Yo discontinuo. En un espacio de subjetividad abierto en el tiempo y el espacio, que trastoca sin cesar lo individual con lo multitudinario, las formas de constitución del Yo no responden a modos tradicionales u organicistas de enunciación. El sujeto es provisional y momentáneo, una entidad *suplementaria*, al modo de Derrida, como el poeta corrobora en la dedicatoria del ejemplar de uno de sus “mamotretos”: “Al poeta don Álvaro Mutis, en nombre de Le Gris, Aldecoa y Gaspar (ya difuntos), dedica con asaz simpatías cordiales y espirituales —como es obvio— su de ellos tres usufructuario” (Mutis, 1999, p. 2). Esta concepción del sujeto y su división corresponde por completo a la que se percibe a lo largo de toda la obra del poeta. De hecho, el título de usufructuario es clave en la interpretación de otra de muchas relaciones establecidas entre las distintas subjetividades, esta vez como *uso*, *transferencia* o *intermediación*. El acoplamiento de subjetividades no conoce fronteras en este fluir de la escritura que desborda los cauces tradicionales de la enunciación. La noción de heteronimia al modo de Pessoa es, de hecho, insuficiente para caracterizar las múltiples conexiones entre los avatares del Yo que aquí surgen, se presentan y desaparecen a ritmos escriturales vertiginosos. El logos adquiere así otra función en relación con la constitución de la subjetividad por medio de la palabra. Muy lejos de dar al sujeto el dominio de la naturaleza por el concepto, el lenguaje arrasa con toda identidad unívoca de éste y del universo, y se convierte en una entidad autónoma que fluye sin cesar, de modo informe y discontinuo. Ciertamente, es un lenguaje más acorde con conceptos contemporáneos como *diferimiento*, *suplementariedad*, *juegos de lenguaje* o *muerte del autor*: un lenguaje que, como pocos y de manera tan singular, profundiza en la remisión ininterrumpida entre significaciones, el carácter transferible o intercambiable de mil nombres y adjetivaciones, la suspensión de sentidos determinados de palabras heterogéneas en contextos diferentes o la disolución de la seguridad de la univocidad creadora en un lenguaje vertiginoso en que se fusiona lo uno y lo “otro”.<sup>1</sup>

---

1 Los conceptos de Derrida, Wittgenstein y Barthes se toman aquí, exclusivamente, como referentes teóricos para un posible estudio sobre De Greiff en el contexto de los diferentes inicios o los numerosos desarrollos de la literatura contemporánea en Colombia y Latinoamérica, sin asegurar por ello, de ninguna manera, que toda su estética sea susceptible de ser enmarcada en esos parámetros. En la necesidad de abordar nuevos y más contemporáneos marcos teóricos para interpretar una obra que plantea problemas de significación y subjetividad tan vigentes en

La base del distanciamiento de esta poesía respecto de la tradición de la modernidad y de la literatura colombiana de inicios del siglo xx, el factor decisivo que le otorga su carácter de vanguardia, está entonces en esa concepción descentrada del sujeto que tiene implicaciones en todos los ámbitos. En efecto, al cuestionar y desestabilizar la posición del sujeto de la enunciación, se cuestiona y desestabiliza nada menos que todo lo que se referencia a través de esa enunciación que el sujeto configura y que a su vez lo configura. Se desvirtúa así la diferenciación o identificación introducida por el lenguaje en una realidad heterogénea, y por tanto las relaciones entre las respectivas diferencias o identidades, que ante todo son diferencias y relaciones procedentes de los niveles semánticos y sintácticos. En esta concepción ya contemporánea del lenguaje y la escritura, en esta semántica intercambiable y sintaxis de relaciones significantes mutables, se integran esas diferencias o identidades a modo de estados momentáneos de la enunciación, que como las subjetividades múltiples, dispersas y de nuevo integradas, no perduran en una vertiginosa corriente de significaciones que todo lo arrastra. La enunciación, como parte del proceso histórico en la constitución del sujeto, desde la perspectiva de Max Horkheimer y Theodor Adorno, entra en una nueva fase que la separa del principio de coacción ligado al dominio de la naturaleza en la concepción ilustrada de la modernidad, donde las exigencias del concepto como instancia de representación, y por tanto de equivalencia, son claras:

Mediante el pensamiento los hombres se distancian de la naturaleza para ponerla frente a sí de tal modo que pueda ser dominada. Como la cosa o el instrumento material, que se mantiene idéntico en diversas situaciones y así separa el mundo —como lo caótico, multiforme y disparatado— de lo conocido, uno e idéntico, el concepto es el instrumento ideal que se ajusta a cada cosa en el lugar donde se las puede aferrar. Por lo demás, el pensamiento se vuelve ilusorio siempre que quiere renegar de la función separadora, de la distanciaci3n y objetivaci3n (1998, p. 92).

---

la actualidad, sería preciso examinar, por ejemplo, cómo participa De Greiff en esa noci3n de literatura de Derrida, citada por Christoph Menke, que pone en diálogo las concepciones arriba mencionadas y otras también contemporáneas, desde la escritura misma del poeta como entidad que constituye el único sujeto posible —“uno y múltiple”, según Cobo Borda—, con centros de enunciación transferibles o intercambiables, y toda la fuerza para desdibujar los límites de la identidad y la realidad exterior: “La *literatura* indica así, prácticamente, el más allá de todo: la *operaci3n*, la inscripci3n que transforma el todo en partes que piden ser completadas o suplidas. Tal suplementariedad abre el *juego literario* en el que desaparece, con la *literatura*, la figura del autor” (Menke, 1997, p. 194).

El principio de la equivalencia como factor dominante en la sociedad burguesa, que según Horkheimer y Adorno “hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas” (p. 63), encuentra aquí una formulación caricaturesca, pues al integrarse todo —subjetividades, adjetivaciones, calificativos, flora y fauna de la geografía del poeta (pingüinos, búhos, sapos, charcas), personajes secundarios (fuentes constitutivas del Yo en lo que Andrés Holguín llama “instrumento desconcertante de su autobiografía” [1974, p. 153]), arcaísmos y neologismos, referencias estéticas e históricas, minucias concretas o grandezas abstractas, en suma, identidades o diferencias semánticas y sintácticas— en una corriente de la escritura abierta, fluyente, diseminante (Cuartas, 1996, p. 117) que todo lo arrasa y lo entremezcla, la equivalencia entre absolutamente todo rechaza la identificación de una sola relación entre el sujeto y un objeto concreto a través de la fijación de un respectivo concepto. De tal forma, la equivalencia indiscriminada y por tanto relativizada revierte el proceso de la equivalencia sistemática y diferenciada de la modernidad, por la cual “las múltiples afinidades entre lo existente son reprimidas por la relación única entre el sujeto que confiere sentido y el objeto privado de éste, entre el significado racional y el portador accidental del mismo” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 66). La disolución de la equivalencia diferenciada en formaciones desfiguradas y movedizas que restablecen “las múltiples afinidades entre lo existente” es regla en esta escritura que rechaza por principio la solidez de la identificación. Es una escritura que se autodefine en “De Babia”, larga y accidentada serie de múltiples y cambiantes identificaciones de “Farandúlicos sujetos de avería”, en la cual “Continúase —todavía otra vez más— con la Secuencia, aún sin mayor ni menor consecuencia ni máxima ni mínima trascendencia doctrinal aparente, con la Secuencia de las Aventuras y Malaventuras de los tronados Farandúlicos trotamundanos”, (De Greiff, 1960, pp. 588-589):

Nada de tales cosas. Son meros giros en descubierto: Que todo se va convirtiendo en lugar común y en frases construidas —prefabricadas en serie— y así suele decirse sin compromisos ni responsabilidad de persona.

Parlando de otra guisa, oh Polemarco de mí: duro, perduro, vegeto —revejete—, vivo, supervivo, como si ello no tuviese relación muy íntima conmigo o que conmigo no tocase o que importárame un ardite de bledo. Así es. Cuando no nada ya se ambiciona, cuando aún nada se ambiciona. Alguna vez ambicioné? ni nadería... Cuando se espera ni nonada —que se es escéptico y, sobre escéptico,

tomado del hastío, que es moho—. Si se esperó alguna vez? Ni nonada... Se dura o se vegeta o se infravive sobrado, con señera displicencia señorial, cada hora más densa. Y si se piensa, se cogita, función es ya también peor que vegetativa, sin poner sesos en ello o sin tenerlos —en sesera— para ponerlos: cogitación, meditación mecánica si subconsciente. Y si se escribe —manía ya enquistada, después de terca—, sin objeto es, sin sujeto es, sin base, fundamentación ni sustentación. Sin tón ni són y puro són y són, sin razón ni sinrazón: mera orgánica función. Se escribe así sin escribir por escribir, como en ocasiones se lee por leer sin leer (divagando entre líneas), sin atender a lo ni entender eso que de esa manera se sobrelée: gratuita escribanía. Sólo acción caligráfica. Aunque es casi siempre tan teratológica la letra como anodina la canción (pp. 603-604).<sup>2</sup>

Esta fracción de la secuencia proporciona importantes claves para comprender la operación de designificación o desidentificación de esta escritura. Desde una ironía que, en su calidad de “valor coextensivo del Yo ante la representación” (Cuartas, 1996, p. 119), opera la descomposición del Yo en la obra, siendo de tal forma “su discontinuidad y su escritura al mismo tiempo” (p. 114), los “tronados Farandúlicos trotamundanos” son presentados por un sujeto indeterminado que presenta a su vez esa multitudinaria, accidentada y discontinua secuencia de “giros descubiertos”, “lugares comunes” y “frases prefabricadas en serie”, donde la escritura es “mera orgánica función”, “sin tón ni són y puro són y són, sin razón ni sinrazón”. El sujeto está destruido en una poesía con un lenguaje destruido, y por tanto así lo está esa realidad incierta que se enuncia a través del concepto: se escribe “sin objeto” y “sin sujeto”; para más señas, “sin base, fundamentación ni sustentación”. Una

- 
- 2 El carácter discontinuo de este lenguaje, enteramente accidentado, profundiza en la ironía de denominaciones como “catálogo de ineptias” (De Greiff, 1960, p. 157), “maremágnum de majaderías” (1960, p. 157), “farsas de un barroco gusto, o mal gusto” (p. 61), “lógica de ácrata anacoreta” (p. 9), “tergiversaciones y facecias feriales” (p. 285), etc., que el poeta otorga a su escritura en algunos “mamotretos” más tempranos, potentes en sí mismas para criticar la seguridad de una tradición discursiva fundada en la seguridad del logos, como ya se ha visto, pero aún no exploradoras, a este extremo, de las ideas que así se formulan. Esta clase de apartados ya más tardíos, en cambio, lleva a término la expresión de una subjetividad que se construye a sí misma como desubjetivada solo en el espacio de la escritura en que se configura su posición o desposicionamiento. A esto apunta el “oxímoron” que Sergio Rojas recomienda tener en cuenta en el análisis del arte moderno y contemporáneo, donde “no se trata simplemente de renunciar a la individualidad del artista, sino de recuperar la figura de la subjetividad individual en una época que ha llegado a descubrir y a valorar la experiencia como una instancia de radical ‘conmoción’ de la subjetividad individual. En la dirección de esta hipótesis, la obra de arte puede ser considerada como un trabajo de producción de esa ‘subjetividad alterada’, la puesta en obra del oxímoron de una subjetividad que es contemporánea de su experiencia del mundo” (Rojas, 2009, p. 211).

escritura sin sujeto y sin objeto no puede reclamar base alguna, sino solo la ruptura de esa base que le da fundamento y sustentación a la tradición moderna del sujeto, enunciador de equivalencias diferenciadas en un mundo heterogéneo en que las “múltiples afinidades entre lo existente” restablecen así su vigencia. Pero esta inversión no se da al modo de las correspondencias simbolistas, restauradoras de un sentido profundo y secularmente metafísico para una realidad que ha perdido esas bases o “seguridades” que “la mente creía guardar a propósito de sí misma” (Lyotard, 1987, pp. 19-20), sino al modo de una desarticulación general de significados y su posterior mescolanza en el fluir de una escritura “diseminante”, en que los elementos de la realidad entrechocan, se disuelven y eventualmente se funden en entidades o identidades indeterminadas. La “acción caligráfica” de la letra “teratológica” es la consigna que guía las técnicas más avanzadas de la escritura —en poemas a lo largo de la obra completa y sobre todo en los “mamotretos” en prosa—, pues la teratología es el criterio fundamental de la creación, el paradigma del Yo desarticulado que rechaza el modelo sintagmático u “organicista” de relaciones entre significados, “no ya sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto” (Bürger, 2000, pp. 144). La teratología, como logos sobre las anomalías y malformaciones de organismos, aquí aplicada al procedimiento de enunciación en que sujeto y objeto se desfiguran mutuamente en vez de conformarse y diferenciarse, constituye ciertamente el rechazo de la idea moderna de una subjetividad por completo libre de accidentes corporales del mundo de la materia, lejana de esa “inmersión en el ser inmediatamente natural” no compatible con la autoconservación en que se configura el “sí mismo” y que así se sublima a la pureza de una entidad abstracta: “El sí mismo, que tras la metódica eliminación de todo signo natural como mitológico no debía ya ser cuerpo ni sangre, ni alma ni siquiera yo natural, constituyó, sublimado en sujeto transcendental o lógico, el punto de referencia de la razón, de la instancia legisladora del obrar” (Horkheimer y Adorno, 1998, pp. 82-83). El sí mismo como punto de referencia de la razón y de la escritura en la tradición de la modernidad —que consolida la división del ser entre “el logos, que con el progreso de la filosofía se reduce a la mónada, al mero punto de referencia”, y “la masa de todas las cosas y criaturas exteriores” (p. 64)—, se ve confrontado cuando la escritura, que configura ese sujeto como punto de referencia de la razón, se desborda en discontinuidad y consume su desintegración. La idea de la



“negación determinada” de los contrarios en vías de su síntesis ulterior, que en la dialéctica hegeliana implica “la autosatisfacción del saber todo por anticipado y la transfiguración de la negatividad en redención” (p. 77), se hace “negación indeterminada” en una escritura que problematiza el presupuesto básico de la separación, ya asumida por costumbre, entre sujeto y objeto. Con la teratología del logos de la razón, el lenguaje —que no puede hablar sino a partir sí mismo— formula su confianza “en la vida directamente” y se aproxima a la “prehistoria”, al “impulso mítico” contrario al “sí mismo” de la modernidad, movimiento tan “absurdo como la embriaguez”, en la medida que el progreso “ha cubierto de maldición al olvido de sí tanto en el pensamiento como en el placer” (p. 83). Es en esta confrontación del “sí mismo” de la modernidad donde el lenguaje en De Greiff expresa ese “estado de alma dionisiaco”: no solo por la “exuberancia vital en las formas de expresión, en el cúmulo y la variedad de las imágenes, en el vigor representativo de las comparaciones” (Sanín Cano, 1989, p. 261), ni por ese “delirio” del acto de nombrar e intentar “abarcarse el universo con la palabra” (Cuartas, 1996, pp. 120-121), sino más exactamente por la negación de una subjetividad construida en el principio de autoconservación, que sucumbe al final en la lúdica creativa y paradigmática de una escritura teratológica. Nada más que “verborragia”, llamaría a esto De Greiff en su típico procedimiento de descomposición del Yo: “Sobre mi verborragia oceánica navego / como un viking que fui: yo me soy nave, / mar y piloto y galeote —cuatro en uno—” (De Greiff, 1960, p. 522). El “sí mismo” está del todo desintegrado: es primera persona amplia y por ello indefinida, transferencia de identidad a antepasados nórdicos, complementariedad cuádruple de trozos del sujeto y de la realidad presuntamente “exterior”, todo navegando —naufregando, si se quiere— en la “verborragia oceánica” con que se define al sujeto mismo, nada menos que su propio ser conformado por —desde, en, con, a través de— una abundancia no controlada, abrumadora y designificante de la escritura.

### **Crítica de la modernidad y el concepto de soberanía del arte**

En la dialéctica de modernismo y vanguardismo que presenta esta escritura, factores como la individualidad o la diferenciación de ámbitos artísticos y no artísticos demandan una problematización. No es esta una obra que asimile por completo concepciones del lenguaje predominantes hasta el siglo XIX y

que sustentan la tradición literaria de la modernidad hasta aquella época. Si las manifestaciones más tardías del simbolismo y el modernismo, como Hugo von Hofmannsthal en Europa o José Asunción Silva en Hispanoamérica, habían problematizado los alcances del lenguaje respecto de la realidad de la que forma parte mediante un empleo todavía tradicional de ese mismo lenguaje, en De Greiff encontramos multitud de versos, poemas y “mamotretos” enteros que rechazan la lógica decimonónica y formulan un criterio del todo opuesto. Una escritura que no se ciñe a los modelos literarios institucionalizados para atacar esa institucionalidad, es una escritura que toma distancia de esa tradición que Bürger identifica con el desarrollo del arte desde el Renacimiento hasta los tiempos del arte por el arte. En el De Greiff vanguardista, como en los demás vanguardistas, el lenguaje es ante todo una práctica que trabaja en la literatura, pero a partir de allí establece una crítica a las bases fundamentales que ese lenguaje, desde luego no exclusivo de ella, ha tenido hasta ahora. No hay “arte por el arte”, como se ha pretendido algunas veces, en una poesía que rechaza y hasta ridiculiza esa sacralidad secular que aquel movimiento proclamó, y menos al socavarse las bases fundamentales de la individualidad consistente y segura de sí misma, premisa obligada de esa proclama de autosuficiencia. La poesía en De Greiff, desde el ámbito específico de la literatura, no es solo una crítica a la institución literaria y por tanto artística de su contexto, sino también a la condición subjetiva que alimenta toda esa institución, extensible aquí a todo el pensamiento y la tradición de la modernidad. Si en el caso del surrealismo hay una inmersión en el subconsciente con miras a la liberación del individuo de las coacciones sociales que no le permiten ser en toda su plenitud, y en el cubismo hay una multiplicidad de perspectivas para una realidad que se presenta a nosotros fragmentada y en niveles superpuestos, en De Greiff hay una crítica a la noción indivisible del sujeto y su percepción estable de la realidad a través de la desarticulación de las partes constitutivas de la enunciación. La crítica, ciertamente, se extiende y alcanza implicaciones más allá de los límites literarios y artísticos. La autonomía se mantiene, pues la escritura no desarrolla sus problemáticas en ámbitos distintos a la propia forma literaria, ni pretende restaurar para el arte la articulación de intenciones extraliterarias diversas y explícitas que de algún modo se lograron depurar en el siglo XIX. Pero tampoco se declara la autosuficiencia de la práctica artística al modo modernista, con nociones elevadas y grandilocuentes que le restituyen la sacralidad cuestionada en todos los ámbitos por la sociedad burguesa. La

dialéctica de modernismo y vanguardismo nos presenta aquí un nuevo horizonte del individuo y de los alcances de la obra de arte en ámbitos diferentes al de su producción. Una obra que no solo reclama un espacio del todo autónomo, como lo había reivindicado el arte por el arte, sino que plantea problemáticas del sujeto y el lenguaje ya por completo lejanas de la literatura de esa corriente, trasciende el ámbito de la mera autonomía y se inscribe en una postura de crítica al discurso moderno, el cual ha nutrido, con su estructura invariable, tanto el mismo arte por el arte como en general el logos de los demás discursos de la modernidad. Por ello, De Greiff escapa a la contradicción involuntaria de un arte finisecular que pretende estar separado de la sociedad, al hacer de la contradicción entre autonomía y dependencia, explícitamente, su espacio predilecto. Como evidenciando que la poesía tradicional no realiza sino una “pura negación subjetivista” y que “depende todavía demasiado del medio que pretende rechazar” (Gómez, 1995, p. 166), De Greiff asume el rechazo de la tradición, prolongada tanto en la poesía como en otros discursos, en el nivel de un lenguaje y una escritura que desintegra las identidades, que desdibuja los límites del sujeto y el objeto. La tradición discursiva de la modernidad es así confrontada por eso que Christoph Menke, al hablar de la “singularidad estructural” de la obra de arte autónoma que “se da a sí misma sus propias reglas”, describe como “trabajo de descomposición, al que la experiencia estética somete el funcionamiento de los otros modos de discurso” (1997, p. 19). La dialéctica de modernismo y vanguardismo en De Greiff, que es dialéctica de la proclama de autosuficiencia radical y por ello marginal en posturas finiseculares como el esteticismo, y la proclama del arte como transgresión de otros discursos de la sociedad en la vanguardia histórica, es entonces una dialéctica de la autonomía y la soberanía del arte, fundamental en la teoría de la negatividad estética de Adorno y en la que Menke identifica lo que para él debe ser factor central en la reflexión estética actual.

Adorno formula su teoría de la negatividad de la experiencia estética en relación con dos términos en apariencia excluyentes entre sí, que no obstante deben confluir si se quiere construir una instancia de crítica a la razón en el ámbito específico del arte: la *soberanía*, modelo de crítica a la razón, solo sería posible dentro de la forma artística autorregulada, es decir, en el espacio de la *autonomía*. Por tanto, el arte solo podría ir más allá de sí mismo siempre que opte por no salir de sí mismo. La antinomia que esto comporta,

según Menke, encuentra su solución en el plano semiológico aportado por la teoría deconstructiva, que, al objetar los términos en que se plantea la teoría de la negatividad de Adorno, la depura hasta cierto punto de sus aporías y la complementa:

No carece de plausibilidad la objeción de Derrida cuando protesta por la asignación de la negatividad estética a la realización actual de su experiencia. Es una objeción que saca su fuerza de la tensión que amenaza desgarrar desde dentro la estética de la negatividad. Por una parte, la experiencia estética es una negación procesual de toda comprensión automática que se abre a nosotros en el objeto estético como constitución de sentido. Pero, por otra parte, el alcance y la validez de esta negación se limitan al cumplimiento de la experiencia estética (Menke, 1997, pp. 190-191).

Esta idea, “a la vez total y limitada de la negatividad”, que “cuestiona el funcionamiento de todos los discursos y que, sin embargo, puede considerarse como un discurso especial entre otros” (p. 191), conduce a “la marginación de la experiencia estética, especialmente después de haber sido reconocido su carácter negativo”, una “complicidad de la estética tradicional con la metafísica, es decir, en el lenguaje derrideano, con la reconstrucción de nuestros discursos con vistas a su funcionamiento eficaz” (p. 192). Esta complicidad con la metafísica implica una adecuación del discurso estético a su “eficacia”, algo que Derrida, en palabras de Menke, cuestiona:

Por eso entiende Derrida el “reconocimiento” del arte en la estética como su “sometimiento” a una forma de discurso entre otros, en el que pierde su concepción subversiva. Con una expresión de Bataille, Derrida llama “sometida” o “servil” a la concepción del arte que lo rebaja a una forma limitada de discurso, frente a su contenido “soberano”. El arte es, por el contrario, “soberano” porque sobrepasa los “deseos del sentido” que determinan los discursos no estéticos. Considerar el arte en su soberanía, significa no eludir ni rechazar “el peligro de no tener sentido”, sino asumirlo y preservarlo. Es servil el rechazo de tal riesgo, y soberana su asunción (p. 192).

La consideración de la soberanía en el plano semiológico del sentido, o del no sentido, más allá de las precisiones teóricas que el autor busca introducir en el ejercicio analítico del arte, nos ofrece aquí, de paso, una interesante perspectiva de estudio de la escritura en De Greiff —complemento del

enfoque hasta aquí desarrollado sobre el tratamiento de la subjetividad—, cuyas significaciones son trastocadas en miles de convergencias con otras significaciones, suspendiéndose y reconfigurándose por tanto los sentidos que otorga la palabra, unidad de tensión de la significación-designificación. La discontinuidad, que rechaza por completo la comprensión automática en la procesualidad del discurso estético, puede integrarse también al rechazo de los “deseos del sentido” de los discursos no estéticos, al ser descrita solo al mismo tiempo que se conforma, es decir, al asumir y preservar “el peligro de no tener sentido”, siendo discontinua solo desde la conformación de sí misma en discontinuidad:

Y esto no es sibilino ni maledictino leonesco, seor Altazor, sino apenas baturrillero, magüer no bátese asnillo algún ni con la baticola, ni se le batanea, ni se le bate el batintín. Es un mero bateo del batólogo emérito cultor del fárrago, que no es la misma farra... Fárrago! Fárrago! Fárrago! caigo en la cuenta ahora apenas —musita Polimarco o Palinuro— de que los próximos libros del clan, los próximos siete, llamaránse todos Fárragos, y se diferenciarán entre sí —es un decir: vaya alguien a diferenciarlos—, por el secundario respectivo estrambote de cada unidad de la septina: los ya cuasi inmediatos Fárragos sexto y séptimo mamotretos del catálogo general, serán Veleró Paradójico y Bárbara Charanga. Y etcétera y etcétera... Y ahora, allí, en el otro Fárrago múltiple, se asilará mi poesía —nova et vétera— no incluso en mamotretos anteriores y la incluso. Ni una ni otra incluso... Fárrago! Fárrago! Fárrago! (De Greiff, 1960, pp. 539-540).

Negaciones ironizadas, nombres arquetípicos de la vanguardia latinoamericana, formas arcaicas y neologismos, incisos enrevesados, identidades múltiples, referencias a la propia obra pasada y futura, parónimos con significados suspendidos y modificados, “y etcétera y etcétera”, todo es amontonado en desorden y lanzado al hervidero de la “verborragia oceánica” que conforma al Yo en la escritura, al “fárrago” del Yo. De tal forma, el “exilado príncipe de Nolandia” hace de esta tierra del No, de la negación del sentido, el reino de su autonomía; pero a su vez, como “capitán de los mis desatinos” (1960, p. 512), pone en práctica, en la escritura, el “trabajo de descomposición, al que la experiencia estética somete el funcionamiento de los otros modos de discurso” (Menke, 1997, p. 19). El resultado lo describe el mismo De Greiff:

Imagináos el más tergiversado de los Caos posibles, de los de los Bogislaos y de los Beremundos, de los Segismundos de Marras y de los Agesilaos de

Entrambosmundos. Y no es el más grande de los caos, el caos continente aparente, sino el allí contenido caos, psíquico, metafísico y metapsíquico y sensorio. El Caos Pancaótico que intégralo... Ah! buen caos! optimísimo caos! (1960, p. 540).

La escritura que pone en práctica el no-sentido implícito en esta suerte de manifiesto (como en otros textos que funcionan de la misma forma) es una escritura que no se aviene simplemente a considerarse una “anomalía” —de acuerdo a la terminología asociada con la “teratología”— perfectamente limitable en exclusiva al discurso estético diferenciado y no trascendente hacia otros modos de discurso, pues su crítica no solo tiene vigencia en ese ámbito estético ni es del todo comprensible solo a partir de él. Su crítica al sujeto de la “interioridad” y al objeto de la “exterioridad”, mediante una enunciación que transgrede las diferenciaciones establecidas por la razón en este punto, debe considerarse, para ser potenciada en todas sus implicaciones, en su tensión con procesos de configuración de sentido consolidados por la razón moderna. De tal forma, esta poesía, al defender su autonomía y no hacer concesiones a intenciones o regulaciones de otros ámbitos, desarrolla al mismo tiempo el ejercicio de su soberanía respecto de la configuración de sentido en el marco de la razón moderna. Esta doble condición está dada por su integración negativa, al discurso estético, del proceso de configuración de sentido en discursos no estéticos. Por esto, la idea de “lectura textual” de Derrida —que implica la transformación de todos los discursos, estéticos y no estéticos, en textos, y de estos a su vez en partes constitutivas o “‘géneros’ de un texto general”, lo que hace que la “diferencia estructural” de discursos se convierta en diferencias relativas entre esos “géneros” ya integrados (Menke, 1997, p. 194)—, ofrece los medios de análisis adecuados para evidenciar en De Greiff la negatividad de la experiencia estética respecto del discurso estético y al sistema de significación de otros modos de discurso. De esa manera, esta poesía hace suya la caracterización de Menke:

El hecho estético es soberano en la medida en que no se inscribe simplemente en el tejido diferenciado de la razón plural, sino que lo transgrede. Si el modelo de la autonomía describe la validez relativa de la experiencia estética, el modelo de la soberanía le atribuye una validez absoluta, por cuanto que rompe simultáneamente el buen funcionamiento de los otros modos de discurso. El modelo de la soberanía ve en la experiencia estética el medio de arruinar el

predominio de la razón extraestética, construyendo así la instancia de una crítica en el acto de la razón (1997, p. 14).

La negatividad como instancia de crítica a la razón, aquí principalmente desarrollada en la descomposición del Yo en la escritura a través de lo que Cuartas llama su coextensividad (1996, p.112), es sin embargo la base de un distanciamiento en el cual debe definirse, en concreto, qué es aquello de lo que se toma distancia y cuál es el horizonte hacia donde se verifica esta nueva dirección. La referencia al cuestionamiento de la modernidad implica necesariamente una perspectiva de aquello que la trasciende, en particular, de las manifestaciones del arte y el pensamiento agrupadas bajo ese concepto “opalescente” de la posmodernidad, según lo caracteriza Albrecht Wellmer (1993, p. 51). Pero la cuestión así mencionada no se refiere en exclusiva, ni mucho menos, a la poética más avanzada del descentramiento en De Greiff, sino en general a todas las tendencias que, de una u otra manera, han formulado sus propias críticas a rasgos fundamentales de la tradición moderna, lo cual les ha valido, de manera amplia y a veces no muy precisa, el calificativo de posmodernas.<sup>3</sup> Aquí es oportuna la advertencia de Wellmer:

La palabra “post” forma parte de una red de conceptos y formas de pensamiento “postísticas” —sociedad post-industrial, post-estructuralismo, post-empirismo, post-racionalismo— en los que al parecer trata de articularse la conciencia de hallarse en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos, poco claros y ambiguos, pero cuya experiencia central sin embargo —la muerte de la

- 
- 3 Se emplea este concepto de acuerdo a su problematización en Albrecht Wellmer, sin pretender en modo alguno formular juicios categóricos sobre los ámbitos concretos en que puede ser aplicado, sino en atención a que buena parte de la teoría desarrollada por el autor proporciona referencias y herramientas muy acordes con la propuesta estética de De Greiff. No se busca reivindicar para la escritura más avanzada de este poeta, sin reparo alguno, el calificativo de posmoderna, sobre todo cuando aún no sabemos del todo qué refiere en concreto este concepto ni cuáles son sus tensiones fundamentales respecto a lo que llamamos modernidad. No obstante, es claro que su estética más avanzada no responde a ciertas bases fundamentales de la tradición moderna, como la convicción del sujeto autónomo y su configuración estable en la escritura. Por ello, para efectos de su articulación en el pensamiento de Wellmer, y solo respecto a su sección más vanguardista de desarticulación del Yo —no sobra insistir—, se la interpreta aquí en el marco de esas tendencias heterogéneas, aún no definidas por completo, que formulan la transgresión de presupuestos básicos de la modernidad o un distanciamiento de su manera de entender la naturaleza y la relación de los elementos constitutivos del arte y el pensamiento, y que el autor, en este caso, entiende e integra bajo el concepto general de posmodernidad.

razón— parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, o incluso, por último, el proyecto de la civilización grecooccidental (1993, p. 51).

Lo que debe examinarse es el grado de participación de la obra de De Greiff en ese estado de la estética y el pensamiento contemporáneos definidos por la “experiencia central” de la “muerte de la razón”, signo del “final definitivo” del proyecto de la modernidad, que se remonta en el tiempo hasta sus orígenes en la cultura griega y se extiende en el espacio a todos los confines del mundo en que la civilización occidental ha tenido presencia y se ha desarrollado. La poesía en De Greiff reivindica el espacio de su autonomía, sin cerrarse por ello en su propio ámbito estético, sino extendiendo su alcance a la crítica soberana de otros modos del discurso de la modernidad. Esta soberanía se logra en la desintegración del sujeto autónomo a merced de las fuerzas contradictorias de la enunciación, en la crítica a su carácter unitario y diferenciado con la fragmentación del Yo en múltiples subjetividades y puntos de fuga hacia esa realidad “externa” que en la escritura se fusiona y confunde con él. La entidad del sujeto lírico es así una simple convergencia temporal de significaciones, un estado fugaz de enunciación que él no domina sino que, por el contrario, lo arrastra a él mismo en el fluir incesante y eternamente mutable de la escritura “diseminante”. En el paradigma de esta escritura, como espacio de soberanía que presupone la autonomía, es fundamental la premisa del sujeto descentrado, el cual puede ahora definirse de acuerdo con el esquema de la crítica de la modernidad en Wellmer: la crítica al “sujeto unitario, disciplinado e internamente regido” (1993, p. 78), consolidado en la historia del pensamiento por la lógica formal de la “razón unificadora, objetivadora, controladora y disciplinaria”; la disolución del “‘principio yoico sistematizador’ y el concepto, que ‘arma’ y ‘zanja’” (p. 77); el sujeto como “cadena de conflictos”, “encrucijada de fuerzas psíquicas y sociales antes que dueño de esas fuerzas” (p. 75) o “nudo de enlace entre reacciones y funciones convencionales” (p. 78); carencia de intencionalidad clara y por tanto subjetividad que no “se sostiene a sí misma” ni “subjetividad constituyente del sentido” (p. 80). En fin, la crítica de la modernidad y de la tradición de la razón articulada en el logos. La escritura que llega a confrontar los presupuestos básicos de la modernidad es una escritura que rechaza la instancia del sujeto como principio estable y autónomo de la enunciación y formula su existencia como la única



realidad posible, donde se entremezclan significaciones que en la tradición moderna generarían identidades diferenciadas respecto de los seres humanos y a los demás seres y objetos de la realidad. La “destrucción filosófica de las concepciones racionalistas del sujeto y del lenguaje”, y “de la imagen de que el sujeto sería, con sus vivencias e intenciones, la fuente de las significaciones lingüísticas” (p. 81), es en De Greiff la destrucción estética, desde la literatura, de otros modos de discurso de la modernidad, efectuada desde el modelo de una soberanía que presupone la autonomía. La vanguardia, que introduce en el arte una crítica a la tradición de la modernidad desde los propios materiales artísticos, es en este caso énfasis en la crítica del sujeto centrado que constituye la médula del pensamiento y la cultura occidentales, entendidos según el modelo racionalista e ilustrado y, según Wellmer, incluso empirista. Es el cuestionamiento de una epistemología y una forma de entender la presencia del sujeto en el arte, que se construye sin pausa a lo largo de siglos, para empezar a manifestar su agotamiento a finales del siglo XIX. Y De Greiff no solo desarrolla su idea descentrada del sujeto desde su poesía más temprana, más cercana a la dialéctica de modernismo y vanguardismo, sino que la prolonga y profundiza a lo largo de las décadas siguientes, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Si bien es cierto que en un “mamotreto” como “Bárbara Charanga”, publicado hacia mediados de siglo, son más frecuentes nociones y prácticas de avanzada en el lenguaje en comparación con su primer volumen, también es cierto que en esta evolución no hay continuidad alguna, pues lo mismo se encuentran elementos vanguardistas en el primer volumen que elementos modernistas en el último. En este caso, la opción es asimilar la discontinuidad también presente en la evolución misma de su obra, pero, sobre todo, en atención a develar su poética más avanzada: la discontinuidad de su noción de la escritura, que se articula perfectamente en inquietudes estéticas y filosóficas no exploradas en el siglo XIX, sino ya propias de la época contemporánea y todavía problematizadas sin conclusiones terminantes. En esta noción de la escritura y sus implicaciones para la idea del sujeto descentrado está la participación soberana del poeta en su época y en la problemática de la cultura a la que pertenece. Su irrupción en el panorama de la literatura colombiana y latinoamericana implica el distanciamiento crítico de una concepción de la literatura y el lenguaje común a toda la tradición occidental, y en esta región en particular construida sobre la perduración de un orden señorial que a su vez asimila formas occidentales modernas, como

la opción por la producción de materia prima en economías globales de división internacional del trabajo, o la idea de nación que las generaciones del Centenario retoman y aplican según sus intereses conservadores. La tradición occidental en Latinoamérica, igual que en Europa, no es a finales del siglo XIX —como tampoco lo es hoy— una formación diferenciada en el progreso continuo del orden social y filosófico del racionalismo, sino una convergencia de discontinuidades donde se cruzan convicciones finiseculares de autonomía con proyectos de literatura moralista y pedagógica, estructuras capitalistas con reminiscencias feudales por fuera de los centros urbanos, países industriales con países relegados a la producción de materia prima en la economía mundial racionalizada. Por eso, la participación de De Greiff en su contexto social es evidente y los alcances de su crítica no dejan dudas al respecto, a diferencia de lo que piensa Cuartas al hablar de una “encrucijada del Yo” que operaría “una suerte de descontextualización con la realidad” en una “poesía que tiende hacia dentro de su lenguaje, substrayéndose a la percepción crítica de la realidad conflictiva colombiana o latinoamericana que le tocó vivir al poeta” (1996, p. 133). Pues bien, es justamente esa “encrucijada del Yo”, tan bien analizada por el autor en otros puntos de su argumentación, el lugar de “percepción crítica de la realidad conflictiva” de una sociedad conformada por ideas de la tradición moderna europea, costumbres señoriales instauradas por la Colonia durante los siglos XV, XVI y XVII, y un orden de concentración casi feudal de la tierra en el siglo XIX por esa “oligarquía de grandes terratenientes” de la que habla Octavio Paz (1974, p. 127). Y la literatura, desde luego, no escapa a esa determinación histórica. La noción de sujeto que De Greiff confronta es la que pervive en la tradición de la modernidad asumida en Latinoamérica desde el ordenamiento legal y burocrático impuesto por la Corona hasta los antecedentes y la asimilación final de los valores burgueses en las nuevas Repúblicas, según el planteamiento de Rafael Gutiérrez Girardot:

[La] recepción del código napoleónico [implementado en Latinoamérica desde mitad del siglo XIX, en adaptación de Andrés Bello, y con que se imponen los “principios racionales y capitalistas”] la preparó y acompañó la difusión del utilitarismo de Bentham y de la ideología de Destutt de Tracy tanto en España como en Latinoamérica. Lo que, para el caso, importa comprobar es que tanto la introducción del derecho civil napoleónico como la de las ideologías utilitaristas de Destutt de Tracy y de Bentham no solamente impusieron los principios de la sociedad burguesa, sino que conformaron la vida y mentalidad de las sociedades

de lengua española. [...] “Sociedad burguesa” o “sociedad civil”: este nombre designa primeramente un sistema de valores, los de los intereses privados, los de la utilidad, los del hedonismo, los del lujo, los de la riqueza, los de la “democracia”, los que resumió Louis Philippe, el rey burgués, en la consigna “enriqueceos”. Es un nuevo “horizonte de la vida”, anterior y presupuesto de lo que se ha llamado la “clase burguesa” (1987, p. 31).

En la crítica al sujeto de la modernidad, sobre el cual se conforma la razón como proyecto ilustrado de alcance universal, está entonces la instancia de crítica a la sociedad de su tiempo, que sintetiza un desarrollo muy particular (como en todas las demás sociedades, europeas y latinoamericanas) de esa tradición del sujeto y la razón. Y la crítica, ignorada en ocasiones, está construida según el modelo de esa soberanía que presupone la autonomía, en términos de Menke. La vanguardia y el desarrollo del arte contemporáneo en nuestros países son del todo integrables en una tradición occidental que actualmente manifiesta tendencias de disolución de las seguridades del racionalismo y la Ilustración; pero también es preciso integrarlos en el ámbito particular de sus sociedades para determinar el grado de crítica, o desarrollo de su instancia soberana, que ejercen en esas sociedades a través del material artístico. De Greiff participa de la vanguardia en la medida que enfrenta el modelo institucionalizado de una literatura agotada en los márgenes de una tradición occidental asumida a su manera por el centenarismo y un modernismo tardío ya epigonal, ambos en apariencia opuestos pero al final coincidentes en la ideología de una restauración señorial decimonónica, como bien lo señala Gutiérrez Girardot al advertir sobre la reivindicación elitista de la cultura por parte de este último. Pero por esa misma vía, la crítica estética se transforma en crítica de los supuestos fundamentales que dan sustento a esas expresiones institucionalizadas, es decir, la noción del sujeto autónomo y plenamente diferenciado en la tradición de la modernidad y la enunciación como lugar estable en que aquel se configura a medida que configura la realidad externa a él. En la escritura teratológica de la discontinuidad y la convergencia de lo múltiple no existen semejantes identidades unívocas. Heterónimos y trozos de identidad momentánea que no alcanzan a adquirir nombre propio en la diseminación de la escritura abierta y fluyente (Cuartas, 1996, p. 117), convergen discontinuos en el retrato que el sujeto problemático hace de sí mismo, como ocurre en “Memorias, desventuras, venturas y aventuras de Bogislaus y su Escudero y su Escribano y su Espolique”:

Por modo que profeso la paleografía simple y a derechas, Yo, El Escribano, para traducir e interpretar añejos protocolos, y la Docta Paleografía cancrizante y en reversa y a tuertas, cuando actúo y opero como Paleógrafo y paraleógrafo y leogreiffiano, para enrevesar confesioncillas, tergiversar cancionillas (naderías) —suyas dél y de Bogislaus y mías—, naderías insaboras, y para retorcer dislates, disparates y embelecocos de nos, todellos sin maldita la gracia. Lo primero, las pseudoconfidencias, mejor no meneallo. Las naderías, contables o no... Pero sería dilatado definir qué son naderías y qué son dislates (y su reata) —en conjunto— o qué es o no es cada uno de los componentes plurales del binomio y de los ataharres y cauda apendicular dellos. Y como se tiene (además) que “definir es limitar” (y lo dijo el Divino Leonardo). Y se tiene (en más de además) que “toda definición es un Lugar Común”, necesariamente. (Y esto último sí no recuerdo quién lo dijera. Alguien sería, pero yo no. Tampoco fue ninguno de los integrantes de la fanfarria discorde, ninguno de los compañeros Otros-yoes, Sosías o Dobles de Bogislaus y míos; tampoco ninguno de la Capilla de los Neo-Serapiones ni del Eremitorio de los Jopecón) (De Greiff, 1960, pp. 535-536).

## Conclusiones

Este es el tono y el sentido de avanzada de una obra que, de acuerdo a sus peculiaridades, demanda aproximaciones diferentes a las que tradicionalmente se emprendieron, durante décadas, a partir del enfoque exclusivo de su modernismo. La ironía que descompone el Yo, la divagación discursiva y la fragmentación de identidades internas y externas dan vida a un sujeto descen-trado que no es sino la propia vida del lenguaje. La escritura se conforma como fluir incontrolado que funde subjetividad y nociones de la realidad externa, y donde, en consecuencia, la razón moderna, en su sentido tradicional, naufraga. Solo hay lenguaje en esta enunciación que todo lo desdibuja. La indefinición es una constante y la lógica de la identidad diferenciada desaparece. Solo hay diseminación de márgenes, transferencia de identidades, significados intercambiables. Solo hay un proceso global, el proceso que cuestiona todos los procesos, el espacio de convergencia de todo lo desintegrado: la escritura. De tal modo se cumple la soberanía autónoma en el contexto de la vanguardia en De Greiff: destrucción del concepto tradicional del sujeto, base fundamental de la razón moderna y por tanto de la realidad exterior como objeto del sujeto, en el marco de una institución literaria agotada en la recurrencia de formas decimonónicas, mediante una escritura diseminante que todo lo desestabiliza

y lo reconfigura como su contrario, como “todo” y como “nada”, en fin, como entidad escurridiza y multiforme que no existe más allá del lenguaje mismo.

## Bibliografía

1. Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
2. Cuartas, Juan Manuel. (1996). León de Greiff: problemática del “Yo” en poesía. *Thesaurus*, 51(1), 111-133.
3. De Greiff, L. (1960). *Obras completas*. Medellín: Aguirre Editor.
4. Gómez, E. (1995). León de Greiff: el lírico contra la lírica tradicional. En Arturo Alape (ed.), *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Santafé de Bogotá: Universidad Central, Casa de las Américas, 153-168.
5. Gutiérrez Girardot, R. (1987). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Fondo de Cultura Económica.
6. Holguín, A. (1974). *Antología crítica de la poesía colombiana: 1874-1974*. Disponible en: [http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/pdf/antologia\\_critica\\_de\\_la\\_poesia\\_colombiana\\_de\\_andres\\_holguin.pdf](http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/pdf/antologia_critica_de_la_poesia_colombiana_de_andres_holguin.pdf) [Consultado el 21 de julio de 2014].
7. Horkheimer, M. y T. W. Adorno. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
8. Lyotard, J. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
9. Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
10. Mutis, Á. (1999). León de Greiff 1895-1976. Intacta presencia. Disponible en: [https://www.tareanet.edu.co/wikitareanet/lib/exe/fetch.php/mi\\_amigo\\_leo\\_le\\_gris.pdf](https://www.tareanet.edu.co/wikitareanet/lib/exe/fetch.php/mi_amigo_leo_le_gris.pdf) [Consultado el 21 de julio de 2014.]
11. Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral.
12. Rojas, S. (2009). Sobre Gombrich y el arte contemporáneo. *Aisthesis*, 43, 203-212.
13. Sanín Cano, B. (1989). *El oficio de lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
14. Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.