

LEÓN DE GREIFF Y SU ASIMILACIÓN DE LA POESÍA MEDIEVAL*

MEDIEVAL INTERTEXTS IN LEON DE GREIFF'S POETRY

MARCO RAMÍREZ ROJAS
marco.ramirez@lehman.cuny.edu
LEHMAN COLLEGE, ESTADOS UNIDOS

RECIBIDO (16.02.2015) – APROBADO (2.09.2015)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N38A01

Resumen: Este artículo estudia la asimilación de fuentes literarias medievales dentro de la obra del poeta colombiano. Recurriendo a instrumentos de análisis intertextual tomados de los aparatos teóricos de Genette (*Palimpsestos*), Linda Hutcheon (*Theory of Parody*) y Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*), analizamos la asimilación greiffiana de recursos léxicos, formales, culturales e imaginarios propios de la poesía medieval trovadoresca. De igual manera, se analizan estos aspectos como núcleos formativos de la estética de León de Greiff.

Palabras claves: León de Greiff, Edad Media, Intertextualidad, Pastiche, Poesía colombiana.

Abstract: This article studies the use of medieval literary sources in the works of the Colombian poet León de Greiff. Resorting to intertextual instruments of analysis taken from the theories of Genette (*Palimpsests*), Linda Hutcheon (*Theory of Parody*) and Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*) we analyze the assimilation of lexical, formal, cultural, and imaginary resources derived from trovadour's medieval poetry into the works of de Greiff's poetry. Similarly, we propose to study these aspects as formative elements of León de Greiff's aesthetic program.

Keywords: León de Greiff, Middle Age, Intertextuality, Pastiche, Colombian poetry.

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: Ramírez Rojas, M. (2016). León de Greiff y su asimilación de la poesía medieval. *Estudios de literatura colombiana* 38, pp. 13-37. DOI: 10.17533/udea.elc.n38a01.

Introducción

A partir de la mitad del siglo XX la crítica literaria ha venido insistiendo en la idea de que toda obra literaria se integra dentro de una red de continua circulación y producción. Ninguna obra literaria es, en realidad, una creación *ex nihilo* ni absolutamente original, sino que se enmarca en una dinámica de interacción con otras obras y discursos que la articulan y posibilitan. Los estudios sobre la intertextualidad han señalado con evidencia cómo dentro de una obra circulan diferentes corrientes de discursos sociales e ideológicos (Bajtín, Kristeva); se adoptan y transforman elementos de obras anteriores por medio de estrategias textuales como la imitación, el pastiche, la reescritura, la parodia (Genette); se reinterpreta de forma individual las obras de los predecesores con el fin de transformar su influencia en una energía creativa (Bloom); o bien se retoman obras y creaciones del pasado para reelaborarlas de forma paródica y así otorgarles una nueva vigencia que posibilite el diálogo de estas últimas con contextos históricos y culturales distintos (Hutcheon). A pesar de las divergencias que median entre estas distintas visiones de un concepto tan complejo como el de la “intertextualidad”, dos son los puntos en los que hay un acuerdo. El primero de ellos es demostrar que todo texto literario es un complejo tejido que entrelaza diversos elementos y discursos, a la vez que se inserta en un conjunto mayor dentro del cual cobra la posibilidad de participar de forma activa en una cadena de interrelaciones. El segundo, la necesidad de probar que el estudio intertextual es algo mucho más complejo que el simple estudio de fuentes, y que se extiende a formas más abstractas, sutiles y complejas de diálogos y procesos formativos al interior de las redes literarias. Estas herramientas teóricas resultan especialmente útiles para acercarnos al estudio de obras modernas que han adoptado la intertextualidad como una estrategia creativa fundamental. Este es el caso de la obra de León de Greiff, de quien nos ocuparemos ahora en detalle.

En el presente artículo nos proponemos realizar una lectura de uno de los aspectos más interesantes y poco discutidos de la poesía greiffiana: su relación con la tradición literaria, particularmente con la veta de la poesía medieval europea. Aunque es verdad que la crítica greiffiana ha señalado ya el recurso a la intertextualidad como una de las características principales de su poesía, valga notarse que los estudios hechos a este propósito se han limitado a observar de forma somera y con una perspectiva limitada las influencias que aparecen con mayor recurrencia en la obra del poeta colombiano. Se ha señalado, por ejemplo, su vínculo con el modernismo (Uribe Ferrer) y con los

poetas simbolistas franceses (Bronx), así como también su deseo de recuperar elementos de la cultura nórdica a la cual se siente vinculado por su pasado familiar (Vásquez). Sin embargo, los estudios realizados a este respecto han dejado de lado otros elementos que la lírica greiffiana recupera y reutiliza de forma activa en la construcción de su obra tales como su caprichosa lectura de Shakespeare, su asimilación de la literatura de Oriente Medio (especialmente los *Rubayat* de Omar Khayyam y el imaginario de *Las mil y una noches*), el pensamiento budista, su redescubrimiento de la poesía satírica española, y su íntima apropiación de la lírica medieval. Todas estas fuentes aquí señaladas merecerían un estudio juicioso y detallado, pero nos decantamos ahora por el estudio de la presencia de lo medieval por considerarlo uno de los núcleos fundamentales de su poesía ya que le permite articular un lenguaje, configurar un imaginario propio, expandir su repertorio de formas de composición, e incluso articular una retórica amorosa y erótica. El redescubrimiento de la Edad Media en la obra de León de Greiff y sus numerosos juegos intertextuales, reelaboraciones, parodias e imitaciones resultan, además, fundamentales para comprender su lugar dentro del contexto de la literatura colombiana de la primera mitad de su siglo.

Aunque en el contexto de la poesía colombiana haya resultado sorprendente, el retorno a la Edad Media no carece de precedentes tanto en Europa como en Latino América. A partir del romanticismo, la recuperación imaginaria del medioevo se fue convirtiendo en un tema recurrente en los terrenos de la literatura, la música y la pintura. Basta con mencionar el aprovechamiento que de ella hacen poetas como Novalis, Byron o Chateaubriand; músicos como Wagner; pintores como Caspar Friedrich y el grupo de los Prerrafaelistas ingleses. La idealización de lo medieval durante el siglo XIX se abrió como un refugio y vía de escape de un aparatoso siglo dominado por el racionalismo y la industrialización. Para los poetas románticos, la apreciación y el conocimiento de lo medieval fue, cabe precisarlo, de corte marcadamente subjetivo y respondió a una necesidad de fabricarse una “edad dorada” que contrastara con el paisaje de su propio tiempo. Pero la recuperación de lo medieval no se limita al movimiento romántico sino que más tarde, ya bien entrado el siglo XIX, se extiende hacia otros movimientos artísticos en los cuales vendría a adquirir una nueva vigencia. Durante el fin de siglo XIX francés, poetas como Théodore de Banville y Verlaine revisitarían también la Edad Media con otra lente de curiosidad. Ellos entrarían en ella para extraer una riqueza distinta a la de los románticos ingleses y

alemanes: no aprovecharían solo sus imágenes y su historia, sino sobre todo su arte poética. Esto lo hallaremos evidenciado en libros de Banville como *Trente-six Ballades joyeuses* (1873) y su *Rondels composés à la manière de Charles d'Orléans* (1874) donde adapta formas típicamente medievales que el propio Verlaine habría de retomar e incorporar a sus *Romances sans paroles* (1874). Banville y Verlaine aprenden de los poetas medievales algunos trucos de composición y habilidad rítmica, que redundarían en un descubrimiento de nuevas posibilidades sonoras y musicales, premisa mayor de la poesía verlaineana. Por fuera de Europa —bajo el amparo del simbolismo y el parnasianismo franceses— los modernistas latinoamericanos habían de hacer eco de estas recuperaciones adaptándolas, a su turno, a sus exploraciones literarias. El caso más sobresaliente será el de Rubén Darío, quien en algunas de sus composiciones tempranas así como en sus “Dezires, layes y canciones” de *Prosas profanas*, juega a imitar el lenguaje y las formas de autores medievales españoles como Johan de Duenyas, Johan de Torres, Valtierra, Santa Fe. De estos últimos imita su versificación, su estilo, pero también su “fabla”. Francisco López Estrada estudia en detalle este “manierismo” de la poesía dariana en su libro *Rubén Darío y la Edad Media*. Nos referiremos a él más en detalle en las páginas siguientes.

Por su parte, León de Greiff —heredero tanto del romanticismo como de los poetas del fin de siglo franceses, y como disonante colofón, del modernismo— hace eco de estas tres revisiones de lo medieval decantándolas irónicamente en su particularísima manera poética: 1) siguiendo a Darío y llevando más lejos su juego de mimesis, deforma su lenguaje para imitar el “fabla” de antaño; 2) dando continuación a la tarea de aprovechamiento formal de los poetas franceses, reinterpreta estructuras composicionales que datan de entre los siglos XII – XV; 3) retomando la vía de los románticos ingleses y alemanes, incorpora una deformada idealización de lo medieval, que en su obra se materializa en la figura ambigua del trovador y el juglar, y en los códigos del amor cortés. En los siguientes apartados, se analizan en detalle estas facetas de lo medieval greiffiano.

“Fabla” medieval greiffiana

Francisco López Estrada reconoce dos momentos en los que Rubén Darío se inclina por una imitación del “fabla medieval”: primero en sus composiciones juveniles y luego en los “Dezires, layes y canciones” de *Prosas profanas*. En sus obras de juventud, afirma López Estrada (1971), Rubén Darío hace un “pastiche ingenuo” en el que imita obras de distintas épocas

de la literatura española: coplas castellanas a la manera de Santillana y Manrique, octavas en arte mayor, composiciones cercanas al estilo de mester de clerecía e incluso imitaciones del Cid (p.22). Si el crítico considera inocente el ejercicio imitativo de Darío (1968) es, probablemente, porque lo observa como un mero entrenamiento –y entretenimiento– formal, cuyo propósito es ensanchar los registros de su capacidad expresiva. Ejemplo de lo anterior es su soneto “En la última página de *El romancero del Cid*”, donde leemos:

Mi non polida pénnola desdora
 Aqueste libro con poner un canto
 En las sus fojas, que me inspiran tanto
 Que facen agitar mi pletro agora (p. 168).

Es evidente la voluntad arcaizante e imitativa de Darío. El lenguaje se halla modelado con fidelidad al léxico y la sintaxis propias de los textos medievales: apela al uso arcaizante del demostrativo “aqueste”; utiliza la “f” y la “g” en lugar de la “h” en palabras como “fojas”, “facen” y “agora”; e introduce elementos ya desaparecidos del vocabulario moderno como “pénnola” para referirse a la pluma. Como su léxico, también su imaginario y sus temas centrales se acomodan a los cánones del medioevo. Así pues, no es la expresión individual sino la conformidad con el molde el aspecto más destacable de este poema de 1881. En *Prosas profanas*, por otro lado, la intención de acercamiento a lo medieval sigue un camino bastante diferente y marcadamente subjetivo. A pesar de que Darío incluye en este poemario siete composiciones escritas todos “a la manera de” diversos autores medievales, se observa tanto en el lenguaje como en el dominio formal una mayor libertad que le permite distanciarse de sus modelos. López Estrada (1971) lo explica de la siguiente manera: “se comprueba que, desde el punto de vista métrico, Darío imita la estrofa medieval, aunque no siempre de manera rigurosa” puesto que, si bien “reproduce un modelo viejo”, la materia y los argumentos que usa son enteramente nuevos (p. 62). Lo mismo podría decirse sobre el lenguaje, que ya pertenece claramente a un registro moderno¹.

La “fabla” medieval greiffiana presenta varios puntos de semejanza con esa primera etapa imitativa del joven Darío debido a que los dos poetas

1 Véase como ejemplo el primer cuarteto de su Copla Esparça: “¡La gata blanca! En el lecho / maya, se encorva, se extiende. / Un rojo rubí se enciende / sobre los globos del pecho” (Darío, 1968, p. 614.) Aunque la forma se adapte a la estructura de la copla, el lenguaje es evidentemente modernista.

concentran sus esfuerzos en un afán de mimetizar su palabra con la de sus modelos medievales. Al igual que el nicaragüense, pero embarcado en una empresa de más larga duración, el poeta colombiano busca apropiarse de un lenguaje antiguo y cantar de nuevo, en pleno siglo XX, como cantaban los poetas del medioevo. Debe precisarse, no obstante, que aquello que para Darío fue únicamente una etapa de aprendizaje, para de Greiff se convierte en derrotero poético y se erige como línea fundamental de su propuesta literaria. Su deseo mimético del “fabla poética” medieval puede rastrearse a lo largo de toda su obra y ya se encuentra presente en uno de sus primeros y más representativos textos, la “Secuencia de Mester de juglaría” incluida en *Fárrago* (1954):

Seré fautor de la inútil fazaña?
 Seré cultor de la imbele folía?
 Mester de juglaría a nadie daña,
 ni al sol deslustra ni mi cifra empaña
 ser ogaño el juglar que ayer solía (II, p. 3).

El título y la temática del poema nos ponen de entrada frente a un anacronismo abiertamente asumido. Las palabras “secuencia”, “mester” y “juglaría” tienen una clarísima resonancia e indican inequívocamente la voluntad greiffiana de inscribirse (a destiempo) en la corriente de una tradición poética medieval. Reconocemos, además, los mismos artificios arcaizantes que en Darío: el uso de palabras escritas “a la manera” medieval (“fazaña”, “fautor”, “ogaño”), una dicción que trata de semejar la de los poetas de esta época, y la inclusión de elementos que brindan un anclaje histórico preciso. Hasta este punto, el poeta colombiano expone una fidelidad al origen comparable a la que ya observamos en “En la última página de *El romancero del Cid*”, del que lo separa apenas el tono ligeramente irónico de la “Secuencia”.

López Estrada califica de “pastiche” los poemas tempranos de Rubén a los que aludimos. La denominación de “pastiche” que utiliza el crítico en su libro de 1971 corresponde adecuadamente con la conceptualización que en 1982 hace Gérard Genette de esta práctica textual. En *Palimpsestos*, el crítico francés define este procedimiento literario como una práctica imitativa que consiste, básicamente, en dominar una “manera de decir”, un “estilo” perteneciente a otro autor, a un género, a una lengua o a una época. Un “pastiche”, según Genette, procede “mediante un esfuerzo de imitación, es decir, de recreación” (p. 96) cuya función es “el puro divertimento” (p. 104). Bajo

la misma categoría podrían clasificarse, expuestas ya las semejanzas, algunos de los textos greiffianos en los que es posible señalar la voluntad de imitar no un texto preciso sino las maneras propias de ciertos textos medievales. Esta última precisión resulta especialmente importante en la obra de León de Greiff, dado que ella no imita el estilo de un autor específico —y por esto no se trata de una búsqueda de influencias—, sino que busca adoptar el modo literario de una época. Ejemplos claros de lo anterior los podemos encontrar en composiciones como “Decid, decid”, “Fablaban de trovas”, del poemario *Tergiversaciones* (1925); “Balada del disparatorio báquico”, de *Libro de signos* (1930); y “Balada faceta”, de *Fárrago* (1954), algunas de las cuales serán comentadas páginas adelante.

León de Greiff tiene una aguda conciencia de que mimetizar un lenguaje es apenas un trabajo de arqueología que, si bien aporta elementos sorprendentes a su obra, no es una garantía de originalidad. La búsqueda de “novedad” greiffiana no hay que señalarla en los rescates de diversas fuentes artísticas y culturales sino en la desviación irónica de los elementos de los que adopta. La verdadera innovación greiffiana se encuentra en lo que Linda Hutcheon llamaría, para definir la “parodia”, una “repetición con distancia crítica”, cuya principal herramienta de transformación es la ironía. A pesar de que la crítica canadiense restringe esta definición al terreno de la “parodia”, nosotros haremos uso de ella para referirnos de manera más amplia a otras prácticas intertextuales que encajan también dentro de los límites amplios de la parodia, como el ya mencionado “pastiche”².

Esta “parodia” —o “tergiversación” en lengua greiffiana— de la “fabla medieval” la lleva a cabo mediante la introducción de elementos discordantes que minan la pretendida fidelidad histórica y la coherencia interna del lenguaje creando así una oscilación entre un principio mimético y un principio de transformación. Si continuamos la lectura de la ya citada “Secuencia de Mester de juglaría” podremos ejemplificar lo anotado:

2 Calinescu critica a Hutcheon la falta de precisión de su teoría. Según Calinescu: “The criticism one can make of this approach (Hutcheon’s) is that it stretches the meaning of parody so much as to make it cover virtually all cases of literary intertextuality” (Calinescu, 1977, p. 245). La pretendida falta de rigurosidad señalada por Calinescu es, ciertamente, una debilidad teórica en el planteamiento de Hutcheon. No obstante, esta “amplitud” nos permite aprovecharnos de la operatividad del término así definido y reutilizarlo como una herramienta crítica para el estudio de la intertextualidad en la poesía greiffiana.

Dale que dale a la zampoña,
sopla que sopla el agridulce oboe:
no serás Edgar Pöe
– azul ponzoña –,
Shakespeare menos – la encina no retoña –
[...]
Seré fautor de la inútil fazaña?
Seré cultor de la lela folía?
Procera clownería
es Arte extraña (de Greiff, II, p. 3).

La mención a Shakespeare y a Poe, la introducción de elementos como la zampoña, el oboe y la sorpresiva aparición del término “clownería” se encaminan a crear una confusión de registros de lenguaje y referencias culturales que no pueden entenderse sino bajo una intención lúdica. Estos elementos dejan en claro que la poesía greiffiana no pretende un “medievalismo” riguroso ni mucho menos se compromete a guardar una coherencia histórica. El mérito de su poesía no es el de ser una reconstrucción fidedigna, sino es el de difuminar las categorías de lo antiguo y lo moderno, lo vulgar y lo culto, creando un discurso dentro del cual discurren distintos niveles y registros de lenguaje. La verdadera novedad greiffiana no se encuentra únicamente en dotar de una pátina de sorpresa a los elementos rescatados del pasado sino en crear una poesía de síntesis en la que un escritor del siglo XX aprovecha la tradición antigua y se vale de un lenguaje medieval como herramienta creativa.

Formas de composición medievales

La lectura marcadamente subjetiva que León de Greiff hace de la tradición literaria medieval deriva en una apropiación irónica de sus formas literarias. Al igual que Darío y que sus predecesores franceses (Banville y Verlaine) el poeta de *Tergiversaciones* rescata modos de versificación medievales con el propósito de aprovechar sus posibilidades rítmicas y musicales. La diferencia greiffiana, por su parte, puede señalarse en la libertad con la que reutiliza, reforma y reinterpreta estructuras de composición como las baladas, los layes y los rondeles. Con un mayor desenfado, el poeta colombiano retoma los moldes medievales para introducir en ellos un lenguaje, un imaginario ecléctico y una variedad temática que resultan radicalmente nuevos. Es así como, simultáneamente, al rescatar estas formas de composición de Greiff busca estrechar un diálogo entre la tradición trovadoresca y algunos elementos de la estética moderna.

Una de las formas de composición retomadas por de Greiff es el “rondel”, que ya aparece en varios poemas de *Tergiversaciones*. El “rondel” es una estructura poética de origen trovadoresco que gozó de cierta popularidad en la literatura española durante el siglo XV y que vendría a ser retomado a finales del XIX en Francia, para pasar luego hasta el modernismo latinoamericano a principios del XX. Como nos recuerda Navarro Tomás (1974) en su tratado *Métrica española*, el rondel guarda una gran cercanía con el “rondeau” francés, en tanto los dos se basan en una “repetición de conceptos y rimas”, pero aclara que “el rondeau era en general una composición más corta [...] y no requería correspondencia entre las partes inicial y final” (p.142) como sí sucede en un rondel. La forma básica de este es la siguiente: una composición de alrededor de 13 versos divididos en estrofas, que cuenta con dos rimas y cuyos primeros versos se repiten en la segunda, tercera estrofa, e incluso al final del poema. El “Rondel VI” de *Tergiversaciones* se ajusta a estas características:

Como una luz que rauda vibra
entre la noche adusta, negra,
ese mirar mi sombra alegra:
y el ánimo presa me libra...
Y es ágil vino que me enibra
su boca, que púrpura integra!
y entre la noche adusta, negra,
el ánimo presa me libra...!
Como una luz que rauda vibra
ese mirar mi sombra alegra...
y entre la noche adusta y negra
es ágil vino que me enibra
su boca que púrpura integra...! (de Greiff, I, p. 58).

El poema está escrito conforme con la norma: se compone de trece versos enneasílabos, donde los dos primeros marcan la frase repetitiva y la terminación de la rima. Además, se mantiene la “repetición de conceptos y rimas” que Navarro Tomás describe como elemento fundamental del rondel. La voluntad mimética en el plano formal es fácilmente reconocible y establece una clara filiación con la lírica medieval. El punto de contraste se halla en el nivel léxico y temático: tanto el vocabulario como la sugerencia erótica se ajustan con mayor propiedad a una estética de raíz simbolista. Si una primera lectura del poema podría apuntar a una ruptura entre la forma y la temática, consideramos más acertado leer esta conjunción de elementos como resultado

de una voluntad de síntesis que pone en diálogo elementos que fuera de este contexto se hallan completamente disociados. Este poema resulta bastante interesante desde el punto de vista intertextual. La superposición de elementos establece un diálogo en el que los dos elementos medievales y simbolistas se alteran y resignifican mutuamente.

Pero no en todas sus apropiaciones mantiene León de Greiff la misma fidelidad respecto a los lineamientos formales. También estas son objeto de interpretaciones creativas y “tergiversaciones” caprichosas. Tomemos como ejemplo otro de sus rondeles, el número XV de la misma serie:

Amor, deliciosa mentira,
áspero amor, abur...! abur...!
Es de ceniza vuestro azur,
amor deliciosa mentira...!

Por vos el poeta delira
en Brujas, Tokio y Nischapur...
Amor, deliciosa mentira,
áspero amor, abur...! abur...! (de Greiff, I, p. 63).

Se trata de un poema amoroso aunque su tema es el desengaño y el tedio. Su vocabulario, de nuevo, es reconociblemente moderno y sus referencias asoman un vago deseo cosmopolita manifiesto en la enumeración de ciudades. Cuenta con solo dos estrofas y ocho versos. A pesar de que conserva la estructura de dos rimas y la repetición final de los dos primeros versos, ya podemos señalar una ligera diferencia en términos de extensión y complejidad respecto al rondel anterior. El principio estructural de repetición se mantiene pero de Greiff se permite alterar su contorno y reducir su extensión. Aunque se trata de una modificación más o menos tímida, este ejemplo nos permite subrayar la libertad greiffiana respecto a las formas que retoma.

Otra forma poética medieval a la que recurre de Greiff es la del “lay” o “virelay”. El lay es una composición breve que alterna versos largos y cortos, y mantiene una repetición de dos rimas. Según Navarro Tomás (1974), “esta clase de canción” de “origen francoprovenzal” (p. 536) fue “menos cultivada en la lírica española que en francés” (p. 162). El “virelay”, por su parte, que es una derivación del “lay simple” —que algunos críticos relacionan con el “zejel” hispanomusulmán³— se compone de un número mayor de estrofas,

3 Navarro Tomás (1974) observa que aunque “se admite de manera general la coincidencia entre los rasgos esenciales del zejel y los del virelai” debe tenerse en

generalmente de 6 versos que alternan metros distintos y conservan la estructura de dos rimas. El poeta francés Guillaume de Machaut es quien logró llevar el virelay a su altura más notable. León de Greiff, por su parte, en su búsqueda de entroncar con el cuerpo de la tradición medieval, escribe algunos poemas que imitan o parodian este modelo. Un ejemplo de lo anterior lo hallamos en el poema titulado precisamente “Lay”, que a pesar de haber sido escrito por de Greiff en 1918 se encuentra en una de sus recopilaciones más tardías, *Nova et Vetera* (1973):

¡Ay de mí, Doña mía!
 Ploraba así Miguel, con amargura
 Semejante al dolor que en mí se asienta,
 Yepes bebiendo como quien apura
 Dulce nepente u olvidosa absentia:
 Ploraba así Miguel de Tenebrura,
 Yepes bebiendo en la fumosa venta:
 ¡Ay de mí, Doña Mía!
 ¿Era la venta por la erial planura
 donde Panza – molido – se lamenta,
 molido a palos? ¿dónde conjetura
 cuánto asaz Don Quijote se ajumenta?
 (Que ansí siempre el bausán grazna e se afrenta...) (II, p. 337).

A pesar de que el poema se cobija bajo el título de “Lay”, el poema se ajusta con más justeza las características de un “virelay”: se trata de una composición de cinco estrofas, de seis versos cada una, y un terceto final. El esquema de rima en las estrofas es A-B-A-B-A-B. Aunque no haya una alternancia de versos largos y cortos, y el estribillo (“Ay de mí, Doña Mía”) se añada como un verso independiente intercalado entre estrofas, la forma del virelay es reconocible. De Greiff mantiene una cierta fidelidad respecto a la estructura original. Incluso el tema parece extraído de los lugares típicos de la lírica provenzal ya que se trata de un poema de queja frente a la dama. El punto de tensión se encuentra aquí en el tratamiento de este tópico, las referencias culturales utilizadas y, en cierta medida, también en el lenguaje. Aunque de registro arcaico, el léxico parece más cercano al vocabulario propio de Cervantes —como cervantinas son también las referencias a Don Quijote

cuenta que “el primero contaba con una historia de tres siglos antes de que el segundo se diera a conocer”. Por esta razón, considera posible que “la forma del zejel, recogida por los más antiguos trovadores provenzales, fuera a parar a manos de otros poetas más allá de la Provenza” (pp. 52-53).

y a Sancho Panza—. Vale observar así mismo que el poema se mueve en un ambiente oscuro que poco recuerda a un ambiente cortesano y se acerca más al aire enrarecido de una taberna. Esta es una composición paródica en la que el modelo noble del virelay se desacraliza y se toma como instrumento para expresar el lamento por el desengaño de ese recurrente personaje de poesía greiffiana, Miguel de Zulaibar.

Aparte del rondel y el virelay, existen en la poesía greiffiana algunas otras formas de origen medieval como las “cantigas” (véase la serie de “Cantigas” que aparecen bajo este título en *Libro de signos*), o “canciones” que han sido adaptadas al cuerpo de su obra con más o menos libertad, y a las que recurre con frecuencia. Pero si hay una forma de composición medieval que ocupa un lugar central dentro de la obra greiffiana, esta ha de ser indudablemente la “balada”. Cuando nos referimos a la “balada” dentro de la obra greiffiana hacemos alusión a la forma de composición francesa y no a sus adaptaciones a otras lenguas y literaturas. Las características generales de esta composición podrían resumirse en los siguientes puntos: en primer lugar, se trata de una composición dividida en tres estrofas de ocho versos que termina con una estrofa final de cuatro, conocida como “Envío”. Esta última se trata, en realidad, de una dedicatoria a la persona a quien va dirigido el poema. En segundo lugar, la balada, como muchas otras formas medievales, también se basa en un elemento repetitivo, un estribillo introducido al final de cada una de las estrofas. En tercer lugar, a pesar de que acepta gran número de variaciones, la balada se suele componer bajo el esquema ABABBCBC, en las primeras tres estrofas, y BCBC en el “envío”. La cuestión de la temática, a diferencia de lo que sucede con las “canciones”, es mucho más variada, y por tanto es corriente que aborde temas de órdenes diferentes: políticos, sociales, históricos, amorosos, etc.

Solo en *Tergiversaciones* encontramos un total de dieciocho baladas; ocho en *Libro de Signos*; doce en *Fárrago*; y una más en *Vieja et Novísima*. Esta balada de *Tergiversaciones* es una de las que con mayor fidelidad se adapta al modelo:

Las manos atormentadas
de las dulces prometidas
son dos palomas heridas...
oh las blancas manos enlutadas
de blancuras pervertidas!
oh las blancas manos perfumadas

con aromas homicidas!
 Las manos atormentadas
 de las dulces prometidas!
 Nuestras almas afiebradas,
 por esas manos ungidas
 son holladas, son vencidas...
 y esas manos son besadas
 por nuestras bocas ardidadas...
 las manos martirizadas,
 las manos doloridas,
 las manos atormentadas
 de las dulces prometidas!
 Oh! las manos adoradas
 bien pueden ser encendidas
 por los besos: las floridas
 manos de las intocadas
 nunca serán ofendidas!:
 nuestras almas desoladas
 tienen bondades dormidas:
 oh manos atormentadas
 de las dulces prometidas!

Envío

Señora: si mal labradas,
 mis trovas, son bien sentidas:
 por tus manos consagradas,
 tus blancas manos queridas!
 Las manos atormentadas
 de las dulces prometidas (de Greiff, I, p. 31-32).

Con la excepción de contar con un verso más en cada estrofa, y alargar el “envío” de cuatro a seis versos, la composición greiffiana se ajusta a las leyes de esta forma. Al igual que en las composiciones estudiadas páginas atrás, el anclaje arcaizante se contrapesa con la inclusión de referencias a otras tradiciones culturales. Mientras la estructura formal y el envío establecen una cercanía con la poesía medieval —el tratamiento del envío nos recuerda las maneras del amor cortés en la manera final de aludir a la dama—, las tres estrofas precedentes nos remiten a un contexto bastante distinto. En ellas la presencia femenina está lejos de tener la condición venerable de una cortesana. Muy por el contrario, está rodeada por un aura de pesadilla. El poema opera por sugerencias y apenas deja entrever lo que se halla detrás de sus delicadas imágenes. Las “palomas heridas”, las “manos enlutadas”, la “blancura pervertida”, son referencias a la mancha de sangre que cubre unas

manos homicidas. El intertexto que subyace al poema greiffiano es claramente identificable, se trata de *Lady Macbeth*. El juego de referencias literarias que plantea de Greiff en este poema pone en juego de nuevo la voluntad de síntesis que hemos sugerido como característica esencial de la poesía greiffiana y pone en tensión dos fuentes literarias opuestas que se conjugan por medio de una lectura caprichosamente individual. Mucho más que una voluntad mimética, prima en este tipo de composiciones el acento en la “diferencia crítica” que el colombiano impone sobre los recursos recobrados de las fuentes literarias.

Son numerosas las composiciones en las que de Greiff muestra un deseo de acercarse con más o menos fidelidad al modelo de la balada medieval, sin embargo observaremos que son muchas más aquellas en las que el poeta reinterpreta libremente las estructuras fijas de esta forma consiguiendo resultados de una sorprendente novedad. Un ejemplo claro es su “Balada del mar no visto rimada en versos diversos”, poema de inspiración puramente romántica que conserva muy poco de las características típicas de la balada medieval. La disposición de sus estrofas es irregular, la versificación no sigue un patrón definido, se suprime el envío y el elemento repetitivo del estribillo ha desaparecido casi por completo. Otras apropiaciones caprichosas de esta forma pueden señalarse en su “Balada del abominarlo. Diatriba imprecante y oratoria”, la “Balada egótica en tono teatral”, y su “Balada de la fórmula definitiva y paradójal”. Todas estas composiciones realizan variaciones de la forma establecida modificando, a su manera, las características estróficas, la versificación y los elementos iterativos. De esta manera, se flexibilizan sus límites expresivos y se transforma una forma codificada y arcaica en una herramienta expresiva que fácilmente se inscribe dentro de las líneas de la poesía moderna en su afán experimental y de búsqueda de originalidad.

Hay un último aspecto que debe señalarse respecto al uso de la balada en la obra greiffiana. Para el poeta colombiano, la recuperación de esta forma no constituye únicamente un homenaje a las fuentes medievales como un cuerpo total, sino también a los poetas que con anterioridad a él cultivaron o rescataron la forma de la balada. La balada es un puente que le permite a León de Greiff vincular tres líneas fundamentales de su genealogía poética: el canon de la lírica medieval, la obra de François Villon⁴ —que a pesar de

4 François Villon, a quien de Greiff admira e imita no solo por su maestría literaria sino también, y sobre todo, por su legendaria vida de poeta criminal, vagabundo, burlador y enemigo de las normas sociales, es uno de los maestros de esta forma poética. En

enmarcarse dentro de la categoría amplia de la lírica medieval, requiere una mención aparte—, y el genio simbolista de Verlaine.

La asimilación que realiza de Greiff de las formas poéticas medievales, de las cuales solo hemos tratado tres en el presente artículo, nos abre una vía para comprender algunos aspectos importantes de la relación de León de Greiff con el medioevo. Su apropiación creativa de formas antiguas, como hemos visto, no responde únicamente a una curiosidad arqueológica sino también a factores más complejos. El primero de ellos es el deseo de experimentación estética y formal, estrechamente ligado con el afán de novedad propio de la modernidad. El segundo, la necesidad de abrir vías de diálogo con el pasado que le permitan trazar líneas de continuidad profunda con elementos que pueden ser retomados y reutilizados como recursos creativos, dotándolos de una nueva vigencia. De esta manera, de Greiff expande los límites de lo que puede considerarse la tradición literaria de un autor y, en consecuencia, descubre un caudal de recursos mucho más amplio. En tercer lugar, en un plano más abstracto, al insertar elementos de su tiempo dentro de estructuras que se remontan a siglos atrás, de Greiff pone en cuestión la estabilidad de las categorías temporales y plantea un juego de espejos en el cual el presente puede ser leído bajo la lente del pasado, y viceversa.

León de Greiff y el amor cortés

Páginas atrás se aludió al eco de las maneras del amor cortés que reconocíamos en el “envío” de una de las baladas comentadas. Esta alusión no es un elemento aislado dentro de la poesía greiffiana. Por el contrario, la visión del amor y del erotismo en su obra se encuentran fuertemente marcados por una concepción trovadoresca. León de Greiff asimila el código del *fin’amors* para utilizarlo como tema poético y como un velo de mediación sensible. Antes de comentar algunos ejemplos de lo anterior en la obra greiffiana, queremos recordar brevemente la definición que Carlos Alvar (1999) nos ofrece sobre la noción medieval del “amor cortés”:

El *amor cortés* o *fin’amors*, como se ha llamado, es uno de los hallazgos más importantes de los trovadores: frente al desprecio habitual que se mostraba hacia la mujer, los trovadores van a considerarla como algo muy superior, como su señor feudal. La originalidad consiste, además en que a

su obra se cuentan más de veinticinco baladas, de entre las cuales quince hacen parte de su *Testamento*, mientras el resto han sido recopiladas como poemas dispersos.

lo largo de la poesía de los trovadores se establecerá un paralelismo entre la relación *vasallo-señor feudal*, y *enamorado(trovador)-dama* (p. 43).

De Greiff toma como suya esta visión idealizada de la “dama” y transpone con cierta fidelidad estas convenciones amorosas al espacio de sus poemas. Uno de los ejemplos más claros lo hallamos en el “Rondel” II de *Tergiversaciones*:

Señora, Dama, dueña de mis votos!
¿cuándo veré tus ojos encantados,
tus manos inasibles, tus dedos ahusados,
y tus cabellos – piélagos ignotos? [...] (I, p.56).

Al igual que los trovadores, de Greiff se sitúa frente a la “Dama” en una posición de subordinación: voluntariamente se somete a ella y la declara, adoptando un vocabulario arcaizante, “dueña de sus votos”. Al igual que en la poesía trovadoresca, el lenguaje amoroso se halla entretejido de un vocabulario feudal que delata una relación de dominación y servidumbre. El primer verso ejemplifica y concentra con claridad esta concepción de vasallaje. La evidente idealización de aquella “señora” imposible contribuye a que el poema pueda leerse como una suerte de “canto platónico” a la “dama querida”, tomando prestadas las palabras de Alvar. Y es platónico, en principio, por la imposibilidad de acercamiento, imposibilidad que hace parte de las convenciones del amor cortés. Como puntualiza Alvar, solo una “dama casada” puede poseer vasallos, de tal forma que el amor debía mantenerse siempre en secreto, razón por la cual el encuentro entre el poeta y su amada constituía un ideal casi irrealizable.

De Greiff busca adoptar tanto una retórica poética como una retórica sentimental por medio de este ejercicio de anacrónica imitación de la lírica trovadoresca. El rescate de este discurso sobre el amor y el erotismo que se esfuerza por acoplarse a las estrictas leyes del *fin’amors* debe comprenderse bajo una doble perspectiva. En primer lugar, tiene una dimensión lúdica en tanto se presenta como un “pastiche” que, por puro divertimento, se reviste de un traje anacrónico sin pretender llevar a cabo una burla crítica o una continuación fidedigna de la obra que imita. En segundo lugar, tiene una pretensión más seria que es la de realizar una construcción poética a través de una sensibilidad mediada por el “velo” de un código cultural. En estos poemas de resonancia medieval y cortesana, de Greiff realiza el mismo ejercicio de fingimiento y transposición que cuando adopta una simulada “fabla medieval”. Así como en ciertos momentos pretende escribir “a la manera de”,

lo que en los últimos poemas citados podemos subrayar es una voluntad de “sentir a la manera de”. Las asimilaciones culturales que realiza son utilizadas como una pantalla sensible para conformar su experiencia del mundo a determinados patrones y modelos culturales, en este caso el que deriva de sus lecturas medievales.

En el soneto “Decid, decid” podemos rastrear el mismo fenómeno de sensibilidad mediada y de imitación retórica. En este, el amante-poeta se queja por la lejanía y la indiferencia que lo separan de su dama usando un lenguaje bien codificado:

Decid, decid, magnánima señora
cual sería el pecado fementido
que tornóme de ledó en dolorido
e fizo vana mi ilusión canora...

Decid, decid, que el alma mía llora,
e mi porfioso espíritu atrevido,
ante tamaña pena, muy polido,
mas non muy menos agrio, –en mala hora

está quejoso e laso, de un sutil
dubdar que lo lacera e lo tortura...
Decid, decid, señora asaz gentil!

Decid!, que ya es inmensa la amargura,
e que es egoal mi vida moceril
a una alongada noche toda oscura... (de Greiff, I, p. 9).

En el poema la atención se centra en la descripción de la amargura del poeta, y en su queja frente a la dama que por injustas razones lo castiga. Desde su condición inferior, pecador ignorante de su caída, levanta una súplica. A pesar del reclamo, mantiene inalterable su actitud de veneración. Alude a la “señora” una sola vez, pero es precisamente esta ausente quien se convierte en el centro del poema. Esta prudencia de no nombrar a la dama de Greiff también responde a una convención trovadoresca: es aconsejable no mencionar ni el nombre ni otra pista demasiado directa que pueda delatar la identidad de su “dueña”. El amor cortés debe mantenerse en secreto y de Greiff juega también a guardar este misterio, aunque en su caso, el secreto sea solo un fingimiento.

El imaginario trovadoresco y la búsqueda de conformidad con los preceptos del amor cortés se armonizan con el uso de un lenguaje que imita la “fabla poética”. La forma poética utilizada, en cambio, es el elemento que rompe con la pretensión de coherencia histórica y marca un distanciamiento

respecto al afán mimético. “Decid, decid” se estructura como un soneto y, como se sabe, el soneto no se populariza en la lírica castellana sino hasta la aparición de Garcilaso. De Greiff juega, pues, a mezclar elementos trovadorescos con una forma literaria de posterior aparición. No obstante, la capacidad sintética de su estética logra acoplar estos dos elementos dispares.

La representación de la mujer y la noción de erotismo derivados del concepto del *amor cortés* juegan un papel importante en gran parte de la obra greiffiana. No obstante, debe subrayarse que esta no es la única perspectiva desde la cual el poeta colombiano aborda dichas cuestiones. De hecho, si nos acercamos a *Variaciones alrededor de la nada*, *Fárrago* o en *Velero Paradójico*, encontraremos poemas cuyo tratamiento de lo femenino y el amor difieren notablemente de lo que encontramos en los anteriores textos. En la “Canción de Rosa del Cauca”, por ejemplo, el erotismo es mucho más desinhibido y corpóreo, y la mujer aparece como un objeto de deseo explícitamente sexual: “Rosa la de los labios gordezuelos / y los perfectos muslos y las róseas cúpulas elásticas!” (1975, p. 338). Por otro lado, en los “Mitos de la Noche”, sección de *Variaciones alrededor de la Nada*, la figura femenina se reviste de un misterio oscuro y delirante. Al contrastar estas representaciones del erotismo mencionadas en las últimas líneas con la recreación del amor cortés que hemos venido tratando, podemos concluir que esta no se trata más que de una de las numerosas variaciones alrededor del mismo tema con las que juega León de Greiff; esta es solo una de las facetas de su múltiple rostro poético.

León de Greiff, trovero y juglar

Si bien es verdad que León de Greiff se acerca a la literatura medieval en busca de un lenguaje, unas formas de composición y un bagaje de imágenes y referencias culturales que utiliza como lente de percepción del mundo, debe tenerse en cuenta que su mirada retrospectiva también se halla motivada por una razón de orden diferente: el deseo de reinventar su propia genealogía intelectual. La mirada greiffiana hacia la Edad Media no busca únicamente una vía de escape sino que se halla más cerca de una búsqueda de raíces en una tradición alejada. Su admiración por los poetas medievales así como las afinidades estéticas, la visión de mundo y los valores que comparte con ellos, lo llevan a acercarse a la Edad Media como si fuera un espejo antiguo en el que ya se prefiguraba su propio rostro. Es precisamente por este motivo que León de Greiff se identifica a sí mismo, a pesar de la gran distancia temporal, como heredero de esta tradición y desde la etapa más temprana de su poesía

se proclama “trovero y jugar”. Esta búsqueda de conexiones con los poetas medievales ya la encontramos explícita con toda evidencia en su “Balada ahasverica del ministril, trovero y juglar”, incluida en *Tergiversaciones*:

Ministril, trovero, juglar,
de alma singular.
Vago de todos los caminos:
en tu alma funambulesca
no cabe lo regular
ni los mohínos
vivires en urbe grotesca (de Greiff, I, p. 48).

León de Greiff caracteriza al poeta como un “trovador” y “juglar”, apelando a un recurso retórico de acumulación que pareciera apuntar por vías diferentes a una categoría general en la cual se comprenden estos calificativos: “poeta medieval”. La configuración que se hace de la imagen del poeta como un elemento ajeno al paisaje urbano sintoniza con su oposición frente al espacio urbano y su propia época, dimensiones de las cuales se siente marginado⁵. Esta lectura no es completamente errónea, sin embargo presenta un gran inconveniente, que es el de obscurecer la contraposición de términos que León de Greiff sugiere mediante en el primer verso. A pesar de que en el poema los calificativos “trovador” y “juglar” parecen ser utilizados como términos equivalentes —o al menos complementarios—, existen diferencias claras y bien definidas entre estos dos tipos de poetas medievales: diferencias de orden social, cultural, económico y artístico.

Carlos Alvar (1999) establece de forma sucinta la línea que los divide: “el juglar interpreta y el trovador compone” (p. 25). Su argumentación se fundamenta en la definición ofrecida por Alfonso X en su carta a Guiraut Riquier, a quien cita Alvar. La carta del “Sabio” nos adelanta una información más específica sobre la distinción que nos concierne:

los que con cortesía y suficiente conocimiento se saben comportar entre los poderosos,

5 La configuración que se hace de la imagen del poeta se halla en clara oposición con el espacio urbano, en particular, y su época histórica en un ámbito más general. El poeta aparece como un elemento de excepción y, en consecuencia, busca su salida tanto del espacio hostil de la urbe, como de los límites de su propio siglo. Hasta este punto, la posición greiffiana no se distingue de lo que ya puede señalarse en otros modernistas de principios de siglo o incluso en los simbolistas franceses de finales del XIX. El poeta, en todos estos casos, se presenta como un individuo marginal que por virtud del arte invierte el signo de su aislamiento en una condición de aristocracia.

tocando instrumentos y cantando historias de otros, o cantando versos y canciones de los demás y hechos ajenos, buenos y agradables de oír, éstos bien pueden poseer el nombre de *juglar*: aportan a la corte muchos entretenimientos y recreos (Alfonso X citado por Alvar, 1999, p. 28).

Al otro lado de la línea están los trovadores, de quienes dice:

Aquellos que saben componer palabras y música y saben hacer danzas, coblas y baladas bien compuestas, albas y sirventeses, a aquellos se les llama *trovadores* y, en justicia, deben tener más honor que el juglar, pues gracias a su saber los otros pueden hacerse juglares (Alfonso X citado por Alvar, 1999, p. 28).

En la definición ofrecida por Alfonso X, juglares y trovadores pertenecen a un ambiente cortesano y culto. Los dos tienen cierto nivel de maestría técnica y educación, aunque subraya que son los trovadores quienes pertenecen a la categoría artística más alta. El trovador es capaz de componer obras originales, dominando palabra y música, en tanto que el juglar es una suerte de “divulgador” de las creaciones del otro⁶. El primero, podría decirse, pertenece con mayor propiedad a un ámbito “culto”, mientras el juglar se considera una figura de “entretenimiento”. Ahora bien, recuérdese que la razón por la que Alfonso X hace esta aclaración de términos fue para dirimir la confusión de términos existente en su época. También se llamaba “juglares” a otro grupo de individuos que con el fin de entretener a otros círculos de la sociedad recurrían a diferentes tipos de actividades alejadas del ámbito de la alta cultura: “los hay que son prestidigitadores, otros juegan con monos y con títeres, otros esgrimen cuchillos y espadas, otros imitan pájaros o animales” (Menéndez Pidal citado por Alvar, 1999, p. 24). Es por estas razones que la división entre trovadores y juglares —a pesar de que hemos visto que éstos también poseían un cierto nivel de instrucción— suele presentarse como la

6 Vale la pena comentar que la caracterización del juglar como aquel que canta “versos y canciones de los demás”, puesto que él mismo se define como juglar, tiene una interesante resonancia en la obra del poeta colombiano. Parte de la obra greiffiana, de una cierta manera, también podría ser comprendida bajo esta definición. Hemos anotado de qué forma algunas de sus composiciones son “reescrituras” de poemas de sus maestros literarios, como Baudelaire, Rimbaud o François Villon. Claro está que no se trata en el caso de León de Greiff, de ser un imitador ni un repetidor de poemas de otros, pero hasta cierto punto hace algo similar a los juglares, y es situar conscientemente su obra en una posición de subordinación frente a la de sus predecesores. No obstante, lo que en los juglares sería una relación de fidelidad a los originales que cantan, en la obra greiffiana la relación se inclina hacia la “tergiversación” irónica.

contraposición entre lo “culto” y lo “vulgar”.

De Greiff es consciente de esta distinción y juega, precisamente, a reunir estas dos voces contrapuestas en el ámbito de su propia poesía. El hecho de que de Greiff se autodenomine simultáneamente como “trovador” y “juglar” no implica un deseo de disolver las diferencias ya mencionadas, sino una voluntad de transitar simultáneamente por la vía de una poesía culta y por la vía de una poesía popular, componiendo canciones originales a la vez que imita tergiversando las canciones de otros. En las figuras del “trovador” y del “juglar” el escritor colombiano busca antecesores propicios para la doble naturaleza de su poesía, y es por esta razón que los escoge como simbólicas figuras tutelares. Pretendiendo ser como los trovadores, quiere gozar del reconocimiento de ser el compositor de obras admirables, y pretendiendo ser como los juglares quiere apropiarse caprichosamente de las palabras de otros para su beneficio y aprendizaje, por medio de la parodia, la reescritura, la sátira y la imitación seria; fingiendo ser trovador busca elevarse a las cimas de la alta cultura modulando un tono serio, y fingiendo ser juglar quiere ser libre de cantar con desenfado sus poemas de burla.

Esta lectura creativa de la literatura medieval asimilada como un conjunto total de obras, tiene una poderosa resonancia a lo largo de toda su poética. No obstante, por momentos de Greiff parece inclinarse con mayor predilección por uno u otro de los extremos del péndulo medieval. En ciertos poemas, como en su “Balada del trovero trashumante”, en contra de lo que su título nos anuncia, hallamos un predominio del espíritu juglaresco:

Yo voy tocando mi vihuela
 – por estas rutas sublunares –
 fijos los ojos en la estela
 de consonancias singulares
 [...]
 Yo voy tocando mi vihuela.
 Y cesen las flautas y las violas!
 Voy, tras la luna que riela,
 como un juglar que hace cabriolas (I, p. 42).

La caracterización del personaje, fiel a la de un juglar tal y como lo describe Alvar: “músico y cantor y viaja continuamente de corte en corte” (1999, p. 34). De Greiff nos ofrece la estampa típica de esta figura: con la vihuela en mano, siguiendo una ruta desconocida, y además añade el rasgo cómico de las cabriolas. Es un poema de aire ligero y festivo que celebra elementos

fundamentales en la obra greiffiana: el humor, el viaje y la música. De otra parte, en “Fablaban de trovas”, vendrá a ser el espíritu culto del trovador el que gane un peso mayor:

Fablaban de trovas aquesos garridos
troveros vinientes de dulces Provenzas;
decían concetos sotiles e suaves
como las sus manos de la mi Princesa...
Decían primores de Aglaes e Lauras,
e de Cidalisas e de Magdalenas;
tañían rabeles e flautas e violas,
e vinos bebían en áureas crateras... (I, p. 90).

En este poema de Greiff imita el lenguaje y las formas de un poeta medieval culto. Todos los elementos contribuyen a crear un cierto ambiente medieval: los instrumentos musicales, las alusiones a las figuras de Aglae y Laura, a la región de la Provenza, entran en concierto con ese lenguaje pretendidamente arcaico. El énfasis en los “concetos sotiles” es una marca textual que apunta al acercamiento al arte trovadoresco. La voz poética se sitúa en la posición de quien escucha las historias de “esos troveros vinientes de dulces Provenzas”, y habla con cierto refinamiento sobre el arte y el amor, y también sobre su admiración por el ideal de lo femenino. El abanico de sus referencias literarias, dicho sea de paso, también se torna más erudito. Este segundo poema, acerca su estilo a las maneras de la poesía trovadoresca. Mimetizando sus maneras celebra el erotismo, el vino y la cultura, que son precisamente los temas centrales de la poesía greiffiana.

La doble máscara de juglar y trovador que León de Greiff encuentra en el campo de la lírica medieval, le abre desde sus inicios la posibilidad de transitar por la doble vía de lo culto y lo vulgar sin incurrir en una contradicción, puesto que su lógica interna es la de la síntesis de lo diverso. De igual manera, el presentarse a sí mismo bajo el amparo de este doble origen le hace posible conjugar sus juegos de imitación creativa con sus búsquedas de innovación y originalidad.

Conclusiones

El estudio de la intertextualidad en la obra greiffiana puede abordarse, como hemos querido hacerlo en las páginas anteriores, de una forma distinta a la simple búsqueda de fuentes y referencias. Las prácticas intertextuales que subrayamos en la obra del autor colombiano se sitúan a un nivel más abstracto que se extiende también a la asimilación de registros de lenguaje,

códigos culturales y modelos imaginarios. El uso que León de Greiff hace de las fuentes medievales nos permite señalar dos principios funcionales en el fenómeno de la intertextualidad: un principio de voluntad imitativa y un principio de transformación. Para referirnos a este fenómeno hemos retomado la definición que Linda Hutcheon (1985) propone para el concepto de parodia, extendiéndola a un campo más amplio de asimilaciones intertextuales que ella define como “repetición con una distancia crítica” (p. 6).

Al acercarnos a la obra de León de Greiff desde esta perspectiva, podemos observar la naturaleza de su relación con textos del pasado a la manera de un diálogo creativo entre lo “antiguo” y “lo nuevo”. Retomando las palabras de Hutcheon (1985) sobre la parodia, podríamos decir también que el diálogo del escritor con las fuentes se establece como “one mode of coming to terms with the texts of that rich and intimidating legacy of the past” (p. 4). Sin embargo, ha de puntualizarse que en el caso de Greiff, esta es también una estrategia de reincorporación de dichos textos en la corriente de la literatura de su propio tiempo. Uno de los críticos más agudos de la obra greiffiana, Jiménez Panesso (1995), coincide con nuestra opinión sobre este punto. Para este último la incorporación “paródica” de las obras de la tradición consiste en un juego de “supervivencia de lo parodiado” en el cual, al deformarse a través del filtro de la ironía, se reincorporan con nueva vigencia a la superficie del presente (p. 9).

La base de este aprovechamiento subjetivo de la tradición literaria se encuentra en la idea de una “lectura interpretativa” que cuestiona radicalmente tanto la autoridad como la estabilidad textual, semántica e incluso histórica de las obras literarias que recupera. Esta es una de las razones fundamentales que nos llevan considerar la intertextualidad greiffiana como una estrategia novedosa y revolucionaria en el contexto de la literatura colombiana donde si bien la asimilación de fuentes de otros ámbitos culturales se había llevado a cabo en las obras de Silva o Guillermo Valencia, nunca se había hecho con la libertad y el espíritu lúdico que se halla en de Greiff. Resulta por lo menos curioso observar que el poeta que más hondo ha buscado explorar en el pasado sea precisamente aquel que probablemente haya renovado con mayor fuerza la lírica colombiana del siglo XX.

Por otro lado, el ejercicio de reutilización de elementos del pasado como modelos formales e imaginativos, así como también la identificación con la figura tutelar del juglar, que, repite y tergiversa las canciones de otros, le permiten a de Greiff construir una poética en la cual la “imitación” no resulta

un obstáculo a priori. Todo lo contrario, la repetición se transforma en una fórmula creativa. Para de Greiff, al igual que para Hutcheon, la repetición es, esencialmente, una fuente de creatividad. Es por esto que en su obra no hay una oposición insalvable entre la apropiación de los trabajos de otros y la búsqueda de originalidad.

Un último aspecto que debemos señalar sobre la recuperación intertextual de la Edad Media en la obra greiffiana es el de su “lectura interpretativa” de la tradición. León de Greiff, como ya se ha dicho, reinterpreta de forma creativa las obras de sus antecesores para convertirlas en material creativo de su escritura. La diferencia que desmarca su obra de la de otros autores es que de Greiff hace una lectura “extensa” de la tradición medieval, en lugar de enfocar su lectura en la obra de una obra individual, con la excepción ya señalada de François Villon. De Greiff no entabla un enfrentamiento individual con la figura de un predecesor, sino que abre su obra a un radio de influencias mucho más amplio. Así pues, aunque es posible entender la dinámica greiffiana con la tradición recurriendo al concepto de “lectura interpretativa” (*misreading*) (Bloom, 1997, p. 14), su obra desafía la limitación que el crítico norteamericano establece para comprender el fenómeno de la influencia. Mientras para Bloom esta última se presenta como un enfrentamiento dialéctico entre dos poetas, para de Greiff la influencia y la tradición consisten en una asimilación plural de un gran espectro de voces. Es por esta razón que su obra puede ser mejor definida como un caprichoso mosaico cuyos fragmentos componen su genealogía imaginaria y libremente asumida.

Bibliografía

1. Alvar, C. (1999). *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger*. Antología. Madrid: Alianza.
2. Bajtin, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
3. Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
4. Bronx, H. (1973). *León de Greiff: su vida y selección de sus poesías*. Medellín: Editorial Salesiana.
5. Calinescu, M. (1997). Rewriting. En H. Bertens y D. Fokkema (Ed.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice* (pp. 243-248). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
6. Darío, R. (1968). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
7. Greiff, León de. (1975). *Obras completas*. Volúmenes I y II. Bogotá: Tercer Mundo.

8. Greiff, Otto de. (1991). Prólogo. En L. de Greiff. *Baladas y canciones*. Bogotá: El Áncora.
9. Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
10. Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
11. Jiménez Panesso, D. (1995). León de Greiff: el argonauta y el bufón. *Gaceta Colcultura* 29, pp. 8-12.
12. Jiménez Panesso, D. (1994). *Fin de siglo. Decadencia y Modernidad. Ensayos sobre el Modernismo en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, ICC.
13. Kristeva, J. (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil
14. López Estrada, F. (1971). *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida sobre la vida y la obra del escritor*. Barcelona: Planeta.
15. Navarro, T. (1974). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid-Barcelona: Guadarrama-Labor.
16. Uribe Ferrer, R. (1960). León de Greiff: aventura luminosa. *Revista Universidad de Antioquia* 141, pp. 522-533
17. Vásquez Lopera, J. (2006). *El gran viaje atávico. Suecia y León de Greiff*. Medellín: Tambor de Arlequín.