



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS

**YO COMO MULTIPLICIDAD. ESTUDIO DE LA POESÍA DE LEÓN DE GREIFF
Y GILBERTO OWEN**

**PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAESTRO EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA**

PRESENTA: Erik Javier González Martínez

ASESOR: Dr. Alí Calderón Farfán

LECTORES: Dr. Alejandro Palma Castro

Dra. Patricia Trujillo Montón

Puebla de Zaragoza, a 1 de octubre de 2019.

INDICE

INTRODUCCIÓN

Preliminar	3
------------	---

CAPÍTULO I. LAS POÉTICAS DEL DESENCUENTRO

1.1“Yo solo sé que no soy yo”	12
-------------------------------	----

1.2“La trinca de los otros yoes”	23
----------------------------------	----

CAPÍTULO 2. “Y OTROS SOY YO QUE SE FUGARON”

2.1“Los nombres desiertos”. El nombre propio como recurso poético.	39
--	----

2.2 “Descubrir que es en mí donde tú estabas”.	50
--	----

2.3“Netupiromba” y la “Bagdad olvidadiza”. La reapropiación del espacio americano.	59
--	----

CONCLUSIONES	69
--------------	----

CAPÍTULO 3. “PERSIGO EL INSTANTE QUE HUYE PERO NO ME MUEVO”

Presentación.	71
---------------	----

3.1 Hacia una poesía como arte autónomo	72
---	----

3.2 El poeta como difusor cultural	78
------------------------------------	----

3.3 Los rostros del poeta y el intelectual en las publicaciones periódicas.	95
---	----

CONCLUSIONES

El sujeto múltiple. Poesía en función autocrítica.	105
--	-----

Poesía y anti-intelectualismo	109
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	113
--------------	-----

INTRODUCCIÓN

Preliminar

León de Greiff (LG) y Gilberto Owen (GO) pertenecen a un contexto histórico marcado por una álgida discusión sobre el papel de las artes en las transformaciones sociales. Los grupos literarios e intelectuales, de los que formaron parte, desarrollaron sus principales obras en el periodo entre guerras europeas, es decir, en pleno surgimiento de fascismos y la incorporación o silenciamiento de grupos artísticos de vanguardia a causas políticas. Tal fue el caso del expresionismo alemán, del futurismo italiano y el surrealismo francés, por solo mencionar algunos ejemplos. Esta situación de cambios ideológicos y estéticos tuvo su correlato en Latinoamérica¹, donde también surgieron conflictos relacionados con la lucha de clases y la transformación político-cultural. Las publicaciones periódicas, que ya contaban con un antecedente modernista como *Azul*, fueron un canal de comunicación predilecto para difundir la necesidad de cambio dentro de las jóvenes sociedades latinoamericanas. Entre las más destacadas se encuentran *Martín Fierro* (1924-1927), *Proa* (1922), *Amauta* (1926-1930), *Ulises* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931), *Irradiador* (1925) y *Horizonte* (1926-1927). No obstante, la historiografía literaria latinoamericana ha privilegiado el

¹ No obstante, hay que considerar que este ímpetu de renovación viene precedido por el Modernismo. Así lo expresan diferentes críticos como Rafael Gutiérrez Girardot, en su clásico *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Y Saúl Yurkievich, quien señala en *La moviediza modernidad* que la poesía modernista marca el inicio de un proceso de representación del sujeto moderno hispanoamericano: “Son los primeros en representar la vida ciudadana como sincopada superposición de pasajeras disparidades. [...] Con los modernistas comienza otra temporalidad y otra subjetividad: las nuestras” (40).

estudio de aquellas publicaciones que, a partir de su afiliación o incorporación con las estéticas vanguardistas europeas, buscaban la renovación cultural. Esto ha dado como resultado un sesgo en la interpretación de cómo se efectuó la modernización de la literatura latinoamericana a principios del siglo XX.

Así, por ejemplo, el caso de las publicaciones colombianas con tendencias renovadoras se ha obviado al considerar que no hubo un órgano de difusión que se incorporó a las nuevas propuestas literarias de avanzada. Algunos críticos llegan a considerar que en Colombia no hubo como tal vanguardia, sino acaso un solo autor, Luis Vidales, que mostró afinidades con las nuevas propuestas artísticas de aquella época.²

Sin embargo, estudios como los de Jineth Arzila Ariza (2013), Sol Beatriz Gaitán (1991) y Álvaro Medina López (1975) muestran que el problema de las vanguardias y la renovación poética en Colombia es más complejo de lo que otros críticos han creído. La primera autora estudia de cerca el contexto literario en que surge la revista *los nuevos*³ (1925-1927), publicación en la que se agrupan jóvenes escritores, entre ellos LG, a los cuales no los unen las afinidades políticas, ni estéticas sino el simple deseo de renovar su contexto político-cultural. *los nuevos* se presenta como una revista que incorpora notas de “Política, Crítica, Arte, Literatura, Asuntos sociales.” Así reza en la portada de su primer número. Esta

² De hecho, Luis Vidales es el único autor colombiano que se encuentra en el *Índice de la nueva poesía americana*, antología de divulgación de la poesía hispanoamericana con tendencia vanguardista preparada ni más ni menos que por Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Alberto Hidalgo, publicada en Buenos Aires en 1926.

³ Esta revista es la más célebre, pero no es la única en la que se puede observar un espíritu de renovación. Otras son *Panida*, (1915) fundada por LG en Medellín, “precursora de la nueva poesía en Colombia” (Gaitán 23) y *Voces* (1917), revista publicada en Barranquilla y considerada “la primera revista divulgadora de tendencias vanguardistas en lengua española” (Medina: 11). No está de más señalar que en el caso colombiano los primeros síntomas de renovación provienen de sus ciudades periféricas y no de la capital del país; un fenómeno semejante en el caso mexicano es la publicación del segundo manifiesto estridentista realizado en la ciudad de Puebla en el año de 1923, por el poeta Germán Lizst Arzubide.

publicación, por su tipo de contenidos, posee semejanzas con la *Revista de Occidente*, fundada por José Ortega y Gasset, que ya se encontraba en circulación desde el año 1923 en España y Latinoamérica, y fue modelo para publicaciones posteriores como las mexicanas *Contemporáneos* y *Examen*, fundadas respectivamente en 1926 y 1932.⁴

Antes de participar en la revista *los nuevos*, LG ya es identificado por los círculos intelectuales de la capital de su país. Debemos a Luis Tejada, cronista y crítico (y amigo del poeta), una de las primeras valoraciones del trabajo poético degreiffiano, quien señala por virtudes las “insospechadas armonías musicales en el ritmo [...] no empleadas ni aun por los inquietos futuristas de ultramar”, y como crítica “la egolatría; no esa simple obsesión autobiográfica y anecdótica . . . sino cierto elevado narcisismo intelectual, cierta idealización de sí mismo” (ctd en Ardila 125).

En este sentido se puede decir que LG se incorpora al grupo de *los nuevos* como uno de sus miembros más experimentados, no solo por haber fundado y participado ya en otros proyectos periodísticos, también por ser uno de los integrantes de mayor edad.

En el caso del poeta mexicano GO sucede que, aunque fue uno de los autores más jóvenes de su grupo, desde temprana edad empezó a participar como fundador y redactor de publicaciones culturales. Así lo relata Vicente Quirarte en su estudio biográfico *Invitación a Gilberto Owen*:

Desde 1920, aparece como secretario de redacción del semanario *Manchas de tinta*. El 3 de junio de 1922 publica un editorial titulado “Nosotros”, en el número inicial —y único— de *Raza Nueva. Esfuerzo. Quincenal ilustrado. Información, cultura y arte*, publicó dos números correspondientes al 17 de septiembre y al 8 de octubre de

⁴ Para un estudio más detallado de las revistas literarias de vanguardia en Hispanoamérica véase *Laboratorio de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la plata en 1920*. La referencia completa se encuentra en la Bibliografía.

1922. En los créditos se da como dirección Pino Suárez 54, en Toluca. Director: Owen. (35 y 36)

Luego de estos inicios, ya instalado en la ciudad de México, GO fundó junto con Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Jorge Cuesta la legendaria revista *Ulises*, publicada entre 1927 y 1928. Los mismos autores que a la postre serán conocidos junto con José Gorostiza, Carlos Pellicer y Bernardo Ortíz de Montellano como el grupo de *Contemporáneos*, nombre de la revista que sustituyó el proyecto de renovación cultural iniciado por *Ulises*. Jorge Cuesta, otro de los miembros más jóvenes del grupo, es quien realiza uno de los primeros comentarios del trabajo poético de GO incluido dentro de la *Antología de poesía mexicana moderna* (1928), donde el poeta y crítico veracruzano dice: “Se le ha llamado oscuro. ¿Por qué no mejor misterioso? Sus poemas tienen la atracción de un juego de manos. Para engañar mejor, para mejor acertar, Owen ha suprimido el ruido, los golpes de tambor a la hora de la suerte. Y el engaño es tan evidente y claro como un vaso de agua, tan claro y tan misterioso” (253).

Las palabras de Jorge Cuesta y Luis Tejada sirven para mostrar que ambos poetas, dentro de sus círculos de amistad y afinidades intelectuales, poseían ya cierta admiración debida a la singularidad de sus procedimientos formales, que no se parecían en nada a los de otros colegas. Pero por otro lado, se puede observar que esos círculos intelectuales de donde surgen LG y GO si bien manifestaban una intención de renovar su respectivo panorama cultural, ninguno de ellos poseía una ideología o estética que los uniera a todos bajo una misma causa, como sí sucedió con algunos grupos vanguardistas. Al contrario, los miembros de ambos grupos, tanto *nuevos* como *contemporáneos* se preciaban de su independencia intelectual.

Esta actitud de orgullo y defensa de la individualidad tanto de autores mexicanos como colombianos es significativa para estudiar cómo se desarrolló la renovación literaria

en Latinoamérica. Las obras de LG y GO, bajo esta perspectiva, adquieren un valor renovado, en tanto que la crítica misma ha señalado como una de sus características más sobresalientes su imposibilidad de clasificación. Jineth Ardila, por ejemplo, señala que en LG la ecléctica mezcla de mitos clásicos, neologismos, arcaísmos e imaginario decadentista, se puede observar una práctica anarquista de la poesía (13). Opinión semejante a la de David Jiménez quien apunta: “Iluminaciones, vida maldita, inconformismo moral e intelectual, gusto por lo extraño y por lo anómalo, desprecio a lo vulgar, retiro al yo solitario y adusto, todos los tópicos finiseculares, alcanzan su expresión final en León de Greiff. Pero burlados, escarnecidos, presentados a una doble luz, mezcla de ironía y nostalgia, inocencia y cinismo.” (9)⁵.

En cuanto a GO, las autoridades críticas que actualmente se han dedicado a su estudio son Vicente Quirarte y Antonio Cajero. Ambos destacan que uno de los problemas centrales en la obra del poeta sinaloense es la manipulación retórica del yo, especialmente en su poema “Sindbad el varado”. Cajero señala en esta obra el trabajo sobre el lenguaje poético destinado a producir una “escisión del yo” a través de desdoblamientos de la voz que habla en el poema (43). Ambos autores advierten además como un elemento ineludible dentro de la obra oweniana el constante juego con la ilusión autobiográfica.⁶

Como se puede observar, en la historia crítica degreiffiana y oweniana hay coincidencias suficientes para desarrollar un estudio conjunto. En primer lugar, esa voluntad de excentricidad en sus obras poéticas, en segundo, la obsesión por el tema del yo, y la

⁵ La crítica de la obra degreiffiana es muy basta y se mantiene en desarrollo. Para introducirse en ella pueden consultarse las *Valoraciones múltiples sobre León de Greiff*, compilación de testimonios, cartas y ensayos críticos preparada por Arturo Álape. (1995).

⁶ La lista de aportes al estudio de la obra oweniana, como el caso de LG es larga. En el primer capítulo se podrá hallar con mayor amplitud los principales nombres que se han dedicado al estudio de la poesía de ambos autores.

tercera, de orden temático, y derivada de la primera, la pasión por el viaje. Estos tres elementos confluyen en dos obras que serán el corpus de este trabajo: *El libro de relatos*, de LG, publicado como parte del poemario *Variaciones alrededor de nada* en el año de 1936 y “Sindbad el varado”, perteneciente al *Perseo vencido*, cuya primera versión íntegra se publicó en Lima en la revista *San Marcos. Universidad Mayor de San Marcos*, en el año de 1948⁷.

Aunque hay más de diez años de distancia entre ambas publicaciones, comparten un mismo lugar de gestación: Bogotá, ciudad en la que ambos autores se conocieron, entablaron amistad e incluso hay registro de que se retroalimentaron poéticamente. Por ejemplo: la dedicatoria de LG a GO de uno de sus “relatos”; la reutilización de GO de una metáfora degreffiana,⁸ una carta de LG a su hermano Otto, en la que relata que gracias a la librería que GO abrió en aquella ciudad pudo conseguir algunos discos de música clásica, y una fotografía sin fecha en la que aparecen juntos en un café bogotano.

⁷ Por las fechas señaladas se puede apreciar que ambos autores publican sus obras en fechas posteriores al momento de mayor efervescencia vanguardista. Hugo J. Verani, especialista de las vanguardias latinoamericanas, define los límites temporales de este periodo con la publicación de *Residencia en la tierra* en el año de 1935; sin embargo, esto no significa que el espíritu de experimentación con el lenguaje poético haya cesado en esas fechas. Prueba de ello es la publicación de *En la masedula* del argentino Oliverio Girondo en el año de 1954.

⁸ Mientras que LG en “Sonecillo”, poema perteneciente a *VAN*, exalta la figura femenina del siguiente modo: “tus muslos luengos / —doble láctea vía— / mi noche torva fueron y mi día claro y el ciego enigma de mi sino” (107). GO en el “Libro de Ruth” de (*PV*) dice: “yo conocí un río más largo que tus piernas / —algunos lo llamaban Vía Láctea— / pero no discurría tan moroso / ni por cauce tan firme y bien trazado” (104).



Fotografía recuperada del documental *León de Greiff*. Youtube. 1 May. 2014. Web. 11 Ago. 2019.

Estas evidencias son el punto de partida para entablar una revaloración de ambos autores dentro de la historiografía poética latinoamericana, tarea que si bien se ha hecho parcialmente, los nombres de LG y GO son escasamente tomados en consideración. Así, más que un intento de llevar a estos autores a un sitio canónico al que hipotéticamente deberían pertenecer, se busca dar una reinterpretación de un momento en la poesía latinoamericana en que convergen dos de sus artífices de renovación poética en un mismo espacio geográfico: la ciudad de Bogotá de los años 20 y 30.

Con la lectura contrastiva que este trabajo ofrece, se busca sustentar la hipótesis de que ambos poetas muestran un camino de innovación no señalado por la crítica latinoamericana que se encuentra plasmado en la configuración de la subjetividad como una entidad textual no unitaria sino múltiple, en constante cambio y reescritura. Si para algunos autores como Eduardo Milán (1994) o José Quiroga (2006) el discurso lírico en primera persona es un

modo poético que termina agotado tras los movimientos vanguardistas, con LG y GO se puede apreciar que las poéticas del yo persisten y se complican con procedimientos retóricos que posibilitan una reflexión crítica acerca de las formas en que se construye la identidad individual a través de la palabra escrita.

Para sustentar esta hipótesis se estudiarán los poemarios antes mencionados desde un enfoque teórico que combina teoría literaria y análisis lingüístico-pragmático, ambas vertientes disciplinarias especializadas en el estudio del sujeto y su configuración en el lenguaje. La primera retoma el trabajo crítico de diversos autores, desde Robert Langbaum (1957) con su estudio sobre el monólogo dramático en la tradición poética anglosajona; José María Pozuelo Yvancos (1998) y sus aportes sobre la enunciación lírica; Henri Meschonnic (2007) y su propuesta de la poética como crítica del sentido; Mutlu Konuk Blasing (2007) con su reciente estudio sobre el yo lírico; la contribución teórica de Jonathan Culler (2015) sobre la performatividad en la poesía, y, como engarce entre teoría literaria y análisis lingüístico, los aportes de Oswald Ducrot (1984) sobre la teoría polifónica de la enunciación.

El método de investigación que sigue este trabajo es ofrecer, en primera instancia, los puntos en común que existen entre las ideas poéticas de ambos autores, relacionadas, sobre todo, con el problema de representación del Yo poético. En seguida, con base en esta lectura conjunta elaborar un marco teórico que pueda visibilizar cuáles son las estrategias textuales con las que ambos autores renuevan la configuración del sujeto en la poesía. Ambas tareas se desarrollarán en el primer capítulo. Posteriormente, en el capítulo 2, se dará paso al análisis de ambas obras. Este análisis servirá para destacar las diferencias entre ambos autores respecto a sus propuestas poéticas, y estará guiado por la pregunta ¿Qué estrategias textuales

en ambas obras propician el efecto de escisión y multiplicación del sujeto que habla en el poema?

El tercer capítulo ofrecerá una lectura de las respectivas innovaciones de ambos autores dentro del campo literario al que pertenecieron. Para ello se estudiará el papel que desempeñaron en los círculos intelectuales de su época, es decir la Bogotá de 1933 a 1942, casi diez años en los que las publicaciones literarias y periodísticas manifestaron una constante indagación sobre el problema del americanismo, en medio de las tensiones entre las potencias mundiales que estaban al borde del conflicto bélico.

Bajo este contexto intelectual se busca dar una nueva lectura a estos poemarios, ya no como hechos meramente literarios, sino como testimonios de una forma de practicar la poesía en una época en la que los países latinoamericanos comienzan a sentar las bases políticas de sus estados modernos, y al mismo tiempo de entablar entre ellos un intercambio constante de ideales y preocupaciones artísticas en común.

Por último, cabe agregar que este trabajo posee dos enfoques de interpretación que buscan ser complementarios: por un lado, la teoría literaria y su aplicación en el análisis textual, presentes sobre todo en el primero y segundo capítulo, y por otro, un enfoque histórico-crítico, con el que se desarrollará la última parte del trabajo. La combinación de ambos enfoques pretende dar una nueva lectura a las obras de ambos poetas, a partir de sus rasgos textuales más representativos, para ver en qué medida estos son productos de los contextos intelectuales de su época.

CAPÍTULO 1

LAS POÉTICAS DEL DESENCUENTRO.

1.1. “Yo sólo sé que no soy yo”

A la entrada de obras como las de LG y GO parecieran imponerse dos enormes letreros de advertencia: “ni soy lo que ellos dicen... ni en lo que soy estoy” (De Greiff, *Oc, Ps*, I 62) y “El que me busca me perderá desde un ángulo, el que me busca, ya me lleva en sí, desde el opuesto” (Owen, *Ob* 277)⁹. Palabras que en su sentido paradójico tienen el efecto de conducir al lector a un equívoco y, de esta forma, distanciarse de él. Pero por otro lado, también se pueden considerar una especie de acertijo, acepción que ha servido como acicate a un gran número de investigaciones esforzadas en desentrañar el significado de estas obras¹⁰, que desde su recepción inicial fueron descritas como “difíciles” o “herméticas”¹¹ y quizá por eso

⁹ Puesto que la *Obra completa, Oc*, de LG cuenta con un total de diez tomos, para facilitar al lector la ubicación de los fragmentos citados pongo entre paréntesis la indicación si se trata de Poesía *Ps* o Prosa *Pr*, el volumen, en números romanos, y el tomo (números arábigos) correspondientes, y finalmente el número de página. He optado por esta forma de citación para seguir el criterio en que está ordenada la última edición de las obras del autor antioqueño, preparada por Hjalmar De Greiff y publicada por la Universidad Nacional de Colombia. En el caso de GO, cito su obra *Ob* siguiendo la edición de Josefina Procopio. No obstante, como se verá más adelante, hay un gran archivo oweniano que se ha editado en otros libros de investigación documental como los preparados por Vicente Quirarte y Antonio Cajero Vázquez. En estos casos indicaré el libro en que se encuentra el fragmento citado, y en nota al pie, la fuente primaria de los archivos periodísticos.

¹⁰ La bibliografía de ambos autores es basta. Para encontrar una visión panorámica de la crítica de ambos autores se pueden consultar, en el caso de LG, Arturo Álape (1995). *Valoración múltiple de León de Greiff*. En GO, la compilación de Roxana Elvridge-Thomas (2004) *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*. Por otra parte, ensayos y estudios que por su agudeza o amplitud de fuentes bibliográficas han servido para orientar buena parte de comentarios críticos recientes son, en LG: Stephen Mohler (1975), Orlando Rodríguez Sardiñas (1975), Fernando Charry Lara (1984), Sol Beatriz Gaitán (1989), Juan Manuel Cuartas (1996), David Jiménez (1995), Rafael Gutiérrez Girardot (2004). En el caso de GO: Jaime García Terrés (1980), Tomás Segovia (2001), Vicente Quirarte (1985), Guillermo Sheridan (2008), Antonio Cajero Vázquez (2010). Los datos completos se encuentran en la bibliografía.

¹¹ Calificar con estos adjetivos es uno de los reproches que Rafael Gutiérrez Girardot hace a cierta crítica de la poesía de LG. El caso de GO es muy curioso, pues con el motivo de la publicación del ensayo de Jaime García

continúan ejerciendo atracción, como poseedoras de una especie de misterio no revelado. En efecto, al revisar la historia crítica de ambos autores, es posible observar que existe una gran dificultad para establecer consensos sobre el significado de ciertos versos o poemas enteros, y que los estudios con más éxito son aquellos que evitan caer en generalizaciones¹².

El presente estudio parte de la consideración de que las anteriores frases de advertencia y desafío son también la cifra de una misma estrategia de composición, cuyo propósito no es otro que el de simbolizar la incertidumbre. Es decir, esas palabras son también la condensación de lo que propongo llamar como *poéticas del desencuentro*¹³, que actúan no sólo en el momento mismo de la lectura, sino en el esfuerzo de interpretar el sentido del texto. Por ello este trabajo encuentra necesario elaborar una lectura contrastiva de ambos autores, pues de este modo se puede observar la convergencia de dos propuestas creativas afines, estudiadas hasta ahora solo como casos aislados, pero que, por sus similitudes, pueden abrir a discusión algunos de los supuestos estéticos con que se ha formado el canon de la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, antes de introducirse en los elementos en común, cabe hacerse la siguiente pregunta ¿cómo elaborar una lectura conjunta de obras cuya característica más sobresaliente es justamente desbordar el comentario interpretativo?

Terrés: *Poesía y alquimia: Los tres mundos de Gilberto Owen*, aparece la pluma de Octavio Paz para mediar en una polémica entre el Owen de tradición hermético-alquímica de propuesto por Terrés y el que años antes se había encargado de mostrar Tomás Segovia. El texto de Paz se titula “Owen y la alquimia” y concluye, quizá con cierta ironía, con una invitación a releer al poeta sinaloense (283).

¹² A pesar de su agudeza, la mala suerte del ensayo de García Terrés dentro de la crítica oweniana se debe en parte a su intento por englobar el poema “Sindbad el varado” dentro de ideas y prácticas esotéricas como la alquimia o la lectura de la Cábala, opinión difícil de aceptar para la mayoría de los escasos lectores con que GO contaba en esa época.

¹³ El sentido y las implicaciones de esta noción propuesta se desarrollarán en la medida en que se estudien los problemas textuales de las obras de ambos autores.

Para responder a esta pregunta, quizá el primer paso sea adentrarse en las poéticas mismas¹⁴, y así dar cuenta de las ideas creativas que las forjaron. La poesía, declara el poeta colombiano, “es lo que “no se dice”, que apenas se sugiere, en fórmulas abstractas y herméticas y arcanas e ilógicas” (*Oc, Pr*, I 45). Por su parte, GO, en una carta a Rafael Heliodoro Valle escribe “poesía en realidad, no viene a ser sino una novela de misterio en la cual se nos dan todos los datos, pero se nos deja a cada cual encontrar la solución” (*Ob* 288). Ambas frases coinciden en dos puntos: por un lado, la idea de que el sentido del poema surge de un evanescente encuentro con las palabras que lo contienen, y por otro que estas palabras al mismo tiempo de ser las poseedoras del sentido también pueden ocultarlo. Así, estas definiciones parecieran acreditar el hermetismo con que buena parte de los poemas están contruidos, y parece ser la razón por la que sucede una “sensación de estar en la inminencia de un desciframiento” (Segovia 56).

Pero quizá lo más importante de estas definiciones es que ambas subrayan la importancia del elemento artificial de la poesía. Lo que indica, por otra parte, que sus poemas, poseedores de una fuerte carga autobiográfica, contienen una doble lectura, y no se reducen a la interpretación o a la pesquisa de datos de la vida del autor. Y, al ver que este camino ya está muy transitado, sobre todo en el caso de GO, quizá la mejor decisión para iniciar una lectura contrastiva es optar por la exposición de los procedimientos compositivos más relevantes de ambos autores, y posteriormente, a la luz de estos, elaborar una recontextualización de sus obras. Ahora bien, ¿es posible, siguiendo la comparación entre ambas poéticas, saber cuáles son las principales estrategias retóricas por las cuales fundaron

¹⁴ Con este término me refiero a las ideas que ambos autores externaron sobre la poesía como proceso creativo, las cuales se encuentran no solo en ensayos o cartas, sino incluso en los poemas mismos. Este último caso es el que se presenta en las siguientes líneas de LG.

sus respectivos trabajos poéticos? Los escasos textos con ideas sobre el arte de escribir poesía parecen dar una respuesta negativa. En parte porque no se escribieron como ensayos de poética en sí mismos, en parte también porque el escaso material que existe está separado por muchos años de distancia. Sin embargo, hay dos casos en los que ambos poetas hablan de la relación entre la materia biográfica de la poesía y el artificio con que esta se construye. El primero de ellos es una nota fechada en el año de 1915, en la que LG habla de manera socarrona de la poesía trasnochada de un autor poco conocido. Dice:

Miguel Zuláibar dió en la manía de hacer versos...

Eran estos animados por las ternuras que yo abomino; radiantes de sentimiento, de verdad. Laudatorios, en su mayor parte, de la Dulcinea, de su Julieta de diez y seis años, de aquella que será, después, la esposa prolífica del médico, del alcalde o de cualquiera otra dignidad del municipio...

Decían mucha hermosura sus versos; se hacían amables por su ingenuidad y por la ingenuidad del autor, pero nunca pude admirarlos: lo que brota naturalmente de nosotros no tiene gran mérito; decir lo que se siente no es un trabajo de poeta... y sin embargo cuanto fué mi cariño para Zuláibar! (*Oc, Pr*, IV, 1, 309)

Este poeta llamado Miguel Zuláibar es una invención del propio LG, un doble¹⁵ que sirve al autor para exponer su idea de poesía desde una posición contraria, inversa al sentimentalismo, a la sinceridad, al tono confesional. Dice en otra parte del mismo texto: “Si alguna vez he dejado que se produzca mi alma de poeta, ha sido en formas antipoéticas [...] Mis poemas, sin la emoción usual, sin apasionamientos, son las oraciones de mi culto a lo exótico y antinatural, son serenas fablas de mi modo de apreciar la vida, extraña manera de ver sin amar o aborrecer” (308). Con estas palabras es fácil imaginar a un LG y un Miguel Zuláibar que ocupan dos posiciones encontradas, pero, al mismo tiempo, complementarias, en tanto

¹⁵ La estrategia de crear un personaje con nombre y apellido por medio del cual habla el autor remite evidentemente a Fernando Pessoa y sus múltiples heterónimos. Un rastreo superficial de fechas revela que las escrituras de ambos autores son paralelas. La revista *Orpheu* del lusitano salió a la luz en el año de 1915. El famoso poema “Tabaquería” se publicó por primera vez en 1933; tres años después el *Libro de relatos*, que contiene a los personajes más célebres del colombiano como Sergio Stepansky.

que constituyen el campo de tensión en el que se sostiene su poética: de un lado, la experiencia individual; del otro, el dominio del lenguaje. En este sentido, es curioso que LG denomine como “antipoéticas” las formas de su poesía, pues con este adjetivo parece indicar que lo poético es, en oposición, “lo natural” y “sincero”. Sin embargo, no hay que confundir su intención, si LG denomina “antipoéticas” a sus creaciones es en sentido irónico con el que trata de ir en contra de una convención. ¿De qué convención se trata? La respuesta se encuentra en el contexto literario en el que se fundan revistas como *Panida* o *Los nuevos*, dos de las primeras publicaciones de Colombia, como ya se mencionó en la Introducción, esforzadas en reformar su tradición literaria. Un contexto en el que, según Herbert Püppel, estas publicaciones reflejaron “de manera ejemplar, el trato ambivalente con la modernidad, en la omisión consciente de las vanguardias europeas y latinoamericana¹⁶, en el regreso modificado a los modelos clásicos (Maya) en el apoyo en el movimiento modernista (Umaña Bernal, Vásquez), en el intento de superar el modernismo desde adentro (León de Greiff) y en la colaboración del único vanguardista colombiano (Luis Vidales).” (233). Las “formas antipoéticas”, parecen ser, entonces, un intento por renovar una tradición que se sabe a punto de agotarse, renovarla través de la provocación, invirtiendo o llevando al extremo sus procedimientos retóricos.

En el caso de GO, las revistas literarias poseen una gran relevancia, puesto que la mayor parte de su obra y de sus ideas poéticas salieron a la luz, de manera parcial e itinerante a través de esos medios. Lo que hoy se puede leer como *su obra* proviene de un trabajo de rescate en el que han intervenido diversas manos. Un texto de gran valor, en el que se encuentra condensado parte de su ideario poético, es uno que dio a conocer Inés Arredondo

¹⁶ Esta supuesta omisión de los movimientos vanguardistas en territorio colombiano, tema que ha dado mucho de qué hablar en autores recientes, se discutirá con mayor amplitud en el capítulo 3.

en la revista *Plural* en el año de 1974. El texto se titula “La poesía, Villaurrutia y la crítica”.

Aquí un fragmento, en el que para describir el arte de Villaurrutia, GO se sirve de algunas ideas de Edgar Allan Poe, al que parafrasea de la siguiente forma:

afirmaba que precisamente “la emoción desapasionada”, inteligente, es el límite del arte poético, que pasión y poesía son términos incompatibles, pues ésta tranquiliza el alma y con el corazón no tiene nada que ver. Hay que notar de paso que este mismo es el sentido moderno, y clásico y eterno, de la poesía, recordando que la representación hacia fuera de esos reflejos son las metáforas. Así pues, podríamos aventurar una pequeña afirmación: función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo (*Ob* 222).

Escrito probablemente alrededor de 1926, con motivo de la publicación de *Reflejos* (el primer poemario de Xavier Villaurrutia) el texto de GO muestra gran cercanía con el de LG, a pesar de estar separados por más de diez años de distancia. Ambos textos coinciden en que “pasión y poesía son términos incompatibles”. De este modo, las “serenas fablas” se corresponden con “las metáforas”, en tanto que ambas son la manifestación de una conciencia lúcida del lenguaje que actúa sobre la emoción¹⁷. Una conciencia que atempera “los datos sensoriales”, los pule del sentimiento y de su dimensión personal para dejarlos como mero material simbólico. En este punto, cabe traer otro texto capital de la poética de GO, en el que hace una crítica de los límites de la poesía pura, un estilo de composición que en su época era aquel que antepone el intelecto como fuente de la poesía. Señala que uno de los riesgos de este estilo es el de caer en el mutismo, de acabar como el “músico ciego que confundió a su mujer con un violín y murió de no lograr nunca afinarla” (*Ob* 227). La comparación, en su ocurrencia, no deja de ser ilustrativa. ¿Qué es el lenguaje para el poeta, su instrumento o

¹⁷ Las reflexiones de ambos autores son correlato de una discusión generada como un fenómeno de amplio espectro en diferentes tradiciones poéticas. Stéphane Mallarmé en su ensayo de 1895 titulado “Crisis de verso” ya muestra una impronta por “la desaparición ilocutoria del poeta” (65) reemplazando su imagen por “un arte consagrado a las ficciones” (70). Opinión paralela a la de T.S. Eliot en su texto “La tradición y el talento individual” en el que dice “La poesía no es un dejar suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad.”(28 y 29).

aquella amada a la que rinde sus votos? En estos extremos de dominio y sometimiento tanto del lenguaje como de la emoción, GO propone una “poesía plena” como un equilibrio entre dos modos poéticos aparentemente incompatibles, de un lado una poesía del intelecto y del otro una que apela directamente a las pasiones.¹⁸

Al revisar en conjunto sus poéticas, queda claro que ambos autores tenían muy presente una idea de poesía que favoreciera las facultades imaginativas y de asociación simbólica por encima de la persuasión emotiva. Ambos aborrecen ese estilo que repite el lugar común del poeta que transparenta en el verso las congojas y alegrías de su vida, pero al mismo tiempo están convencidos de que la poesía no puede ser del todo impersonal puesto que su artífice es un individuo, un sujeto ante el mundo. Este dilema no es exclusivo de estos autores, y parece estar en el centro de una transición entre dos periodos estéticos importantes: el modernismo y las vanguardias históricas¹⁹. Lo valioso de ambos poetas es que no sometieron su expresión a ningún maniqueísmo, y la manera en que lo resolvieron fue, precisamente, explorando las posibilidades retóricas de ese lugar al que se le adjudicaba la fuente emotiva de la poesía: el yo.²⁰

¹⁸ No está de más agregar que la actitud de rebeldía contra ciertos cánones compositivos de ambos autores no es de su exclusividad, sino que se trata más bien de un gesto generacional. En este sentido, cabe traer como ejemplo el comentario de José Gorostiza, poeta mexicano, diez años mayor que GO: “Dos mil años de tradición literaria pesan sobre nosotros y restan pureza a las impresiones de los sentidos, que ya sólo pueden advertir la belleza en formas estereotipadas. Ante la desolación de nuestra juventud (la mía no es indiferente) me entran deseos irresistibles de romper el pasado literario; de mirar las cosas con una primera y limpia mirada” (Gorostiza en Sheridan, 1993: 94)

¹⁹ Diversos autores latinoamericanos han discutido sobre este punto, entre los más relevantes se encuentran Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo*, (1987) Guillermo Sucre en *La máscara y la transparencia*, (1975) Saúl Yurkievich en *La movediza modernidad* (1996) y Eduardo Milán en *Resistir* (1994). Un libro fundamental de corte académico que estudia este periodo de transición es el de Hervé Le Corré (2001). *Poesía Hispanoamericana Posmodernista*.

²⁰ Al hablar del “yo” no me refiero a la dimensión psicológica o existencial del autor, sino a su dimensión textual, a las estrategias retóricas y a los fenómenos lingüísticos a través de los cuales se manifiesta. Si bien autores como Pere Ballart señalan que la escisión de un yo autor y un yo textual se puede observar desde la poesía de Catulo. La anterior revisión de las poéticas de estos autores quiere demostrar que el problema del Yo en su dimensión textual posee un problema de fondo relacionado con el nivel referencial de la palabra poética, dado que ambos autores hacen crítica de un exceso de confesionalismo que ellos observan en la poesía de su época, en sus respectivas tradiciones literarias. Este exceso de confesionalismo quizá se debe al agotamiento de

Este trabajo tiene como hipótesis que las obras de LG y GO constituyen dos de los primeros casos en la poesía moderna latinoamericana en los que el yo y sus correspondientes marcas textuales se vuelven el objeto mismo de la experimentación poética, lo que da como resultado la producción de una expresión lírica interferida por diferentes voces o personajes, que trastoca el pacto de sinceridad del modelo lírico aceptado en su época, y que formalmente tiene como característica principal el tratamiento de la primera persona como un elemento retórico. En otras palabras, estos autores hablan desde un yo que se disocia de la identidad del autor. Dice GO, en un texto en el que comenta una obra de Raymond Radiguet, “hablar como si yo fuese la tercera persona del singular.”(Ob 255), que no es sino un eco y guiño a la famosa frase de Arthur Rimbaud “Yo es otro”.

En efecto, esta estrategia es parte fundamental de procedimientos retóricos por los cuales se desencadena una profusión de desencuentros de las voces que hablan en sus poemas; procedimientos que, si por un lado, tienen como consecuencia inmediata provocar la irrupción de espejismos de identidad: “Y otro soy Yo: que se fugaron” (De Greiff, *Oc, Pr*, I 64) “Y solo sé que no soy yo” (Owen, *Ob* 104), por otro visibilizan un procedimiento de objetivación de la subjetividad.

Las obras en las que este procedimiento adquiere su mayor complejidad son *El libro de relatos* y “Sindbad el varado”, las cuales arrastran un trabajo previo sobre el tratamiento del yo como un efecto del lenguaje. Para complementar esta parte inicial del trabajo se presentan a continuación dos poemas en los que se ensayan ambas *poéticas del desencuentro*. El primero de ellos pertenece al poeta colombiano y se titula “Favilas”, publicado en 1936

un modelo de lectura y escritura del poema lírico que se remonta al romanticismo, y que en la poesía modernista no tuvo muchas variaciones.

en *Variaciones alrededor de nada* (la misma obra en que se encuentra el *Libro de relatos*), el segundo es un poema de GO contenido en *Línea*, cuyo título es “Espejo vacío”.

Yo soy el Viento.		
	Alígero discurso	
por los collados; con mis brazos ciño la esbelta línea, el musical susurro y el tibio aroma y el logrado afán.		5
De grana ardiente el gris otoño tiño, y entre mis brazos de tiznado armiño vibran los sueños que a mi ardor se dan.		
Yo soy el Viento.		
	Impávido discurso	10
por el vórtice. Lúgubres aúllen trenos de espanto y gélido susurro lacerante, en mi torvo, horrido afán. Sordas nenias mi hejira álgida arrullen...		
Bah...: mis brazos aspérrimos se mullen para los sueños que a mi ardor se dan.		15
Yo soy el Viento.		
	Y al azar discurso.	
Y a ti y a mí la misma melodía nos exalta! Me abrego del susurro de tu voz! Es mi afán tu propio afán! Tu férvida pasión nutre la mía! Saciar tu árida sed mi sed ansía, y henchir los sueños que a mi ardor se dan. (<i>Oc, Ps, II, 46</i>)		20

Y el poema de Owen:

Busco desde mañana hasta el último día recordado no puedo ver dónde te olí primero supiera al menos en qué ángulo te deshojaste desvelada aquel día fumabas para hacerte máscaras de humo ahora ninguna te disfrazas más que el aire		5
esa sombra a la izquierda del sol es la que te desnuda ahora es la mitad negra de tu rostro la exacta tu realidad es el misterio de la palabra que nada nombra		
Sufro tu voz caída poesía se movía en árboles y se unta ahora en mudas alfombras sabes que hay voces que nunca se muestran desdobladas algunos maniqués mal enseñados nunca giran hacen girar en torno suyo a las que quisieron comprarlos Ya no sé cuántos rostros hay que tirar para ser ángeles he esperado hacia atrás el año de los vicios impunes		10
los gano sólo para esta sombra inmerecida mírala regarse también en la tierra para oírte. (52)		15

Más allá de sus notables diferencias estilísticas (versos endecasílabos con rima consonante y estrofas simétricas, en el caso de LG; verso libre sin rima con estructura métrica basada en la silva, en GO), los poemas coinciden en reproducir “emociones desapasionadas”, puesto que en ninguno de los dos casos las palabras muestran algún efecto conmovedor que haga alusión directa al estado de ánimo del autor. Antes bien, ambas piezas parecen tratar de la poesía misma. Es decir, son metapoemas en el sentido en que tematizan la relación intrínseca entre el artífice y su palabra. El poema de LG parece desarrollarse desde la pregunta ¿quién es el que habla en el poema? Ese yo autodenominado como el Viento cuya existencia se constriñe a los versos anteriormente citados, y que nada tiene que ver con el hombre de carne y hueso que vivió en Colombia entre los años de 1895 y 1976. Por su parte, el poema de GO, desde el título mismo, parece desarrollarse ante lo que es un hecho evidente en el poema de LG: la incorporeidad de la voz que habla en el poema, con lo que señala un desencuentro entre el que toma la palabra para nombrarse en el lenguaje y el ser que es nombrado por este, y que parece reformular la pregunta ¿Cuál es entonces la realidad del lenguaje poético, aquella en la que quedan codificados “el propio sistema del mundo” o bien el “modo de apreciar la vida”?

Parece claro que ambos poemas se escriben desde una conciencia crítica del lenguaje. Pero su crítica no parece dirigirse a la palabra en sí misma, sino puntualmente al valor representacional que comúnmente se le otorga. “Me abrevo del susurro de tu voz” dice LG, como con el convencimiento de que las palabras carecen de sentido en sí mismas y que solo lo adquieren en tanto que el lector las pronuncia. En efecto, “Favilas” parece estar escrito a la manera de un autorretrato, es decir, el poeta hablando de sí mismo, no obstante, en este juego parece haber un equívoco en tanto que el lenguaje aparentemente referencial se desarrolla a partir de asociaciones simbólicas relacionadas a lo incorpóreo. El resultado es la

creación de una especie de rostro vacío, cifrado en la prosopopeya “Yo soy el Viento”. En este sentido, “Favilas” parece ir en dirección opuesta a la poesía confesionalista puesto que la singularidad del poema radica justamente en cuestionar ese movimiento de identificación que se da en la lectura de la poesía lírica, aquel que permite, en palabras de José María Pozuelo Ybancos, “la comunicabilidad del yo al tú” (73), pronombres que en el esquema dialógico del poema lírico romántico suelen ser reversibles. Dice LG “es mi afán tu propio afán, / tu férvida pasión nutre la mía”.

Bajo la lógica de que el poema lírico es un espacio de reconocimiento para el lector, “Favilas” se ofrece como un retrato vacío, en el que quien habla no tiene otra identidad más que el movimiento y las variaciones de su voz: “alígero”, “impávido”, “al azar discurro”. Como el viento que solamente es visible a través del contacto con los objetos que arrastra o con los que choca, así el yo de este poema no parece referir una instancia individual anterior al lenguaje, sino el encuentro con este. “Favilas” es, por lo tanto, el retrato de un yo, cuya identidad no es otra que la apariencia que sus propias palabras le otorgan.

“Tu realidad es el misterio de la palabra que nada nombra”, dice GO apostrofando a la poesía. ¿Si el lenguaje poético no revela ninguna esencia cuál es entonces su función? El título mismo “Espejo vacío” revela la imposibilidad de reconocimiento en el poema, la puesta en duda de su función representacional. El poema parece ser más bien un lugar en el que se dan los desencuentros, las tensiones entre individuo y lenguaje, pero también el medio para liberarse de convenciones carcelarias: “Cuántos rostros hay que tirar para ser ángeles” se pregunta el poeta sinaloense. Si el yo es imposible de descubrirse| a través de la palabra entonces se trata de una invención: el poema como un lugar de enmascaramiento, una especie de escenario en el que aparecen los múltiples rostros del yo, en monólogo, en diálogo, en coro; una puesta en escena en la que el autor teje tanto la trama como los destinos de sus

personajes. Ante este giro estético, ¿cómo interpretar la poesía de ambos autores? ¿Qué herramientas teóricas pueden ser útiles para descubrir cuál es el drama que se urde en las distintas máscaras que ofrecen?

En palabras más técnicas, si “Favilas” y “Espejo vacío” son dos momentos en las obras de LG y GO en los que se plantea poéticamente que el origen del yo no es otro que el del lenguaje, ¿qué elementos teóricos se pueden aprovechar para analizar la expresión de tales subjetividades? Esta pregunta es la que se resolverá en la segunda parte de este capítulo.

1.2 “La trinca de los otros yoes”

Uno de los inconvenientes al hablar de la poesía de LG radica en la extraña relación que guarda la poesía con lo fantástico²¹. Si por mucho tiempo, su obra fue tomada como excéntrica o rara fue quizá por el hecho mismo de hablar desde un yo puesto en ambientes irreales, anacrónicos o librescos, que remiten a los lectores a imaginarios tan diversos como el cuento oriental (*Las mil y una noches*) o los cantos heroicos escandinavos. En GO, por su parte, hay una abundancia de referencias mítico-legendarias cuyas fuentes van desde el Antiguo Testamento a T. S. Eliot. Esto indica que ambos autores se complacen en urdir su expresión subjetiva con vínculos mítico-fantásticos, característica que, si por un lado, los convierte en una especie de poeta que funda su propia cofradía de lectores (aquella a la que solo llegan quienes comparten las mismas lecturas), desde una perspectiva más apegada al texto, muestra el uso de las referencias cultas como una estrategia de simbolización, por la

²¹ Quizá no se trata de un mero capricho o estrategia del poeta para confundir al lector. Tzvetan Todorov propone que lo fantástico se ubica en relación con la poesía y la alegoría, en tanto que está ligado al mismo tiempo a la ficción y al sentido literal. (77) Dice Todorov: “lo fantástico ocupa el tiempo de [...] incertidumbre” entre la vacilación de la ilusión y lo que existe realmente”. (24)

cual la subjetividad es una especie de nudo en el que se intersectan distintos universos simbólicos. De este modo, el yo del poema deja de ser solo el referente del poeta, para transformarse en una urdimbre intertextual que parece habitar en los turbios límites de la realidad y la ficción. Eso parece ocurrir con personajes como Sergio Stepansky o Sindbad el varado.

No obstante, sucede que para estudiar a estos personajes, parece necesario optar por alguna de sus dos dimensiones. O abordarlos desde una perspectiva biográfica o desde un punto de vista meramente textual. Ambas alternativas son parciales en sí mismas, pues lo cierto es que la riqueza de la poesía de estos autores radica justamente en articularse en el borde de lo imaginario y lo real²². Dice Tomás Segovia: “Leer *Perseo vencido* es pues interpretar simbólicamente. Medusa existe pero no literalmente. El que dice “yo” en el poema es Perseo o es Sindbad pero tampoco literalmente. O sea que Medusa existe y no existe y que “yo” soy y no soy Sindbad” (66).

Acercarse a estas simbolizaciones del yo es justamente el desafío que imponen ambas *poéticas del desencuentro*, leer paralelamente a Sindbad o a Guillaume de Lorges como personajes ficticios pero también reales. Pero ¿cómo hacerlo? Quizá el mejor modo sea desde una perspectiva teórica que se acerque a la realización de ese lenguaje simbólico y que pueda indicar tanto las condiciones como los problemas comunicativos que estos personajes manifiestan al articularse a la vez como reales y ficticios.

Si se parte del supuesto de que en ambas propuestas poéticas se puede observar una disociación entre el yo autor y el yo textual, una perspectiva teórica válida para tratar este tema es la de Robert Langbaum con su teoría sobre el monólogo dramático, puesto que este

²² En las teorías más recientes en torno a la autoficción, a este modo de generación del discurso, el crítico argelino Vincent Colonna propone el término de “autofabulación”.

autor parte de la idea básica de que este modo poético tiene como característica que “the speaker seems to be someone other than the poet” (75). Esto ocurre precisamente cuando hablamos del Sindbad de GO o de Aldecoa o Erik Fjordson, pues textualmente ellos no son representaciones del poeta, y sin embargo, a través de estos nombres ocurre una enunciación a caballo entre lo referencial-biográfico y lo ficticio.

Sin embargo, el monólogo dramático es más complejo que la simple ruptura entre autor y yo textual. Langbaum menciona que lo fundamental de este tipo de poesía, surgido en el siglo XIX en Inglaterra, es la búsqueda de la simpatía del lector, a través de la suspensión del juicio moral que el lector aplica al hablante del poema. Dice Langbaum: “we understand the speaker of the dramatic of the dramatic monologue by sympathizing with him, and yet by remaining aware of the moral judgment we have suspended for the sake of understanding” (96).

Debido a esta suspensión del juicio, dice Langbaum, en otra parte de su texto, el monólogo dramático “is an excellent vehicle for the “impossible” case” (86). Y confirma unas páginas más adelante al hablar de la poesía de Browning y Tennyson: “extraordinary moral positions and extraordinary emotions make up the characteristic subject-matter of the dramatic monologues” (93).

En la segunda parte de este capítulo se verá cómo esta determinación del monólogo dramático aplica tanto a los personajes del *Libro de relatos* como al “Sindbad el varado”, en el sentido en que ambos poemarios están articulados no solo para hablar por la voz de un otro sino también para que esos personajes se construyan a través de posiciones morales extraordinarias.

Ahora bien, aunque en la teoría poética actual es común hablar de monólogo dramático, esta forma de reordenar el discurso poético no es nueva, ni tampoco un invento de la poesía postromántica, sino que se remonta a la antigua tradición retórica de Occidente. Heinrich Lausberg, en su obra *Elementos de retórica literaria*, señala a este procedimiento con el nombre de *sermocinatio*, que describe de la siguiente forma: “El apartamiento del hablante de sí mismo ... consiste en la sermocinatio ...; el orador, aunque sólo habla él, pone su discurso en boca de otra persona e imita, ... en él también su modo de hablar característico.” (218). De este modo la poesía moderna, en la que se ubica Robert Browning, es tan solo un ejemplo. Y de hecho, esta forma literaria no se restringe a la tradición anglosajona. Jonathan Culler, señala, por ejemplo, en la poesía francesa algunos poemas, cuyo sujeto enunciativo está construido por el mismo procedimiento. Dice el crítico norteamericano: “But there is another strain, largely French, which owes much to the formal speeches of classical French drama: monologues in balanced alexandrines and self-consciously poetic language that do not at all attempt to imitate actual speech. Important poems by Mallarmé and Valéry are presented as the inner or overt speech of fictional speakers, mythological rather than historicized personages (265).”²³ En este sentido, el monólogo dramático que LG y GO practican no es precisamente el de Browning o Tennyson, autores lejanos para la comunidad letrada latinoamericana de esa época, cuya mirada estaba más al pendiente de las propuestas poéticas francesas que de las anglosajonas. GO y el grupo de poetas Contemporáneos seguían muy de cerca la obra de Valery y Mallarmé²⁴, mientras

²³ Sobre la vertiente francesa del monólogo dramático puede confrontarse el texto de Elizabeth Howe: *Stages of the Self: Dramatic Monologues of Laforgue, Valery and Mallarmé*.

²⁴ Sin embargo, aunque en la base de la poética oweniana se encuentra a la cabeza Paul Valery, también es cierto que el poeta mexicano incorporó autores anglosajones norteamericanos como T S Eliot y Emily Dickinson.

que en el caso de LG hay una asimilación de la poesía simbolista francesa, principalmente de autores que en esa época no estaban del todo difundidos, como Aloysius Bertrand, inventor del poema en prosa, Tristán Corbiere y Jules Laforgue, rescatados más tarde por la tradición anglosajona con T. S. Eliot, y, finalmente, el Conde de Lautreamont.

Lo anterior sirve para mostrar que el monólogo dramático no es exclusivo de una tradición poética en particular, sino que se trata, en términos generales, de un modo de enunciación poética que han explorado y desarrollado de manera paralela diversos autores independientemente de su nacionalidad. La pregunta entonces radica en saber ¿cuál es la particularidad del monólogo dramático en ambos autores? y ¿cómo se relacionan estas poéticas con sus contemporáneas latinoamericanas? A estas incógnitas se tratará de dar respuesta a través de una lectura pragmática de ambos textos.

En el año de 1962 se publica póstumamente el libro del filósofo británico John L. Austin *Cómo hacer cosas con las palabras*, que contiene algunas conferencias que dictó sobre usos del lenguaje. Estas conferencias supusieron una revolución en el campo filosófico en tanto que mostraron que existen construcciones lingüísticas en las que carece de sentido aplicar criterios veritativos, a las cuales el autor denominó como actos de habla performativos, que poseen una doble función: referir y ejecutar una acción, y que tienen una naturaleza muy distinta de los actos constatativos, que solo describen una realidad. Estas conferencias preparan además un cambio de paradigma en los estudios lingüísticos pues dan el paso del estudio de la lengua como sistema (gramática, semiótica), al estudio de su realización, es decir, al estudio de la producción de enunciados: el habla y la enunciación. Surge así la pragmática como una incipiente disciplina lingüística encargada de revelar las

condiciones y los contextos necesarios en los que se entabla la comunicación entre un emisor y un destinatario.

La incorporación de la pragmática a la teoría literaria parte del supuesto de que la literatura es una actividad verbal performativa, en tanto que funda sus propias realidades al decir las, independientes de la dimensión real fáctica (Alberto Vital 21). No obstante en el campo de la poesía, existen inconvenientes para afirmar que este género sea un acto performativo, lo que ha puesto en evidencia la dificultad para establecer su naturaleza frente a otros géneros como el dramático o el narrativo. José María Pozuelo Yvancos, en su ensayo *¿Enunciación lírica?*, señala que el género lírico arrastra históricamente definiciones que lo apartan de los otros géneros, y cuyo uso del lenguaje parece ser más cercano al del habla. Menciona el caso de Gerard Genette, quien establece que frente a los géneros de ficción (el narrativo y el dramático) se encuentra “otra categoría o régimen de literariedad definida por la *dicción* y que explícitamente se refiere a la poesía lírica” (49). Esta oposición tiene un trasfondo teórico arraigado en la poética aristotélica, la cual se encargó de caracterizar la epopeya y la tragedia bajo el concepto de mimesis, al que no se incorporó la lírica.²⁵

La pregunta por la poesía como un género que dice la realidad o la imita es un problema teórico que ha encontrado infinidad de reformulaciones.²⁶ Ante este escollo crítico, en el que parece no haber respuesta cierta, Jonathan Culler apunta que si bien el término performativo no aplica exactamente a la poesía, este enfoque es de gran utilidad para estudiarla si se incorpora en una segunda acepción, aquella que entiende el poema como un acto. Dice en su libro *Theory of the lyric*: “the poem’s efficacy is not be given by virtue of

²⁵ Una discusión sobre este problema de la naturaleza del género lírico se encuentra en el ensayo de José María Pozuelo Yvancos “Lirica y ficción”.

²⁶ Entre los autores más relevantes que han escrito sobre el tema se encuentran: René Wellek, Käte Hamburger, el propio Pozuelo Yvancos, Karlheinz Stierle, Domonique Combe y Susana Reisz.

the poem's formulations but depends on the ways in which its performance received. It is far better –certainly more accurate– to think of the poem as performance, which may or may not be efficacious, rather than as a performative, which is supposed to bring about, by convention, that of which it speaks”(130 y 131). En la poesía, por lo tanto, lo performativo es más bien un logro que una de sus características inherentes. Y como logro depende de una serie de procedimientos retóricos por los cuales afecta al lector. Estos procedimientos en conjunto constituyen la estructura de un acto, un performance por cual el poema es capaz de sacudir racional o emocionalmente. Esto indica que el problema no está en reconocer si LG y GO son o no realmente Stepansky o Sindbad, lo que finalmente tiene relevancia es saber cómo producen efectos como el desdoblamiento de la subjetividad (entre ficción y realidad) y saber también cuáles son las intenciones comunicativas de ambos autores al provocar estos espejismos de identidad. Así, tiene mayor relevancia preguntarse ¿qué sentido tiene el hecho de que a través de este efecto de subjetividades desdobladas se posicionen frente al contexto literario de su época? En otras palabras, ¿si su poesía es semejante a una puesta en escena, qué es lo que tratan de decirle a la poesía de su época por medio de personajes como Sindbad, Perseo, Stepansky o Matías Aldecoa?²⁷

“Language is an act rather than representation” (125), señala Jonathan Culler, a propósito de los performativos. Esta será una de las ideas básicas de este trabajo, la cual servirá para analizar cómo funcionan las estrategias persuasión de ambos autores, y si una de ellas se encuentra en la objetivación de la subjetividad, lo más lógico es acercarse a las teorías lingüísticas y literarias que la estudian.

²⁷ Esta pregunta será desarrollada en extenso al hablar del contexto intelectual de ambos autores, en el tercer capítulo.

La teoría de la enunciación es una de las perspectivas teóricas que seguirá este trabajo, con el objetivo de estudiar atentamente los usos de las marcas textuales del sujeto que provocan diversos efectos poéticos, tales como el desdoblamiento, la multiplicación y la dispersión del yo en una profusión de voces superpuestas. En este sentido, conceptos como locutor, enunciado, enunciación, provenientes de la propuesta teórica de Oswald Ducrot, se aplicarán dentro de un esquema pragmático más amplio en el que se encuentran otros conceptos como locución, ilocución y perlocución.

Se muestra ahora el “Relato de Diego Estúñiga”, poema de LG perteneciente al *Libro de relatos*, que servirá para ejemplificar cómo se entenderán y aplicarán los distintos conceptos antes mencionados.

Con viento fresco ídos, ídos, ídos,
fantasmas lívidos.

Luengos son años y muchos –conmigo–
que estáis, fantasmas, fantasmas lívidos.
Luengos son años...

5

Desde ésos años: –ingenuo niño,
boca fragante, rubias guedejas,
ojos atónitos de verde y oro–;
hasta éstos años: –turbio y mohíno,
boca hastiada, grises ojeras,
duros, sarcásticos, áridos ojos...–
Luengos son años!

10

Desde ésos años: –mancebo esquivo
boca anhelosa, negras ojeras,
ávidos, ebrios, ingenuos ojos–;
hasta estos años: –de horror ahíto,
boca sangrante, calva melena
ojos acedos de gris y rojo...–

15

Desde ésos años: –Werther gratuito,
Manfredo fosco, René tronera,
Leopardi, Shélley, Sorel y Adolfo–;
hasta éstos años: burlón y frío
boca amargada, barba taheña,
duros, sarcásticos, trágicos ojos–;
desde esos años: –Baco Dionysos,
júbilo y danzas, boca sedienta,
húmedos ojos de brillo erótico–;
desde esos años: –mancebo tímido,
lúbrico y lúgubre fatal poeta,
boca angustiada, rutilos ojos–;

20

25

desde éstos años: –sátiro en rijo, boca gozosa, densas ojeras, ojos lascivos de verde y oro... Luengos son años...!	30
Hasta éstos años: –galán manido, boca anhelosa, boca sedienta, ávidos, ebrios, voraces ojos–; hasta estos años: –acerbo, cínico, (desdén, desprecio, befante mueca) Y errante, exórbite, y hurraño y solo! Luengos son años!	35 40
Luengos son años que estáis conmigo, Fantasmas lívidos, fantasmas lívidos!	
Con el viento fresco, idos... idos... idos...	
	Zuyaxiwevo, I 1930.
(Oc: Ps, II 272 y 273)	

Al seguir la teoría de la enunciación propuesta por Oswald Ducrot, el poema se puede observar desde una doble vertiente teórica: como la enunciación, es decir, “el acontecimiento constituido por la aparición de un enunciado” (183) y como el enunciado mismo “un fragmento de discurso” (181), es decir, la materia verbal que conforma la enunciación entendida como acontecimiento del lenguaje. Entendido el poema como enunciación, cabe preguntarse por la intención o intenciones comunicativas que subyacen en él. Como enunciado, cabe averiguar qué elementos textuales participan en el desarrollo de esta intención. Por lo tanto, en el poema, entendido bajo estos conceptos, se encuentran coludidos tres aspectos del acto de habla: la locución (decir algo), la ilocución (lo que se hace al decir algo) y la perlocución (el efecto que se produce al decir algo) (Alberto Vital 38). Al considerar un poema desde un horizonte pragmático, estos tres aspectos configuran las dimensiones en las que puede ser interpretado.

Ahora bien, ¿qué es lo que dice el “Relato de Diego Estúñiga”, cuál es su singularidad textual y qué efectos logra producir al ser leído? De entrada, es un hecho la instauración, desde los paratextos, (título, lugar y fecha del poema) de un personaje que se enuncia desde un lugar a caballo entre lo ficticio y lo real²⁸. Aquí hay evidentemente una intención comunicativa. En primera instancia, este título da pie a considerarlo como parte de una estrategia de distanciamiento del autor con su propia enunciación, que Rafael Gutiérrez Girardot denomina como “un juego de marionetas, de cuyo teatro él mismo (LG) fue autor y actor” (473). Establecer un símil con el teatro funciona para comprender las estrategias discursivas del poeta colombiano, y también se encuentra en correspondencia con el modelo teórico que ofrece O. Ducrot. Dominique Rabaté, crítico francés que ha trasladado este modelo a la poesía, señala lo siguiente:

El juego de máscaras que se perfila bajo el término trivial oculta, bajo la apariencia optimista de una metáfora teatral que puede dejar de suponer abusivamente una entera y lúdica libertad para su autor, una interrogación más angustiante sobre el ser de ese sujeto perpetuamente móvil. La interrogación es doble: está en el hecho mismo del sujeto que habla, incierto respecto a su verdad psicológica; y está, por otro lado, necesariamente al centro de las teorías del sujeto que aspiran a integrar este extraño poder de dispersión. (Rabaté en Calderón 106)

Además de su cercanía con la metáfora teatral, el distanciamiento de la enunciación que se efectúa desde el título puede interpretarse como una operación similar a lo que en gramática se conoce como “estilo indirecto”²⁹, y que funciona aquí para dotar de cierta impersonalidad un lenguaje de alto contenido emotivo, reformulado en constantes reiteraciones, en las cuales, a su vez, aparecen diversos rostros, cuyas secuencias rítmicas los

²⁸ Zuyexawibo como Netupiromba son nombres de los lugares desde donde firma LG sus poemas, con los que designa respectivamente las ciudades de Medellín y Bogotá. Esta información se encuentra en el ensayo de Alexander Montoya Prada “León de Greiff: cultura y política en Colombia (1895-1976)”.

²⁹ James Wood en su libro *Los mecanismos de la ficción* señala que el estilo indirecto libre es el modo tradicional por el cual se desarrolla la narración (20). El hecho de que el procedimiento de LG pueda vincularse o bien con la representación teatral o con la narración parece indicar que la poesía no está determinada por la enunciación en primera persona, sino que más bien se trata de un género cuya característica fundamental es romper lo que K. Stierle llama “esquemas de discurso”.

dota a cada uno de una voz distinta. La última de estas voces es la más sobresaliente, pues termina con un exabrupto. ¿Qué sucede en estos versos (37-39)? ¿No parecen contravenir la poética de “las serenas fablas”? ¿No dijo LG que lo que brota de uno mismo no tiene ningún valor?

El “Relato de Diego Estúñiga” es de gran ejemplaridad en tanto que muestra una escisión de la subjetividad en distintos niveles textuales. En primer lugar, en el título se puede advertir un movimiento de distanciamiento entre la instancia autoral, es decir la firma LG³⁰, y el locutor, “un ser de discurso” (Ducrot 204), que en este caso está diferenciado con un nombre propio: Diego Estúñiga. Este “ser de discurso”, a su vez, se configura a partir de la apelación reiterativa de sus “fantasmas lívidos”, los enunciadores, algunos también con nombre propio (“Leopardi, Shelley, Sorel y Adolfo”), que si bien ellos no producen un enunciado, componen la apariencia múltiple del locutor Diego Estúñiga. La estrategia de introducir la voz de un otro, cuya enunciación es a su vez una superposición de nombres distintos, señala una subjetividad parcelada en tres niveles: uno discursivo, en donde se encuentra LG entendido como instancia autoral; uno enunciativo donde se encuentra el locutor Diego Estúñiga, y uno semántico, donde se encuentran los enunciadores, es decir, los fantasmas lívidos³¹. Cabe detenerse en este último nivel y particularmente en el último rostro (vs. 37-39) leído superficialmente es lo contrario a la poética que había profesado LG. Pero

³⁰ Al hablar de instancia autoral o firma, este análisis no busca establecer un vínculo con la biografía del poeta, si no más bien señalar cómo se construye la figura del autor a través de sus propios recursos estilísticos. Esta manera de entender al autor sigue de cerca los planteamientos de Mutlu Konuk Blasing para quien la firma del poeta supone un conjunto de “persuaciones discursivas y materiales” que se dan cita en el poema, y que a su vez son la traza del Yo lírico. Dice Blasing: “The signature as the proper name is always encoded in the texts. The name of the poet both designates a specific historical person and operates within the discourse as a textual entity. It both yields and lays claims on the code, making it yield his name, the letters of his “character”(34).

³¹ Estos tres niveles siguen la segmentación de análisis propuesta por Oswald Ducrot, gracias a la cual se puede observar que el sujeto del poema está construido por procesos de acumulación. En este sentido, cabe traer aquí las ideas de Jean Michel Maulpoix, quien señala que el yo lírico tiene una memoria polibiográfica: “la memoria de todos los poemas y de todos los libros” (232).

de ninguna forma opera en detrimento del poema, antes bien, de él depende el efecto de desconcierto. Parece ser, entonces, que LG no está en contra de la expresión de emotividades, sino de mostrarlas al desnudo, como mera confesión, en la que no medie algún artificio de lenguaje. ¿Cuál es ese artificio que el poeta colombiano utiliza para poder expresar incluso las emotividades más negativas?

Aquí es donde los conceptos de locución, ilocución, perlocución, entran en juego. LG, en su calidad de instancia autoral, es consciente de que decir algo (locución) en poesía está normado por ciertas convenciones que garantizan su eficacia. Las convenciones son ni más ni menos los procedimientos retóricos (ilocución). En la Colombia de su época, estas convenciones se mantenían aún regidas por el estilo modernista, que no obstante ya parecía agotarse. Una de ellas prescribía que el poema operaba bajo un pacto de sinceridad, por el cual el poeta desvelaba al lector sus sentimientos.³² Contra esa expresión lírica que cae en el cliché como Miguel Zulaibar, LG con un gesto de burla opone sus personajes. La instancia autoral no se configura mediante una enunciación referencial sino por boca de personajes inventados, (un estilo indirecto), sus únicas marcas textuales son los títulos y demás paratextos, (epígrafes, dedicatorias, fechas y lugares de composición) que en este poema indican una forma de desdeñarse de la propia enunciación. Los títulos “Relato de Diego Estuña”, “Relato de Sergio Stepansky”, “Relato de Aldecoa”, etc. poseen la dimensión discursiva más superficial del poema, la que se encuentra más apegada al autor, desde la cual parece decir a sus lectores: “son estas mis palabras pero no es mi voz la que se oye”. Por ello,

³² Recuérdese aquí el poema de Rubén Darío con que abre *Cantos de vida y esperanza* (1905) “ser sincero es ser potente”. Esta convención parecía tan arraigada que en una de sus “prosas de Gaspar” LG se mofa de la “poesía sentida” que los críticos de su época consideraban Arte. Dice: “Por lo demás, respeto sobremodo todo eso que dicen tontos, y tan tontos, “poesía sentida”, todo eso que apodan “Arte” más o menos aborigen, los eternos filisteos que han de aprender a “nosotros” los poetas” (*Oc, Pr, I, 43*)

se puede apuntar que el acto de nominalizar la propia enunciación es una forma de distanciarse de ella. Un fenómeno que Oswald Ducrot nota también en el habla cotidiana, particularmente en el discurso periodístico, del que señala lo siguiente: “lo propio de la nominalización es hacer que aparezca un enunciador, con el que el locutor no se homologa pero que se homologa con una voz colectiva” (237)³³.

No obstante, LG efectúa una doble nominalización: como instancia autoral nominaliza y se desprende de su locutor, Diego Estúñiga, que a su vez nominaliza y apostrofa a unos posibles enunciadores, “los fantasmas lívidos”, que aunque no hablan por sí mismos, su presencia está marcada por los nombres propios. Tanto locutor como enunciadores poseen sus propias marcas textuales. El primero se identifica con el estribillo “Luengos son años que estáis...”; los segundos están perfectamente acotados por las frases parentéticas, en las que la enunciación del locutor parece suspenderse: (–Werther gratuito, / Manfredo fosco, René tronera, / Leopardi, Shélley, Sorel y Adolfo–). El último enunciador, el “huraño y solo”, es el que posee la mayor carga emotiva del poema, y su expresión es la que tensa los tres niveles del poema: el semántico, enunciativo y discursivo. La astucia de LG radica en poner en funcionamiento, a través de la reiterativa nominalización un nuevo artificio de lenguaje para reexpresar lo emotivo. Sin tomar en cuenta este procedimiento de sucesivos desprendimientos, el poema no pasa de ser una mera confesión, pero en la medida en que se lee dentro de su propio procedimiento, dispersar la enunciación en una colectividad de nombres, esta confesión adquiere un sentido poético inédito. Al tensionar los dos polos

³³ Pere Ballart apunta a propósito del plural, que “la historia de la poesía occidental ha sido [...] un lento y largo viaje del “nosotros” al “yo”: del nosotros de la canción comunitaria al yo de un poema cada vez más inserto en los repliegues de la conciencia individual” (64). El caso de Diego Estúñiga es interesante en el sentido en que una conciencia individual se afirma como una colectividad de “fantasmas” que lo conforman. En este sentido, se trata de un sujeto textual que afirma su identidad como un constructo histórico, hecho de múltiples lecturas: “Leopardi, Shelley, Sorel”, etc. En otras palabras, se trata de una subjetividad que se afirma como un producto de la memoria colectiva que se encuentra en la lengua misma, particularmente la escrita.

opuestos de su poética: el artificio y la materia sensible, LG configura una expresión lírica que puede nombrar incluso lo más execrable: “acerbo, cínico / (desdén, desprecio, befiante mueca) / ¡y errante, exórbite, y huraño y solo!”. La acumulación de estos adjetivos y el efecto hiperbólico que provocan son licencias que poco tienen que ver con la estética modernista. Por lo demás, al estar tan cargados de sentido, pareciera que exceden al artificio de distanciamiento sobre el que se encuentran. No obstante, es por medio de este que la expresión individual adquiere una nueva apariencia, ya no unitaria, sino múltiple, contradictoria y polifónica.

Otro de los aspectos ilocutivos sobresalientes en este poema es su escaso uso de figuras de pensamiento, parece ser un lenguaje sin complicaciones, rayano en la literalidad; no hay metáforas complejas, tampoco se establecen símiles (aunque sí una continua utilización de recursos fonéticos y juegos de ironía). Los “fantasmas lívidos” son producto de una derivación metonímica en la que está funcionando una relación de contigüidad. El mismo Diego Estuñiga lo dice: “estáis conmigo”. ¿Pero de qué clase de metonimia se trata? No puede ser una sinécdoque porque ninguno de esos rostros, ni siquiera el último, hace el vínculo de la parte por el todo. Tampoco establecen una relación de contenido y contenedor. En todo caso, lo único que se puede decir es que esos “fantasmas” son una presencia turbia que ocupa un lugar cercano al locutor (como una especie de doble colectivo) y que por su contigüidad se hacen pasar por él mismo. Y sin embargo, los versos finales cierran como un gesto que hace desaparecer a esos fantasmas: “con viento fresco idos, idos, idos”.

Estos procedimientos, tanto el desdeñarse de la propia enunciación a partir del nombramiento de un otro, como el lenguaje con pocos elementos figurativos, en su aspecto performativo provocan efectos encontrados, puesto que son estrategias de ilocución que parecen ir por lados opuestos. La continua nominalización satura el enunciado del locutor,

hace de él una superposición de voces, mientras que el lenguaje con pocos ornamentos conduce a tomar el enunciado en un sentido literal. El resultado de ambos procedimientos es un locutor cuyo rasgo principal es la autoironía. Diego Estuñiga es una caricatura de “befante mueca”, un fantasma habitado por fantasmas. Pero, por otra parte, el poema revela una manera de complicar al yo como una entidad polifónica. Sobre esto último, cabe traer las palabras de Dominique Rabaté: “en la base de la polifonía se halla, en principio de cuentas, la indeterminación de la fuente de la enunciación” (ctd en Calderón 118 y 119). El poema de Diego Estuñiga, entonces, con su gesto mordaz también arroja una pregunta crítica sobre la procedencia de esos fantasmas. ¿De dónde vienen, son mera invención del poeta o presencias inmanentes del lenguaje que ocupa?

Ante esta pregunta que parece dirigirse a cuestiones que atañen más de cerca a la Filosofía del lenguaje, este trabajo se propone estudiar el problema del yo en la poesía de estos autores desde una perspectiva más bien histórica, por ello encuentra necesario preguntarse ¿de qué manera los procedimientos descritos anteriormente pueden considerarse como formas efectivas de innovar dentro del campo literario de su tiempo? Este es el propósito del análisis contrastivo entre el *Libro de relatos* y el poema “Sindbad el varado”: conocer la variedad de recursos con que ambos poetas producen una expresión lírica en la que la subjetividad se dispersa en una multiplicidad de nombres y de voces. Al contrastar los poemas desde su propio contexto enunciativo se busca indagar en las siguientes preguntas ¿En qué contextos temáticos se producen tensiones entre las tres entidades: instancia autoral, locutor, enunciadores? ¿Además de la nominalización y el distanciamiento existen otras estrategias por las cuales se produce la polifonía del yo? ¿En qué sentido estas estrategias, tomadas en conjunto, son parte de una forma de recodificar el discurso lírico?

Para responder a estas preguntas, la exploración de ambas obras se dividirá en dos partes. La primera de ellas, que constituye el siguiente capítulo, estudiará el nivel textual de la subjetividad en estos autores, mediante los conceptos anteriormente comentados. Se atenderán puntualmente los fenómenos que ocurren en el nivel enunciativo y semántico, mediante el estudio del locutor y los enunciadores. En la segunda parte se estudiará el nivel contextual de las obras, esto es, su relación con las ideas estéticas y tensiones ideológicas que dominaban en sus respectivos campos literarios.

Jonathan Culler, al recuperar las ideas de Theodor Adorno, señala que la poesía lírica es siempre la expresión subjetiva de un antagonismo social (331), pues bien el objetivo de este trabajo es reinterpretar históricamente dos de los antagonismos que aunque no han sido fáciles de ubicar dentro de los cánones latinoamericanos, en ellos se puede observar una valiosa reflexión que aún continúa vigente sobre quién o quienes hablan en el discurso lírico.

CAPÍTULO 2

“Y OTROS SOY YO: QUE SE FUGARON”

1.1 “Los nombres desiertos”. El nombre propio como recurso poético.

Quizá la manera más adecuada de iniciar un análisis contrastivo entre el *Libro de relatos* y “Sindbad el varado” sea, en primera instancia, partir de la conexión intertextual más obvia y visible de ambos textos. Esta se encuentra en el segundo “Relato de Aldecoa”, poema dedicado a GO, en el que LG utiliza la figura de Sindbad para hacer una comparación, por medio de la cual el locutor³⁴ se enuncia como un remedo del aventurero legendario. A continuación la estrofa completa:

En las tierras del fabuloso Kok-O’jondoh,
esa ocasión refugio del musageta orondo:
porque era, entonces, Yo –Rapsoda Inulto-
¡el Exilado!, con veleidades aventureras:
no ahora el vate “culto”, 25
gongorino (al decir las plañideras...):
el Exilado, el Extranjero, llano y mondo,
¡el Exilado! con veleidades aventureras...
¡Sindbad un si es no es un poco restringido,
un poco mucho! Sindbad ad *usum Delphini!* (para el caso, Delfini?): 30
Algo así como si delante a Bach el flébile Bellini, delante a
Michelángelo, Bernini,
¡o Maritornes reemplazo de Venus de Gnido...!
¡Sindbad un si es no es un poco restringido...! (*Oc, Ps, II, 227 y 228*)

El juego del poema consiste en que a pesar de que el locutor posea un nombre, Aldecoa, que le otorga una identidad meramente textual, esto no quiere decir necesariamente que se trate

³⁴ De acuerdo con la propuesta teórica de Oswald Ducrot en *Decir y lo dicho*, y esbozada en el capítulo anterior, con locutor me refiero al sujeto textual al que se le adjudica la enunciación. No es el autor sino la entidad textual que aparece en el poema, este último, a su vez, se entiende como un acto de habla autónomo, fijado por un proceso de escritura, que es reactualizado por el lector. Para efectos de este trabajo, se estudia la construcción del locutor a partir de la semántica y sintaxis del poema.

de un sujeto puramente ficcional, pues lo que enuncia refiere un pasaje biográfico del autor,³⁵ puntualmente, su estadía en la selva colombiana en el año de 1926, cuando trabajaba como administrador en la construcción del ferrocarril Bolombolo-La Pintada. Esto se puede inferir por las fechas indicadas al final del poema: 1926/1930. Kok-O'jondoh, además es el nombre con el que LG rebautiza una región conocida como Cascuemula, ubicada en el departamento de Antioquia. Ahora bien ¿Por qué GO es el destinatario de este poema en el que el locutor se describe como Sindbad? ¿Se trata simplemente de un gesto amistoso que alude a una afinidad de lecturas?

Más allá de la probabilidad de que ambos poetas se hayan sentido atraídos o identificados con el personaje de *Las Mil y una Noches*, en este fragmento se puede observar un uso del nombre propio destinado, por un lado, a cifrar las referencias autobiográficas, no solo del propio autor sino de los lugares desde los que escribe, y por otro, a romper la unidad del sujeto en la poesía, procedimiento semejante y extensivo en el poemario *Perseo vencido*, del que se desprende “Sindbad el varado”. En efecto, al formularse la pregunta ¿quién habla en la poesía de LG y GO?, la respuesta parece recaer inmediatamente en un corro de nombres propios. Hablan, en el caso del poeta colombiano, Erik Fjordson, Aldecoa, Gaspar, Sergio Stepansky, Guillaume de Lorges, el Skalde, Proclo, Claudio Monteflavo, Ramón Antigua, Harald el Oscuro, Gunnar Fromholdt, Diego Estúñiga, por mencionar solo a los personajes que aparecen en el *Libro de relatos*; mientras que en el poemario de GO, quienes se hacen de la palabra o son interpelados por ella son Sindbad, Perseo, Booz, Jacob, Owen, Orestes. Tan pronto como se termina de enumerar a todos los personajes, la pregunta por el quién

³⁵ Esto indica que no hay propiamente un modelo de enunciación al que se cierna la poesía, pues de hecho desde una perspectiva pragmático-enunciativa, puede considerarse como el más móvil de los géneros, que participa por lo menos de tres pactos: el pacto lírico, el pacto autobiográfico y el pacto ficcional.

habla parece respondida y a la vez desbordada. Estas acumulaciones de nombres propios son indicadores textuales de que quienes hablan no son los autores sino colectividades de locutores que, a través del tropo de la metalepsis inherente en la figura del Yo, se asumen como las voces múltiples de cada autor. Mutlu Konuk Blasing en su libro *Lyric Poetry. The pain and the pleasure of words*, lo explica del siguiente modo:

The referent of the lyric poem is not a preexisting individual entity we can see or imagine but an “I” that must be heard a chossing words, intending sounds to make sense and troping the gap between sensation and cognition. The poem does not express some prior intention or meaning; it is an act of intending to mean”. (31)

Las palabras de Blasing coinciden con las de Culler al entender el poema como un acto, cuya intencionalidad o efectos no están dados sino que son reconstruidos por el lector. De este modo cabe preguntarse ¿qué hay detrás de este procedimiento casi obsesivo de nominalizar la voz del poema? Paul Ricoeur, también desde una perspectiva pragmática de la literatura, señala en su obra *Sí mismo como otro* que el acto de nombrar, “a la vez singular y permanente, no está hecho para describir, sino para designar en vacío.” (4). Esto indica que los nombres propios, cuyo lugar casi siempre son los títulos de los poemas, abren un espacio semántico que será llenado con la predicación. En este sentido, los títulos constituyen un marco de enunciación que determina a los locutores al cual no pueden acceder, y que corresponde, en todo caso, a la instancia autoral que organiza y estructura el lenguaje con una intencionalidad estética en específico.

Este capítulo quiere demostrar que el punto de intersección de los proyectos de escritura de LG y GO se puede hallar en la crítica de la subjetividad representada en la poesía de su época. Crítica desarrollada a través de los nombres propios, los cuales funcionan para mostrar sujetos textuales, es decir, locutores, en constante reformulación, y para enfatizar

que el que habla no es *el mismo* que el autor, a pesar de que el texto prolifere en referencias autobiográficas. Así, cabe hacerse la siguiente pregunta ¿en esta convergencia de proyectos de escritura cuál es el sentido de que ambos autores recuperen precisamente el nombre de Sindbad?

En *Las Mil y una noches* Sindbad es un personaje cuya característica consiste en que después de cada viaje pierde su identidad, puesto que es irreconocible en su reencuentro afortunado con los capitanes de las naves donde viajaba, y su manera de recuperarla es contar sus infortunios como náufrago, y la suerte que tuvo al superarlos. La narración de Sindbad el marino, además, muestra un proceso dialógico de identificación y diferencia, él cuenta su historia a otro individuo que posee el mismo nombre pero tiene un adjetivo distinto, Sindbad el cargador. Así, la historia de Sindbad el marino muestra un procedimiento semejante al de la autonarración³⁶, por el cual el personaje construye su propia identidad en el relato que expone y, de ese modo, establece su diferencia frente a su interlocutor que posee el mismo nombre.

Al traer esta lectura al poema de GO, Sindbad el varado no solo es el aventurero fracasado, sino aún más, aquel al que de manera irónica, no le basta la narración de sus aventuras para explicarse a sí mismo³⁷. Ahora bien ¿qué relación guardan el deseo de aventuras y el naufragio con el procedimiento de otorgarle un nombre al sujeto del poema?

³⁶ Este concepto proviene del crítico francés Phillipe Gaparini, que lo define de la siguiente forma: la “autonarración no designa un género sino una forma contemporánea de archigénero: el espacio autobiográfico” (194). En efecto, los siete viajes de Sindbad el marino narrados a Sindbad el cargador se podrían considerar como una autonarración en tanto que se trata de una autobiografía comunicada de forma oral.

³⁷ Vicente Quirarte elabora otra interpretación sobre la diferencia entre el Sindbad de *Las mil y una noches* y el que construye GO. Dice: “Si el Sindbad tradicional se encuentra desposeído al naufragar, el de Owen sabe que el naufragio es el principio de la vía expiatoria para llegar a la reintegración y la iluminación final: gran parte de la oscuridad a la luz, de la noche al día, del Caos a la Creación, aunque la luz final sólo aparezca como promesa y no como realización.” (336).

De nuevo, como en el caso de Diego Estúñiga analizado en el capítulo anterior, existe un propósito de distanciamiento de la enunciación, de no confundir autor con la voz del poema, pero también un sentido paródico en este procedimiento, manifiesto en los apelativos que ambos autores utilizan al recuperar la figura del héroe legendario: Sindbad *ad usum Delphini*, un remedo o una copia degradada del original, o bien Sindbad el varado, el aventurero inmóvil, el extraviado.

Al estudiar el nombre propio en estos autores, se puede observar que como procedimiento textual su efecto no es tanto la creación de heterónimos, alter-egos o máscaras, sino que en realidad va enfocado a descentrar el modo de lectura del poema lírico como confesión anímica del autor, y mostrar además que el poema es un lugar para elaborar una crítica de la identidad individual, la cual es un producto del lenguaje, y cuya fijación obedece a ciertas convenciones como la unidad del nombre propio.

Ahora bien, este descentramiento crítico, como se mencionó en el capítulo anterior, es una estrategia muy semejante a la del monólogo dramático. Y en efecto, el Sindbad *ad usum delphini*, como el Sindbad varado, parecen hallarse en ese mismo tenor de causas indefendibles, que Robert Langbaum señala como característica inherente de este modo poético, en tanto que se enuncian como el lado opuesto del personaje virtuoso o ejemplar. Por ello, la visión que ofrece el crítico norteamericano sobre el monólogo dramático será de gran utilidad para el análisis textual de las obras de ambos autores, pues ayudará a resolver la pregunta ¿cómo se construye el personaje del poema dedicado a GO, citado líneas arriba, y qué efectos proporciona al identificarse como una copia degradada del héroe aventurero?

En cuestiones estrictamente pragmáticas, el poema se desplaza en dos modos enunciativos, uno en primera persona y otro en tercera. Esto propicia que el locutor se

bifurque en dos enunciadores, uno que describe el recuerdo de un paisaje: “El dorado crepúsculo sobre el río vertía / monedas falsas de asaz legítima apariencia, y –de adehala– pedrería / de esas que halló Aladino cierto día / (o noche) en mi presencia” (319). Y otro segundo, derivado del primer modo enunciativo, y que funciona para focalizar la enunciación desde la posición distanciada de un “él”:

y –esa ocasión– refugio del musageta orondo: vate antaño lunario, antaño citareda macabrista, funánbulo trovero fantasista,	15
y que, hogaño, no a Diana sino a la selva asorda con su insólita cántiga tremenda –rival de la cigarra que en la selva redunda, y del río y su queja gemebunda que sólo cesa cuando se desborda–.	20

(*Oc, Pr, II, 227*)

Es evidente que el poema juega en un traslape de personas gramaticales. ¿Pero qué sentido tiene cambiar la enunciación de primera a tercera persona? Como en el “Relato de Diego Estúñiga”, el poema posee como recursos principales el desdoblamiento y la distanciaci3n. Mediante un locutor llamado Aldecoa, el poema refiere un hecho biogr3fico ocurrido en el pasado, un recuerdo: la visi3n de un crepúsculo reflejado en el río. El locutor, a su vez, al narrar el pasado, se describe en por lo menos tres etopeyas: la del vate ermitaño perdido en la selva (vs. 13-20), la del aventurero venido a menos (vs. 23-33) y el Prometeo buf3n (vs. 75-81). Todos ellos son Aldecoa y mediante estos desdoblamientos describe su visi3n del paisaje crepuscular, donde se encuentra un río que refleja “monedas falsas de asaz legítima presencia”. El estribillo del poema es una derivaci3n de esta imagen, en la que lo falso posee mayor valor que lo auténtico: “El dorado crepúsculo sobre el río dejaba / caer las amatistas falsas, caer las amatistas / falsas (que las auténticas mejores)”. Este poema es un excelente ejemplo de esa poética que le rinde culto a lo ex3tico y antinatural revisada en el primer

capítulo. Pues los desdoblamientos y las imbricaciones intertextuales que constantemente realiza el locutor son el método para exponer tanto el carácter como la sensibilidad de una subjetividad. Así, Aldecoa parece identificarse con el paisaje crepuscular en la medida en que se muestra tan antinatural o artificioso como él mismo. Ese observador antinatural es el mismo que se identifica como un remedo de Sindbad. Aquí se encuentra el sentido paródico del poema y el efecto de simpatía que causa como monólogo dramático, pues va encaminado a que el lector haga una concesión al personaje, y acepte irónicamente que ese microuniverso artificioso es producto de deseos incontenibles por aventuras auténticas.

En el caso de Gilberto Owen el desdoblamiento no solo se manifiesta a través de la interpolación de tiempos verbales y pronombres personales. A continuación, se comentará “*Día tres, AL ESPEJO*”, uno de los poemas en que el efecto de desdoblamiento está presente en toda su estructura.

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.
 Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,
 yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,
 yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,
 yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico. 5

Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube,
 pareadas risas que se pierden por perdidos senderos,
 la inevitable luna casi líquida,
 el agua rota en trinos y en su música un lirio y una abeja en su estigma
 y en su agujijón tu anhelo de olvidarme. 10

Yo, en alta mar de cielo
 estrenando mi cárcel de jamases y siempres.

Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,
 el mal agujero de los pavorreales,
 jaibas bibliopiratas que ambulaban sus guaridas con mis versos, 15
 y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán
 por el que soplan ráfagas de nombres.

Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía
 o que borró una esponja calada de minutos,
 como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo 20
 y que suele llorar ante el retrato
 de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía.

(Ob 71)

Este poema está dividido en cuatro partes. Dos estrofas de 5 versos, una de 2 y la última de 10, lo que da un total de 22 versos, en esta estructura se desarrolla una enunciación paralelística, en la que el locutor interpela a su alocutario: él mismo, o más bien su reflejo. La instancia enunciativa, por lo tanto, está en un punto ambiguo, pues el locutor habla de sí mismo como si fuese un otro, que es exterior a él.

Al adentrarse en la estructura sintáctico-semántica del enunciado se puede observar que los adverbios de lugar adentro/afuera estructuran la oposición entre el locutor y su proyección en el espejo. El afuera le corresponde al locutor: “yo solo afuera, y sin amor mas prisionero”. En este verso además hay un curioso fenómeno de inversión semántica, que atraviesa al poema entero. Se trata de un ejemplo del poema “al revés” que menciona Guillermo Sheridán (Tres ensayos, 47). Así, en esta línea se puede observar que el locutor se ubica paradójicamente apresado en un afuera; una situación ilógica a la que no se le da explicación alguna. Este procedimiento de inversión se desarrolla cuando el locutor se dirige a su alocutario: “Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube”. Aquí la semántica está trabajada de tal modo que provoca un retorcimiento de la lógica espacial y argumental. Este fragmento del enunciado, que parece tener como fin la descripción, no hace tal sino que exhibe más bien oposiciones semánticas entre significados. Esta es la tesitura de todo el poema: poner en primer plano el choque semántico entre las palabras, por encima del mensaje o el contenido que el lector está predispuesto a captar. Continúa el poema:

pareadas risas que se pierden por perdidos senderos,
la inevitable luna casi líquida,
el agua rota en trinos y en su música un lirio y una abeja en su estigma
y en su agujón tu anhelo de olvidarme

Yo, en alta mar de cielo

Estrenando mi cárcel de jamases y siempre

En la medida en que se yuxtaponen mutuamente, las imágenes en estos versos parecen en vías de la desintegración. Se trata de una sintaxis que diluye la comunicación del enunciado, a partir de un proceso de gradación: la luna se transforma en agua, el agua en música, la música en naturaleza, la naturaleza en dolor y el dolor en olvido. Con esta sintaxis se realiza la descripción del reflejo, o más bien el hecho de mirarlo, y tiene un sentido metafórico pues en la medida en que el locutor más lo describe, sus palabras se vuelven más imprecisas. Después de estos versos el locutor se desprende del reflejo y vuelve a aparecer designando su instancia enunciativa, un no lugar en el que todo está al revés: “Yo en alta mar de cielo”. Así finaliza la primera mitad del poema y hasta ese momento es difícil decir que existe una intención comunicativa en la que se busque referir algún episodio autobiográfico. Hay más bien una intención de ensayar otro modo de construir el poema mediante la yuxtaposición y la gradación semántica entre las palabras. Se puede observar, además, que “Al espejo” se fundamenta en una enunciación autorreflexiva, que no deriva en el hallazgo o epifanía de una interioridad sino en la consecutiva dispersión del sentido de las palabras.

La segunda parte del poema es un nuevo intento de inmersión en el reflejo. El poema se perfila como una intención exploratoria, que no da más que una imagen inversa en la que el locutor, paradójicamente, se encuentra extraviándose:

y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán
por el que soplan ráfagas de nombres.
Más si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía
o que borró una esponja calada de minutos,
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo
y que suele llorar ante el retrato
de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía.

Casi al final del poema aparece la referencia autobiográfica, el “gambusino rubio” hace alusión al padre de GO. ¿”*Día Tres*” expresa entonces una inmersión al pasado en la que el

sujeto parece extraviarse en su orfandad? Al fijar la atención en cómo se dice el recuerdo del padre se puede observar que posee la misma estructura del poema. El locutor se dirige al espejo, de la misma manera en que el niño se inclina al retrato de su padre. El poema es, por lo tanto, una consecución de desdoblamientos, cuyo efecto principal es la disolución de la voz que habla.

“*Día tres*”, más que un poema de corte autobiográfico, es una parodia de cierta retórica introspectiva en la poesía. Pues el locutor al desdoblarse frente a un espejo no encuentra nada, sino rostros irreconocibles que responden por su nombre. El paralelismo entre el que trata de buscarse así mismo en el espejo y el niño frente al retrato de su padre es uno de esos momentos en que el monólogo dramático apela a la simpatía del lector al ofrecer “los hechos desde dentro”, y exhibe, además, un patrón de introversión mediante el constante desdoblamiento. Así, se puede comprender por qué el locutor se enuncia encerrado en un afuera, pues en la medida que explora su interior (o bien su pasado), reconoce que este es una proyección de él mismo, en el que hay un exceso de rostros como de nombres con los que podría identificarse.

El desdoblamiento es el recurso con mayor consistencia en ambos poemarios. No obstante los efectos son distintos. A continuación se muestran algunos fragmentos de cada poeta, con los que se comentarán los fenómenos enunciativos que operan dentro de ellos. El primer caso a analizar es el de LG, se presentan versos de los relatos de Gaspar y Harald el Oscuro.

<p>Cual Verlaine y Rimbaud, mi Yo pérfido, mi Yo cándido: equívoco enigma, doble esfinge, dolor prometeico demoniaca lacra, y estigma divinal!</p>	30	<p>Más mi espíritu pérfido mi ingenuidad enerva, Y en el ingenuo corazón desliza 55 Fragante zumo de ponzoñosa hierba. [...]</p>
<p>Por la landa ambulábamos</p>		<p>Yo soy Harald, soy Lancelot: —blanda sonrisa,</p>

paradigmas, Yo y Yo, de lo dual... (<i>Oc</i> , Ps, II, 212)	[corazón perjuro; Yo soy Tristán, Soy Harald el Oscuro (<i>Oc</i> , Ps, II, 298 y 299)	85
--	---	----

Estos primeros ejemplos son los casos de desdoblamiento más literal, ambas enunciaciones tienen ese fin comunicativo, decir que el yo es una dualidad. En el caso de Gaspar el procedimiento inicia a partir de la comparación: Verlaine y Rimbaud funcionan como elementos de diferenciación de un locutor escindido, que distingue dos aspectos de sí que lo ponen en contradicción: la candidez y la perfidia. Ocurre inmediatamente después que el locutor habla de sí, pero ahora en tercera persona; hay un proceso de objetivación, ya no se trata de un yo dual sino de un locutor hablando de un él como “equivoco enigma” o “doble esfinge”. Posteriormente el locutor se enuncia desde un nosotros. La enunciación vuelve a cambiar ahora para designar a una colectividad: la unión entre Yo y ese él que describió. Si bien este caso de desdoblamiento parece bastante sencillo, su estructura enunciativa muestra que en la medida en que el locutor utiliza diferentes pronombres, el objeto que describe cambia de valores semánticos. El Yo escindido, pasa a ser un él, y posteriormente una colectividad. Los cambios en las personas gramaticales revelan que el locutor se divide en tres enunciadorees yuxtapuestos: uno que habla de sí mismo, otro que habla de un él, y otro que habla desde un nosotros. Esta división muestra una lógica dialéctica por la cual se enuncia la escisión, la distancia y el reconocimiento. Sin embargo, el desdoblamiento al final de cuentas no altera la estructura sintáctica del poema, pues sea ya enunciado como una colectividad o un él, el “Relato de Gaspar” mantiene la unidad del locutor, aunque es verdad que su posición no es fija, sino que cambia sus marcas deícticas constantemente.

¿Qué sucede en el caso de Harald el Oscuro? El desdoblamiento surge a raíz de una contradicción semejante a la de Gaspar: “Mas mi espíritu perverso mi ingenuidad enerva”.

Hay, sin embargo, un matiz por el cual uno de los extremos en tensión se sobrepone a su contrario, convirtiéndose en una especie de amenaza oculta. Al contrario del fragmento de Gaspar, en el “Relato de Harald el obscuro” la dualidad no parece condensarse en un nosotros, sino en una sucesión de nombres que no designan del todo la tensión interna del sujeto que refieren. A su vez, en tanto que el nombre designa una identidad unitaria, se desencadena una crisis cuando dos caracteres se reúnen en un solo individuo. El relato exhibe, por lo tanto, que el nombre no refiere una identidad unitaria o fija. En el fondo se trata del problema de la arbitrariedad del signo lingüístico de Saussure: el nombre no guarda una relación inmanente con el objeto que refiere.

Así, cuando el desdoblamiento aparece en la superficie de los enunciados, se puede observar que hay dos efectos distintos: uno de integración, el otro se asume en un nosotros, y otro de yuxtaposición, cuando el locutor aparece renombrándose continuamente: “soy Harald, soy Lancelot.”

2.2 “Descubrir que es en mí donde tú estabas”. El apóstrofe como estrategia metapoética.

Ahora se presentan otros dos fragmentos en los que el desdoblamiento surge a partir de una forma enunciativa específica: la interpelación a una segunda persona. Si bien ya se ha observado este fenómeno en el poema “Al espejo” de Gilberto Owen, ese mismo procedimiento en LG no tiene los mismos efectos. Se presentan algunos versos de Erik Fjordson y del Skalde.

<p>Yo río —Yo, Río— yo río de tus cóleras inútiles, oh tú, Bredunco, oh Cauca y río de tus odiseas siempre iguales,</p>	<p>45</p> <p>Quando vivía en Bolombolo Recuerdas Erik, esos días caldeados Recuerdas Aldecoa, aquellas noches cribadas,</p>	<p>1</p>
---	---	----------

y río de tu clangoroso vocerío y de tu vozarrón medrosa y rauca! (<i>Oc, Ps, II, 235</i>)	50	Recuerdas, Erik, y tú Proclo? Remembras, Aldecoa, y tú, señero Bogislao,— [...] Cuenta, hasta aquí, el Skalde. Luego cantabas con voz de sirena... (<i>Oc, Ps, II, 255</i>)	28 122
---	----	--	-------------------

El fragmento del “Relato de Erik Fjordson” señala el momento en que el locutor se identifica y al mismo tiempo se desdobra al dirigirse a su alocutario, el río Cauca, renombrado en este y otros poemas como Bredunco.³⁸ El locutor interpela a su exterior, como si fuese su oyente. Se trata de dos procedimientos simultáneos, la prosopopeya, una figura de pensamiento, y el apostrofe, un procedimiento formal muy recurrente en la lírica. Jonathan Culler es uno de los autores que ha trabajado atentamente este procedimiento, del que refiere lo siguiente: “apostrophe is different because makes its point by troping not on the meaning of a word but on the circuit of communication itself, foregrounding the fact that this is utterance of a special kind, marked as voicing (the gratuitous “O” that accompanies many apostrophes gives us a pure voicing) but not as a mundane communication. In foregrounding the lyric as act of adress, lifting it out of ordinary communicational contexts, apostrophes give us a ritualistic, hortatory act, a special sort of linguistic event in a lyric present”. (213)

Al analizar este fragmento se puede observar que el fin pragmático de dirigirse al río no es establecer comunicación con él, sino poner a la luz una correspondencia. El locutor se construye a través de una relación recíproca con su alocutario. Las “odiseas siempre iguales” del río se corresponden con un locutor que se llama a sí mismo líneas después “fallido Odiseo”. Sin embargo, queda una pregunta, si el apostrofe y la prosopopeya funcionan aquí como estrategias de creación de identidad, ¿hacia quién se dirige la risa del locutor y qué

³⁸ Más adelante se trabajará este fenómeno en particular. Pues tanto en LG como en GO las alusiones geográficas y su renombramiento también poseen un valor muy especial para sus propuestas poéticas.

papel juega en el desdoblamiento? La risa y su constante reiteración son parte de la estructura enunciativa del poema, y si por un lado es una burla a cierta retórica del paisaje que exalta la belleza de la naturaleza, pues se refiere a ella como “decoración patética de idilio barato”, por otro es una burla hacia el mismo locutor que, descreído de esta retórica, increpa al río como su igual. Este desdoblamiento, por lo tanto, tiene un primer sentido autorreflexivo e irónico, por el cual el locutor al equipararse con el paisaje, un producto retórico, se muestra como el producto de su propia enunciación. La risa y el apóstrofe constituyen también un gesto dirigido hacia el lector, que nuevamente va encaminado a producir el efecto de simpatía que busca el monólogo dramático. Erik Fjordson proyecta una imagen paródica de sí mismo al burlarse del río, su semejante. En esta parodia le da la vuelta al poema paisajístico decimonónico, y exhibe una subjetividad escéptica, escindida en y por el lenguaje. Este fenómeno de escisión se encuentra con mayor énfasis en el “Relato del Skalde”.

Si bien en ambos ejemplos no hay propiamente una fragmentación de la sintaxis que muestre una pluralidad discursiva del locutor, en la poesía de LG el efecto de multiplicidad del yo se da por otros medios. Como en el “Relato de Erik Fjordson”, en el del Skalde están involucradas dos entidades discursivas: locutor y alocutario, la particularidad de este último es que se trata de una segunda persona colectiva. ¿Cuál es la intención de este apóstrofe que habla hacia a una colectividad? Por un lado, se puede observar que el locutor se enuncia para relatar ciertos acontecimientos, su narración se desarrolla en dos tiempos verbales, el presente de la enunciación y el pasado restituido, ambos convergen en el verbo “Recuerdas”. El alocutario es una colectividad de locutores (Erik, Proclo, Aldecoa) que cuentan con su propio lugar de enunciación.

Este modo de apostrofar funciona, en primera instancia, para imbricar la enunciación del Skalde con la de otros locutores, los cuales poseen su propio espacio textual en el *Libro*

de relatos. Jonathan Culler observa además que esta figura tiene como otro de sus efectos propiciar una radical interiorización o solipsismo (225). El “Relato del Skalde” es un buen ejemplo de ello. Pues no es difícil inferir que estos nombres remiten evidentemente a la instancia autoral modelo, aquella instancia responsable de haber nombrado a los otros locutores. El “Relato del Skalde”, en este sentido, es un monólogo dirigido a los personajes que LG ha creado.

Al atender el plano meramente enunciativo, se puede observar que sucede nuevamente una interpolación de instancias entre el locutor y la instancia autoral, pues quien habla en este fragmento no es propiamente el locutor sino el proceso de escritura mismo, el estilo LG, que construye tanto al Skalde como a sus destinatarios. Este poema, por lo tanto, además de referir momentos autobiográficos, muestra los procedimientos por los que la enunciación poética se objetiva y cohesiona a través de los nombres propios.

Las dos últimas frases del “Relato del Skalde”: “Cuenta hasta aquí el Skalde / Luego cantabas con voz de sirena” parecen ser anotaciones escritas al margen del poema mismo, en tanto que los locutores que las emiten muestran una distancia de la enunciación anterior, y lo hacen justamente para mostrarla como un acto de habla que ha cesado y sin embargo, en otro lado, continua.

En el “Relato del Skalde” se puede observar que el locutor no solo está escindido, sino que su manifestación implica la conjunción de múltiples locutores, y que por lo tanto su expresión está determinada por una manipulación retórica que le es externa. El apóstrofe, en este sentido, al apelar al acto de escritura mismo, tiene como objeto mostrar un distanciamiento de ciertos usos de la palabra poética, puntualmente, de la retórica del desvelamiento interior, pues la revelación de sí mismo, en estos poemas, no es más que una proyección del lenguaje.

En “Sindbad el varado” el apóstrofe es una de las figuras retóricas más sobresalientes, pues con él, GO provoca un efecto semejante al de LG de disolución del alocutario y del locutor. De ahí que buena parte de la crítica oweniana se esfuerce por reconstruir no solo desde dónde habla el autor, sino hacia quien o quienes se dirige en particular³⁹.

La variedad de interpretaciones de la poesía de GO, muestra que esta posee un gesto doble, es decir, a pesar de estar constituidos de materia autobiográfica, sus poemas siempre se están señalando a sí mismos como resultados de un proceso de escritura. Ello indica que, en última instancia, su referencia son ellos mismos.

A continuación se presentan dos fragmentos de “Sindbad el varado”, en los que el poema se construye al apelar a la escritura misma, a través del apóstrofe.

“ <i>Día Doce</i> , LLAGADO DE SU POESÍA”	“ <i>Día Veintidós</i> , TU NOMBRE POESÍA”
Tu tronco de misterio es lo que me apuntala un [cielo en ruinas. 1	Y hallar al fin, exangüe y desolado, descubrir que es en mí donde tú estabas, porque tú estás en todas partes
Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina una luz que no llega hasta las ramas 10 y que no emana de las raíces, y que me multiplica, omnipresente, en su juego de espejos infinito. (<i>Ob 77</i>)	y no sólo en el cielo donde yo te he buscado, que eres tú, que no yo, tuya y no mía, 20 la voz que se desangra por mis llagas. (<i>Ob 83</i>)

¿Qué sucede en la enunciación cuando el locutor señala como su alocutario a la poesía misma? El efecto más evidente es que el poema pareciera reducirse a un soliloquio, pero quizá el más relevante es la enfatización del tiempo presente como el tiempo por antonomasia de la enunciación lírica. En este sentido, la dualidad sujeto-objeto parecen integrarse en una suerte de “juego de espejos infinito”.

³⁹ Dos interpretaciones diferentes sobre el “Sindbad el varado” se pueden encontrar en los trabajos de Vicente Quirarte y Guillermo Sheridan. El primero destaca el tema amoroso como hilo conductor del poema, mientras que el segundo explora los hechos biográficos del poeta que impactaron directamente en la construcción del poema.

En “Llagado de su poesía”, la enunciación poética aparece como un lugar de transición, un camino estrecho por el que se transita. El locutor habla en el momento del tránsito. En este camino la visibilidad no está garantizada. El locutor, por si fuera poco, refiere la parcialidad de su visión, pues no puede ver sino solo intuir lo que está a su alrededor. El origen de la luz que le permite el tránsito es incierto y sus efectos paradójicos pues al mismo tiempo que mantiene el camino iluminado, quien entra por esa vereda se proyecta en una continua sucesión de espejismos. La poesía, en este fragmento, parece ser la persona-lugar por la que se transita con el riesgo de extraviarse en la multiplicidad de reflejos que ella propicia. Por otro lado, si la poesía, desde una perspectiva pragmática, requiere de un sujeto que la ponga en acción, al hacerlo este se manifiesta como un acto de lenguaje.

“Tu nombre poesía” parece desarrollarse en el momento final de ese camino. El locutor refiere el fin de un viaje, lo mismo que la anulación de la dualidad sujeto-lenguaje. Así, el locutor al tener como su alocutario a la poesía, pone en evidencia el carácter metapoético del poema “Sindbad el varado”.

Guillermo Sheridan comenta a propósito de “Tu nombre poesía”: “Owen está hablando de la Poesía, claro está, pero la retórica no deja de sugerir que toda búsqueda esencial opera de manera semejante. De esta manera, es factible leer aquí tanto la búsqueda del nombre de la Poesía, como la búsqueda del propio nombre” (88).

El anterior análisis parece darle la razón a Sheridan. Los locutores que siempre aparecen en búsqueda de sí mismos, se desdoblaron refractados en las apariencias que les otorga el lenguaje: “Me asomo a sus inmóviles canales y me miro / de pájaro en el agua o de pez en el aire, / ahogándome en las formas mutables de su esencia.” (87). Con estas palabras cierra “Llagado de su poesía”. El desdoblamiento y la inversión lógico-espacial son, en la poesía de GO, dos manifestaciones de la disolución de la retórica introspectiva de la poesía.

El poema al revés del que habla Sheridan expresa esa dislocación de las dualidades: Sujeto Objeto y Persona-Lugar. Sin embargo, lo que en estas líneas como en los fragmentos anteriores está en juego no es el referir a un sujeto extraviado, sino la experiencia de utilizar el lenguaje como una herramienta para autorreferirse.

Ahora bien ¿cómo propician los poemas de “Sindbad el varado” el efecto recurrente del desencuentro de sí mismo? Al revisar la enunciación se puede observar una sintaxis que aún mantiene un grado de legibilidad del texto, aunque en gran medida lo que refieren las palabras parece siempre caer en la ambigüedad. Esta es una de las razones por las que ha sido difícil analizar línea por línea el poema, pues en su apariencia de soliloquio solo el sujeto de la enunciación parece ser el adecuado para entenderlo. Aún más, este sujeto no tiene una identidad fija, sino que en todo caso quien se la otorga es el intérprete en turno del poema.

Al señalar que el apóstrofe en ambos autores no es solo una estrategia de desdoblamiento, sino también está relacionado con poner en primer plano la escritura, se puede observar además que ambos poemarios están articulados desde una lógica autorreflexiva del lenguaje poético, cuyos efectos no solo van destinados al sujeto y su enunciación, sino también al alocutario. Así, se puede afirmar que los poemas de GO y LG en su estructura autocrítica y paródica también afectan al lector en sus expectativas, ¿Pero de qué forma lo hacen? No solo a través del descentramiento del poema confesional trasladado al monólogo dramático, sino también mediante claras alusiones textuales. A continuación se muestran dos ejemplos:

<p><i>Día veinticuatro, Y TU RETÓRICA</i> Y escribiría: “un horro vendaval de vacíos” la estéril mano álgida que me agostó mis rosas y me quemó la médula para decir apenas que nunca tuve mucho que decir de mí mismo y que de tu milagro sólo supe la piel (OB 85)</p>	<p>“Relato de Aldecoa” Venid y ved las gesticulaciones y escuchad las patrañas y las bromas del poeta aberrante. Aprestad los oídos pues son constelaciones siderales y babilónicos aromas y un flamear de rogos, crepitante</p>
--	--

El poema de GO muestra el peso autocrítico de “Sindbad el varado”, su título está en correspondencia con otros 6 poemas más que aluden al acto de escribir poesía. De acuerdo con la teoría polifónica de la enunciación de Oswald Ducrot planteada en el primer capítulo, se puede observar que el poemario se articula mediante una doble enunciación, la primera, constituida por los poemas mismos y la segunda por los títulos y demás elementos paratextuales, que sirven de marco interpretativo a cada poema. Los títulos, como ya se ha dicho antes, poseen un carácter enunciativo distinto al del poema en sí mismo, pues ellos son los que dictan hacia dónde dirigir el sentido de los poemas, entendidos como actos de habla. El fragmento citado anteriormente, por mediación de su título, posee no sólo un gesto autocrítico sino también irónico. El locutor se manifiesta como el comentarista de sus propios versos y de sus propias estrategias de producir un texto poético. Esta enunciación que se explica a sí misma a su vez nulifica su sentido, y acentúa el modo paradójico con que se dirige al lector. El efecto central del poema está concentrado en el penúltimo verso, que parece ser la más cruda de las confesiones “nunca tuve mucho que decir de mí mismo”, frase que abona en contra de la imagen instituida por el romanticismo del poeta visionario. El locutor, en este sentido, más que retractarse indica un distanciamiento del valor sacralizado de las palabras, mostrándose como un sujeto ordinario en tensión con su propio lenguaje. Así, el poema pareciera invitar al lector a mirar esta tensión desde sus dos polos. La enunciación autocrítica y paródica proporciona también una manera distinta de lectura. Más allá de que se trate de un gesto de franco nihilismo, el locutor se afirma en su sentido crítico del lenguaje poético. La crítica parece ir dirigida no sólo contra una supuesta esencialidad en

la identidad del sujeto escribiente, sino también contra una supuesta esencialidad de lo poético. Pues esa categoría de lo esencial es también producto del lenguaje mismo.

En el caso del fragmento de LG, la autocrítica está llevada al extremo de la caricatura. La interpelación es directa al lector. Este movimiento de autoironía muestra a un locutor que en la burla exhibe sus procedimientos poéticos. El poeta aberrante: aquel que combina en un mismo discurso lo más sublime con lo más ruin⁴⁰, el que muestra su propia contradicción como una farsa de la que hay que reír.

A estas alturas del análisis, en el marco de la teoría polifónica de la enunciación de Oswald Ducrot se han observado dos estrategias estrechamente ligadas, el desdoblamiento y el apostrofe, procedimientos que señalan una escritura autorreflexiva. Se ha evitado hasta ahora hablar de autoficción, pues en este análisis se considera que este término aplica de mejor manera a los géneros narrativos, su lugar de origen, que a la poesía.⁴¹ No obstante se puede observar un efecto semejante por el cual los locutores se señalan a sí mismos como productos discursivos. La segunda parte de este capítulo va encaminada a estudiar las instancias de enunciación de los locutores, esto es, los lugares desde donde se construyen, y ver de qué manera contribuyen a formar el efecto de multiplicidad del sujeto enunciante.

⁴⁰ Esta convergencia de extremos emotivos no es exclusiva de León de Greiff, y más bien tiene un correlato histórico en la poesía barroca, que se permitía este tipo de juegos. Un gran ejemplo son las poesías burlescas de Francisco de Quevedo

⁴¹ Ello no quiere decir que se obvian las aportaciones que se han realizado al respecto. Laura Scarano, en su obra *Vidas en verso* señala que uno de los elementos que define la autoficción en la poesía es la inserción del nombre del autor en el cuerpo del texto: “Ya bien sabemos que en el nombre que figura en la tapa de un libro se resume de manera emblemática la existencia de lo que llamamos autor, y nos envía a una persona real que habita el mundo extratextual. Pero ¿qué pasa cuando el nombre del autor es componente de la obra misma? ... ¿Y qué ‘compromisos’ con lo real implica su uso? ...” (12) En el caso de LG y GO hay un procedimiento semejante, en cuanto a la nominalización del locutor, no obstante el efecto es distinto, pues en lugar de establecer un pacto referencial entre autor y texto, parece más bien evadirlo.

2.3 “Netupiromba” y la “Bagdad olvidadiza”. La reapropiación del espacio americano.

No es difícil de percibir que tanto en GO como en LG hay dos dimensiones discursivas: una mítico-fantástica y otra referencial-autobiográfica. Ambos autores construyen un sujeto múltiple situado en el intersticio de ambos espacios. No obstante, antes de explorar cómo se combinan estas dos dimensiones es necesario primero que nada, ubicar a los locutores en su propia textualidad. ¿Qué es lo que dicen ellos mismos acerca del espacio textual que habitan? A continuación se presentan dos fragmentos de los primeros poemas de *Libro de relatos* y “Sindbad el varado”:

<p>“Relato de Gaspar”</p> <p>Y yo –Gaspar– me voy con el morral de mis [locuras, 30 todo derecho, lógicamente, hacia el absurdo: lejos de apachecados monumentos, —concreciones ruines que detonan o estallan logrando un oratorio tufo de ventolera... —</p> <p>Busca, busca el espíritu mejores aires, 35 mejores aires. (<i>Oc, Ps, II 206</i>)</p>	<p>“<i>Día Uno, EL NAUFRAGIO</i>”</p> <p>Esta mañana te sorprendo con el rostro tan [desnudo que temblamos sin más que un aire de haber sido y sólo estar, [ahora, un aire que te cuelga de los ojos y los dientes, correvidile colibrí, estático dentro del halo de su movimiento 5</p> <p>(<i>Ob 69</i>)</p>
--	--

En ambos poemas los locutores no indican el lugar en específico desde donde se enuncian. En el poema de GO, su instancia de enunciación tiene un carácter ambiguo, pues hace las veces de lugar (una isla) y alocutario. (“Y no hablas. No hables, / que no tienes ya voz de adivinanza”). Este fenómeno es recurrente en todo “Sindbad el varado”; los lugares siempre sufren un proceso de personificación, sin que lleguen completamente a designar una persona. Este procedimiento es semejante al que LG realiza en su poema sobre el río Cauca, en el que personifica el paisaje. No obstante, mediante un análisis atento de las situaciones de deixis

se puede construir hasta cierto punto cuáles son las instancias enunciativas desde la que hablan los diversos locutores.

Antes que nada cabe preguntarse qué elementos textuales propician la ambigüedad del locus enunciativo. En el fragmento de GO, las marcas de deixis señalan a un locutor cuyo enunciado opone dos tiempos verbales “haber sido y solo estar, ahora.”. Hay en esta oposición entre pasado y presente un juego de palabras que proviene de las diferencias semánticas que poseen los verbos ser y estar, los cuales en su mutua oposición señalan dos maneras de existir, la última de las cuales, estar, parece ser más precaria que su antecesora. Esto parece indicar que ese verbo tiene como función referir la situación del náufrago como mera presencia, luego del viaje malogrado al que ha sobrevivido. Así, los versos iniciales de “Sinbad el varado” poseen diferentes interpretaciones. Cierta crítica considera que el alocutario es una presencia femenina, cuyo referente muy probablemente es una o varias amantes del poeta sinaloense.⁴² Lo cierto es que, como lo menciona Vicente Quirarte, “hay una deliberada confusión de destinatarios” (93), que impide decir a ciencia cierta si este alocutario hace del poema un discurso amoroso, o si más bien se trata de un desdoblamiento del propio locutor al referirse a sí mismo. Esta ambigüedad, sin duda es parte de la instancia de enunciación del poema, que o bien aparece como un monólogo con un destinatario cifrado, o como un soliloquio. En el pliegue entre ambos modos enunciativos ocurre la enunciación

⁴² Evodio Escalante, por mencionar un ejemplo, interpreta el poema de la siguiente forma: “Lo que se describe en el primer día de “Sinbad el varado” es una doble “cruda” a la vez alcohólica y moral. Al correr de una noche de borrachera el personaje se enreda con una mujer, que de seguro le pareció fabulosa, y se la lleva a la cama. A la mañana siguiente, al despertar, el sujeto cae en cuenta que ha cometido un despropósito terrible: “Acaso te he perdido con saberte.” Por eso su decepción: “tierra que me acogió de noche náufrago/ y que al alba descubro isla desierta y árida.” La mujer “no es”. Se trata de un error. El personaje masculino no puede reconocerse en ese rostro. Es esto lo que da pábulo a su fuga fatal: “y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro/ el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta”. La interpretación que ofrece Escalante va encaminado a resaltar la virulencia y crudeza como dos de los valores que posee la poesía de GO, lo que revela la amplitud semántica del texto que acepta lecturas tan disímiles y a veces hasta contradictorias.

del locutor oweniano. En este punto cabe traer un fragmento de Robert Langbaum sobre las diferencias entre ambos modos enunciativos:

The meaning of the soliloquy is equivalent to what the soliquist reveals and understands, the poetic statement being as much as he has been able to rationalize, to see in terms of the general perspective. But the meaning of the dramatic monologue is in disequilibrium with what the speaker reveals and understands. We understand the speaker's point of view not through his description of it but indirectly, through seeing what he sees while judging the limitations and distortions of what he sees. The result is that we understand, if not more, at least something other than the speaker understands, and the meaning is conveyed as much by what the speaker conceals and distorts as by what he reveals. (146).

Con la anterior cita, sería posible establecer una suerte de clasificación de aquellos momentos en que “Sindbad el varado” se cierce sobre sí mismo como un soliloquio, como en “*Día Tres, AL ESPEJO*”, y otros poemas como “*Día Uno, EL NAUFRAGIO*”, en el que sí parece haber un destinatario externo.

En el caso del “Relato de Gaspar”, hay dos palabras clave que revelan la instancia enunciativa: “me voy” y “lejos”. El locutor es un sujeto en tránsito, no posee un sitio fijo, sino que habla desde una posición cambiante, un sitio intermedio entre el lugar de origen y el de destino. Ahora bien, aunque se trata de un sujeto en movimiento, el locutor de este poema pone mayor acento en marcar el sitio de donde procede, en vez del lugar a donde piensa arribar. Ello habla del proyecto de escritura degreiffiano, el cual no poseía ningún carácter programático, sino que consistía en la exploración, en la aventura de intentar un nuevo tipo de poesía.⁴³

Al distanciarse de los “apachecados monumentos”, el poema ya impone un modo de lectura a contracorriente de ciertos modelos poéticos que se convirtieron en clichés literarios.

⁴³ La ausencia de un programa estético es otro de los puntos coincidentes de LG y GO, que puede considerarse como un correlato de las respectivas generaciones de escritores a las que pertenecieron. “Los Nuevos”, en el caso del poeta antioqueño, y “Contemporáneos” en el caso de Owen. De este fenómeno se hablará más adelante, cuando se desarrolle la dimensión concerniente al contexto histórico en la que se inscriben los poemas de LG y GO.

La huida de Gaspar tiene un sentido de ruptura y de hacer un camino propio. A diferencia de “Sindbad el varado”, *El libro de relatos* se construye de múltiples discursos, cuyos locutores casi siempre están hablando de sí mismos, a través de monólogos en constante reformulación⁴⁴. Esta escritura va más allá del mero gesto del poeta maldito, recluido en su torre de marfil, pues se asume como una manera de enfatizar la diferencia como un valor poético en sí mismo. Y, por supuesto, hablar desde la diferencia requiere no sólo crear un lenguaje específico, sino introducir procedimientos poéticos que lo acrediten.

De ahí que los nombres propios, tanto de personas como de lugares, sean tan importantes en ambas poéticas. Netupiromba, Zuyaxiwevo de LG, y la Bagdad olvidadiza de GO son ejemplos de la incorporación y transformación del espacio biográfico al tejido de referencias intertextuales con las cuales ambos poemarios están contruidos.

LG es el que con mayor intensidad transmuta referentes geográficos colombianos para construir un espacio biográfico-ficcional en el que aparecen sus múltiples personajes. Zuyaxiwevo, Netupiromba, respectivamente Medellín y Bogotá, son dos lugares desde donde firman y escriben personajes como Claudio Monte Flavo, el Skalde, Diego Estuñiga, Erik Fjordson, Sergio Stepansky y Guillaume de Lorges. Mientras que otras voces como Harald el Oscuro, Gunnar Fromholdt, Proclo o el mismo Erik Fjorson hablan desde lugares ya asentados en la literatura fantástica como “la Última Thule”, las “antípodas de Kedén” o la Arabia de las *Mil y una noches*. Estos dos procedimientos revelan un fenómeno de entrecruce entre la realidad referencial y la realidad textual.⁴⁵ Los locutores del *Libro de relatos* se

⁴⁴ Quizá en el caso de LG, hay una intención más marcada porque sus poemas se consideren propiamente monólogos, esto se puede observar en las dedicatorias, pues casi todos los relatos están dirigidos a ciertos amigos del poeta. Sucede, sin embargo, que como en GO hay casos en que la enunciación de los relatos parece reducirse a lo que el hablante “revela” o “comprende”.

⁴⁵ Respecto a este procedimiento textual, no sería descabellado relacionarlo como un antecedente de lo que otros narradores latinoamericanos harán años más tarde con nombres como Macondo (García Marquez), Comala (Rulfo) o Santa María (Onetti).

construyen en esa interconexión de dos dimensiones, no necesariamente en exclusión. Este fenómeno podría considerarse como el límite crítico de un estudio formal, que trata al texto como una entidad autónoma de la realidad en que se produce. Por ello, quizá sea más conveniente considerar que el entrecruzamiento del discurso ficcional y el discurso referencial en la poesía de LG constituye una parte del valor crítico que otorga a su poesía.

En este sentido, no está de más traer aquí los postulados de Paul Ricoeur con respecto a la referencialidad de la obra literaria. Dice en *Metáfora viva* “El discurso poético apunta a la realidad poniendo en juego *ficciones heurísticas* cuyo valor constitutivo es proporcional al poder de denegación” (322). La crítica degreiffiana, entonces, no solo va dirigida a los que creen en el valor referencial de la poesía, sino también a los que creen o están convencidos de que la poesía es meramente ficción. Pues con los procedimientos anteriormente analizados LG construye un discurso intermedio, a caballo entre lo ficcional y lo referencial. Su postura no parece inclinarse de ningún lado de la balanza, sino dejar que el propio lector juzgue a su conveniencia el valor de ficción o de verdad del texto lírico. Los poemas del *Libro de relatos*, en efecto, parecen destinados a que el lector se cuestione y saque sus propias consideraciones sobre las distintas facetas que puede tener lo ficcional en el ámbito de lo real y viceversa.

Con respecto al Sindbad oweniano, se puede observar que opera también un juego de “ficciones heurísticas” a través de la modificación de la geografía. Los procedimientos de GO, sin embargo, no son los mismos que los del poeta colombiano. Ante todo, el locutor, desdoblado de diferentes modos en 28 días, se construye desde una instancia enunciativa que remite siempre a la situación de naufragio. Pero aunque se trate de un locutor que exhibe su extravío e inmovilidad, ello no quiere decir que el espacio desde el que se enuncia siempre sea el mismo. Poemas como “El mar viejo”, “Virgin Islands”, “Llagado de su sueño”, “El patriotero” y “Nombres” condensan la reformulación del espacio que ocurre en “Sindbad el

varado”. Por considerar solo dos ejemplos, en “Virgin Islands” y “Nombres” existe un procedimiento complementario por el cual el nombre propio designa ambiguamente tanto persona como espacio:

<i>Día cinco, VIRGIN ISLANDS</i>		<i>Día diecisiete, NOMBRES</i>
Y Alicia, Isla, país de maravillas, y mi prima Águeda en mi hablar a solas, y Once Mil que se arrancan los rostros y los nombres por servir a la plena de gracia, la más fuerte ahora y en la hora de la muerte. (Ob 72)	30 35	O bajaré al puerto nativo donde el mar es más mar que en parte alguna: blanco infierno en las rocas y torcaza en la arena y amarilla su curva femenil al poniente. y no lo sé, pero es posible que oiga mi primer grito al recorrer en sueños algún nombre: “El Paseo de Cielo de Palmeras” (Ob 79)

El nombre propio, según lo apuntado por Paul Ricoeur, como la singularización de una entidad no repetible (3), aparece en ambos fragmentos desligado del valor semántico de persona. Esto indica que el nombre para GO es más bien un espacio de encuentro, y no propiamente la referencia léxica de un sujeto. Este procedimiento trastoca la idea de una identidad individual al transmutar la oposición entre lo interior y lo exterior, fenómeno que se puede observar en el fragmento de “Nombres”, cuando la descripción del paisaje se transforma en un cuerpo femenino, mientras que en el fragmento de “Virgin Islands” ocurre un proceso inverso: es la evocación de ciertos nombres la que construye una cartografía.

Al explorar la configuración del espacio enunciativo a través de la deixis y los nombres propios se puede decir que tanto en la obra de GO como en la de LG acontece una situación paralela de desarraigo. En efecto, los personajes degreiffianos, como el Sindbad oweniano constantemente enfatizan la exterioridad de la que proceden. Los locutores son forajidos o navegantes extraviados que enuncian y construyen una subjetividad múltiple desde esta circunstancia. Esta situación de desarraigo es el elemento que apela a la simpatía del lector y provoca la suspensión del juicio del monólogo dramático.

El cambio de personas gramaticales, la transfiguración del espacio, la inversión semántica, el apóstrofe, la prosopopeya no son los únicos componentes ilocutivos por los cuales la subjetividad se produce como una multiplicidad. Es quizá en el ritmo y la prosodia en donde se puede observar de una manera más tangible hasta qué punto ambos autores logran producir un efecto de polifonía en sus poemas.

A continuación se presentan dos fragmentos en los que ambos autores hacen mención del poema como un acontecimiento rítmico. A través de su comparación se podrá indagar hasta qué punto y de qué manera la materia fónica de las palabras forma parte de las *poéticas del desencuentro*. El primero es un fragmento del tercer relato de Aldecoa:

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

Y lo canto en mi verso desalado
—nunca sonoro y nunca asordinado 45
fríamente: sino cambiante y trunco
(como el ritmo del viento y del Bredunco)
paralelo al tenor de lo cantado
función de lo sentido...

Y lo torno a cantar en desbridado
verso no gritador, ni encendido 50
con falsas lumbres, ni de fementido
mentido, sabor no catado...
(*Oc, Ps, II, 276 y 277*)

En este poema se encuentra condensado uno de los leitmotivs de la obra degreiffiana: la fuga trunca, que está en evidente correspondencia con el viajero inmóvil oweniano. El esquema rítmico de este fragmento con base métrica en endecasílabos, en apariencia resulta muy simple, pero también muy significativo. El canto de Gaspar se construye a partir de una saturación de rimas consonantes originadas de la conjugación de verbos en participio, todos

ellos en función adjetiva. De hecho la única variación de rima es la que divide el fragmento en dos partes simétricas: trunco y Bredunco colocados justo en el medio de ambas partes.

Los primeros seis versos ofrecen una descripción del locutor y su circunstancia enunciativa. La parte media, de dos versos, muestra una nueva homologación entre el canto y el río. Y la última parte contiene la descripción del canto. Bajo este esquema, el poema muestra una correspondencia temática con sus estructuras rítmicas. Y sin embargo, el efecto que causa no es el de un poema finamente trabajado en sus proporciones métricas, sino todo lo contrario, un desbordamiento del lenguaje plagado de reiteraciones y rimas internas.

El verso trunco y desalado puede interpretarse como una crítica al poema de construcción armónica y solemne, el “Relato de Aldecoa” es en cierta forma una apología al ritmo interno, aquel que dictaría la forma que debe tomar el poema. Así, al establecer una intrínseca relación entre el ritmo y el sujeto, el poema se revela no como una forma armoniosa en sí misma sino como un artificio siempre trunco en busca de lograr su armonía. El desbridado verso, por otra parte, muestra además la urgencia por expresar algo que está a punto de desbordarse.

A raíz de este análisis, más que la correspondencia entre materia acústica y sentido, en el “Relato de Aldecoa” se puede observar una transformación del sujeto en unidad de ritmo, que según Henri Meschonnic “solo es posible cuando un sujeto se inscribe al máximo en su discurso, inscribe al máximo su situación en un discurso, que se convierte en su sistema” (74 y 75).

No obstante, ocurre que la “unidad de ritmo” degreiffiana se articula desde la contradicción del estar fugado y capturado, una situación que si bien tiene un trasfondo existencial en todo el poemario, está hondamente enraizada en sus constantes juegos rítmicos con neologismos, léxico arcaizante y demás artificios intertextuales con los que siempre

muestra una tendencia a desbordar la propia enunciación. Tal es el caso de poemas tan paradigmáticos como el “Relato de Sergio Stepansky”, en el que el mismo deseo de fuga conduce al locutor a dispersarse a sí mismo en la constante yuxtaposición de referencias intertextuales.

Ahora bien ¿qué sucede en el caso de GO? ¿en qué momentos de “Sindbad el varado” el ritmo se convierte en “sistema”? A continuación se presenta un fragmento del “*Día veinticinco, YO NO VI NADA*”

Mosca muerta canción del no ver nada,
del nada oír, que nada es.

De yacer en sopor de tierra firme
con puertos como párpados cerrados, que no azota
la tempestad de un mar de lágrimas
en el que no logré perderme.

De llamar a mi puerta y oír que me niegan
y ver por la ventana que sí estaba yo adentro,
pues no hubo, no hubo
quien cerrara mis párpados a la hora de mi paso.
Sucesión de naufragios, inconclusos
no por la cobardía de pretender salvarme,
pues yo amaba al buitro de tu luz
a que me devorara los sentidos,
pero mis vicios renacían siempre.
(Ob 85 y 86)

En este poema el ritmo no se genera mediante una combinación métrica fija, pues aunque el poema sigue un esquema endecasílabo, en realidad se trata de una estructura de verso libre que resalta un estilo rayano en lo coloquial. En este sentido, la “canción del nada ver y el nada oír” quizá refiera un poema en vías de despojarse del artificio métrico tradicional, (de hecho, todo el poemario en su estructura métrica es una exploración del verso libre a través de las combinaciones métricas de mayor tradición como la silva) para sustituirlo por un ritmo del habla común, y de este modo propiciar el efecto de ofrecer una expresión desnuda. Para

apoyar esta idea cabe traer el comentario de Guillermo Sheridan, quien, parafraseando a Tomás Segovia, señala que GO “se cuidó del contagio “hispanista” de Juan Ramón [...] y que, en cambio, preservó “la reacción *intelectualista* y el *ritmo hablado*...”: lo que hace Owen es un uso escrito (intencional e intelectual) no de un lenguaje, sino de un ritmo hablado (espontáneo y práctico)” (*Contemporáneos* 131). Esto último podría abonar para considerar los versos de GO como un antecedente de la poesía coloquial que tendrá su auge décadas más tarde en la lírica hispanoamericana.

El poema, en su afán de desprenderse de los cánones rítmicos tradicionales, utiliza como recursos la iteración de breves frases (no hubo), palabras (nada, párpados), palabras con sonidos semejantes (puertos/puerta) o la reiterada combinación de consonantes con variaciones vocálicas (**mosca muerta, canción del no ver nada del nada oír que nada es**).

En este sentido se puede decir que el naufragio está representado en la pérdida de los patrones rítmicos tradicionales del verso, así como en la semántica y la sintaxis de los enunciados, pues el poema no se construye de una manera lógica argumental, sino mediante asociaciones que permiten la iteración de ciertas isotopías, las más relevantes: el extravío y la salvación. Así, cabe aventurar una interpretación: el poema es superviviente de la pérdida en el mismo sentido en que el locutor lo es del naufragio. Ambos, poema y locutor, redundan en un estado en vilo de la expresión poética, casi a punto de cerrarse en una confesión, que no lo es, pero también casi a punto de cernirse en el silencio que sigue al exhibir el propio extravío.

En este sentido, *Sindbad el varado*, como monólogo dramático, es un poema que extiende una invitación al lector a juzgar por sí mismo la poesía como una aventura, entre cuyos riesgos está el de extraviarse.

CONCLUSIONES

Al realizar la comparación entre “Sindbad el varado” y *El libro de relatos*, se puede observar que en el nivel locutivo (lo que se dice) hay una recurrencia de temas como el viaje, el extravío, el fracaso, la soledad, la poesía, las aventuras y el habitar espacios geográficos tanto reales como ficticios. Con respecto al nivel ilocutivo se pueden enumerar como procedimientos más sobresalientes el desdoblamiento del locutor mediante la prosopopeya, el apóstrofe, la variación de personas gramaticales y la interpolación entre instancia autoral, locutor y enunciadores. Al ser el desdoblamiento uno de los fenómenos más recurrentes y por el cual se produce la polifonía enunciativa, ambas obras se pueden considerar como poéticas autorreflexivas. Hay, sin embargo, diferencias por subrayar. Mientras que en la serie de poemas de LG lo autorreflexivo se presenta en los personajes para mostrar la contradicción de una subjetividad que no cesa de renombrarse en diferentes personajes y lugares; en el caso de GO la autorreflexión provoca inversiones semánticas hasta llegar al punto de una especie de irracionalismo, a través del cual el locutor Sindbad se fragmenta en múltiples voces, que a su vez son objetivadas con distintos nombres: Odiseo, Orestes, Jacob, Narciso. Los nombres propios constituyen en ambos autores piezas clave de sus propuestas creativas, con ellos, no solamente se insertan dentro de la tradición del monólogo dramático, sino también funcionan para mostrar una subjetividad multiplicada. La de LG mediante la acumulación e interreferencia de nombres y voces, la de GO, en el quiebre de la enunciación unitaria.

En cuanto a los límites entre lo referencial y lo ficcional, ambos poemarios pueden considerarse en una zona intermedia. Y de hecho estrategias como nominalizar la voz del poema, introducir lugares reales como ficticios en el cuerpo del texto (Mazatlán, Medellín, Santa Fe, Netopiromba, el río Guayas, el río Cauca), son formas de trasladarse de un pacto referencial-autobiográfico a uno ficcional. De este modo, los poemarios no solo hacen

entrecruces intertextuales con las tradiciones poéticas que los anteceden (el Antiguo Testamento, *Las mil y una noches*, la poesía simbolista francesa, el monólogo dramático), sino también con los espacios de la realidad en que fueron producidos.

En el siguiente capítulo se estudiará el contexto intelectual del que surgen ambas propuestas poéticas tanto de la tradición poética mexicana, como de la tradición colombiana, y cómo estas se intersectan en ambos autores.

CAPÍTULO 3

“PERSIGO EL INSTANTE QUE HUYE PERO NO ME MUEVO”

PRESENTACIÓN

En el capítulo anterior, dedicado al análisis textual, se mostraron algunas de las estrategias textuales por las que es posible hablar en las obras de LG y GO de una reconfiguración del Yo en la poesía como una urdimbre intra e intertextual, de nombres como de voces. Se trata de dos propuestas poéticas convergentes en las que existen diferencias que es necesario subrayar. Mientras que el *Libro de relatos* construye una subjetividad múltiple a partir de la acumulación e interreferencia de 13 personajes distintos, en el caso del poeta mexicano, un solo sujeto, o locutor, el “Sindbad”, manifiesta un proceso inverso: se deconstruye a sí mismo, y simultáneamente objetiva su desintegración a través de múltiples nombres. No sólo es el marino extraviado, también una parodia del Jacob del relato bíblico, en otros momentos un Prometeo o un Odiseo, e incluso un Narciso atrapado en su propio reflejo. La mejor imagen para ilustrar el procedimiento oweniano se encuentra en “*Día Trece, EL MARTES*”: “Pero me romperé. Me he de romper, granada / en la que ya no caben los candentes espejos biselados” (77).

Con base en esta breve recapitulación, esta última parte del trabajo busca delinear el sentido de estas obras y sus particularidades formales en relación con el contexto literario e intelectual en el que están inmersas. Para esta tarea, se realizará una búsqueda dentro de la producción literaria de los suplementos culturales y revistas colombianas en que ambos

autores publicaron poemas y artículos periodísticos. El periodo de revisión será de 1933 a 1945⁴⁶, fechas que abarcan desde la primera publicación de GO en diarios colombianos, la salida del *Libro de Relatos*, hasta la primera versión del “Sindbad”. Si bien se trata de un periodo bastante amplio, lo que se busca estudiar es el vínculo existente entre el sujeto múltiple y su tema principal, el viaje, con la producción intelectual de esa época. De esta manera se tratará de responder a la pregunta general que guía este capítulo: ¿en qué medida las *poéticas del desencuentro* se insertan dentro de las ideas estéticas e ideológicas que se discutían en el campo literario de la época?

3.1 Hacia una poesía como arte autónomo.

Para situarse en el contexto intelectual del que surgen las obras de GO y LG es necesario señalar que en esa época el autor raras veces poseía los recursos para dedicarse por completo y de manera autónoma a la escritura literaria. Antes bien necesitaba de un trabajo que le diera los medios de subsistencia y a la vez el tiempo necesario para escribir. A este hecho se suma la condición histórica del letrado latinoamericano, cuyos usos de la palabra escrita, servían tanto para la adquisición, preservación o aumento de poder político, así como para establecer una distancia crítica de este⁴⁷. Así, se puede observar que las relaciones entre el escritor y las cuestiones políticas eran más estrechas (o quizá sea mejor decir directas) de lo que en la

⁴⁶No obstante, para su comprensión será necesario aludir a fechas anteriores que sentaron las bases de la actividad literaria de la Colombia de los años 30 y 40.

⁴⁷ La revista *Los nuevos* fundada en 1925, en la que se agruparon jóvenes colombianos de las más diversas posturas políticas, es un gran ejemplo de las dinámicas de crítica e institucionalización que ejercían los autores tanto del régimen político como del canon literario nacional. En muchos casos, estas discusiones en los medios periodísticos eran un paso más en la carrera política de varios colaboradores. No se diga en el caso de revistas como *Ulises* (1927) o *Contemporáneos* (1928), cuyos colaboradores en su época fueron criticados por no abordar el tema de la Revolución Mexicana y por no mostrar una línea de compromiso ideológico con el nuevo régimen “revolucionario”, a pesar de que nombres como Salvador Novo o José Gorostiza ocuparan cargos públicos.

actualidad lo son, y era habitual que este ocupara cargos públicos ya en su propio país o en el extranjero.

Bajo esa circunstancia, en 1926, después de vivir en Bogotá y participar activamente en los círculos letrados de esa época⁴⁸, León de Greiff se traslada a las zonas rurales del Departamento de Antioquia para trabajar como administrador en la construcción del Ferrocarril Bolombolo-La Pintada, y posteriormente, de 1927 a 1931, ocupar el cargo de jefe de estadística en la Dirección Departamental de Caminos. Estas fechas son el periodo de gestación del *Libro de relatos*, y algunos poemas refieren el lugar donde fueron escritos. Tal es el caso del “Relato de Aldecoa”, dedicado a Gilberto Owen, el “Relato de Erik Fjordson” y el “Relato de Ramón Antigua”, escritos en lugares casi inaccesibles para la época. Tras ese periodo, de 1931 a 1945 se instala en Bogotá, donde trabaja, también como administrador, para los Ferrocarriles Nacionales.

Ahora bien, si en la trayectoria intelectual de LG se observa un viaje de reconocimiento y apropiación de la geografía de su país, principalmente en zonas del departamento de Antioquia. En el caso de GO, se puede observar el movimiento inverso, puesto que llega a Colombia después de haber ejercido una carrera consular en Nueva York (1928-1929), Detroit (1930), Cincinnati (1931), Perú y Ecuador, carrera que se ve forzado a abandonar, luego de intervenir en asuntos políticos internos de estos países latinoamericanos, en apoyo a los movimientos de izquierda revolucionarios como el APRA. Entre los

⁴⁸ Además de participar en *Los nuevos*, LG ya arrastra una constante participación en revistas literarias con tendencias modernizadoras como *Voces* (1917), publicada en Barranquilla, primera revista de Latinoamérica en traducir los caligramas de Apollinaire, o *Panida* (1915), publicación que él mismo fundó en Medellín junto con otros escritores antioqueños como Efe Gómez y el filósofo Fernando González, cuya visión antiacadémica y sentido crítico de las humanidades dejaron una profunda huella en la poesía degreiffiana. No está de más agregar que el poeta antioqueño también formó parte de un fugaz grupo con tendencias vanguardistas llamado los *Arquilókidas*, que publicó a principios de los años veinte una serie de manifiestos y artículos con el fin de escandalizar a la comunidad intelectual bogotana de la época. De este grupo se hablará más adelante.

testimonios más sobresalientes de este periodo en que GO se asume como un intelectual políticamente comprometido, se encuentra una carta dirigida a su amigo Benjamín Carrión, a quien ayuda a fundar el Partido Socialista de Ecuador. Este texto es revelador puesto que, como lo menciona Vicente Quirarte, es “una declaración de amor a la naturaleza americana” (88), en la que además el poeta hace énfasis en la necesidad del viaje como una forma de pensar el problema de lo americano. Dice:

Se nos repite demasiado fácilmente nuestro deber de ser inteligentes. Se nos encierra en una nube, en una ciudad encerrada en una nube, en una nube en forma de ciudad. Se nos grita: Pensad. Venid, Alfonso, Xavier, Jorge, Genaro, Jaime, venid. Enseñadnos cómo. A ver, señor Descartes, traiga usted su chimenea. Nosotros pensamos con el tacto . . . Nosotros pensamos con los ojos, y ahí está la niebla: nos roe todas las formas con sus encías de trapo, hace trampas con las distancias de nuestro sistema de coordenadas, ensucia y revuelve y resuelve en gris todos los colores, en un gris sin austeridad tramposo, feo. Y también pensamos nosotros siete veces con el olfato y con el oído y con el gusto, y qué mal gusto encerrarnos ahí con señores sordos, y qué miseria haber fumado tanto (90).

Paradójicamente, un año después de firmar esta carta, en 1933, GO se instala en Bogotá e inicia un nuevo ciclo en su vida intelectual como periodista en el diario liberal *El Tiempo*, y la primera nota que publica lleva por nombre: “Filipinas en su víspera”. Se trata de un artículo de opinión en el que el autor informa sobre la ocupación norteamericana en las islas Filipinas, y hace un llamado a la comunidad intelectual para unir fuerzas por aquel país que tiene lazos históricos con Latinoamérica. Aquí un fragmento del artículo publicado el 16 de enero de 1933:

Ligados así los filipinos a nuestra América, tan íntimamente que ni la distancia geográfica primero, ni la política después, alargada tremendamente por nuestra revolución de Independencia y por su fatal destino de colonia. —de una más literal colonia que nosotros ahora— nos pueden hacer desentendernos de sus problemas, ni de su tragedia, ni de la hora crítica que ahora viven, yo siento que debe haber una voz americana que los escolte en su víspera, que todas las voces de América deben alzarse porque al salir de una tutela imperialista, que al fin y al cabo les ha vendido, si bien a muy duro precio, la fuerza de la técnica que a los pueblos hispánicos nos ha faltado

siempre, no sean pasto del apetito de otros imperialismos que les acechan. (Gilberto Owen en *El tiempo* 41)⁴⁹

Estas palabras se enuncian evidentemente desde la posición del escritor comprometido con una causa americanista anticolonial, que exhorta a utilizar la identidad histórica-cultural que une a los países con herencia hispana, para ejercer resistencia frente a las acciones coloniales de otras potencias mundiales que ya impactaban tanto en Latinoamérica como en Filipinas.

Esta abierta declaración de principios del autor mexicano en diarios colombianos guarda relación con la simpatía por los movimientos socialistas que mostraban las publicaciones en las que LG participó en los años 20. Por ello, cabe preguntarse ¿en qué medida las coyunturas histórico-políticas se transmiten en sus obras literarias? La intención de esta pregunta no es realizar una lectura o pesquisa del compromiso y la acción política que estos autores pudieron realizar a través de la poesía, sino dimensionar sus obras en el contexto intelectual tan politizado en que se encontraba el campo literario de la época.⁵⁰ Por ello, la respuesta no puede ser inmediata. El único testimonio que existe, entre estos autores, sobre la relación entre la poesía y la realidad social-política la plantea GO en un artículo publicado en el suplemento cultural de *El Tiempo*, *Lecturas dominicales*, el 25 de febrero de 1934. Se trata del ensayo titulado “Poesía y Revolución”. Texto que trata de brindar al lector colombiano un panorama general de la poesía mexicana, una vez concluido el conflicto

⁴⁹ “Filipinas en su víspera” aparece en la sección “Cosas del día”, el 16 de enero de 1933, p 5.

⁵⁰ El caso de México no es la excepción. La comunidad literaria se encontraba polarizada en dos bandos. Uno que defendía la creación de una literatura nacionalista, que busca dar voz y rostro al pueblo mexicano, y otro más cercano a una concepción cosmopolita del arte, que tenía como consigna estar a la par de las literaturas y las expresiones artísticas provenientes de Europa. Si bien en esa época el bando nacionalista era el que dominaba, actualmente la historiografía de la literatura mexicana da mayor crédito a los aportes de los autores cosmopolitas, es decir, el grupo de los *Contemporáneos*, entre quienes se encuentra GO.

revolucionario. Algo que resalta de este texto es la creencia tácita de que el poeta contribuye a construir la identidad de una nación. A continuación se cita un fragmento:

Hacia 1921, año en que empezamos a medir nuestro México, no había en todo el país un solo viejo, ni un solo brazo cansado, ni una sola voz roída de toses. Nos habían dejado solos, como a los buenos toreros, ante una larga faena, ante una tarea que iba a ocupar ya todos los minutos de nuestra vida.

Ahí estábamos, con un grave fervor sin teatralidades, a esculpir su rostro nuestro, a expresar en su perfil todas las fuerzas inefables que todos nuestros ángeles y la mayor parte de nuestros demonios nos iban mostrando, tentándonos no importaba si a salvarnos o a perdernos por salvarla. (ctd en Quirarte, *Invitación* 98 y 99)

Aunque GO considera que la literatura es un medio artístico para construir una identidad colectiva, no aboga por una literatura nacionalista y desdeña sobre todo la exaltación patriótica. Su poética no va encaminada a representar o idealizar masas sino a ser en sí misma una búsqueda interna. Dice, ya para concluir el ensayo:

En el caso particular de los poetas, les exigimos tan sólo que hicieran poesía, viva y viva, aunque no dijese —y mejor si no lo decían— el episodio pintoresco o la doctrina social o económica de la revolución, que para eso estaban ahí el economista, el político, el legislador. Que queríamos de ellos pura poesía, que no vendieran la primogenitura de la creación estética por las lentejas de una divulgación social⁵¹ que la revolución había encomendado ya, con mejor juicio, al maestro de escuela y al periodista. Que su poesía sería reaccionaria, que no sería al fin poesía, aunque sus materiales fueran arado y martillo, si con ellos no descubría nueva belleza formal y esencial, y que sería revolucionaria en sí y por sí misma si se daba sinceramente, fervorosamente, a la expresión cabal de sus propios individuales hallazgos (100).

Dos nociones clave de este fragmento: la “creación estética” y el “individual hallazgo”. En ambas se asienta la idea de poesía que defiende GO, y con ella contribuye a forjar la identidad cultural de su país. La poesía, como la economía o el derecho, tiene su propio campo de acción, que es el del lenguaje en su función creativa. Esta visión de la poesía, como otro

⁵¹ La anterior frase esconde una alusión inter-textual con el relato bíblico de Jacob, que también recupera Henry David Thoreau para hablar de su integridad personal: “I trust that I shall never thus sell my birthright for a mess of pottage”. No está de más advertir que en “Sindbad el varado” el personaje de Jacob aparece en varios momentos. En LG, la figura de Jacob también está presente pero escarnecida en un gesto de franco nihilismo en un verso del “Relato de Sergio Stephansky”: “Cambio mi vida por lámparas viejas / o por la escala de Jacob, o por su plato de lentejas... (Oc, Ps, II 204)

campo del conocimiento independiente (o en vías de independizarse) de otras funciones que en el pasado se le atribuían, puede afirmarse que es la imperante en el contexto del que surgen las obras de LG y GO.⁵² Ambos autores se encuentran en una época de revisión de su propia tradición y, al mismo tiempo, impelidos a modernizarla a través del logro de la autonomía artística. A este impulso modernizador corresponde la producción de una poesía cuyo contenido estético fuese independiente de contenidos sociales. “Sindbad el varado” y el *Libro de relatos* son dos ejemplos perfectos en tanto que en ambos se observa la ausencia de un discurso estético comprometido ideológicamente, y a su vez, como se mostró en el capítulo anterior, una innovación formal dentro del modo de enunciación lírica tradicional, al escindir e imbricar el yo autoral del yo textual, cuyo efecto general es la polifonía enunciativa.

Sin embargo, “Filipinas en su víspera” y “Poesía y revolución” dan pie a preguntarse ¿hasta qué punto el autor de poesía es muy diferente del intelectual comprometido políticamente? ¿Esta división es resultado de dos demandas contradictorias (la autonomía artística vs el compromiso social del arte) en el campo intelectual de ambos autores? Este capítulo quiere demostrar que aunque la temática de la realidad político-social está ausente en ambas obras poéticas, estas son un producto estético surgido de las demandas culturales y políticas a las que se encontraba sometido el intelectual latinoamericano de la época, las cuales tienen que ver con lo que Julio Ramos, en su ensayo “1998: Genealogías del Panamericanismo y del Latinoamericanismo”, apunta como la “doble agencia” del sujeto

⁵² David Jiménez, en su libro *Poesía y canon*, señala que este proceso de separación entre la dimensión estética de la poesía y sus funciones sociales culmina en Colombia “hacia la década de los veinte y serán, precisamente *Los nuevos*, [...] los encargados de llamar la atención sobre la novedad del fenómeno.” (70). Sin embargo, este proceso de separación es bastante complejo, pues si bien hay un interés por cultivar una poesía desvinculada de adoctrinamientos sociales o posicionamientos políticos, en la misma revista *Los nuevos* hay tomas de posición bastante claras, con respecto al papel que desempeña el intelectual de la época. Aquí un fragmento de la revista que recupera Jineth Ardila en su estudio crítico *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*: “Queremos ocupar un puesto de combate en las avanzadas de una generación que está resuelta a asumir un papel enérgico y acaso decisivo en la vida de la República” (135).

latinoamericanista, que consistía en la “mediación entre el mundo y lo local; y [la] traducción interna, necesaria para la construcción de lo local, para la invención de la idea misma de la tradición vernácula y sus legados alternativos” (170).

3.2 El poeta como difusor cultural

Este gesto doble de mediación y traducción es el que desempeñaron ambos autores, no solo en la producción de su obra, sino también en las publicaciones del periodo antes mencionado. Y aunque su participación en las instituciones políticas no fue directa, estos poetas ejercieron una labor importante de difusores culturales, que es necesario leer conjuntamente con sus obras poéticas, para dimensionar en qué consiste el discurso del sujeto múltiple con el que se relacionan con sus contemporáneos.

En el año de 1936 se publica el tercer poemario de LG, *Variaciones alrededor de nada* en el que se encuentra, como último apartado, la colección de poemas *Libro de relatos*, y también es la fecha en que sale el primer número de la *Revistas de las Indias*, órgano de difusión cultural del Ministerio de Educación de Colombia, cuyo director fue LG, durante los primeros 5 números. En sus primeras páginas se explicita la finalidad que persigue esta publicación:

Sembrar en todos los sectores una vasta inquietud, porque no es hoy esta alta dependencia de gobierno un organismo burocrático sino un camino de difusión cultural, y a ese objetivo responde y seguirán respondiendo las publicaciones sucesivas de que está encargada la sección respectiva, y cuya existencia se hacía tan urgente para mantener un contacto directo entre el ministerio y la ciudadanía. (3).

La *Revista de las Indias* no es una revista de literatura, en ella se reúnen artículos de política, filosofía, historia, educación, geografía entre otras disciplinas del conocimiento. Sin embargo, en los primeros cinco números hay bastante contenido literario en el que se aglutina

una muestra de la variedad de voces colombianas de la época junto con las ya asentadas en el canon nacional, como Porfirio Barba Jacob o Tomás Carrasquilla⁵³. Algo que caracteriza a los primeros cinco números que dirigió LG fue una sección titulada “La literatura hispanoamericana en Europa”, columna que consistía en reseñas de autoría casi siempre europea, sobre las formas en que los escritores (en su mayoría poetas) hispanoamericanos se integraban al espíritu moderno de la época. Los anteriores datos revelan que para LG, en su papel de difusor cultural, había una necesidad de divulgar la literatura nacional y, además, que esta no fuese vista como un producto meramente local, sino en diálogo con los autores latinoamericanos contemporáneos. Así, en las últimas páginas del número 2 conviven el famoso ensayo de Pablo Neruda “Sobre una poesía sin pureza” y uno de los poemas formalmente más sofisticados de LG, titulado “Fantasía quasi una sonata”. Algo que hace especial la presentación de este poema es que contiene dos epígrafes que en la versión del poemario *Variaciones alrededor de nada* no se encuentran. Esto indica que LG ofrece una versión exclusiva para el lector de la revista. El primer epígrafe es un fragmento del *Polifemo* de Luis de Góngora, y el segundo, que se encuentra al final del poema, es un fragmento del *Macbeth* de W. Shakespeare. El valor de estos paratextos consiste en que sirven como una especie de marco al poema que se presenta en la revista, y, en este sentido, revelan la manera en que LG buscaba que fueran leídos dentro de ella.

Luis de Góngora	William Shakespeare
Treguas al ejercicio sean robusto, Ocio atento, silencio dulce, en cuanto	... a poor player, That struts and frets his hour upon the stage,

⁵³ Los nombres que transitan en este número van desde Luis Tejada (en el número 3 se publica el único poema del que se tiene conocimiento de este cronista) impulsor de la crítica intelectual en los años 20; Luis Vidales, autor de *Suenan timbres*, considerada la única obra de corte vanguardista en Colombia; hasta Darío Samper y Tomás Vargas Osorio, autores que años más tarde estarán asociados al grupo de los Piedracielistas.

Debajo escuchas de dosel agosto Del músico jayán el fiero canto. (63)	And then is heard no more: it is a tale Told by an idiot, full of sound and fury, Signifying nothing. (70)
---	---

“Fantasía quasi una sonata” cambia drásticamente cuando lo enmarcan estos epígrafes porque ambos señalan el gesto ambivalente en que se desenvuelve el poema: la fiereza con la que el músico “deleita” al público al final se convierte en la furia del idiota cuyas palabras carecen de sentido para quien las oye. Con el fragmento de Shakespeare, el poema parece anular su sentido comunicativo, lo que entra en correspondencia con el título del poemario en el que se encuentra: *Variaciones alrededor de nada*. Sin embargo, detrás de esta aparente anulación hay todo un entramado intertextual por el que LG se conecta con diversas tradiciones poéticas. El poema, entonces, más que anularse utiliza dos figuras inamovibles del canon literario para hacerlas el espacio delimitante de un arte poético autoconsciente y crítico de su tradición.

En cierto modo, parece haber un dejo de arrogancia al poner como epígrafes fragmentos de dos grandes de la “literatura universal”. De hecho, los epígrafes no son comunes en la obra de LG, y cuando los utiliza lo hace para subrayar un sentido paródico o burlesco en sus poemas, como el que acompaña al “Relato de Sergio Stepansky”. Así, el “ocio atento” y el “silencio dulce”, solicitados para oír al músico de “fierro canto”, son recompensados con una compleja composición que hace homenaje a Beethoven y su “Sonata quasi fantasía”⁵⁴. El poema está estructurado a imitación de los cuatro movimientos que integran una sonata. Los títulos son los siguientes: “I Preludio”, “II Tema (en forma de Lied)

⁵⁴ También cabe la posibilidad que el autor no sólo esté refiriendo a esta composición sino también a la de Franz Lizst, titulada “Fantasía quasi una sonata”

y variaciones libres”, “III Fugueta para dos voces” y “IV Allegro Agitato”. El tema es muy básico, se trata de un canto a la noche, la cual, en la medida en que avanza el poema, se convierte en una entidad múltiple que posee distintas advocaciones: amada, compañera de viaje, hechicera, musa e instrumento musical. Este poema puede considerarse como uno de los mejores ejemplos de la propuesta creativa degreiffiana cuya experimentación métrica, prosodia y juegos de lenguaje están en función de primar la experiencia auditiva del texto poético. “Fantasía quasi una sonata” es uno de esos casos en que la palabra poética aspira a convertirse en música. Se trata de una de las ambiciones de la poesía simbolista, que va a contracorriente de la idea de que la creación poética debe cumplir la tarea de representar una cierta realidad social. No está de más traer aquí algunas ideas de Paul Valery, quien señala que el simbolismo significó una lucha por la libertad artística en su manera más radical, al negar los cánones que le antecedieron, e, incluso, llevando como consigna no buscar al público, sino crear el suyo propio (Estudios 261). El compromiso ético de esta poesía no es otro que el de la “búsqueda libre, la aventura absoluta en el orden de la creación artística, la exposición a los riesgos y peligros de quienes se entregan a ella” (Estudios 262).

Aunque la poesía de LG posee relaciones con una idea del arte puro parece haber un dejo de desconfianza de que el individuo pueda adquirir cierta trascendencia o redención a través de la palabra, ese sentido de desengaño parece acentuarse con los versos de Shakespeare. De ahí que LG elija la figura del loco o el idiota como fuerza disruptora del contexto literario de su época, al mismo tiempo que es plenamente consciente de las otras propuestas de renovación de sus contemporáneos latinoamericanos. El hecho de que el texto emblemático de Neruda anteceda a “Fantasía quasi una sonata” indica que la intención de LG es entablar una suerte de diálogo entre su propuesta poética y las producciones poéticas

surgidas en el resto del continente. No se trata de una comparación, sino que es parte del proceso que señala Julio Ramos de mediación y traducción que los autores realizaban en tanto encargados de difundir y producir productos culturales para el ciudadano de su país. Así, mientras que Pablo Neruda busca un estilo poético que incorpore “lo impuro”, ese lado humano que la retórica precedente dejó de lado; LG, por su parte, a través de la figura del idiota shakespeariano, da un giro de 180° al racionalismo de la poesía pura, para dar mayor énfasis al gesto de desmesura de convertir en música la experiencia individual, en este caso la contemplación de la noche. Así lo dice en el “Preludio”: “Pulsan, punzan mis dedos tu teclado impasible, / tu teclado morbosos –hipersensible–, / con el deseo absurdo, con el propósito imposible / de trocar en sortílego, inasible / tejido de armonías / perdurables, la haza acerval de trastocadas fantasías / que se embarulla en el caos diminuto / de mi mente”. (*Oc*, *Ps*, II, 91).

Al mirar en retrospectiva las poéticas de estos autores se puede observar que esa poesía “impura” terminó decantándose, en Neruda, en un proyecto artístico que dio voz a lo cotidiano y las injusticias sociales, mientras que en LG hay un convencimiento de que la poesía no es el medio para defender este tipo de causas. No obstante, en su poesía sí hay un discurso de emancipación con respecto a las convenciones tanto artísticas como sociales. Ambos autores, se sabe, fueron afines a ideas políticas de izquierda. La diferencia en LG es que su compromiso no está con las masas sino en afianzar una autonomía artística e intelectual. Si hubiera que indicar la postura ideológica de LG, el pensamiento de izquierda no parece adecuarse del todo a él porque incluso ahí ve señales de un riesgo doctrinario, por lo que el poeta pareció ejercer una especie de anarquismo reflejado sobre todo en el terreno de la literatura.

Otro ejemplo aún más ilustrativo del afán de LG de ampliar las fronteras de la literatura colombiana y conectarla con otras tradiciones es el suplemento que aparece en el número 4 de la *Revista de las Indias*, se trata de la publicación de las *Prosas de Gaspar*, parte de ellas escritas también en la temporada de trabajo en la región de Bolombolo, La “Primera suite” es una acumulación de nombres de ciudades, las cuales por su rara ortografía parecen más ficticias que reales (“No en Mossul ni en Bassora, ni Samarkanda. No en Karlskrona, ni en Abylund, ni en Stockolm, ni Koebenhavn” (*Oc Pr.* I: 1). Estas zonas geográficas se descartan como el lugar de origen de Gaspar (uno de los tantos personajes de las prosas y del *Libro de relatos*) cuya identidad textual está entremezclada con las voces de sus otros compañeros (Proclo, Aldecoa, etc.) incluso en un mismo párrafo. Esto indica que ambas obras son parte de un mismo proyecto de escritura dedicado a plasmar la subjetividad en la poesía como una urdimbre de voces superpuestas, propiciando así un efecto de polifonía en la que ocurre reiteradamente una confusión de enunciadores, que, podría decirse, llega a cuestionar la figura inamovible del autor, a través de juegos de pseudoautoría semejantes a los que Cervantes realiza con su personaje Cide Hamete Benengeli. A continuación se cita un extracto de la prosa XI:

Ninguno yo conozco.

Ninguno.

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

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

Ninguno yo conozco.

Ninguno ya conozco...

Y otro soy Yo: que se fugaron. (*Oc, Pr.* I: 63 y 64)

La “diminuta proteidad” y los otros yo fugados son la forma más radical con la que LG pone en jaque la supuesta unidad del yo del poema, y también son el resultado de los constantes juegos de intertextualidad con otras tradiciones poéticas. De este modo, el poema lírico para este autor no se define como expresión personal que desvela cierto espíritu colectivo, se trata más bien de un lugar en que se superponen voces de variada procedencia.

Ahora bien, en cuanto a GO, la labor de mediación y traducción en medios colombianos parece ser más compleja, en tanto que la desempeña fundamentalmente en calidad de extranjero. El hecho de que el registro de su actividad intelectual se encuentre disperso en distintas revistas y periódicos subraya la condición nómada y americanista de su legado literario⁵⁵. En este sentido, se puede decir que su poesía como sus artículos, no se ajustan a las demandas culturales y políticas de su país de origen, es decir, el discurso nacionalista basado en defender el ideario político de las facciones “revolucionarias” que detentaban el poder.⁵⁶ Sucede más bien que esas demandas las pone en tensión, al señalar que en el discurso nacionalista hay siempre el riesgo de caer en una especie de costumbrismo folklorizante. En los textos de “Poesía y revolución” y “Filipinas en su víspera” se puede observar que la postura de GO es más compleja que simplemente apoyar un bando. El primero demuestra que sí hay un compromiso de forjar una literatura nacional, pero no a

⁵⁵ En la misma carta a Benjamín Carrión, el poeta sinaloense declara que su intención de viaje era recorrer todo el continente, llegar hasta Argentina, y reunirse con Victoria Ocampo fundadora de la revista *Sur*, quien junto con Jorge Luis Borges empezaban a elaborar un proyecto de reunir a los principales poetas e intelectuales latinoamericanos en una misma publicación. Años antes, en 1926 Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro publican la primera antología de poetas americanos en lengua española: el *Índice de la nueva poesía americana*; los nombres de GO y LG no figuran en esta compilación.

⁵⁶ Antes de que se conocieran como el grupo *Contemporáneos*, los poetas Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, GO y Jorge Cuesta fueron objeto de ataques por parte de la comunidad artística e intelectual comprometida con un arte “para el pueblo”. La crítica que hacían a estos autores era principalmente que en sus obras estaba prácticamente ausente el tema del conflicto revolucionario y sus consecuencias para la sociedad. Se les criticaba por ser “extranjerizantes”, “cosmopolitas”, e incluso faltos de un espíritu “viril” al no simpatizar con las figuras de los caudillos que lucharon por Revolución. En el fondo de esta polémica intelectual se puede observar el viejo mito del malinchismo mexicano, una especie de estigma histórico de preferir lo extranjero que hablar de lo propio.

través de obras que redunden en la exaltación patriótica o en ciertos modelos de representación ya gastados. El segundo texto revela que la postura cosmopolita de GO no simplemente está dirigida a Europa, sino que tiene preocupaciones de índole regional relacionadas con problemas como el colonialismo. De esta tensión entre un arte nacional y uno cosmopolita, también se ocupa Julio Ramos en el ensayo antes citado, y aunque él habla del estado contemporáneo de la reflexión latinoamericanista, sus palabras aplican perfectamente para describir los problemas que se esconden detrás de obras como las de GO y LG en su incorporación a los cánones tanto nacionales como latinoamericanos:

Si pensamos que el latinoamericanismo es después de todo un complejo archivo de discursos sobre la territorialidad y la localidad, discursos que intentan definir la especificidad de sus objetos en función de la diferencia regional o geopolítica, podemos hoy preguntarnos sobre la eficacia y viabilidad de los modos de recortar las fronteras del campo de identidad, particularmente en esta época en que los flujos transnacionales del capital flexible expanden violentamente las zonas de contacto e intercambio (173).

Como se puede observar con el ejemplo de “Filipinas en su víspera”, GO tenía muy claro el papel que quería desempeñar como difusor cultural en suelos colombianos. En una carta a Alfonso Reyes, fechada en el año de 1933, el poeta declara lo siguiente: “imposibilitados los apristas peruanos para venir a defender su causa en Colombia, [...] he venido a hacerlo en los periódicos” (*Ob* 278). El autor, quizá con ese impulso que tenía como “hijo de la revolución”, llega a *El tiempo* para continuar su activismo político comprometido con los movimientos de izquierda latinoamericanos. Esta carta es reveladora, en el sentido en que describe varios de los proyectos que el autor tenía en mente o ya se encontraban en ejecución a su llegada a Bogotá. Habla, por ejemplo, de una traducción del *Jeremías* de Stephan Zweig, la duda de publicar un poema, “El infierno perdido”, del que no se tiene registro, la preparación de unas notas sobre “estética y ética marxistas, contrastándolas un poco con la realidad americana que conozco —Chile, Perú, Ecuador, Colombia, México” (278). Pero lo

más importante, para efectos de este trabajo, es la mención del proyecto de una obra cuyo personaje principal es Sindbad.

La vida de Simbad, que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza. (278)

Vale la pena detenerse a examinar este fragmento, pues en él hay bastantes guiños sobre las ideas de poesía, con las que GO llega a Colombia. En primer lugar: la danza, una alusión juguetona a cierta forma de escribir, emparentada con Paul Valery⁵⁷. “Pura danza pura” dice en unas líneas antes para describir la manera en que está compuesto el “Infierno perdido”. La alusión al poeta francés guarda un paralelismo con la poética de LG que aspira convertir el poema en música, en el sentido en que ambos autores parecen desdeñar una poesía “figurativa”, es decir, aquella encargada de referir la “realidad”, para practicar otra distinta, que como la danza, sea forma y movimiento.⁵⁸ En segundo lugar se encuentra la noticia de un proyecto de escritura de Sindbad que se remonta, según esta carta, al año de 1930. Al llegar a Colombia este proyecto aún sigue en marcha, y es muy probable que GO haya compartido noticias de él con sus nuevas amistades en Bogotá. De este modo, se explicaría la dedicatoria que hace LG al poeta sinaloense en el “Relato de Gaspar”. Pero ¿a qué se refiere GO cuando hace mención al “viaje de la selva” que está montado en sus hombros? ¿De qué generación habla y de qué amigos? El relato de las *Mil y una noches* señala que en el viaje quinto de Sindbad aparece “el Anciano del Mar” que se monta en el héroe

⁵⁷ El autor del *Cementerio marino* es, además, uno de los autores que influye decisivamente en la poesía de la generación mexicana de los *Contemporáneos*, principalmente en la concepción del poema racionalista que practicaron José Gorostiza (*Muerte sin fin*) y Jorge Cuesta (*Canto a un dios mineral*).

⁵⁸ Vale la pena recordar un pasaje del diálogo “El alma y la danza” de Paul Valery, en el que el personaje principal, Sócrates, señala a sus interlocutores, Erixímaco y Fedro, que la belleza de la danza no consiste solo en las bellas proporciones de la bailarina Athikte sino en el hecho de que ella encarne “el acto mismo de la metamorfosis” (Eupalinos 161).

provocándole toda clase de agravios. El ardid que usa el aventurero para librarse de él consiste en dar vino al viejo hasta embriagarlo, y así, en un descuido, matarlo. En este sentido, ese “Anciano del Mar” podría interpretarse como una alegoría de la pesada tradición literaria que impide a los poetas continuar con su aventura en busca del “individual hallazgo”. No está de más señalar que GO en “*Día catorce, PRIMERA FUGA*” vuelve a hacer alusión a este “Anciano del Mar” y su “erudita tortura”.

A la luz del análisis del anterior capítulo, también se podría decir que la estrategia del autor sinaloense para librarse de esa carga es la intertextualidad, la cual si bien puede ser en principio un homenaje, al utilizarse en clave paródica se convierte en una crítica a ciertas convenciones como por ejemplo el nombre propio⁵⁹. En este sentido, cabría otra lectura del *Sindbad el varado*, como la alegoría del poeta que emprende un viaje para salir de su tradición y al hacerlo naufraga en sus intentos por descubrir nuevas formas poéticas. La continua alusión intertextual también está presente en LG, desde su primera obra *Tergiversaciones*, razón por la cual autores como Hubert Püppel consideran que la poética degreiffiana tenía como fin superar el modernismo desde dentro (99). Esto indica que ambos poetas comparten una curiosidad individual por renovar el lenguaje poético, asociado al espíritu de época que alimentó a los movimientos vanguardistas.⁶⁰

⁵⁹ Linda Hutcheon, autora que teoriza las diferencias entre sátira, ironía y parodia, señala que esta última “se define normalmente no como fenómeno *intratextual*, sino como modalidad del canon de la intertextualidad [...] Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos, [...] un texto paródico es la articulación de una síntesis, [...] un engarce entre lo viejo y lo nuevo. (177)

⁶⁰ Hasta ahora se ha evitado relacionar a estos autores con los movimientos vanguardistas latinoamericanos. Esto en parte se debe a que este capítulo tiene como fin recontextualizar las obras de los poetas en función de la escena intelectual colombiana que ambos vivieron, la cual aunque estaba enterada de la experimentación formal de otros poetas, mostraba una reticencia a incorporar los nuevos artificios retóricos dentro de su tradición.

El personaje de Sindbad, en su calidad de extranjero en busca de aventuras, sirve para ilustrar, además, las tensiones que actuaban en el campo literario, y que impactaba en papel de intelectuales que desempeñaban ambos poetas, puesto que sus “clásicos”, son un compuesto heterogéneo (no necesariamente uniforme o equilibrado) de una constante apropiación de voces tanto nacionales como extranjeras, detrás de la cual hay un conflicto relacionado con la representación de identidades tanto individuales como colectivas, ya que ambos escriben en una época en que paralelamente suceden migraciones masivas (el exilio europeo a causa de las guerras) y el reforzamiento de las identidades nacionales a través del arte y la literatura.

Como se ha mencionado, ambos autores descartan un modo poético referencial que tematice sus realidades sociales. En vez de ello, elaboran dos poéticas críticas de la representación de la individualidad. En efecto, al mezclar su biografía con múltiples estrategias de intertextualidad e intratextualidad, estos poetas juegan a torcer ese pacto de sinceridad que se mantenía desde el romanticismo y se continuó con pocas variaciones dentro de la retórica modernista. Pero quizá lo más importante de señalar es que estos métodos de intertextualidad e intratextualidad configuran una poesía que renombra y resemantiza los espacios geográficos nacionales y americanos para insertarlos en microuniversos textuales donde las altas montañas, los ríos, los paisajes tórridos y las ciudades modernas (El río Cauca, el río Nus, La Pintada, Cascuemula, el río Guayas, “el helado diamante del Mackenzie” Medellín, Bogotá, Ciudad de México, Nueva York) conviven con la cultura clásica, la tradición narrativa de Oriente Medio, la poesía escandinava, el espíritu de modernidad de la bohemia simbolista y la nueva poesía norteamericana.

Por lo anterior, es obvio que ambos autores en vez de seguir la norma poética que dictaba el nacionalismo optan por una tendencia intelectual cosmopolita afín al americanismo. Sin embargo, lo que hace especial tanto a GO como a LG, y que se puede observar en sus métodos poéticos, es que renuncian a esa búsqueda esencialista de la identidad, pues los locutores de sus obras se configuran como una suerte de montaje: una superposición de voces, en la que no está exenta la contradicción. Esta tensión entre una poética esencialista y una poética de montaje presenta semejanzas con lo que Tony Hoagland describe como dos tendencias estéticas en la poesía norteamericana contemporánea: la referencial que trabaja con conceptos como honestidad, necesidad, pensamiento y sentimiento, y la composicional, que utiliza términos de método y texto, proyecto y discurso (132). Hoagland apunta que estos extremos no son irreconciliables, sino que muchas veces logran encontrarse y formar híbridos poéticos (133). Con el análisis del capítulo anterior se puede decir que eso es lo que ocurre en los casos de LG y GO, ambos no extreman sus procedimientos poéticos hasta la desaparición ilocutoria del Yo, como lo dictaba la radical poética mallarmeana, sino que equilibran la balanza entre técnica y emoción a través de la propuesta del yo como una multiplicidad de rostros y de voces. Esto indica que la subjetividad en ambos autores no es una entidad fija sino un proceso de incesante transformación: son productos del movimiento, de ahí la importancia del viaje y la aventura. Sin embargo, esto no debe entenderse como un elogio del progreso moderno, sino como una crítica de este: el Sindbad *ad usum delphini* y el Sindbad varado son dos máscaras irónicas de las contradicciones de la modernidad en América Latina, en el sentido en que los países de esta región manifestaban un conflicto de discontinuidad temporal entre las ideas de progreso provenientes de Europa y las realidades de los países americanos.

Por otra parte, las tensiones entre una renovación poética de carácter nacionalista o cosmopolita también se pueden apreciar bajo el concepto de “modo poético dominante” que Charles Altieri aplica a la poesía norteamericana contemporánea, y que define como “the mode that is most influential in the domains of literary education and prestigious publications.” (5) Este modo dominante de escribir poesía incide en los procesos creativos de los poetas, y permite en cierta manera la continuidad o transformación de una tradición literaria. Dice Altieri:

Once poetic values become dominant they tend to organize discourse in such a way that even those with very different commitments find themselves compelled to shape their work so that it addresses these central issues. Poets, after all, are extremely sensitive to values implicit in a culture, and they are extremely eager to define their specific place within or against prevailing tastes. (5)

En el caso de León de Greiff el modo poético dominante de su campo literario seguía como norma estilística los temas y la retórica del modernismo mundonovista, es decir aquella poética de reivindicación de lo nacional, cuya exaltación del paisaje americano y sus distintos tipos sociales eran moneda corriente. Ejemplos de ello son poemas como *Alma América* (1917) de José Santos Chocano y *Canto a la Argentina* (1914) de Rubén Darío. Bajo este modelo poético se inscribe la *Tierra de promisión*, de José Eustasio Rivera, autor cercano al grupo de los centenaristas, que en palabras de Sol Beatriz Gaitán, “cultivaban temas locales en esmeradas formas métricas y en lenguaje elegante” (20). Entre otros autores pertenecientes grupo del Centenario se encuentran Laureano Gómez y Eduardo Santos, el primero de tendencia política conservadora y el segundo liberal⁶¹, ambos posteriormente nombrados

⁶¹ Si hay algo que caracterizaba a los centenaristas, más allá de su acendrado tradicionalismo, era una cierta alianza pactada entre grupos políticos antagónicos, que hacían aún más difícil abrir espacios para la crítica y la renovación política y cultural. De ahí que *Los nuevos*, a pesar de sus diferencias, se constituyeron como una fuerza antagónica que trataba de desplazar prácticas escriturales y políticas que consideraban obsoletas. Aquí un testimonio de Javier Arango Ferrer: “Los centenaristas eran liberales o conservadores, a secas, salvo algunas

presidentes de la república, y este último director del diario *El tiempo*, medio para el que trabajó GO.

Sin embargo, el “modo dominante” colombiano de la época también contaba con otras variaciones estilísticas quizá en ese tiempo no tan acentuadas. Se trata de casos, en cierta forma alejados de la retóricas solemnes y academicistas, como el de Luis Carlos López, un poeta de la provincia y el humor que bien podría emparentarse con algunos versos del mexicano Ramón López Velarde, y Porfirio Barba Jacob, poeta también posmodernista con una línea estética cercana al malditismo decimonónico. Así, el estilo poético de LG se podría considerar como una réplica al modo dominante de erudismo nacionalista, no solo a través de la incorporación del malditismo a lo Aloysius Bertrand o Tristán Corbiere, sino también de otras poéticas nacionales con un mayor sentido crítico de su propia tradición.

En el caso de GO su campo literario estuvo tensado por dos grupos poéticos antagónicos, que buscaban la renovación poética de un modo dominante ya gastado por la retórica modernista. Con varios nombres como el “grupo sin grupo”, el “archipiélago de soledades” o “el grupo de forajidos”, los autores, después conocidos dentro de la crítica literaria como los *Contemporáneos*, fueron un grupo de jóvenes cultivados con una perspectiva cosmopolita de las humanidades, bajo la tutela del Ateneo de la Juventud entre cuyos poetas más destacados se encuentra el posmodernista Enrique González Martínez y como figura intelectual medular Alfonso Reyes. Una de las acciones de *Contemporáneos* que

excepciones y clasificaciones. Verbigratia: López y Santos fueron civilistas —oposición al general Benjamín Herrera— y Solano fue, por un tiempo, socialista. *Los nuevos* fueron además de liberales, o de conservadores, nacionalistas, comunistas, radical-socialistas, o simplemente socialistas. La generación del Centenario era un cónclave; la de los Nuevos, una Babel. Si Saavedra Galindo pronunciaba un discurso en la cámara, los centenaristas en masa aplaudían. Si Gaitán publicaba una prosa poética, o Juan Lozano un soneto, *los Nuevos* se dividían y armaban la bronca.” (Arango Ferrer ctd en Beatriz Gaitán 45)

más revuelo causó en su campo literario fue la publicación en 1928 de la *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, firmada por Jorge Cuesta y criticada sobre todo por no incluir a poetas cuya obra era reconocida por abordar temáticas nacionalistas, como la de Ignacio Manuel Altamirano, o incluso borrar figuras clave del primer modernismo mexicano como Manuel Gutiérrez Nájera. En esta antología aparecen como poetas emergentes Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Gilberto Owen, este último con sus singulares poemas en prosa. En el polo opuesto a *Contemporáneos* se encontraba un grupo liderado por Manuel Maples Arce, quien en 1921, lanzó el primer manifiesto estridentista, en el que hay ecos del futurismo italiano en su apología al progreso tecnológico, y la transformación de la sensibilidad artística a través de este. Los estridentistas, además, se caracterizaban por su simpatía al nacionalismo revolucionario y a una idea del arte como vehículo de transformación y reivindicación social. Esto último es lo que más los distanciaba con el grupo de los *Contemporáneos* en tanto que estos consideraban que la poesía tenía sus propios fines, ajenos a las causas políticas y sociales. Esto se puede confirmar con el texto ya citado de GO “Poesía y revolución”.

Para los poetas del grupo de *Contemporáneos*, y su línea intelectual cosmopolita, el viaje fue un tema de ardua discusión desde sus orígenes, y de todos ellos fue GO quizá el que llevó hasta el final de su obra esta reflexión. Esta manía llega a Colombia, junto con su convicción política de izquierda americanista, y ambas encuentran su cauce en *El tiempo* y su suplemento *Lecturas dominicales*, donde, además de “Poesía y revolución”, presenta una breve selección de la poesía de Xavier Villaurrutia, y junto a ella una breve anécdota contada desde la cercanía que le otorgaba la amistad. Dice:

El viaje, estribillo de nuestras conversaciones, nos acudía a los labios como la respiración, necesidad imprescindible; pero Xavier ha sabido luego conservar el

deseo del viaje, que es fecundo, y nosotros andamos ya en el viaje realizado, que es ceniza; el deseo de viajar, que construye, es suyo; nuestra la realidad de viajar, que no en balde ni en broma decíamos destruye. (*Ob* 231)⁶²

La cuestión del viaje no fue solo una charla anecdótica ocurrida en las cafeterías de la Ciudad de México, sino todo un tema frecuente en las esferas intelectuales de la época. El viaje y el hacer carrera diplomática en países extranjeros eran moneda corriente entre los intelectuales latinoamericanos. Incluso había autoridades cuyos artículos o reseñas de sus obras se publicaban a menudo en la prensa colombiana, tal es el caso de nombres como el francés Paul Morand, el norteamericano Waldo Frank, el mexicano Alfonso Reyes o el Conde de Keyserling, autor este último, al que LG declara, en una carta a su hermano Otto, una profunda admiración. Keyserling, filósofo viajero, posee relevancia no solo en la prensa colombiana, sino también en una escala regional: la revista argentina *Sur*, en esa época una de las principales difusoras del pensamiento americano, publica en el volumen 2 el ensayo “Perspectivas sudamericanas”, cuyas ideas, según lo planteado por Gorica Majstorovic, son ejemplo de una ideología y estrategias retóricas que abonan a la idealización de América como una esperanza de futuro en contraste con el Viejo Mundo y su experiencia traumática de la I Guerra Mundial (346 y 347).

Los datos anteriores revelan que el cosmopolitismo tanto de GO como de LG es más complejo que la sola mirada hacia Europa como estrategia de renovación del canon poético o el simple rechazo a las exigencias nacionalistas. Alfonso Reyes, Germán Arciniegas y Baldomero Sanín Cano son nombres clave dentro del surgimiento de un cosmopolitismo americanista en el contexto intelectual bogotano de la época. Este último en su libro *Crítica*

⁶² Este artículo titulado “Xavier Villaurrutia” fue publicado junto con una selección de poemas de este poeta en *Lecturas dominicales*, el 4 de marzo de 1934.

y *Arte*, publicado en 1932, se cuestiona sobre la existencia de una literatura hispanoamericana y señala que una de las condiciones necesarias para lograr una expresión continental está en el reconocimiento de la diferencia a través del viaje:

Dijo Goethe que para entender a un poeta es preciso conocer la tierra de su nacimiento. La sentencia, un tanto exagerada, contiene gran fondo de verdad. A los hombres de letras hispanoamericanos les falta ese conocimiento para llegar al verdadero sentido de la producción literaria del continente. Si nos falta la condición esencial para entender la obra de nuestros vecinos y dejarnos influir por ella, es obvio que la sensibilidad artística varía de grado, tal vez de esencia, de un país a otro, y en tales condiciones la historia de la expresión literaria de sus ideas y sentimientos no puede ser común (175).

De lo anterior se puede decir que ese americanismo cosmopolita es producto de una red de intelectuales que, a pesar de sus diferencias, poseía como elemento en común “una fe en la alta cultura” que “habría de subsanar las grietas de la historia y así enmendar sus torcidas rutas: el fascismo, el exilio y la represión política” (Pineda Franco y Sánchez Prado ctds en Majstorovic 5).

Así, cuando en el campo literario se manifestaba una pugna entre un arte nacional y otro cosmopolita, los ejemplos de LG y GO, afiliados a esta segunda vertiente intelectual, muestran un gesto complementario de desviación en la búsqueda de la autonomía artística. El sujeto múltiple afirmado en su desarraigo es producto de este gesto, así como las alusiones intra e intertextuales, por medio de las cuales se apropian y discurren por otros espacios enunciativos, los cuales pueden ser desde la selva colombiana, hasta las lejanías de la narración oriental. En este sentido, Zuyaxiwevo, Netupiromba en LG y la “Bagdad olvidadiza” en GO son dos formas de reconfigurar lo local traspasándolo por una poética crítica de la identidad individual y colectiva construidas por sus predecesores a través de esquemas discursivos ya agotados. En otras palabras, ambas obras son reapropiaciones del

espacio experimentado desde una lucha por la autonomía intelectual, que también se puede observar en las revistas en las que ambos autores participaron.

3.3 Los rostros del poeta y el intelectual en las publicaciones periódicas.

En cuanto a LG se puede observar desde *Panida*, su primera revista, publicada en Medellín, una postura estética cuyo objetivo era conseguir la independencia artística. Esto se puede observar en una de las secciones dedicada a reseñar tanto autores nacionales como extranjeros. En ella aparece el nombre del poeta Abel Farina a quien LG, en una entrevista realizada por Alejandro Vallejo y publicada en las *Lecturas dominicales*, muestra gran admiración y señala como uno de sus maestros. Aquí un extracto de la semblanza de aquel poeta:

Abel Farina. — [...] Espíritu atormentado, asaz independiente, de una bella independencia. Acaso el más profundo, el más original de nuestros poetas; de seguro el primero, si se atiende tanto a la intensidad de los sentimientos, al acertado empleo de las palabras, a la música (delicada, sutil o potente, según el asunto que trate) que tienen todas sus poesías... Pero [...] más que sus preesas de artífice magnífico, mucho más, valen su rebeldía de incomprendido y la obscuridad que (para los más) hay en la mayor y acaso mejor parte de su obra; obscuridad encantadora que lo libra de ser un «poeta popular». (63 y 64)⁶³

La novedad de Farina, respecto a sus antecesores, era su acoplamiento a un modernismo decadentista, que en la Medellín de esa época no estaba tan arraigado como sí lo estaba en otras ciudades de Latinoamérica. El ejemplo de Abel Farina representa de algún modo seguir ese camino de excepción a la regla. Esta actitud, si bien no se trata de un abierto desplante iconoclasta a la manera vanguardista, sí es un fenómeno correlativo al espíritu de renovación de la época.

⁶³ Esta reseña apareció en el número 3 de *Panida*, y se encuentra compendiada en el último tomo de la *Obra completa* de León de Greiff. Cito aquí la edición faccímil de *Panida*.

Otro nombre que vale la destacar asociado a *Panida*, es el de Fernando González, en cuyas “meditaciones” se advierte una búsqueda por generar un pensamiento propio fuera de moldes academicistas. Además, algo que lo relaciona directamente con LG es la constante indagación sobre las tensiones que ocurren en la subjetividad moderna; quizá la más relevante, es la disociación entre un sujeto deseante, agazapado en una vida interior, y un sujeto que habla y actúa para vincularse a la vida pública. Tanto en LG como en González es visible el procedimiento de expresar los problemas asociados al yo, mediante constantes desdoblamientos que tratan de desfocalizar el lugar de enunciación asociado a la voz autoral, mediante personajes ficticios. A continuación un extracto de la primera “meditación”:

Eres y tienes que ser de un modo; es necesario que seas definible. Considera la infinidad de vidas posibles, y luego, considera que tú no podrás ser sino de un solo modo, que no podrás ser sino una de esas vidas, y caminar por uno del infinito número de caminos que existen...

Considera cuántos caminos nuevos se te han presentado mientras ibas por el camino de tu vida, y que no los conoces, y que si hubieses escogido uno de ellos, te habrías quedado sin conocer el que ahora sigues, y también los demás que se te han presentado...

Y tu único consuelo, ¡oh soñador! es soñar las vidas posibles... (95)⁶⁴

Si en *Panida* el sujeto en desarraigo degreiffiano encuentra, con el ejemplo de Farina y González, modelos de independencia intelectual, con Luis Tejada, cronista bogotano de los años 20, desarrolla su facultad crítica y mordaz, a través de *las arquilókidas*, que eran notas satíricas contenidas en un periódico con tendencia política conservadora, dirigidas en contra de algunos personajes de los círculos intelectuales más tradicionalistas en Bogotá. En estos textos se puede notar un espíritu de abierta confrontación, que no pocas veces toca el extremo del insulto, su finalidad era provocar la agitación en medio de un ambiente de

⁶⁴ Las “Meditaciones” de Fernando González aparecen en el año de 1915, en el número 5 de *Panida*. La cita proviene de la edición facsimilar editada por Fondo Editorial Universidad en 2015.

“gramaticalismo y falso clasicismo”. Aquí un fragmento de la *arquilokia* dirigida a Laureano Gómez, en esa época escritor con tendencia conservadora, y años más tarde, en 1950, presidente de Colombia:

Caracterízase su estilo por el tísico raciocinio y por el tropel presuntuoso de vocablos dementes. Largos párrafos los suyos, dilúyese en ellos el pensamiento, hasta perderse de vista, como el enano a quien cubrieran con clámide de campesinos adornos. Frecuenta el adjetivo sonoro y vacuo, y mejor que como una urdimbre de frases, puede considerarse su discurso como la colección de adjetivos estridentes. [...] Épicamente churrigueresco, incurre en los vocablos patria, corazón y clarín, desprestigiados ante la novedad de los tiempos. (Ardila 96)

Ante los ejemplos de *Panida*, en 1915 y *Los arquilókidas*, en 1922, parece que la figura del poeta maldito o del crítico rebelde se diluye en 1936, al incorporarse LG como el director de la *Revista de las Indias*. No obstante, aunque sí hay un proceso de reconocimiento de su labor como poeta, LG continua, con sus propios métodos, una reflexión crítica del papel del poeta y la poesía al margen de los debates literarios surgidos a finales de los años 30 y principios de los 40. Esto se puede comprobar en su juicio del grupo de *Piedra y cielo*, considerados por Jineth Ardila más que un grupo asociado con el espíritu vanguardista, un movimiento literario reaccionario a los cambios que se habían vislumbrado con la revista de *los nuevos* (285). El rasgo más relevante de la estética piedracielista es la reincorporación de la tradición poética española tanto moderna (Lorca, Jiménez, Guillen, Machado) como clásica (Góngora, Garcilaso, Lope, Quevedo).

Si bien este grupo desató bastantes disputas al tratar de defender una idea de poesía a través de la desacreditación del poeta más respetado en Colombia de esa época, que era Guillermo Valencia, la valoración de los piedracielistas tuvo tanto críticas positivas como negativas. Hay dos de ellas que vale la pena destacar para ver de qué manera se interpretaba la producción poética en la comunidad intelectual de la época. La primera es la de Jorge

Zalamea, figura central de la literatura colombiana de principios de siglo XX, contemporáneo a LG y fundador de la revista *los nuevos*. Él señalaba que el aporte de la poesía piedracielista consistía en hacer surgir “un renacimiento” de la poesía española dentro del contexto latinoamericano. (Jiménez 117). La segunda valoración fue el polo contrario y corrió a cargo de Antonio García, quien planteaba que la poesía piedracielista, tan apegada a una tradición hispanista, demostraba que América no había dejado de ser una colonia espiritual de España (Jiménez 126). LG entra a esta polémica no con un ensayo sino con un soneto en el que caricaturiza al grupo del siguiente modo:

Garcilorcan como unos serafines
e hispanisimian quasi a topetones.
Descubren el soneto estos Colones:
hallazgo tan sin trompas ni clarines? (*Oc, Ps III 84*).

Tomadas en conjunto, las opiniones de Zalamea y García señalan una tensión por fijar el modo en que un movimiento poético representa o contribuye a la cultura nacional. Así, Zalamea defiende una herencia y tradición hispánica, mientras que García una expresión autóctona y anticolonial. En cuanto a LG, su postura pone de manifiesto, a través de la mofa, que lo poético no se consigue con base en el seguimiento de un modo poético exitoso (Lorca) o históricamente prestigioso (Góngora), si solo es una imitación superficial. Muy al contrario parece indicar que esa práctica es imitación servil, y por lo tanto una forma de redundancia que nada aporta a la poesía. Así pues esta breve estrofa refuerza que para LG la autonomía o “el individual hallazgo” en palabras de GO, es un principio esencial de lo poético.

Por su parte, GO no elabora crítica alguna de la poesía colombiana de su época, se mantiene ajeno a los debates que a finales de los treinta dominan sobre todo los poetas

piedracielistas. No obstante, en sus artículos en *El tiempo* se puede observar su característico jugueteo con el nombre propio en crónicas periodísticas que informan muchas veces con fino humor sobre hechos históricos y curiosos sucedidos en el orbe. Con seudónimos como Gog, nombre que hace alusión a un personaje de una novela de Papini, Max Carón, Xavier Paradox, el poeta sinaloense elabora un curioso efecto de voces impostadas con las cuales se dirige a sus compañeros del periódico y a sí mismo, la mayoría de las veces en un tono festivo e irónico.

Después de su paso por *El tiempo*, la labor intelectual de GO continúa en *Estampa*, de 1938 a 1942, en la que se desempeñó como jefe de redacción, mientras que la dirección corría a cargo de Jorge Zalamea. En esta revista, se puede apreciar un GO distinto, apenas visible, en comparación con el periodista de las páginas de *El tiempo*. Algo que hacía singular a *Estampa*, respecto a las otras revistas en las que GO llegó a colaborar como la *Revista de las indias*, la *Revista de América*, o incluso *Lecturas dominicales*, es que no se trata de un proyecto editorial enfocado exclusivamente a la difusión de alta cultura, sino que es más bien un semanario en el que conviven las notas de alto bagaje cultural, con otras de tendencia más cercana a la naciente cultura de masas. Esta apertura temática la permitía el formato de la publicación, pues algo que la singularizaba del resto de las revistas de la época era la reproducción de imágenes fotográficas en grandes dimensiones y de la mejor calidad para la época. En este formato, se difundían imágenes y noticias sobre el inicio de la Segunda Guerra Mundial, las ciudades y pueblos pintorescos de Colombia, las celebraciones nacionales, el crecimiento urbano de Bogotá, deportes internacionales, fiestas de la socialité bogotana, anuncios comerciales de cigarros, cosméticos y otros productos de importación. No obstante, estos contenidos convivían con artículos de corte ensayístico, como el de Alfonso Reyes, “El

problema de América”, publicado en octubre de 1940, poco después de que iniciara el conflicto bélico mundial con la invasión alemana a Polonia.⁶⁵

Al revisar *Estampa*, la labor de GO como difusor cultural puede tener dos lecturas. Una en la que el intelectual comprometido se invisibiliza y silencia sobre los temas que años antes consideraba un deber tratar públicamente, y otra segunda, quizá la más justa, en la que se puede observar un replanteamiento de los modos de actuar políticamente a través de los medios periodísticos. Pues si bien el trabajo de jefe de redacción no está expuesto de manera directa en la publicación, es indudable el hecho de que detrás de artículos en los que persiste el tema de América latina o reportajes como el de Alejandro Vallejo sobre el valor del funcionario público en la sociedad bogotana, está incorporada una reflexión sobre el papel que desempeña el intelectual en tanto educador de las masas y como modelador de la opinión pública. Aquí cabe agregar que *Estampa* tuvo entre sus colaboradores a LG con una columna dedicada a la recomendación de música de cámara y tradicional. Esta columna es de algún modo un antecedente del programa radiofónico del poeta y su entrada como divulgador cultural dentro de nuevos soportes tecnológicos. A propósito de esto último, Hernando Cabarcas, en uno de los estudios más reveladores de los últimos años sobre el poeta colombiano, señala que el ingreso de LG a la radio nacional puede considerarse como parte complementaria de su proyecto poético en el sentido en que lleva sus inquietudes sobre la materia sonora del lenguaje al espacio de oralidad que posibilitaba la emisión radiofónica. Dice Cabarcas: “[LG] en los programas de radio crea el espacio ... para, diferenciando *tradición oral* y *transmisión oral*, situar sus escrituras en el presente de la realización y en el

⁶⁵ Antonio Cajero Vázquez y Celene García estudian y recopilan textos de GO en las publicaciones colombianas. Con base en sus trabajos de investigación se elaboró esta última parte del capítulo.

espacio de la emisión, a la manera de prácticas trovadorescas y juglarescas medievales de oralización de la literatura “modernizadas”; es decir, “demostrando en plena sociedad “del haber”, la permanencia de una “sociedad del ser” (84). A continuación se muestra un fragmento del texto que sirvió para la primera transmisión, en 1945, de *Extravagancia y capricho*:

EXTRAVAGANCIA Y CAPRICHOS, es un título excesivo para las naderías que vienen después [...] Excesivo, porque la única extravagancia y capricho será la del que caiga en la de oírlo, por azar. Si reincidiere y ya a sabiendas ya si es extravagancia aumentada de capricho. [...] Yo personalmente, carezco de invención y fantasía, pero –si a la violeta– las doy de eruditísimo curioso rebuscador de casos y cosas raras (para mi inocencia o falta de malicia indígena) (*Oc, Pr, V I*: 161).

Tanto en GO como en LG es posible observar dos procesos complementarios. El primero, la tenaz postura de apartar su trabajo poético de la creación de contenidos sociales y políticos. El segundo, la incorporación de su actividad como difusores culturales si no dentro de una cultura de masas, sí dentro de medios donde los lectores no se encuentran ya en los estrechos círculos de élite intelectual en los que comenzaron su carrera como escritores.

De lo anterior cabe preguntarse ¿tienen estos procesos un impacto en la poesía de ambos autores? Una tentativa respuesta sería que su independencia les permitió fijar una postura crítica tanto de las demandas nacionalistas y cosmopolitas de su época, que cuestionó las formas en que se construye la identidad a través del nombre propio. De esta crítica se desprende además un segundo cuestionamiento a la figura del autor de poesía, que se puede observar en los procedimientos paródicos con que trivializan la figura del poeta. En LG el vate visionario y jactancioso da paso al bufón, mientras que en el caso de GO hay una intención por invertir y fracturar los mitos que acompañan la figura del poeta. Estos procedimientos de parodia e ironía señalan que ambos poemarios se encuentran en un pliegue

histórico del devenir poético latinoamericano. Si ambos autores irrumpen dentro de pequeños círculos de élite donde la poesía desempeña un papel asociado aún con ciertas prácticas de corrección civil de los sujetos sociales, poco a poco, en la medida en que los autores ganan su autonomía artística, se podrá ver que lo poético aunque gana en crítica a las convenciones sociales y estéticas ya ha cambiado sus funciones dentro de lo social. Desde esta perspectiva “Sindbad el varado” y *El libro de relatos* poseen dos puntos de vista que aunque contradictorios señalan un problema dentro de la historia literaria latinoamericana: en la medida en que el artista gana su autonomía artística, los procesos de cambios histórico-sociales parecen recluirlo a un campo cada vez más pequeño de incidencia social, a tal punto en que lo poético quedase reducido a una reflexión de sí mismo: un soliloquio. Lo interesante de estos autores es que ambos lo llevan a sus últimas consecuencias. LG como un viaje perpetuo, una aventura por la palabra de la que siempre hay un regreso pero hacia sí mismo. “Todos los viajes, todos mis viajes / son viajes de regreso” dice Harald el Oscuro. GO, por su parte, a través del marinero que, a pesar de su extravío, mantiene su actitud afirmativa en el viaje y parece sugerir que ese estado no es una condena sino que también hay una promesa de retorno. “Tal vez mañana / Tal vez” son los versos con que cierra “Sindbad el varado”. La poesía entonces para ambos autores está determinada por dos movimientos hasta cierto punto contradictorios: uno prospectivo que mira siempre en favor de la aventura y la exploración de nuevas formas poéticas, en busca del “individual hallazgo” otro, su complemento, retrospectivo, que lleva una mirada puesta en el pasado, como una huella de la que no se debiera olvidar, pues sin ella no habría entonces retorno.

Actualmente, las reglas del arte han cambiado de tal modo que el tema de la autonomía artística parece ya puesto en duda, desde diversos flancos teóricos y creativos.

Además, en el campo literario, donde la poesía aún se encuentra en el libro, esta sigue cada vez menos una línea estética desapegada de los contextos sociales. Estos se han incorporado al texto, el cual se ha convertido en vehículo de reivindicación social y activación de la memoria colectiva. Esto se puede observar en la multiplicidad de discursos en defensa de grupos minoritarios que conviven actualmente en la escena poética: el caso de la poesía en lenguas originarias, la poesía con temática LGTBTIQ, las llamadas necroescrituras o la poesía documental.

En este sentido, trayendo de nueva cuenta el concepto de modo dominante de Charles Altieri, se puede observar que actualmente hay una voluntad por construir discursos poéticos que tratan de combinar la experimentación con el lenguaje y los contenidos de las luchas y reivindicaciones sociales. Esto se podría interpretar como una especie de retorno a una poética del arte comprometido que inspiraron las vanguardias históricas. Los casos de LG y GO son también ejemplares en el sentido en que se articulan como poéticas que buscan una autonomía poética, dejando de lado las cuestiones políticas y sociales, a pesar de que ambos autores, desde su horizonte ideológico, manifiesten su simpatía por los movimientos políticamente disidentes, a tal punto en que incluso son reprimidos por ello, como en el caso de LG que fue llevado a la cárcel. En el autor colombiano y sus temas como la música y el viaje es muy evidente su alejamiento de los temas que aborda la poesía comprometida, en GO, la figura paródica de su Sindbad tiene un trasfondo quizá más relacionado con la situación de incertidumbre y deshumanización que provocaron los conflictos bélicos en Europa, como las imposiciones políticas en Latinoamérica.

Quizá la relevancia de estos autores, más allá de sus innovaciones formales, es que su poesía presenta un punto de inflexión histórico en el que las funciones sociales del poeta

parecen escindirse de su trabajo artístico. El sujeto múltiple en este sentido puede tener varias lecturas:

- a) Como resultado de un proceso de especialización del poeta, cuya experimentación está enfocada en la construcción de un nuevo modo lírico en primera persona, que cuestiona la función referencial de la palabra poética.
- b) Como un producto textual que está tensado entre la experiencia vital y la experiencia de lenguaje como modeladoras de la subjetividad.
- c) Como una respuesta a la dicotomía entre nacionalismo y cosmopolitismo que operaba en los campos literarios mexicanos y colombianos. El sujeto múltiple señala que su identidad, como el lenguaje que lo construye, no posee esencialidad alguna sino que es un constructo histórico resultado de múltiples hibridaciones culturales.
- d) Como un momento de transición de la poesía latinoamericana moderna en que la figura del poeta comienza un proceso de autocrítica a través de la sátira y parodia.

CONCLUSIONES

Para cerrar esta investigación es necesario sintetizar los resultados obtenidos después del trabajo de análisis y recontextualización de las obras de LG y GO. Dicho lo anterior, se presentan en primer orden las conclusiones del análisis textual emprendido en el capítulo 2, y, en seguida, su relación con el capítulo 3, dedicado al contexto intelectual en el que surgen ambas obras.

1. El sujeto múltiple, poesía en función autocrítica

A partir de la teoría de la enunciación propuesta por Oswald Ducrot y el modelo del monólogo dramático que señala Robert Langbaum la comparación retórica se enfocó en demostrar que ambas obras se desarrollan a partir de poéticas cuyo fin estilístico consiste en descentrar el modelo de lectura romántico-tradicional del poema lírico, es decir, la correspondencia entre sujeto autor y sujeto textual. Estas poéticas, llamadas aquí del desencuentro, al provocar una escisión entre estos dos niveles de subjetividad, se pueden considerar como escrituras críticas de la identidad individual representada en la poesía de su época, la cual daba primacía a la función referencial del lenguaje poético al interpretar al yo del poema como la interioridad expuesta del autor.

En efecto, para LG y GO la individualidad representada en el poema es un producto del lenguaje, que está mediado por diferentes convenciones que propician un efecto de unidad y estabilidad. Una de estas convenciones es el nombre propio, que los autores utilizan casi obsesivamente para objetivar al yo textual (locutor) y así imbricar la enunciación poética en un tejido de voces en constante entrecruce inter e intra textual. A su vez, los nombres propios,

ubicados casi siempre en los títulos de los poemas, introducen un modo de lectura semejante al del monólogo dramático, forma poética del siglo XIX que se aleja del confesionalismo para dejar que el lector saque sus propias conclusiones del sujeto enunciado (construido) por el poeta.

Con el monólogo dramático como base, se puede observar que ambos autores desarrollan sus obras en dos dimensiones discursivas que están en constante entrecruzamiento: una dimensión mítico-fantástica y otra referencial-autobiográfica. Es en este modo poético donde ocurren diversos fenómenos asociados a la imbricación de locutores (productores de la enunciación) y alocutarios (receptores de la misma), el primero de ellos es el desdoblamiento propiciado a través de figuras de pensamiento como la prosopopeya, o el apóstrofe, que según Jonathan Culler, es un tropo que afecta el circuito de comunicación del poema, y que en el caso de ambos autores, configura una especie de voz poética solipsista que refiere constantemente su interdependencia con la palabra escrita. En otras palabras, el apóstrofe funciona como una estrategia metapoética para poner a hablar al locutor consigo mismo o con otras entidades textuales surgidas de su propia enunciación (enunciadores). Este aparente solipsismo es en realidad lo que caracteriza el sentido crítico de la poesía de ambos autores, pues mediante una retórica autocrítica de sus propios medios de representación manifiestan que la poesía no es ni un discurso ficcional ni tampoco un discurso afincado en la realidad, sino que más bien se trata de un complejo artificio verbal cuyo fin es poner en duda las convenciones y las expectativas que hacen al lector separar lo real de lo ficcional.

El sentido crítico de esta poesía posee como herramientas predilectas la ironía y la parodia. Con la primera, los autores obligan al lector a hacer una distancia crítica frente al texto, pues en muchas ocasiones ocurre que las palabras de ambos autores parecen caminar

en una delgada línea de ambigüedad entre lo mordaz y lo solemne. Este distanciamiento pone a la luz una tensión entre el valor sacralizado que se le adjudicaba a la palabra poética en los respectivos campos intelectuales de ambos autores, y el sujeto ordinario, ciudadano de a pie, que la ponía en funcionamiento. Los Sindbad *ad usum delphini* y Sindbad varado reflejan esa tensión. El primero como un mero pastiche del héroe legendario, el segundo como su negativo: el aventurero malogrado. Para ambos autores los mitos son parte fundamental de sus obras, pues son huella de la tradición poética de la que descienden, con una fuerte raigambre académica humanista y clasicista. Sin embargo, el uso que hacen de su bagaje mitológico es justamente para criticar una manera de representación que ya se encontraba en decadencia.

Con respecto a la parodia, Linda Hutcheon apunta que esta “representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (178). Esto no puede ser más obvio en el caso del Sindbad oweniano, pues el locutor se enuncia desde una posición crítica del mito que sirve para subvertir su propia identidad e invertir los códigos de representación de espacio y tiempo. Este Sindbad inverso y los personajes degreiffianos representan un punto de transición entre la retórica solemne que la tradición poética latinoamericana arrastraba desde el Modernismo, que también usó figuras míticas para representarse, y una poesía asociada a un estilo coloquial, en la que el poeta se representa sin contradicciones como un sujeto mundano, e incluso ridículo. En otras palabras, los sujetos líricos de ambos autores son un punto de transición entre el poeta vate (modernista, simbolista) y lo que posteriormente se llamará “antipoeta”.

Al analizar formalmente *Sindbad el varado* y el *Libro de relatos* se puede observar que ambos poemarios poseen un carácter híbrido en su estructura compositiva, en tanto que

los dos retoman elementos del género narrativo para construir sus personajes. En el caso del poeta colombiano, los títulos sugieren que se trata de un compendio de historias narradas por sus propios protagonistas, historias, casi todas ellas, que refieren la huida y el deseo de aventuras. En este sentido, la función del autor es cercana a la del compilador que posee los papeles de sujetos que narraron sus vidas en un momento particular de su existencia. Este procedimiento podría asociarse con los juegos de pseudoautoría que Cervantes hace en el Quijote de la Mancha.

En el caso de Gilberto Owen, los elementos narrativos se encuentran sobre todo en la alusión intertextual con el personaje de las *Mil y una noches* y la consecución temporal que ofrecen los títulos que segmentan al poema en 28 días. Sin embargo, estos elementos no generan una historia lineal u homogénea del extravío del personaje, pues los poemas se articulan bajo una lógica que busca invertir los códigos de representación, de tal suerte que el tiempo queda suspendido en un presente indefinido: el amanecer, parte del día en el que inicia y finaliza el poema.

La hibridez de ambos poemarios también se puede observar en el manejo plástico de la palabra. En GO hay una predilección por figuras retóricas encaminadas a producir efectos visuales de lo contradictorio: “mar jubilado cielo, mar varado”. En efecto, GO explota con metáforas, símiles, paradojas, la dimensión del significado para crear lo que Guillermo Sheridan denomina el “poema al revés”. Mientras que LG, por su parte, prioriza el lado del significante, la materia fónica de las palabras, para construir poemas que al reiterar rimas y palabras, priman la experiencia poética como una cuestión sensitiva-musical: “Con viento fresco, ídos, ídos, ídos, / fantasmas lívidos.” (272). Con lo anterior se puede plantear que ambos autores utilizan el lenguaje poético no en términos figurativos, ni tampoco

completamente abstractos, sino más bien, si cabe la expresión, desfigurativos. En efecto, como poesía autobiográfica ambas obras desgastan los modelos de representación tradicionales para construir un sujeto lírico en constante mutación. De ahí que el mito sea una de sus obsesiones recurrentes en tanto que representa un arquetipo de humanidad que los autores se ven en la necesidad de intervenir para modelarlo a su semejanza.

Las anteriores observaciones indican la manera en que ambos autores respondieron a las demandas estéticas de su tiempo, en particular las vanguardistas, que reclamaban una renovación de los procedimientos poéticos acordes con su tiempo. Al tomar las figuras de aventureros legendarios, LG y GO parecen ir a contracorriente de sus contemporáneos. Sin embargo, a través de la figura del aventurero venido a menos ambos autores construyen poemarios que desarrollan críticamente la idea del viaje en la modernidad.

2. Poesía y anti-intelectualismo

El viaje como evasión, deseo de aventuras o encuentro consigo mismo, pero también como condena, extravío, naufragio y búsqueda estética; en ambas obras este tópico está plagado de contradicciones, que son reflejo de la experiencia de los mismos autores en su papel de intelectuales en busca de la autonomía artística. En efecto, una de las mayores coincidencias que tienen estos poemarios es que se escribieron en lugares apartados de los círculos intelectuales de donde surgieron. GO es el caso extremo, pues su obra toda está profundamente marcada por esa situación de voluntario desarraigo.

Pero aunque estos poemarios se escriben desde una posición apartada de sus círculos intelectuales, esto no quiere decir que se trate de obras aisladas de su propio canon, pues de hecho, los autores incorporan su propia tradición solo que con la suficiente distancia para

poder reconfigurarla. No hay que olvidar además que ambos autores son artífices de las primeras revistas con tendencias estéticas renovadoras (*Panida*, *Los nuevos*, *Ulises*) en sus respectivos países. Y sin necesidad de elaborar un manifiesto, ni un programa estético muestran su disidencia con respecto a la norma literaria de la época.

Cabe mencionar que en la época de ambos autores la literatura y el arte en general poseían un papel subsidiario de ciertos círculos de élite que detentaban el poder. En el caso de México, luego del triunfo de la Revolución, era frecuente el apoyo por parte del estado, a una literatura que hablase de la realidad política del país después del conflicto armado. Mientras que en Colombia, el grupo de “los centenaristas” defendía a un sistema de gobierno que era reaccionario a cambios políticos. En este contexto, revistas como *Ulises*, *Contemporáneos* y *los nuevos* aparecen como propuestas editoriales que buscan renovar la norma cultural que se producía en su época. En ellas no hay una visión programática sino un conjunto de “soledades” cuyo afán de renovación es lo único que les une. El caso de *los nuevos* es quizá el más ecléctico, pues esta revista agrupa a autores con tendencias políticas conservadoras como Rafael Maya y de izquierda como Luis Vidales, único autor vanguardista. LG, aunque asociado con un espíritu de izquierdas, se encuentra en esa zona gris de polarizaciones ideológicas, y su estilo poético no encajaba ni con los autores tradicionalistas ni tampoco se incorporaba a las innovaciones de tendencia socialista.

LG y GO son acaso los poetas más difíciles de clasificar dentro de sus grupos intelectuales. Quizá porque fueron los poetas que buscaron con mayor urgencia la independencia artística, y desde esa posición articularon sus proyectos literarios, por lo que no es gratuito que ambos utilicen la figura del viajero errante en su poesía.

Al revisar el contexto intelectual de ambos autores y relacionarlo con su obra, se puede advertir que hay varias tensiones ideológicas que están flotando a su alrededor, casi todas ellas expresadas en dualismos a los que ambos autores no corresponden completamente. Sobre todo rechazan la idea de una poesía comprometida con la emancipación de las masas y rechazan también los nacionalismos folklorizantes. Ambos practican una poesía cosmopolita, que se resiste a ser mera imitación de *ismos* poéticos; en vez de ello, absorben a sus predecesores para continuar una progresión de las formas literarias, en las que la unión de procedimientos poéticos propios e imaginario occidental se modifican mutuamente para adecuarse a su expresión individual.

Así, el monólogo dramático, un modelo poético “objetivo” que surge en el siglo XIX en Inglaterra para hacer frente a los excesos confesionales del romanticismo, se incorpora a la poesía hispanoamericana como una nueva forma de hacer poesía de corte autobiográfico, cuyo sujeto lírico se encuentra dividido entre una voluntad de cambio o movimiento (el que desea viajar y el que desea regresar del viaje, o el propio deseo de cambios sociales) y su realidad que le es desfavorable. Así, se puede decir que ambos poemarios son sintomáticos de una época de desazón en que las utopías sociales y estéticas que alentaban las artes vanguardistas no pudieron concretarse cabalmente.

Quizá la vigencia de ambas obras se halla en su férreo anhelo de independencia o autonomía, desde el cual construyen antihéroes que son crítica a dogmatismos tanto académico-literarios como político-ideológicos. Ambos poetas se podrían considerar como figuras de un anti-intelectualismo literario, pues la figura del autor en ambas obras exhibe un proceso de desfiguración y multiplicación paródica.

De este modo, el anti- intelectualismo y la autonomía literaria y política que ambas obras manifiestan puede interpretarse como parte de un ideario proveniente del Simbolismo más radical, lo mismo que la ausencia de un discurso moralizante en la poesía. Sin embargo, plantear este último problema conlleva a otro trabajo de investigación.

Finalmente queda por señalar que si bien la crítica de ambos autores considera como dos cosas completamente independientes la vocación poética de la vocación político-intelectual, tal es el caso de las lecturas que ofrecen Vicente Quirarte y Antonio Cajero con respecto al Sindbad oweniano, los trabajos de investigación de archivo que estos autores aportan, invitan a elaborar una lectura integral de las implicaciones políticas dentro de la creación poética. Así, por ejemplo, en GO al contrastar su escasa correspondencia con su material periodístico y su poesía, se puede observar a un escritor comprometido con una causa de integración americanista que trataba, a través del viaje, de redescubrir o reformular una idea de lo americano más íntima, alejada de los clichés folclóricos o de la visión de tierra abierta al progreso.

Este último capítulo ha tratado de mostrar hasta qué punto las decisiones poéticas tanto de LG como GO podrían llegar a verse también como decisiones políticas que tratan de apartarse de las tensiones ideológicas y estéticas de sus contextos intelectuales. En este sentido, aunque *El libro de relatos* y “Sindbad el varado” no poseen ninguna línea temática que aluda directamente a asuntos políticos y sociales, sí son propuestas poéticas construidas desde una posición intelectual que defiende la emancipación individual, reafirmando en la libertad, el viaje y en la lucha por la autonomía. Por lo anterior, ambos trabajos poéticos serían testimonios de cómo una decisión formal tiene también una dimensión política.

BIBLIOGRAFÍA

“Revista de las Indias” *Revista de las Indias*, 1, (1936) p. 3.

Álape Arturo. comp. *Valoración múltiple de León de Greiff*. Bogotá: Fundación Universidad Nacional, 1995.

Altieri, Charles, *Self and sensibility in contemporary American poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Ardila Ariza, Jineth. *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Ballart, Pere. *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado, 2005.

Cabarcas Antequera, Hernando. *Variaciones alrededor de un cuarto del búho*. Bogotá: UNIEDICIONES. 2016

Calderón, Alí. *Piedras para una refundición*. Buenos Aires: Buenos Aires Poetry, 2017.

Cajero Vázquez, Antonio. *Gilberto Owen en Estampa. Textos olvidados y otros testimonios*. San Luis Potosí: Colegio de San Luis, 2011

Charry Lara, Fernando. Los poetas de “Los Nuevos”. *Revista Iberoamericana*, 128-129, (1984): 633-681.

Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. *Teorías sobre la lírica*. Ed. Cabo, Fernando.. Madrid: Arco/Libros, 1999. 125-153.

Corral, Rose., Antony Stanton, y James Valender. *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y Río de la Plata en la Década de 1920*. Eds. Rose Corral, Anthony Stanton, James Valander. México: El Colegio de México, 2018.

Cuartas, Juan Manuel. León de Greiff. La problemática del “Yo” en poesía. En *Thesaurus*. LI, (1996): pp. 111-133.

- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press. 2015.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Ed. José Carlos Rovira, 2004.
- De Greiff, León. *Obra completa*. 10 vol. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2017.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós. 1986.
- Eliot, T. S. *Ensayos escogidos*. México: UNAM. 2000.
- Hamburger, Käte. *Lógica de la literatura*. Madrid: Visor. 1995.
- Hoagland, Tony. *Real Sofistikashun*. Minneapolis: Graywolf Press. 2006.
- Jiménez Panesso, David. León de Greiff. El argonauta y el bufón. *Gaceta. Revista nacional de cultura*. 29 (1995) pp. 8-12.
- Poesía y canon*. Bogotá: Norma, 2002.
- Gaitán, Sol Beatriz. “Teoría y práctica de la literariedad y comunicación en la Vanguardia. El caso León de Greiff”. New York University. 1991.
- Gasparini, Phillipe. “La autonarración”. *La Autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas Madrid: Arcolibros. 2012.
- García Terrés, Jaime. *Obras*. México: El Colegio Nacional. 1997.
- Gutierrez Girardot. León de Greiff: “Nórdico vate colombiano” *Pasajes: homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*. Köln: Universität zu Köln. 2004.
- Langbaum, Robert. *The poetry of experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York: Random House, 1957.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1983.
- Le Corré, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos, 2001.
- Mallarmé, Stéphane. *Variaciones sobre un tema*. México: Verdehalago. 1998.
- Majstorovic, Gorica, “Alfonso Reyes, Victoria Ocampo y el cosmopolitismo en la década de 1930. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*. 14. 2014
- Maulpoix, Jean Michel. *Le poète perplexe*, Paris: José Corti, 2002
- Medina, Álvaro. López, De Greiff, Vynes, Vidales y el Vanguardismo en Colombia. *Punto rojo*. 4 (1975), pp. 7-20.

- Merquior, José Guilherme. “Naturaleza de la lírica”. En Cabo, Fernando (Ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999. 85-101.
- Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo. 2007.
- Milán, Eduardo. *Resistir: insistencias sobre el presente poético*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mohler, Stephen C. *El estilo poético de León de Greiff*. Bogotá: Tercer Mundo. 1975.
- Montoya Prada, Alexander. “León de Greiff: cultura y política en Colombia (1895-1976)”, *Temas y tendencias de la historia intelectual en América Latina*. Ed. Aimer Granados. Morelia: UMSH/UNAM, 2010.
- Owen, Gilberto. *Obras*. Ed. Josefina Procopio México: Fondo de Cultura Económica. 1979.
- Perseo vencido*. Ed. Antonio Cajero Vázquez. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. 2010.
- En El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*. México: UAEM/Miguel Ángel Porrúa, 2009.
- Paz, Octavio. *Obras completas*. V. 4. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pozuelo Yvancos, José María. Lírica y ficción. Ed. Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997. 241-267.
- “¿Enunciación lírica?”. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ed. Fernando Cabo. Amsterdam: Gadapi, 1998.
- Pöppel, Hubert. *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*. Medellín: Otraparte/Universidad de Antioquia, 2000.
- Quirarte, Vicente. *Perderse para encontrarse: bitácora de Contemporáneos*. México: UAM. 1985.
- Invitación a Gilberto Owen*. México: UNAM, 2007.
- “Metamorfosis del yo en las vidas de Gilberto Owen. *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: UNAM, 2016. pp. 329-338.
- Ramos, Julio. *Latinoamericanismo a contrapelo*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2015.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando. *León de Greiff. Una poética de vanguardia*. Madrid: Playor. 1975.

- Scarano, Laura. *Vidas en verso. Autoficciones poéticas*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral, 2014.
- Segovia, Tomás. *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Sheridan, Guillermo. *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*. México: UNAM, 2008.
- Los contemporáneos ayer*. México: FCE. 1985.
- Stierle, Karlheinz. “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”. *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo, Madrid: Arco/Libros. 1999, 204-267.
- Todorov, Tzvetán. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006
- Valery, Paul. *Estudios literarios*. Madrid: Visor. 1995.
- Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: Visor. 2000.
- Vital, Alberto, ed. *Manual de Pragmática de la Comunicación literaria*. México: U NAM. 2014.
- Wood, James. *Los mecanismos de la ficción*. Madrid: Gredos, 2008
- Yurkievich, Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.