

El viaje del poeta

Estudio de las imágenes en

FANTASIAS DE NUBES AL VIENTO,
PRIMERA RONDA,

de León de Greiff (1929)

Escribe: ÁGUEDA PIZARRO

Fantasías de nubes al viento (1) es una obra de encrucijada, uno de esos poemas donde el poeta busca la dirección que va a seguir y al mismo tiempo se define a sí mismo. León de Greiff crea una serie de metáforas móviles que hacen de *Fantasías de nubes al viento* uno de los grandes poemas de la literatura mundial sobre el problema de la creación. Decir que se puede comparar al *Bateau Ivre* de Rimbaud, al *Cimetiere Marin* de Valéry, al *Sailing to Byzantium* de Yeats, es decir poco porque este poema es una entidad en sí, con sus propias leyes su humor propio, su entendimiento de la libertad y de la tiranía de la palabra. Aquí de Greiff explora, con su voz única, la paradoja del poeta y su relación con la realidad, la del hombre en su lucha contra la desilusión y el tiempo. Quizás más importante, aborda la cuestión de la paradoja de la palabra con que ambos se expresan, o tratan, sin lograrlo, de expresarse. Todos estos temas se desarrollan a través de las tres "Rondas" del poema, pero aquí se estudiará solamente su planteamiento a través de un sistema complejo y totalmente integrado de imágenes en la "Primera ronda".

Ya en el título, de Greiff introduce al lector el tema principal y establece el contexto de la primera metáfora. Sabemos

(1) La edición usada es la de Aguirre, *Obras completas*, Medellín 1960. *Fantasías de nubes al viento*, pp. 244-261.

desde la primera palabra que se va a tratar de uno de los materiales del poeta, la fantasía. *Nubes al viento* sugiere el movimiento, la velocidad. El subtítulo, "Primera ronda" introduce la idea de música, de canción. El subtítulo entre paréntesis, "Esquema" establece que se tratará de algo incompleto y susceptible a ser cambiado. Muy importantes en el poema son los varios epígrafes que de Greiff presenta al lector como cifras, la primera, de Coleridge, añade la sugestión de viaje a la de movimiento ya dada en el título. Se precisa un viaje de mar, como el del "Ancient Mariner", el cual "pasa de tierra en tierra" y tiene "el extraño poder de la palabra". Inmediatamente, de Greiff exige que el lector haga un paralelo entre el poeta y el marinero. La parte más importante del epígrafe es la segunda, donde el autor inglés dice que "reconocerá cuando lo vea el hombre que debe oírlo", y que es a él que contará su cuento. Esto implica que el poema que va a seguir es exclusivo, que solo lo entenderán los que quieren oír. Es con esta advertencia de Coleridge, que de Greiff prepara al lector para su propia obra.

La forma de esquema indicada en el segundo subtítulo se hace evidente en la división del poema. La primera parte se designa como "Uno", y después "A". Hay un segundo epígrafe, esta vez en francés, de Charles d'Orleans, que retiene la atención. El hecho de que las citas estén en lenguas extranjeras no es gratuito. Entienda o no entienda el lector las lenguas, en español representan un misterio y aumentan la impresión de exclusividad introducida por las palabras de Coleridge. El epígrafe de Charles d'Orleans está incompleto y esto también hace crecer el misterio y la curiosidad del lector. El poeta francés dice simplemente que se ha olvidado de "baladas, canciones y otros tipos de poesía, porque el aburrimiento y varios pensamientos" no precisados le han mantenido "dormido por mucho tiempo". Dice que "quiere tratar de...", y allí está cortada la citación. No sabemos qué quiere tratar de hacer. Somos forzados de hacer la comparación entre los tres poetas que han entrado en el juego: Coleridge, Charles d'Orleans y de Greiff y durante todo el poema esta comparación será recordada y ampliada por el poeta.

En la parte Uno, A, de Greiff reta al lector con una serie de imperativos: "Oye entonces, oye oíd". El verbo "oír" repetido recuerda "el hombre que debe oírme" de Coleridge. De

Greiff está hablando con el lector o lectores elegidos y empieza a explicarles como es su lenguaje. Esta hecho de “palabras sin sentido/conocido”, palabras que parecerán una algarabía al que no sabe oír. Se introduce otro elemento de la poética de Greiff con la personificación de “Mi Risa” por medio de mayúsculas en el verso 5. “Risa” parece un nombre de mujer, y el lector, quien ha sido ya introducido a la idea de un poema sobre creación poética, la comparará al lugar común poético de “La Musa”. Esta personificación irónica es la primera fantasía creada en el poema. Las mayúsculas y el hecho de que, en la primera parte del poema, el autor cite tres veces a su “Risa” indican que el humor es, para el poeta, mejor que la Musa, más importante que la idea estereotipada de la inspiración. En seguida empieza a probarlo con la ironía. Se burla de su propio símil “Huecas como tambor de feria” llamándola de “Perogrullo” y así riéndose tanto de sí mismo como de todo poeta de lo obvio. La introducción de la palabra “símil” en el verso 6, es una señal para el lector que habrá un contexto profesional, que el poeta está siempre consciente de su labor.

De Greiff atrae la atención del lector a la palabra “cónicas” al final de la primera estrofa. El poeta se refiere a “las palabras profundas, salomónicas” del verso 8. Dice en el verso 13: “Esas son tan profundas y tan cónicas”. La segunda estrofa está dedicada a demostrar la importancia de esta palabra. “Cónicas” se emplea en la creación de una imagen donde dos categorías de cosas, imposibles de unir en realidad, una forma geométrica y un sonido, se unen. Con esta paradoja, de Greiff crea una imagen fuerte del poder de la palabra y da un ejemplo de lo que quiere decir por “palabras sin sentido/conocido” en los versos 2 y 3. Para acentuar la importancia de esta imagen, de Greiff sigue jugando con la palabra “cónicas”, con su semejanza rítmica y ortográfica “cónicas” del verso 14. En el mismo verso hace el paso lógico hacia lo peyorativo saltando de “cónicas” a “burdas” a “zurdas”. Así completa su burla del uso de palabras, de símiles y metáforas obvios y la termina riéndose del maestro de lo obvio, el explicador de textos poéticos, el “zoilo pazguato inepto” del verso 16.

En las primeras dos estrofas, entonces, de la parte A, de Greiff define, a través de dos fantasías, dos imágenes importantes, la de la “Risa” y la de las palabras “cónicas”, lo que es y no es su lenguaje. En la tercera parte de A, empezará a

demostrar el uso de este lenguaje especial con la creación de una serie de imágenes poderosas del sentido escondido en la poesía: “el iris en el ópalo”, “la embriaguez en la vid”, “el diamante en la entraña del concepto”, y sigue con otras hasta llegar al comienzo de la metáfora central. Esta imagen se introduce con las palabras “jarcias” y “lonas” las cuales pertenecen a la realidad “barco” e introducen todo un sistema de asociaciones al lector las cuales crean una atmósfera de viaje con todas sus implicaciones de búsqueda de libertad y exotismo. Pero la imagen no se queda en estas asociaciones. El barco, en turno, se compara a un instrumento de música, tocado por un viento que ya en el título es tanto viento real de mar como viento intelectual, llevador de fantasías.

En la cuarta estrofa de la parte A, se desarrolla la imagen del barco-instrumento-idioma poético. De Greiff repite el estribillo con el cual empieza el poema: “Oiga entonces, oye, oid/palabras sin sentido/(conocido)”. Esta vez siguen dos puntos, lo cual indica que el poeta va a dar ejemplos de lo anterior. Los “Lujuriosos vocablos purpúreos” equivalen a las “flámulas”, “gallardetes” y “banderolas” que adornaban los barcos de vela antiguos aparejados por un viaje. Todos son, palabras; tanto la bandera como/la palabra son, según el verso 4 “signos que se retuercen (danzarinas de sensaciones)”. Así establece el autor su concepto de la palabra. No es solamente significado, ni tampoco juego de sílabas. Es un signo lleno de vida y de misterio, a veces por el hecho mismo de su música. Cada palabra lleva en sí una fantasía posible.

En la última parte de la cuarta estrofa, de Greiff pasa de la palabra a la voz. Haciendo esto afirma la importancia del sonido en la poesía. La “oscura voz insólita” del poeta es lo que crea el poema y no su pluma o su máquina de escribir. A pesar de su importancia, la voz del poeta es, a veces, inadecuada. Lejos de ser la música ideal, la voz sola “que taladra el silencio de la noche con graznido alelado” no basta. Con todo eso, no debe ser falsa, debe ser “...vertical y muda/donde no se relieván vulgares aristas ni se redondean períodos vacuos”. En estos versos, de Greiff reconoce su deber poético pero duda de su capacidad de cumplirlo.

En la parte B de Uno, el poeta expande la imagen de la voz. Parte del efecto de que esta estrofa reside en una repetición.

En la estrofa anterior, las palabras son descritas como “grávidas de pensamiento” y la palabra “por muy simple parece sibilina”. En la parte B es el mundo que está “preñado y sibilino”. Con la repetición de “sibilino-sibilina” y con los sinónimos “grávidas-preñada” de Greiff establece una equivalencia entre el mundo y la palabra. Las palabras en sí pueden dar algo más que “la voz muda” del poeta: “Traen mensajes enigmáticos y absconditos”. Pero la palabra, aunque pueda contener todo, como el mundo, también puede ser engañadora, los “mensajes” pueden ser “—o solo laberínticos y sabios—”. Para el poeta, hay siempre el peligro que las palabras que usa pierdan su verdadero misterio.

En la parte Uno, A y B, se ha establecido, con la metáfora del barco y también con imágenes de movimiento introducidas por verbos como “cabrillean”, “se retuercen”, y nombres como “vuelo”, “ritmo”, “viento” el contexto de viaje del poema. También se ha presentado, como cifra que el lector descifra, el lenguaje misterioso del poeta. De Greiff ha demostrado, a través de muchos ejemplos, el uso de este lenguaje. También ha tocado en uno de los peligros de su profesión, que las palabras “sin sentido conocido” queden de verdad sin sentido, sin misterio.

En la parte Dos, C, de Greiff habla de su papel de poeta, y, para esto, recurre a una metáfora triple. Otra vez un epígrafe, este en alemán, introduce la parte del poema que sigue: “Yo, desdichado Atlas”. De Greiff establece una equivalencia entre él y el personaje mitológico. La introducción de un tema mitológico también tiene el efecto de devolver el lector a los orígenes de la poesía, el misterio de la leyenda y la religión primitiva. Después la imagen de Atlas se enriquece con el humor. De Greiff, con el epígrafe, lleva el lector al mundo de los titanes que después reduce drásticamente en el próximo verso: “clamó el buido ruseñor judío”. Primero el súbito cambio en el tamaño de Atlas y después una asociación de palabras insólitas crean el efecto de ironía. La palabra “ruseñor” tiene una tradición sumamente poética y su asociación con “buido” produce un contraste gracioso. Tampoco es usual el concepto de un ruseñor judío, ni de un Atlas judío. El poeta se está riendo de su propio concepto de sí mismo. Otra asociación de palabras insólitas sigue en el verso C, 3 para completar la imagen y la ironía. El poeta-ruseñor-Atlas es, a la vez, “melado” (que pue-

de ser o color o sabor, pero en todo caso agradable) y “virulento”. En suma, el poeta es una serie de contradicciones.

La tercera faceta de la imagen de Atlas la une al buque de la primera parte del poema. En el verso 4, el poeta dice: “Traigo este fardo”. Se supone que se refiere a su papel de Atlas, llevando el bulto del mundo. Pero en el verso 5, se reduce otra vez, no al tamaño de un rruiseñor sino al tamaño de un hombre, un mercader que viene viajando desde el oriente. No es el mundo que lleva, sino fantasías. Así de Greiff revela el poeta como algo protéico, un mago a veces gigantesco, a veces pequeño y ridículo. Como es su costumbre, de Greiff amplía la ironía y la extiende, uniendo palabras de sentido contrario y así recordando al lector la paradoja de su existencia. El poeta es, a la vez “Tardo”, “lento” y “vertiginoso”, “turbulento”.

En la parte Tres, Ch, la imagen del poeta, mercader de sederías y de cuentos se desarrolla. De Greiff no evoca simplemente el viajero por países extranjeros y exóticos introducido en la parte C, también demuestra al lector que este personaje es más complejo de lo que parecía. En el verso 4 de la parte Ch, dice el mercader: “Cuento, además, relatos y fábulas amenas...”. Habla como un personaje de las *Mil y una noches*. Esta impresión desaparece en el verso 5, con la exclamación: “¡Nada!” Con esta palabra, la fantasía, hasta ahora tratada como algo real, como mercancía, es negada.

En la tercera estrofa de la parte Ch, se ve exactamente como es distinto el poeta-mercader-viajero de de Greiff de los de las *Mil y una noches*. De Greiff, con una estructura sintáctica basada en “No... ni ni... ni”, negación cuádruple, cambia el cliché que llegó a la literatura europea a través de la del medio-oriente: “Mas no ya de camellos gibada muchedumbre,/ni de arrieros y acémilas la tribu./Ni esa algazara joyos al erigir las innúmeras tiendas./Ni la policromada baraúnda por los zocos feriales!”. Esta estrofa tiene el efecto doble de evocar el oriente con palabras exóticas y de demostrar, con la negación, que este es un sueño como otros, otra fantasía. El mercader-poeta, aunque lo parezca, no pertenece a ese mundo.

En la cuarta división del poema, de Greiff pasa a otro tema y a otro problema tanto de la poesía como de la existencia —el problema del pasado—. Lo introduce con otro epígrafe, de

Erik Fjordson: "Que se fugaron. Adiós todas ellas". Al comenzar la estrofa, el lector piensa que el poeta está hablando simplemente de sentimientos pasados. La palabra "corazón" se asocia naturalmente con la idea de sentir y "foragido" evoca, a través de la rebeldía, la juventud. Las "eróticas quejumbres y querellas" son del amor. Pero, en el próximo verso, se da una cuenta que el poeta nunca ha dejado de hablar de poesía. Es con el verbo: "canto" que de Greiff introduce otra vez el tema de la creación. Aquí está hablando de una poesía pasada. El efecto de esta estrofa reside en la respuesta a las preguntas "¿dónde erraron?" "¿dónde aquel canto que yo dije, henchido?". Este tipo de pregunta tradicionalmente introduce el tema del *ubi sunt* en la poesía. Pero de Greiff en vez de mantener la atmósfera melancólica asociada con este tema, se contesta irónicamente en el verso 7: "¿Dónde sino en la boca del olvido?". Es la palabra "boca" que da algo grotesco a la respuesta que inmediatamente se convierte en una parodia del *ubi sunt*.

De Greiff sigue, después, a repetir el estribillo de esta parte del poema, que tiene un tono tradicional: "Corazón foragido, nunca domado y que jamás nos domas". Pero el poeta invierte el antiguo tema. En vez de seguir quejándose, amplía la imagen de la boca del olvido y aumenta la ironía diciendo "buena la boca para lo cantado". Con esta *sinec doque*, de Greiff disminuye la importancia de su propia obra y afirma la importancia del futuro sobre el pasado. El corazón romántico, "foragido" es un impedimento al canto futuro. Es un "viejo pirata anclado", un "trovador abolido". Tanto los viejos temas como la sentimentalidad dañan el nacimiento de la poesía.

En la parte Cinco, E y F, de Greiff continúa a jugar con el tema del *ubi sunt*, pero aquí pasa de la ironía a la fantasía y devuelve el poema a su imagen central. El primer paso hacia esta vuelta se hace a través de la solución de un misterio, ya presentado en el epígrafe. El misterio es: ¿quiénes fueron "todas ellas"? De Greiff nos lo dice en la parte 5, A. Son las fantasías del título. Entonces, en la parte F el tema de las fantasías se desarrolla en el contexto de la primera parada del buque, el palacio de Barba Azul, símbolo lleno de significado. De Greiff toma las fantasías, ya personificadas en forma femenina en el epígrafe, y sigue tratándolas como mujeres, en este caso, las de Barba Azul, "el ingenuo corazón, cazador de fugitivas mariposas rosa-té". El poder de esta imagen es do-

ble. Primero hay el efecto de la inversión completa de la idea tradicional de Barba Azul. El único elemento que queda del ensangrentado asesino es la palabra "cazador". Pero esta palabra se vuelve irónica, porque Barba Azul se convierte aquí en un "corazón" su verdadero antítesis. No es ni el "corazón foragido" de la parte 4, sino un "corazón ingenuo". ¿Qué caza? No mujeres sino "mariposas rosa-té", mariposas que ni tienen los colores vibrantes característicos de las mariposas. Primero, haciendo el paralelo entre sí mismo y Barba Azul, de Greiff choca al lector, y después le choca la segunda vez, reduciendo esta imagen fuerte a su antítesis y así burlándose de sí mismo. En verdad no es Barba Azul, sino una pobre imitación pálida de él.

Pero la parte F no contiene solamente la leyenda europea a la inversa, contiene también una leyenda de las *Mil y una noches*, el hada Paribanú. La palabra oriental en el contexto europeo hace crecer el misterio de esta parte del poema. Para el poeta-Barba Azul los reinos de Paribanú son exóticos, mágicos, "de ultramar" "aladíneos". El tema de países exóticos sigue en la segunda estrofa de la parte F con las "bayaderas de Cowpur". Hasta el verso 12, la segunda estrofa es una fantasía deliciosa de bailes exóticos, de mujeres y jóvenes bellos. Pero de pronto, en el verso 13, volvemos a Barba Azul en todo su poder original. Las mujeres-fantasías "bebieron de mis cráteras/negros vinos color de mal". El lector descubre otra vez el miedo que inspira la antigua leyenda. Este miedo resulta ser momentáneo, porque en la tercera y la cuarta estrofa, el poeta vuelve a la fiesta, manteniendo el miedo como una nota escondida. "Sangres de oro y de rubí" remplazan los "vinos color de mal" de la estrofa anterior, pero la relación entre los dos no puede ser olvidada por el lector. En cada caso, las mujeres-fantasías están bebiendo su propia muerte.

De Greiff pasa del exotismo de países desconocidos al arcaísmo musical. La tercera estrofa es una colección de nombres de instrumentos y de músicos antiguos: el rabel, el psalterion, el laúd que acompañaron al Minnesinger y al juglar. Así que la fantasía se convierte en un sueño del pasado y el viaje del poema se hace también un viaje en el tiempo. Lo importante de la tercera estrofa, parte F, es que evoca en el lector recuerdos de los orígenes de la poesía, de las canciones y romances de los tiempos medievales. En la cuarta estrofa, de Greiff va a desarrollar esta idea. Allí hace una descripción de la poesía me-

dieval y del renacimiento, haciendo de los nombres antiguos una serie de "palabras sin sentido conocido" y despertando en el lector sus conocimientos literarios. Le hace consciente de que el poema que está leyendo existe en el tiempo y en la historia, no solamente de la literatura de lengua española, sino también de la literatura mundial. Tristán e Iseo, Dante y Beatriz son personajes que han influenciado todas las literaturas. Pero de Greiff va más atrás todavía, hasta los poemas más antiguos: "Gestas broncas de guerra/plenas de sangre y del terror/de legendarios paladines/desde Aquiles hasta Mambrú". Así vienen los héroes de la antigüedad, de la Iliada y las gestas españolas y francesas, de los libros de caballería, al castillo de Barba Azul. De Greiff los trata como personajes vivos en el verso: "Yo les albergué. Y un día..." A este punto del poema, el poeta nos hace conscientes que todo poema, toda fantasía del poeta, tiene la historia de la poesía detrás de ella, y la imagen del castillo de Barba Azul crece y se extiende a incluir tanto la fantasía libre como la conciencia de la historia y el conocimiento de la literatura.

En el verso 7 de la cuarta estrofa de la parte F, de Greiff nos devuelve el presente, disipando su propia creación fantástica, haciéndonos conscientes del poder del poeta. Lo hace a través de un rompimiento del ritmo del poema y por la introducción de una exclamación muy diferente en tono de lo que precede: "Y una noche... Bah¡... No sé...!". Aquí nos damos cuenta que el poeta había estado hilando un cuento, y que ha vuelto al presente, que se ha aburrido del pasado y que le hace falta cambiar. Se despide de las fantasías al final de la cuarta estrofa, repitiendo su estribillo: "Adiós, y adiós fantasías/que se fueron y no tornarán./Adiós, adiós que se fueron/fantasías y al viento al mar!". Es aquí que se da cuenta el lector que entre la parte Dos y la parte Cinco, de Greiff ha hecho un paralelo sutil entre la historia de la poesía y la historia del poeta. Traza los orígenes de la poesía hasta los mitos, Atlas, Barba Azul, Paribanú y sigue por las primeras épicas escritas hasta los romances y los primeros poemas de amor. Pero, habiendo establecido la equivalencia entre sí mismo y el marinero, entre sí mismo y Barba Azul, entre el barco y la poesía, entre el castillo y la imaginación, se puede ver que todo esto representa también las varias etapas de su vida poética.

En la parte Seis, H e I, de Greiff vuelve de la historia y del tiempo a un tono más personal. Habla de la desilusión tanto del hombre como del poeta. En estas dos estrofas empieza otra vez a definir lo que es ser poeta. Recuerda el “corazón foragido” de la parte Cuatro, D con estos versos: “Danzó la danza del corazón./Danzó la danza./Borracho con alcoholes de ilusión./Alelado con opios de esperanza”. Esta vez, como en el caso del “corazón foragido”, el lector piensa que va a hablar de amor pasado. Pero la imagen del barco recuerda otra vez que *Fantasías de nubes al viento* es un poema sobre la poesía. En esta estrofa lo que parece amor es también la embriaguez de las primeras creaciones y lo que parece desilusión de amor es también la desilusión de no poder siempre crear.

El “lúgubre claustro” representa un período de impotencia poética. De Greiff, siempre autocrítico, se acusa de una mentira a propósito de este claustro. El poeta no quiso revelar que se quedó un rato sin voz. Dice, en sus propios poemas, que el silencio fue impuesto por él mismo, que fue un “estoico retiro”. Esta parte de la vida del poeta está descrita como un tiempo malo. El mal se señala con una imagen fuerte: “y la veleta de sus sensaciones fugitivas” / “con dedo rígido hacia Nihil señala”. El Nihil, la nada se presenta como una dirección geográfica que va a seguir el barco, preso en un mar en calma. Es con la admisión de la vanidad de la mentira que de Greiff aproxima la situación del poeta con la de los otros seres humanos. Es con la imagen del barco que la une a la historia de la poesía, que también ha pasado por épocas de falsedad.

En la parte I, el poeta describe su estado crítico con imágenes dobles de mar y música. También hace una descripción psicológica de sí mismo, lo cual mantiene el poema en un plano personal. Las imágenes de música son de una música apagada: “a su ambición le impuso la sordina” y después, en el verso seis, “destempló su timbal inverecundo”. Asociando “timbal” con “inverecundo” de Greiff produce otra paradoja en que dos realidades irreconciliables se unen. Da expresión a una idea central de su poética: que la mentira es imposible en la poesía y que es preferible el castigo del silencio a la “estridencia tonitruante” de ese tambor mentiroso. La imagen de mar es todavía la del barco en calma: “la quilla al aire alzó de su goleta”. La quilla sin vela se parece algo al tambor destemplado del verso siguiente.

En la segunda estrofa de la parte I, el poeta habla de lo que había sido él antes de la calma. Para hacerlo y para subrayar la importancia de lo que va a decir usa imágenes marcadamente diferentes de las que preceden. Se llama “Nijinsky metafísico!”. El poder de esta exclamación es doble. Primero es paradójica, une dos tipos de realidad distintas, baile y filosofía, y, segundo, es una imagen del siglo veinte que aparece dentro de un contexto de siglos pasados. También es la primera vez que el poeta se describe como un ser en movimiento, así expresando la libertad de la creación. Es un “Danzarín dionisiaco, / un dinámico funámbulo!...”. El poeta en pleno poder es entonces un experto, un atrevido y un jugador con la vida, como el funámbulo del circo. De Greiff hace la idea del funámbulo tan moderna como la de Mijinsky en 1929 con la palabra “dinámico” que es aplicable a tantos de los fenómenos del siglo 20. De Greiff crea un poderoso contraste entre la descripción de lo que puede ser el poeta y lo que es en el momento en que escribe. Usa una imagen de la naturaleza que es lo más opuesta a la idea de Nijinsky o del dinamismo. Se llama “la grulla gris de la ataraxia y la inercia”.

En la parte Siete, J, el poeta vuelve al pasado, a lo que que pasó antes de que “danzó la danza” y desarrolla el tema del viaje. El epígrafe, esta vez por el poeta mismo: “(Agencia Cook, con diversiones y variantes)”. Es un comentario irónico de una estrofa donde las palabras sin sentido conocido son nombres de ciudades exóticas, algunas de ellas desaparecidas o inexistentes. Otra vez de Greiff hace una dirección física de una idea en un juego de palabras que destaca el humor del epígrafe “y luego anduvo rumbo hacia el Acaso”. El primer efecto de la serie de nombres de los cinco primeros versos es el encanto del exotismo de lo extranjero y la música extraña de las sílabas. El sexto verso es una sorpresa: “El mítico país...” y uno espera “Cíbola” o algo por el estilo, pero el país de Bolombolo, por exótico que suene, es simplemente el pueblo donde nació de Greiff. El efecto es de ironía, pero también ese pueblo al final de la serie de nombres resplandecientes de ciudades es una afirmación de algo importante para de Greiff: todo en manos del poeta puede ser extraño y maravilloso, todo puede ser, también, destrozado con una ironía.

El comentario final de la parte J es un comentario de de Greiff sobre su propio viaje poético hasta este punto: “oh que

maravillosa hégira vana". El uso de la palabra "hégira" no es simplemente exotismo. La hégira tiene también su contenido histórico-religioso y, usando esta palabra, el poeta establece una equivalencia entre lo sagrado y lo poético, dando más fuerza todavía a la última palabra de la parte J, "vana" la suma de su desilusión.

La parte Ocho, K toma otra vez el tema del poeta desnudo e insolente en su juventud y lo amplía. Dos imágenes nuevas son creadas. La primera es de la magia. El poeta desnudo e inocente está "Inscrito en el tiránico/círculo ambiente! Elástico —al espíritu anárquico/como al desdén apático— el círculo tiránico!" La idea de un nombre inscrito en un círculo es de la magia, pero el círculo evoca mucho más que el rito solo, es también el mundo, aquí representado como una prisión, el "tiránico círculo ambiente". La palabra ambiente puede designar el aire, pero también es el fluído que rodea el niño antes de nacer. Así que el poeta, como el niño antes de nacer es el prisionero de lo que más lo protege, de su propia inocencia. También es libre a causa de ella. Por ella, por su ignorancia quizá, es "elástico a los extremos".

En la segunda imagen, el poeta habla no de desnudez sino de "púrpuras y armiños imperiales" que son pobres en comparación con la "soberana vestidura" de la inocencia. ¿Qué son estos vestidos reales? Los vestidos del tiempo y de la edad: "¡Manto de vicio! ¡Manto de odios y de males!" cosas que no tiene el inocente. Así, en la parte Ocho, K, de Greiff va desde la desnudez primera hasta el vestido último.

En la parte Nueve, L, pasa a otra época de su vida, a otro tipo de emoción y otro tipo de poesía. De nuevo usa instrumentos musicales para crear su imagen. Esta vez no son medievales, sino los de la música barroca: violines, oboes y flautas de música de cámara. También evoca los dioses y semidioses neoclásicos de esta época: Filomelas, Apolos y Orfeos. Con esta evocación hace vivir los tiempos pasados y extiende la duración de su vida poética sobre siglos. ¿De qué se trata en esta parte de su vida y de la vida de la poesía? ¿Quiénes son las Filomelas, los Apolos y los Orfeos? Son, según de Greiff, los "idos esplines odiseos", sus esplines de joven poeta que se han convertido en algo demasiado dulce y decadente. Con la introducción de este personaje de la literatura antigua, de Greiff nos recuerda

que su poema es un viaje y hace un paralelo entre él y Odiseo. El viajero por excelencia empieza a ser un ideal para de Greiff. Lo contrasta con los instrumentos barrocos y la decadencia de dioses neoclásicos. De Greiff sigue a combinar el tema del *ubi sunt* con una descripción de su poesía de esplin:

*¿Y adonde fueron rabias afines
indómitas y apenas latentes— y tanta cólera sonora,
y esos rugidos estridentes
y aquellas frías risotadas
y así la abulia
y así la acidia
también fugadas?*

El poeta ha viajado de sensación a emoción a rabia, y también eso ha pasado.

La parte Diez, Ll, comienza con un epígrafe de Ronsard: “Si pour une telle beauté nous souffrons tant de peine/nostre mal ne vaut pas un seul de ses regards” (si por tal belleza sufrimos tanto dolor/nuestro mal no vale una sola mirada suya). Esta es una evocación de amor despreciado y también de cierto tipo de poesía de amor tradicional. En Diez, Ll, de Greiff habla de la desilusión de amor, pero sobre todo de su efecto sobre el poeta. Lo hace en la forma de un cuento de hadas, de amor antiguo. Empieza como empiezan los cuentos. En vez de “Había una vez”, dice “Canté una vez”. Con la palabra “tienda” en el verso 1. de Greiff introduce una vez más el orientalismo y lo sostiene con “agareña” en el verso dos y “morena” en el verso 4. En la segunda estrofa, de Greiff emplea un lenguaje de amor exaltado en un contexto oriental. El efecto de este amor sobre el poeta es el silencio: “Un mozo rubio la raptó. Y ella le quiso a él./Y ella se fue./No más, no más cante”.

La oncenena parte del poema comienza con otro epígrafe, este de d’Annunzio que habla del mismo tipo de silencio en que de Greiff se encuentra. El epígrafe también da el tono silvestre a la estrofa que va a seguir, la descripción de otra etapa en el viaje de vida del poeta. Esta vez el lugar de la fantasía es un bosque, muy diferente de la escena oriental de la parte Diez, Ll. La fantasía es otra mujer, también muy diferente de la anterior: “Ella era belígera amazona: esbelta, labios rojos, ojos claros/cálida voz velada y voluptuosa”. La poesía y el amor se

unen en una sola imagen. El idilio descrito en la parte Once, M, pudiera ser un idilio verdadero, y la emoción expresada la del amante recordando ese idilio. Pero el lector se acuerda, desde la primera palabra, que de Greiff nunca deja de hablar de poesía. Desde el principio de *Fantasías de nubes al viento*, el verbo “cantar” ha sido asociado con la creación del poema. En la parte Once, el poeta deja que el lector averigüe si el amor que canta es fantástico o verdadero. De todos modos, es otra etapa en la vida del poeta. De Greiff crea otra vez la sensación de siglos pasando en el primer verso de la segunda estrofa: “La gracia dieciochesca de su risa”. El lector aquí se da cuenta que el poeta está avanzado en el tiempo. Los faunos del monte ya no son míticos sino “toscos modernos”. El misterio de la parte M reside principalmente en el carácter de la amazona. El poeta habla de “su corazón felino”, lo cual parece indicar que tiene algo de las driadas, que es a la vez animal, humana, y más que los dos, porque puede cambiarse. En este aspecto no es una mujer real, sino una fantasía, o un mito.

En la parte Doce, N, de Greiff repite el canto del poeta mercader de sederías. La primera vez vino de “oriente”, y esta vez, con un tono más cansado, dice: “vengo de no sé donde y traigo sederías,/(ficciones, fantasías/fabulosos relatos!)”. Este pregón es más preciso que el primero. En la segunda estrofa de la parte Doce, se ve como ha cambiado el mercader: “Traigo, además del sol, secos los labios,/y secas las pupilas/—casi ciegas”. Estos tres versos son el resumen de la desilusión y del cansancio del poeta, de su dilema de creador y de hombre que está a la base de *Fantasías de nubes al viento*. El “corazón foragido” antes era el objeto de la ironía del poeta, ahora el corazón es “—de orgullo y de dolor— de piedra”. Esta es otra imagen de la impotencia, de la inmovilidad poética y de la pérdida de entusiasmo.

La parte Trece, Ñ, es un relato de las cosas que trae la desilusión, una serie de imágenes ilustrativas como las de la parte Uno, A. Los versos que siguen están basados en una serie de paradojas. Al principio, uno piensa que la lista de cosas que ha visto el poeta va a ser una lista de cosas buenas, porque empieza: “Hombre sin Egoísmo. No Indiscreta Mujer”; pero, leyendo lo que sigue, uno empieza a darse cuenta que esto es una ironía sobre lo que los seres humanos esperan de la vida. El uso de las mayúsculas parece indicar que se está tratando

de una idea establecida. Las paradojas empiezan en el verso 5. Primero son basadas en oposiciones a lugares comunes: “cierzo y heladas en primavera;/Días azules sin alegría;/Sol fulgurante que el ánimo enfría”. La primavera es la estación tibia, un día azul suele dar alegría, el sol calienta tanto el alma como el cuerpo, según las ideas establecidas. Así de Greiff toma una serie de clichés y los convierte en nuevas imágenes, símbolos de la esterilidad. La fuerza de las imágenes se va aumentando en esta estrofa larga y el lector encuentra, en el verso 13, el “Hombre Sin Egoísmo; No Indiscreta Mujer” a su forma inversa. Ahora son: “Hombre sin Fantasía y Obcecada Mujer”. De Greiff acaba usando otra imagen de aprisionamiento: “Y la anímula prisionera/ya no cantaba como un otro día/ni el musical silencio la imbuía,/ni en creador silencio se abstraía/ni estaba Cuerda ni era Loca”. El primer choque para el lector es el empleo de la palabra “anímula”, diminutivo estilo clásico latino de “alma”. En este caso, el diminutivo no indica ternura sino pequeñez, o mejor dicho, reducción. La mentira del Seis, H, está explicada aquí. Es la mentira de llamar el silencio de la esterilidad poética “Musical” y “creador”. El alma del poeta, ni cuerda ni loca, estaba simplemente inerte, como lo han indicado los versos 6, 7, 8 de la tercera estrofa. Todos estos versos contienen imágenes de esterilidad poética: “deseos de besar sin contra-boca/y sollozos de áspera monodia!/y gritos de pasión sin armonía”.

El Catorce, O, sigue con el tono de pregón ya dado en el Doce, N. Esta vez es el pregón del funámbulo-poeta, el poeta jugador con palabras, mago de frases. También es la descripción de otra faceta más de la poesía de Greiff. Se burla de ella como de las otras. Critica su propio uso del sarcasmo: “Lívidos son los sarcasmos del Funámbulo/lívidos, fríos, sórdidos fantasmas” y critica también a su público: “ávidos de escuchar para luego lucir/a toneladas, la Elocuencia!/toneladas de Ruido: imaginad ese volumen!”. En esta parte del poema describe la relación entre el poeta y el público. El poeta-funámbulo tiene que divertir a los que escuchan. En esta parte habla otra vez, como al principio del poema, con los críticos y estudiantes, pero esta vez el poder de la estrofa reside en la imagen que de Greiff crea del público. Los llama “odres inertes”, así diferenciándose de ellos. El poeta es el que actúa, el lector es pasivo. Otra razón por la fuerza de la imagen de los odres es la trans-

formación sutil de la realidad que logra el poeta. Si los lectores son odres y el poeta, funámbulo, entonces el poeta está actuando en un mundo de objetos. Actúa solo, como Don Quijote. En la tercera estrofa, el público se convierte en el rey Midas, lo cual le da cierta categoría. Pero esta impresión es cambiada por la imagen que sigue. El público es también el "pan beocio", otro objeto. En el cuarto verso de la tercera estrofa, de Greiff crea una imagen parecida a la de las "palabras cónicas" del Uno, A. Esta vez son "risas circunflejas". Dos realidades distantes, la del sonido y la ortográfica, se unen una vez más para sorprender el lector. En los versos 5 y 6, el poeta sigue creando imágenes en que ideas abstractas son concretizadas. "Flor de mi cacumen" es una idea insólita porque se supone que el cacumen no produce flores, sino ideas, o quizá acción. En el verso que sigue, el poeta da un ejemplo de esa flor rara. Crea una palabra: "ignisencia", que tiene elementos de fuego, de ignorancia, de inocencia. Es un juego del funámbulo, una trampa para el lector que quizás se va a imaginar que la palabra existe. La estrofa termina con otra concretización del abstracto. Esta vez es el ocio que produce objetos reales (oro, perfumes y diamantes). La serie de imágenes creadas en la parte Catorce, O, son, entonces, ejemplos del poder mágico que tiene el poeta de producir el efecto que quiere a través de las palabras. Esta vez es una rara combinación de encanto e ironía.

A primera vista, la parte Quince P, parece ser una simple repetición en forma de estribillo largo, de la parte Ocho K. Pero el lector se da cuenta que cada vez que el poeta repite un tema o un verso, es para ampliarlo, para aclarar un misterio, o para intensificarlo. Aquí de Greiff añade el tema del poeta-jugador con palabras al del poeta en su pasada inocencia-insolencia. Dice "Desnudo entonces", como en Ocho, K, y se compara a los mármoles y los broncees como antes, pero ahora la descripción adquiere otro tono. De Greiff añade: "y como la certitud de su demencia/toda malabarismos y desgonces". La época del juego de palabras puro se junta con las otras épocas de su pasado.

La segunda estrofa de la parte Quince, P, es una repetición de las varias formas en que aparecen las fantasías a lo largo del poema. Aquí están descritas con todavía más precisión. Son "leves, inútiles, errátiles como su ambición/y fugiti-

vas como su contento!”. En esta estrofa se reúnen todos los temas anteriores —el pasado perdido, la sensación de incapacidad del creador.

En Dieciséis Q, que está en forma de soneto, el poeta vuelve otra vez a imágenes de mar, y esta vez es para describir “su himno”. El mar nuevo es de “acero y oro” y el himno es un “sutil vuelo de velas”. El mar abierto de la primera parte del poema se ha convertido en una obra de artesanía. Aquí habla el poeta de su creación como de un “capricho gozoso y lo trata como algo que no puede dejar de hacer, a pesar de su tristeza y de su autocrítica. La segunda estrofa tiene un tono de esperanza que no se ha oído antes en todo el poema. El poeta comienza por preguntarse cómo será su canción futura: “¿Ha de ser la perenne elegía? ¿El treno monótono?”. La pregunta no es sencilla. Las palabras “perenne” y “monótona” implican no solamente un comentario sobre el carácter de su poesía, sino una crítica y una rebelión contra ella. El segundo verso de esta estrofa es la afirmación de una esperanza: “Un día he de cantar, alegre como el marino eufórico!”. Después de Greiff crea una fantasía alrededor de esta esperanza que devuelve el lector a la imagen central del viaje. Hay otra parada del buque, esta tropical, con todo el color local imaginable. Pero de Greiff pone freno a la fantasía, el sutil “vuelo de velas por el mar de bronce y cinabrio”. Su “espíritu vidente y cejijunto” está siempre presente. Siempre hay, al otro lado de la fantasía libre, el espíritu crítico y la experiencia amarga.

Diecisiete, R, es otra vez el canto del mercader volviendo a su país y hablando de lo que ha visto. Pero el mercader tiene de pronto la cara de Odiseo, “La roja barba hirsuta de báltico marino”. La tercera estrofa consiste en una serie de preguntas desesperadas de viajero desilusionado. Pregunta si “¿Nada es de oro?”. La parte inquietante de esta estrofa es el verso “—mas no la Egeria/de Trovadores...”. El lector no sabe si ella es o no es de oro, si ella, la musa inspiradora, es como esperaba el poeta. La cuarta estrofa es una respuesta a las preguntas de la tercera, y, como en Dieciséis, Q, hay aquí una afirmación, una vuelta a la poesía: “Y el aire es de oro, y el aire es de oro,/polvo de oro, polvo finísimo/polvo de oro sobre los elitros/del viento atónito”. Con esta comparación del viento a un gran insecto, el poeta parece lanzarse otra vez a la esperanza y abandonar, en cierto sentido, la ironía y la desilusión.

Dieciocho, S, toma otra vez el tema de lo pasado sin remedio, pero aquí hay algo positivo, un deseo de encontrarlo otra vez, en su pureza: “¿hay algo como oír a las sirenas?” y uno se da cuenta de lo que es el presente que hunde al poeta, de lo que es la prisión indicada en las partes anteriores del poema. La primera imagen de este aprisionamiento en la parte S está basada en el juego de la rima entre “Odiseo” y “chichisveo”. Las palabras usadas en la descripción de Odiseo son palabras de pureza y fuerza: “bronco mar”, “pecho duro”. De Greiff encuentra, entonces, la palabra que es el antítesis de todo esto, y es una palabra que rima. La tercera estrofa es la descripción del poeta-Odiseo y la cuarta la descripción del poeta chichisveo, el que se ha vendido a la facilidad. Así de Greiff amplía el contraste que está a la base de la parte dieciocho. La quinta estrofa vuelve otra vez a Odiseo y esa pureza perdida y deseada. La última estrofa habla de la prisión del alma del poeta que ha perdido esa pureza y que se divierte con fantasías falsas.

Diecinueve, T, es una repetición del pregón del mercader cansado, pero aquí la sensación de sufrimiento es todavía más fuerte. El mercader trae sederías y fantasías, pero además de la ceguera incipiente, está llorando sangre de sus pupilas. Los ojos del mercader, que tanto han visto, se convierten en un símbolo del sufrimiento del poeta. El lector se da cuenta que con cada repetición de su pregón el mercader está más desilusionado.

En la parte Veinte U y V, el poeta expande el tema de su silencio poético. Describe en la tercera persona su culpabilidad a causa de él: “¿Por qué le miran inquisitivas las estrellas?/ ¿Acaso por reír de su Dolor Sereno?”. La imagen más importante de la parte Veinte, U, está en el verso 6: “Su corazón dormita, que fue motor dinámico”. La fuerza de esta imagen reside en el contraste entre el lenguaje que precede, clásico en tono, y la segunda mitad del verso 6. El “motor dinámico” es una imagen moderna que despierta el lector al dilema del poeta: “Desnudo y en silencio. Desnudo y en silencio...”.

En la parte V, sigue el lamento del poeta que no canta. La sensación de inquietud y de culpabilidad de la parte U está repetida en la parte V. La forma interrogativa del comienzo de la primera estrofa es la misma que en U. Aquí no son las es-

trellas que estorban el silencio del poeta, son sus propios deseos. En la segunda estrofa el silencio tiene un aspecto doble. No es totalmente destructivo, como parece serlo en U. En los versos 5 y 8 es el “Nirvana”, estado que siempre ha sido deseado por los poetas y los místicos. “Como el Nirvana es bello que me asilo en sus sienes”/...Por libertar su espíritu que en prisiones yacía. El silencio acaba con el pasado. Devuelve el poeta a un estado parecido a su primera inocencia. En Veinte, U, está ya “Desnudo y en Silencio”. En Veinte V: “Desnudo y en silencio y en estupor adánico”. Con la palabra “adánico”, parece introducirse en el poema un buen augurio del renacimiento del poeta.

En el Veintiuno W, se vuelve a ver la imagen del barco-instrumento. Aquí es un violoncello, y la cuerda importante es la grave: “oh, cuán tétrica zumba!”. El barco, que al principio llevaba tantas banderas de promesa, ahora es un instrumento triste tocado por una mano invisible: “¿Cuyo es el arco, que a su roca arrulla/lancinante? Fatal, lúgubre arrullo macabro!”. Aquí la imagen triple de barco-instrumento-poesía adquiere toda su fuerza en la asociación paradójica de las palabras “lúgubre”, “arrullo” y “macabro”. Un arrullo parece la antítesis de la muerte y las otras dos palabras su descripción perfecta. La serie de preguntas y exclamaciones hacen todavía más fuerte el efecto.

Por triste que sea la música del violoncello-barco, en la parte Veintiuno, X, se convierte en la esperanza de la “ánimula prisionera”, personaje central de todavía otra fantasía—el enamoramiento de la noche, que, al mismo tiempo es otra imagen de la poesía. El recuerdo de la noche lleva el poeta a otro recuerdo, esta vez no fantasía sino memoria. Se acuerda de su tierra natal y es como la última parada de su viaje: “Las noches lívidas del Cauca”. La música terrible de la parte X se mezcla con ese recuerdo en una serie de imágenes de violencia tan pasada como deseada: “Oh noches de aventura ebrias y rojas,/con selváticos gritos y cabalgatas locas!/Noches de sed de alcoholes y de riñas/y de raptos! Las cuatro cuerdas vibran!”. El poeta hace que el lector se dé cuenta que aun un recuerdo tan vivo, una serie de imágenes tan inmediatas pueden pertenecer a la fantasía del poeta y no a la realidad. El recuerdo es una especie de fantasía y las cuatro cuerdas están cantando en

“el silencio” y no en la tormenta que el poeta evoca en Y en su pueblo.

En Veintidós, Z se resuelve el misterio del epígrafe de Charles d'Orleans. Aquí la citación está completa. Lo que va a tratar de hacer Charles es “rimar”, como solía hacerlo antes de su lapso. Por lo menos hará lo que puede. También se resuelve el misterio del poema de Greiff. En Veintidós, Z, describe su período de exilio de la poesía, parecido al “oubly” de Charles. Su silencio se ha convertido en una búsqueda: “Dejé los burgos, dejé la urbe, busqué las selvas ávidas”. Este verso es una representación del mismo viaje que el lector ha estado siguiendo por todo el poema. El trabajo del viaje fue de “labrar un silencio”. En la segunda estrofa, el poeta llega al presente. El poeta que existe en el presente es muy parecido al poeta del pasado. Todavía está “inscrito en el tiránico/círculo ambiente, ahora:/mas siempre libre/desnudo y libre, al sol y al viento libres”. La significación completa de esta imagen llega ahora al lector. El “círculo ambiente” evoca la vida prenatal, y ese círculo es tiránico porque es una prisión, pero también es símbolo de la libertad a través de la inocencia, ese poder de atreverse que de Greiff llama “insolencia”. El poeta, como el hombre, tiene una naturaleza doble. Es su propio prisionero y su propio Odiseo.

En la última estrofa, de Greiff crea la conciencia del tiempo con la repetición de la palabra “ahora”, en el verso tres, y el verbo “grito”, de pronto en el tiempo presente en el verso seis. El lector se da cuenta que el poeta no está ya contando su cuento de viaje y barco sino viviéndolo delante de él. La “epifonema” del verso cuatro es lo que el lector está leyendo al mismo momento. El “grito” del poeta es el poema terminándose y el viaje ha sido el poema creándose, el poeta saliendo de la misma inercia que cantaba, cantándola: “Si he labrado el silencio como inútil Poema./Bien es que el aire aviente mi voz de marinero!”.

En *Fantasías de nubes al viento*, de Greiff crea la conciencia del poema en el lector. Primero, después de advertirle que hablará de fantasías, y al mismo tiempo de poesía, el poeta crea un mundo, al centro del cual está la imagen del barco y del viaje. Después empieza a revelarse a través de ese viaje y crea las imágenes de Atlas, del marcader, del funámbulo, de Odiseo, del prisionero. A través de estos personajes, de Greiff define su poé-

tica. Plantea su eterno problema, el del silencio, el de no poder romper con el pasado. Por el camino del recuerdo, del olvido y después del silencio a través de la fantasía del palacio de Barba Azul, de la Montaña de la Amazona, de las ciudades del mundo, y por fin de su tierra natal, de Greiff deja el pasado tanto histórico como personal detrás de él, como lo hace Charles d'Orleans, y crea su poema presente. A la base de todas estas partes del poema está la conciencia de la palabra con la cual de Greiff erige sus fantasías. Cada etapa, cada fantasía sigue el ritmo que el poeta estableció al principio del poema. A cada parada del viaje hay la palabra "sin sentido conocido", el misterio no resuelto de la lengua, la magia de su música. El genio de de Greiff consiste en su manera de unir todos estos elementos, de hacer de ellos una unidad completa, un mundo coherente de fantasías.