León de Greiff, tergiversador

Jimena Martínez Argüello

Trabajo de grado para optar por el título de literata

Dirigida por Jerónimo Pizarro

Universidad de Los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura

Bogotá
Julio de 2016

Contenido

Presentación.....	4
El contexto poético de León de Greiff.....	5
<i>Capítulo 1 o una introducción histórica</i>	
Mientras León de Greiff finge que tiene una identidad.....	13
<i>Capítulo 2</i>	
La identidad desde el ser poeta.....	13
La identidad del yo desde la tergiversación.....	24
Mientras León de Greiff es una “unidad multánime”	34
<i>Capítulo 3</i>	
¿Qué son los “otrosyoés” de León de Greiff?.....	35
Gaspar, Matías Aldecoa y Leo Legris: los primeros “otrosyoés”.....	39
Los “otrosyoés” desde la tergiversación.....	45
Mientras finge que tiene una identidad, mientras es una “unidad multánime”, León de Greiff es un tergiversador	54
<i>Capítulo 4 o algunas conclusiones</i>	
Bibliografía.....	60
Anexos.....	63

Presentación

1895-1976. Francisco de Asís León Bogislao de Greiff Häusler. León de Greiff. Colombiano. Colombiano antioqueño. Antioqueño. Antioqueño de “Ana del Aburra”. Ingeniero de minas (durante un año) y asistente de Rafael Uribe Uribe (solo por unos meses). Del Banco Central, de los Ferrocarriles de Bolombolo, de *Los Pánidas* y luego de *Los Nuevos*, de Literatura en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional, de la Contraloría Nacional, de la Embajada de Colombia en Suecia. Sin el protocolo. Según él, perezoso.

Poeta o mejor “poeta”. Llama a sus obras mamotreto, en total nueve, más de nueve. El primero *Tergiversaciones*. Sin un “yo” poeta claro pero a la defensa de que lo llamen “mal poeta”.

A veces el “poeta” habla de sí mismo, a veces de sus “otrosyoés”. No sabemos cuántos son en total, pero sí sabemos que los primeros fueron Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar.

Se enmascara y se desenmascara, pero finalmente siempre es *tergiversador*¹.

---

¹¿Cómo se construye entonces la identidad en la poesía de León de Greiff? El poeta pareciera ubicarse entre el límite de fingir que tiene una identidad, de llamarse poeta y mitificarse como tal, y el límite de aceptar que no tiene una identidad y enunciarse más bien como un sujeto múltiple, como “otrosyoés”. Con este trabajo se buscará abrir la discusión de entender la figura de León de Greiff desde la figura de un *tergiversador* del “yo” poeta y de los “otrosyoés”, partiendo de algunos de sus poemas de *Tergiversaciones: de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar*, su primer mamotreto.

El contexto poético de León de Greiff

Capítulo 1 o una introducción histórica

Uno de los primeros problemas que se presentan al estudiar la obra de León de Greiff es el de ubicarlo en un contexto poético. Se le ha clasificado dentro del romanticismo, de la lírica moderna y de las vanguardias colombianas, pero lo cierto es que, más allá de restringirlo a un periodo, su estudio debe partir de entenderlo como un poeta que se ubica entre las fronteras. Para ver las características que retoma León de Greiff en relación con el concepto de identidad del yo poeta, se hará un recuento de los principales rasgos de estos contextos poéticos, que nos llevarán a pensarlo como un poeta que parte de lo más general del romanticismo y de la lírica moderna para luego acercarse a las vanguardias.

En uno de sus versos, Wordsworth dice que “[l]a poesía es el espontáneo desborde de sentimientos intensos”. Para M. H. Abrams la idea del “desborde” muestra cómo durante el romanticismo, de finales del siglo XVIII a finales del XIX, lo interno se hace externo por un lenguaje que da cuenta de esa variedad de sensaciones (Abrams 73). En “Wordsworth y Coleridge”, Abrams cita el *Prefacio* de Wordsworth a las *Baladas líricas* (1798) para hablar de cómo el poeta reflexiona sobre la poesía. Lo primero que dice es que para Wordsworth el propósito de la poesía es definir las leyes primarias de la naturaleza humana desde la vida rural. El lenguaje de la naturaleza se convierte en el lenguaje de la humanidad y las “expresiones en bruto” se vuelven un motivo de la poesía y un modelo del desborde espontáneo de los sentimientos. Para Wordsworth, según Abrams, el poeta tiene una mayor capacidad de expresión, puesto que se refugia en sus propias pasiones. La poesía genuina surge de la unión vital de los pensamientos y los sentimientos del poeta (Abrams 151-167).

En “Shelly, Hazlitt, Keble y otros”, Abrams cita la *Defensa de la poesía* (1822) de Shelly para hablar de la teoría mimética del arte en el romanticismo. Shelly parte de la Teoría de las Ideas de Platón para relacionar la inspiración del poeta con la visión de las formas eternas: el poeta le quita el velo familiar a la realidad para ver la belleza que hay en el espíritu de las formas que se imitan. Para Shelly, el mejor arte es aquel que tiene como medio el lenguaje, ya que con la palabra se puede llegar a una representación más parecida a lo que es nuestro ser interno. Para Abrams, Shelly propone una poesía que sea reflejo tanto de los objetos sensibles como de la mente de quién los observa. La imaginación del poeta es un órgano mental que entiende las asociaciones entre la existencia y la naturaleza universal. La poesía es entonces la expresión de la imaginación, en tanto que es la respuesta emotiva del poeta ante la aprehensión que siente por los objetos sensibles (187-195).

Jerome McGann, en *Byron and Romanticism*, habla de la necesidad de ampliar la definición clásica del romanticismo en la que se dice que la poesía surge de la imaginación, que la visión del mundo sale de la naturaleza y que el estilo poético parte del símbolo y el mito. Para McGann, en el caso de Lord Byron la imaginación es solo uno de los recursos de su poesía, la naturaleza solo es una de las maneras en las que ve el mundo y, aunque use el lenguaje simbólico y mítico, también utiliza la retórica y las conversaciones (McGann 235). En “Byron and Wordsworth”, McGann dice que aunque tanto para Byron como para Wordsworth la expresión de un sentimiento solo puede darse desde el sentimiento, al contar sobre el qué y el cómo de una experiencia, Wordsworth se concentra en describirla a partir de símbolos universales y Byron trata de recrearla a partir de sus propias impresiones; Byron se llama a sí mismo un admirador de la naturaleza pero no un adorador. Para McGann, mientras que Wordsworth llama imaginación al resultado de recordar en la

tranquilidad una experiencia que se olvidó², para Byron la imaginación creativa no es la revelación de órdenes trascendentales sino la promulgación de los seres humanos al exponerse al juicio y al auto conocimiento³ (McGann 175-180).

Al inicio del poema “Tergiversaciones”, León de Greiff dice que va a hacer un “viaje byroniano por las tierras del Zipa” (A1, vv. 4)⁴. Además de la referencia a Byron, a lo largo de *Tergiversaciones*, encontramos del romanticismo la manera en la que León de Greiff aborda su individualismo y la imagen que da de él como poeta; sin embargo, a diferencia de los románticos, se aleja de las experiencias personales. En *Tergiversaciones*, está el amor hacia la naturaleza pero, al contrario de los románticos, León de Greiff no quiere ser parte de ella sino distanciarse. Como los románticos, rechaza la cotidianidad y opta por la imaginación y el viaje como medios para evadir la realidad. Aunque León de Greiff se concentra en la búsqueda de la verdad y de la belleza, al contrario de los románticos, relaciona su deseo de trascendencia con la búsqueda de un ideal que es dependiente de conocer lo que sucede después de la muerte. La imposibilidad de su propósito lo termina acercando a la lírica moderna.

La preocupación por la definición de la identidad es un tema recurrente en la lírica moderna, a mediados del siglo XIX. Para Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica*

---

²En *Prefacio* (1798), Wordsworth dice “Remembering how she felts, but what she felt / Remembering not” (Wordsworth apud. McGann 178).

³ En *Las peregrinaciones de Childe Harold*, Byron confiesa que: “neither the music of the Shepherd - the crashing of the Avalanche - nor the torrent - the mountain - the Glacier - the Forest - nor the Cloud - have for one moment - lightened the weight upon my heart - nor enable me to lose my own wretched identity in Majesty & the Power and the Glory - around - above - & beneath me-” (Wordsworth apud. McGann 179).

⁴La selección de poemas que hice de *Tergiversaciones* está recopilada en la sección de Anexos. El paréntesis corresponde a la ubicación del poema: el primer número a la enumeración del poema dentro de la selección y el segundo número al verso al que se está haciendo referencia. Los poemas a los que se alude solo una o dos veces están citados según la paginación del primer tomo de la *Obra completa de León de Greiff* organizada por Procultura en el año 1985.

moderna, Baudelaire en *Flores del mal* (1857) habla desde un yo, pero uno que no es empírico, uno que logra neutralizar el corazón personal a partir del deseo de una poesía producto del trabajo; quiere que surja de la “construcción formal” y que se privilegie la forma sobre la vivencia personal. En la lírica moderna, las formas pasan a determinar el ejercicio poético y la belleza pasa a entenderse como el resultado del entendimiento y el cálculo. Con esta poesía surgió la posibilidad de valorar todo lo que la naturaleza excluía, todo lo que hacía parte de lo negativo, de la decadencia del hombre; por ejemplo, la fealdad, el asfalto, la iluminación eléctrica, el ruido (Friedrich 54-56).

Hugo Friedrich usa el término “ideal vacuo” para explicar la división del poeta de la lírica moderna. Por un lado, el poeta desea huir de la trivialidad del mundo y descubrir su esencia y, por el otro, sabe que le es imposible llegar a esta trascendencia, puesto que solo la conseguiría después de la muerte. Como no conoce qué es lo que pasa después de la muerte, el poeta no puede encontrar un refugio en la espera de un ideal vacío de significado. Al mismo tiempo que es ideal, el “ideal vacuo” se convierte en un abismo que confunde su propósito (47-76). Para Friedrich, el poeta está entre la necesidad de huir del abismo y el abismo y se refugia en la denuncia al orden objetivo, lógico, afectivo y gramatical. El poeta opta por tomar la realidad y transformarla a partir la fantasía que, según Baudelaire, es “una de las facultades más científicas de todas” (Baudelaire apud. Friedrich 84), puesto que con ella crea a partir de lo inorgánico y alcanza a vislumbrar los espacios de trascendencia que nunca llegará a definir por completo (80-87).

De la lírica moderna, León de Greiff retoma sobre todo el concepto del “ideal vacuo”. Con el Capítulo 2 veremos cómo el quehacer poético se convierte en la manera en la que el poeta huye de su fin. Sin embargo, con la poesía también recuerda que la muerte

siempre está esperándolo al final de su trabajo, de su “trajín”. León de Greiff no solo siente desasosiego por la muerte, siente desasosiego por la sociedad que lo rodea, en especial por los receptores de su obra y por aquellos que lo critican. El poeta se refugia en la denuncia de su entorno y en el definirse como poeta sin necesidad de llamarse poeta.

Para definir de su identidad, León de Greiff presenta en *Tergiversaciones* tanto poemas que hablan de sí mismo como de un “otroyo”. Este desdoblamiento fue una de las características de las vanguardias latinoamericanas. Jorge Schwartz, en *Las vanguardias latinoamericanas*, inicia la periodización de las vanguardias el 20 de febrero de 1909 con la publicación del manifiesto Futurista en París. De este manifiesto, en Latinoamérica se toma la idea de la necesidad de algo totalmente nuevo. Ángel Rama, en “Las dos vanguardias latinoamericanas”, define “lo nuevo” como “la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser *nuevos*, ... y disponer a su antojo del repertorio de una realidad que es la de su tiempo y por tanto nadie les puede disputar” (Rama 59). “Lo nuevo”, según Rama, se convierte en el argumento de dos debates. El primero rechaza las formas tradicionales y en el segundo habla de la escritura y la tradición realista: o se parte de su relación con la sociedad o se toman sus parámetros para definir la ruptura (59-60).

Para Ángel Rama, el escritor vanguardista estaba en medio de una paradoja. Recibió unas formas literarias con las que estaba en desacuerdo y decidió asumir una ruptura. Sin embargo, los cambios en la estructura no fueron del todo una destrucción, sino más bien un “principio regenerador” entre la realidad y la literatura. Según Rama, por un lado aparece la ruptura interna de la sociedad latinoamericana que busca reformar sus caminos y, por el otro, aparece una sociedad que deja los centros imperiales para concentrarse en la unidad de su periferia (Rama 61-63).

El precursor de las vanguardias latinoamericanas, según Schwartz, es Vicente Huidobro con la teoría del Creacionismo. En el manifiesto, se define la actividad poética a partir de tres condiciones: “la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear” (Huidobro apud. Schwartz 116). Propone poemas en los que se eliminen los motivos que ya existen, en el que se deje a un lado las anécdotas para concentrarse en el acto de crear (117-118). Uno de los poemas más conocidos de Vicente Huidobro es el de *Altazor*. En este poema, propone y pone en práctica su definición de creación poética, a partir de la visión del poeta como un profeta que se enfrenta a la angustia metafísica y a la necesidad de nuevas opciones para la poesía (Herrera 51).

En *Altazor*, Huidobro se pregunta por la naturaleza de la poesía y una de las herramientas que utiliza se puede relacionar con el heteronimismo. Según Jerónimo Pizarro en “Obras ortónimas y heterónimas de Fernando Pessoa: genealogía de una distinción”, Fernando Pessoa es el primero en utilizar el término heteronimismo en su libro *Tabla bibliográfica* (1928)⁵. En este dice que los heterónimos son “entidades con una existencia propia semejante a la vida, con sentimientos que yo no tengo y opiniones que no acepto. Sus escritos son obras ajenas, aunque, por casualidad, sean mías”(Pessoa apud. Pizarro 18). Etimológicamente, la palabra heterónimo viene de dos vocablos griegos: “hetero”, que significa diferente, y “onymus”, que significa nombre, es decir, “otro nombre”. Según Pizarro, Pessoa opone a heterónimo el término ortónimo que se deriva del vocablo griego “orthos”, que significa recto o verdadero; *ortónimo* quiere decir nombre verdadero y *heterónimo* quiere decir nombre diferente. Pessoa se refería a ortónimo cuando escribía

---

⁵Antes de 1928, Pessoa usaba otros términos para referirse a sus “heterónimos” como, por ejemplo, “seudónimos” (Pizarro 23).

como él mismo y a heterónimo cuando escribía como otra persona (Pizarro 8).

La heteronimia aparece a partir de la necesidad que siente el autor de obedecer a sus otros alter egos —a sus otros yoes— y darlos a conocer. Así, “heteronimismo sería la disposición dramática de salir de sí mismo, de “volar a otro”, de despersonalizarse y convertirse en otras personas” (9). Un ego, el del autor, crea otros egos —máscaras, rostros poéticos, “personas-libro”— que dependiendo de la semejanza con el autor van a ser llamados “heterónimos”, si se diferencian bastante, o “semiheterónimos”, si su diferencia con el autor no es significativa (22).

Del recorrido por las vanguardias, nos hace falta retomar el trabajo de Vicente Huidobro y su relación con el heteronimismo. Aunque no haya creado un heterónimo semejante a los de Pessoa, usa recursos de la heteronimia en la relación del yo poético y el autor real. Según Paula Herrera en “Vicente Huidobro y Nicanor Parra: otras posibilidades de la heteronimia poética”, en *Altazor* hay diferentes voces: la del poeta, la de Altazor personaje, la de un hablante que se dirige a Altazor, la de una voz imprecisa y la de un Altazor que se presenta como muchos otros; en el Canto I, el poeta dice “Yo tú él nosotros vosotros ellos/ [...] Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?” (Huidobro apud. Herrera 52). Estas voces corresponden a la despersonalización del poeta y a la paradoja de la poesía de inventar un yo, pero un yo que siempre quiere alejarse del yo real (Herrera 47). Para el Canto IV del poema, desaparecen todas las voces y queda solamente la tercera voz que dice: “[a]quí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (Huidobro apud. Herrera 52). El desdoblamiento del poeta continuará con un Altazor “fragmentario” que a medida que se va llenando de significantes los va dejando.

De las vanguardias podemos destacar dos conceptos que retoma León de Greiff: lo

nuevo y el desdoblamiento en un otro. A lo largo de *Tergiversaciones* vemos un León de Greiff que necesita declararse diferente de los demás, pero que además necesita demostrar por qué tanto sus receptores como sus críticos están equivocados. Esto lo hace a partir del estudio de su quehacer poético y de la innovación en sus técnicas de escritura. Con sus poemas, León de Greiff usa la palabra, al igual que Huidobro, para cuestionar el entorno en el que se encuentra; en algunos casos hace una crítica y en otros la palabra llega a quedar desprovista de sentido y la concentración pasa a su sonoridad. Sobre el desdoblamiento en un otro, como innovación en la poesía colombiana, León de Greiff implementa la figura de los “otrosyoés”. A lo largo del Capítulo 3 abordaremos este concepto con tres de sus más de 115 “otrosyoés”: Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar.

Con el recorrido por algunas de las características tanto del romanticismo, como de la lírica moderna y de las vanguardias latinoamericanas, encontramos un León de Greiff que está entre los límites de diferentes contextos poéticos y en ninguno es especial. El poeta adopta características de diferentes periodos para pertenecer a todos a la vez y para decir, al mismo tiempo, que no pertenece a ninguno, que es más bien parte de la literatura universal. Quiero tomar esta idea para empezar a pensar la identidad en León de Greiff. En medio de la necesidad de definirse como diferente, toma una serie de ideas que le permiten hablar tanto desde un yo como desde un “otroyo”. El poeta se ubica en el desarrollo de una obra que podría pensarse como múltiple. León de Greiff parecería ubicarse entre el límite de fingir que tiene una identidad, de llamarse poeta y mitificarse como tal, y el límite de aceptar que no tiene una identidad y enunciarse más bien como un sujeto múltiple, como “otrosyoés”.

Mientras León de Greiff finge que tiene una identidad

Capítulo 2

La pregunta por la identidad está desde la primera estrofa del primer poema de *Tergiversaciones*, que se titula, al igual que el mamotreto, “Tergiversaciones”. La respuesta a la definición de la identidad en este mamotreto está condicionada desde el principio por el engaño. Con el título de la obra se está diciendo que se va a hablar a partir de una interpretación errada de la realidad, de algo que se superpone a lo que es la realidad, de una tergiversación. Así, al describirse a sí mismo, tergiversa lo que es y pasa a crear un personaje que se define desde su trabajo, pero un trabajo que a simple vista no quiere ser exaltado, sino más bien criticado. En este capítulo se estudiará cómo León de Greiff presenta su identidad a través del autonombamiento en el poemario de *Tergiversaciones*. De su identidad solo se estudiará la identidad del yo poeta: primero, desde su quehacer poético y, luego, en relación con la necesidad de tergiversar su propia definición como poeta.

1. La identidad desde el ser poeta

En el poema “Tergiversaciones” el tema principal es la identidad del poeta desde la perspectiva de quienes lo llaman poeta y desde la perspectiva de León de Greiff. Quienes lo llaman poeta parecieran concentrarse en su apariencia física —“la barba, el pelo, la alta pipa” (A1)— y no en las características de sus creaciones. Hay una distinción entre cómo se ve el poeta y lo que hace el poeta. Dice Eduardo Gómez, que en este poema “De Greiff hace una burla de las pretensiones de un “espíritu de seriedad” (como diría Sartre) al

cuestionar la investidura que se le quiere imponer, de una identidad extravagante y unilateral como poeta” (Gómez 48). Aunque León de Greiff rechaza enfáticamente la visión del poeta desde el estereotipo, en este poema y en “Aduno el sol de Grecia”, lo usa para burlarse de su audiencia sino también para decir cómo se ve el poeta. Los únicos momentos en los que habla de su apariencia física surgen cuando el poeta se está burlando de lo que ven los que lo llaman poeta. Sin embargo, al escribir sobre esas características físicas e iniciar a través de ellas la discusión sobre el quehacer poético, con la voz de otros, está describiendo también cómo se ve él mismo.

El problema resulta de la necesidad que tiene de distanciarse de ese mundo que lo califica desde su apariencia y no desde su trabajo. Hacia el final del poema, después de hablar de su trabajo, vuelve a aparecer una queja ante la sociedad que le dio el nombre de poeta, ante la “tierra inútil por escasez de músculos” (A1, 12). Habla de una tierra inútil — que nos puede llevar a pensar en una tierra que antes sí fue útil—, de una industria que está empezando y de unos almacenes que se caracterizan por su gran capacidad. Si bien es cierto, como dice Eduardo Gómez, que en este punto aparece una crítica al utilitarismo (Gómez 49), también se puede pensar en una crítica a la poesía que se estaba produciendo en la época, como un llamado a la necesidad de “lo nuevo”⁶. A pesar de que hubiese una tierra útil para hacer poesía—como “las vegas del Zipa”⁷ (A1, 4) —, no hay una buena

---

⁶ Hernando Téllez y Jorge Zalamea con la colaboración de León de Greiff y otros escritores fundan en Bogotá, en el año 1925, la revista *Los nuevos*, que tendrá como propósito la lucha contra “la rémora de una cultura anquilosada” (Rama 59). León de Greiff en *Correo de Estocolmo* dice: “éramos nuevos. Nuevos, sí, a pesar de la raigambre simbólico-impresionista-modernista-decadente [...]. Nuestra criollidad muy notoria y con la nuestra indo-sud-americana poesía (mi criollidad y mi poesía) muy menos extranjera y extranjerizante y antes bien —ambas a dos— autóctonos en grado sumo o supremo (ella y yo) como que a ella es cien por ciento greiffiana” (De Greiff apud. Jaramillo 352).

⁷ Título que se le daba a los caciques muisca de Bacatá, actual Bogotá (Macías 586).

poesía porque se ha dañado toda la cadena de producción. Sin buenos poetas—en la metáfora campesinos—, por “la escasez de músculos”, no se podrá trabajar bien la tierra, no se llegará a las industrias y mucho menos a la venta en los almacenes. No solamente es una queja por la poesía de la época, es un llamado a embarcarse en “un viaje byroniano por las vegas del Zipa” (A1, 4), a utilizar mejor las posibilidades, a saber mezclar la tierra útil con la literatura universal.

Al principio de “Tergiversaciones”, León de Greiff habla de su trabajo sin llamarse a sí mismo poeta; es la sociedad que rechaza, la que lo define por su apariencia, la que usa el término de poeta. De Greiff se llama a sí mismo campesino y dice que solo “se le antoja fingirse paraísos” (A1, 7) por la poca capacidad que tiene. Esta afirmación queda anulada al mismo tiempo que la dice no solo por la cantidad de referencias que hace de los paraísos que imitará lo largo de su obra —demostrando todos los conocimientos que tiene de la literatura universal—, sino por cómo define su trabajo.

León de Greiff dice que asume un trabajo perdido desde el inicio porque “iluso suel[e] rimar” sobre la tradición universal estando en Colombia y porque sus versos son de “contorno difuso” (A1, 3). Desde este momento se plantea la idea de la apariencia en su poesía. Los versos a simple vista no son claros, pero tan pronto se pasa la barrera del contorno —podríamos pensar en la barrera del lenguaje—, se llega a entender que es más bien una poesía que tiene una pretensión que se reconoce como pretensión; desde el inicio, sabemos que es imposible. León de Greiff habla de la poesía como el “fingirse paraísos” (A1, 7), como el crear realidades que solo son simulaciones, como creer en aquello que se sabe que no es cierto, como un ejercicio de ficción. Con el primer poema de su primer mamotreto podríamos pensar en el planteamiento de toda una obra que, primero, se define

como pretenciosa, segundo, va dirigida a él mismo —habla del fingirse—, y, tercero, que desconfía del lector y de los críticos.

En el poema “Aduno el sol de Grecia” aparece la poesía como un ejercicio que lo aleja de él mismo. León de Greiff dice “voy exórbite; fumo pipas, “soy poeta...” ” (A2, 4). Lo que le hace salirse de sus límites y creerse, momentáneamente (por el uso de las comillas), que es un poeta es que trata de unir el saber universal con sus costumbres. Esto no solo hace que se salga de su manera de ver el mundo, sino que lo lleva a crear “un gesto jocundo, plácido, azas risueño...” (A2, 3) y es este gesto el que lo lleva a llamarse «“poeta” ». Sí esto es lo que le lleva a llamarse “poeta”, podríamos pensar que el gesto es la definición del poema. Ahora, si el hacer el gesto, si el hacer el poema, es lo que lo lleva a salirse de sus límites, la poesía no sería un trabajo que lo llevaría a definirse, sino más bien sería un trabajo que lo llevaría a dejar de definirse, en el que dejaría de ser él mismo, en el que adoptaría un yo que no es cierto, en el que solo se podría definir entre comillas.

León de Greiff dice que los versos que hace surgen de su actitud indiferente. Describe sus versos desde adjetivos que podrían pensarse como negativos —“díscolos, ingenuos o sarcásticos” (A2, 10) —, y es por esa caracterización que causan un impacto en “la gente...”. No solo llama la atención que diga que su trabajo como poeta no le importa, sino que al mismo tiempo que dice que sus versos son producto de la mala relación que tiene con el mundo, nos muestra que se fija en la recepción de su trabajo. Vuelve a aparecer un León de Greiff que se descubre cuando trata de esconderse. Mientras que está diciendo que no tienes interés por su poesía, la describe, habla de su recepción y cuestiona la definición del que hace la poesía, el “poeta”, y de los que la leen, de “la gente”. Este cuestionamiento revela que el poeta no tiene una actitud indiferente, sino más bien para

hablar de la poesía crea una faceta que, aparentemente, le permita distanciarse.

El desenmascaramiento de León de Greiff como poeta es más claro con el final del poema “Aduno el sol de Grecia”. Primero dice que sonríe con los versos que produce de modo indiferente, pero que sucede lo contrario cuando “fantásticos / ojos de maleficio con sus brillos elásticos / dentro el delirio sumen [su] espíritu demente” (A2). Mientras el poeta puede alejarse de los versos que compone, puede hablar de cierta tranquilidad, pero cuando deja de ser consciente de la barrera que existe entre él mismo y sus poemas, entre el delirio de escribirlos y su realidad, se ve atrapado por una especie de monstruo. Esta visión no solo expresa el temor del poeta ante la situación, sino el desconocimiento que tiene de ella. El poeta se ve aprisionado por otra clase de delirio, uno en el que su espíritu deja de ser claro a la hora de definirse.

La definición de ese espíritu se trabaja en el poema “Pensamiento pobre”. En este poema, León de Greiff se define alrededor de la figura de un “irónico tríptico” (A3, 21). El primer componente del tríptico es su “pensamiento pobre” que es equivalente a unas monedas de cobre y, a su vez, las monedas son equivalentes a sus versos, que nuevamente se definen como ilusos. Ese “pensamiento pobre” hace tres actividades: filtra, tergiversa y finge. Partamos del hecho que tanto tergiversar, como fingir, como filtrar hablan de la selección de una realidad que no es cierta. Dice “filtro y tergiverso / como por fingir / cielos de zafir / donde son de plomo” (A3, 4-7), es decir, que cambia las naturalezas de los elementos, que les da un valor mayor al que de verdad tienen. Con esto, vuelve a aparecer la imagen de su poesía como un engaño. El poeta dice que su pensamiento es pobre y que por el poco valor que tiene es que transforma, aparentemente, las realidades de las que habla en sus creaciones.

El segundo componente del “irónico tríptico” que conforma al poeta es un espíritu que se asemeja a un gnomo, que cede a las tentaciones y además es lento. La idea de un gnomo llama la atención porque nos habla de un personaje fantástico, que vive escondido en la tierra y que además cuida tesoros —que, en este caso, serían las monedas de cobre, es decir, su “pensamiento pobre”—. León de Greiff define su espíritu desde una realidad alterna, desde la fantasía, al igual que define su quehacer poético como el crear interpretaciones erróneas de la realidad, es decir, realidades alternas. El espíritu al ser parte de otra realidad tiene la facultad de crear sus componentes; por ejemplo, inventos de melancolía y elegías a la muerte. El último componente del “tríptico irónico” es el corazón. Sobre él, León de Greiff solo dice que es de difícil comprensión, que es ilógico e iluso.

De la idea del “tríptico irónico” se pueden pensar tres definiciones: la de la poesía, la de la Muerte y la de la identidad de León de Greiff⁸. Sobre la poesía, habla de la idea del “trajín”. En la última estrofa, primero dice “doy fin a mi verso” (A3, 47) y luego dice que la Muerte que está cubierta de “aqueste trajín / [que lo] acecha a la fin!” (A3, 53-54). Si dentro del trajín (que lo aleja de la muerte, tema que se tratará más adelante) incluye terminar el verso, podríamos pensar que una de las definiciones que da del quehacer poético es la de ser un trajín, un ir de un lado a otro, un movimiento.

A la idea del “trajín” podemos sumarle la del “gesto” para entender el lugar del poeta. Al mismo tiempo que el poeta habla de la diversión que le produce la interacción entre sus componentes —el pensamiento pobre, el espíritu secreto que se asemeja a un gnomo y el corazón abstruso—, dice que esta interacción se da por un “trajín” que es

---

⁸Aunque intentaré analizar estos temas por separado ninguno se puede comprender sin relacionarlo con los otros dos.

risueño y jocundo. Si pensamos que el quehacer poético es un “trajín” que le divierte, que es risueño y jocundo, podríamos acercar la idea del “trajín” del poema “Pensamiento pobre” a la del “gesto” del poema “Aduno el sol de Grecia”. Como vimos anteriormente, en “Aduno el sol de Grecia”, el poeta define al poema como un “gesto jocundo, plácido, asaz risueño...” (A2, 3). El “gesto” y el “trajín” se asemejan en la medida en que los dos causan el mismo efecto: divierten y son risueños y jocosos. Si los dos causan el mismo efecto, podríamos pensar que, de cierta manera, “gesto” y “trajín” responden a la misma definición: a la de ser poeta; en “Aduno el sol de Grecia” el “gesto” es lo que lo lleva a decir “soy poeta” (A2, 4) y en “Pensamiento pobre” con el “trajín” es que alcanza el “fin de [su] verso” (A3, 47).

Ya que el “gesto” (el poema) y el “trajín” (el quehacer poético) producen el mismo efecto —los dos divierten y son risueños y jocosos—podemos, primero, pensar en que los dos tienen un mismo origen: el poeta. Lo segundo que podemos pensar es que, para León de Greiff, la poesía es un movimiento entre el poeta, el quehacer poético y el poema. Este movimiento está protagonizado por el poeta y tiene dos posibles consecuencias: sentir placer por reconocer lo que está viviendo o sentir temor por no saber a lo que se enfrenta.

León de Greiff define la poesía como un movimiento “elíptico” (A3, 22). El poeta estaría en el centro del movimiento elíptico porque es el que permite que el quehacer poético y el poema se desarrollen. Ahora, ese movimiento elíptico estaría definido por dos partículas aparentemente diferentes: el quehacer poético (“el trajín”) y el poema (“el gesto”). Aunque el poema surja del quehacer poético y las dos partículas produzcan el mismo efecto —las dos divierten y son risueñas y jocosas—, las dos partículas tienen nombres diferentes no solo porque hablan de actividades diferentes sino porque cada una

tiene una relación diferente con el poeta. Cuando el poeta tiene una relación solamente con el quehacer poético, con “el trajín”, y el poema no existe todavía, se puede distanciar y definirse por aparte, pero cuando el poeta escribe el poema, es decir que hace el “gesto”, no puede separarse de él y queda atrapado. La poesía es un movimiento elíptico que no solamente está destinado a ser repetitivo, por su misma definición, sino que está destinado a señalar aquello que desconoce por oposición a lo que sí conoce.

La segunda definición en que la podemos detenernos con el poema “Pensamiento pobre” es en la de la Muerte. Primero dice “(Señora la Muerte/ me acecha a la fin/ de aqueste trajín/ risueño y jocundo...)” (A3, 24-27), es decir, al fin que su quehacer como poeta, y luego dice que “Señora la Muerte... / de aqueste trajín/ me acecha a la fin!” (A3 51, 53-54). Estas dos descripciones que parten de la repetición son, por un lado, un ejemplo de la musicalidad característica de la obra de León de Greiff⁹ y, por otro lado, son ejemplo de los diferentes niveles de lectura que se pueden encontrar en su obra. La primera vez que aparece la mención de la Muerte en el poema es al final de la cuarta estrofa, dentro de un paréntesis. A lo largo del poema, en los paréntesis pareciera haber una revelación de lo que se dijo con anterioridad. Por ejemplo, en los versos en los que aparece la mención del “pensamiento pobre” inmediatamente se dice, en un paréntesis, que ese pensamiento equivale a “(monedas de cobre)” (A3, 2), o cuando dice que equivale a “monedas de plata” se pregunta si “(no serán de plomo?...)” (A3, 45). Ahora, si tenemos en cuenta que la Muerte aparece en un paréntesis después de que dice que le divierte el “irónico tríptico”, no

---

⁹Para Stephen Mohler, León de Greiff “[m]ás que un poeta lírico es un poeta sinfónico”, puesto que “cree que se puede expresar en la poesía por el sonido, ritmo, significado y sugestión de las palabras” (Mohler 40-41). Su poesía se caracteriza por el uso de metáforas basadas en los sonidos, por describir a partir de cualidades musicales, por proponer acompañamientos musicales para sus imágenes, por escribir a partir de la forma de canciones (en *Rondeles*), baladas (en *Libro de baladas y Segundo libro de baladas*), conciertos poéticos (en “Fantasía cuasi una sonata”) y de musurgias (en *Variaciones alrededor de nada*) (41).

solo nos hace preguntarnos si en verdad le divierte la división interna que tiene, sino que nos lleva también a pensar en que la Muerte aparece como consecuencia de entender ese “irónico tríptico”. En este paréntesis dice que la Muerte lo espera para cuando haya acabado el “trajín / risueño y jocundo” (A3, 26-27), para cuando haya acabado con su quehacer poético.

La segunda vez que aparece la Muerte es en la última estrofa. Esta vez, la Muerte ya no aparece dentro de un paréntesis —ya no aparece como rectificación del sentido del verso anterior—. A lo que ya se dijo de ella en la cuarta estrofa, en la última estrofa se le añade el que la Muerte está cubierta por el “trajín”, por el quehacer poético. La poesía le permite olvidarse de la muerte porque con ella puede ocupar su tiempo y ocultar el fin que le espera. Sin embargo, cada vez que trabaja en un verso, cada vez que finaliza un poema, la diversión que le produce le recuerda que haga lo que haga siempre el resultado final será la Muerte. La Muerte se convierte en lo que lo mueve a escribir y la escritura se convierte en el recuerdo de que tiene un fin.

De la certeza de la muerte podemos retomar el tema de la identidad en León de Greiff. En el poema “Pensamiento pobre” ya vimos cómo dice que está formado por un “irónico tríptico” que se divide entre un pensamiento pobre, un espíritu secreto que se asemeja a un gnomo y un corazón abstruso. Ahora se le añade el hecho de que el “irónico tríptico / [es] del dolor elíptico” (A3, 21-22). Esta descripción toma sentido después de haber visto la relación entre la poesía y la Muerte. Podemos relacionar el movimiento “elíptico” de León de Greiff con el concepto del “ideal vacuo” de Friedrich. El poeta recuerda con la poesía el fin que le espera y tiene que quedarse en la paradoja, en el movimiento destinado a ser siempre repetitivo —el movimiento elíptico—, de que al

mismo tiempo que está evadiendo la Muerte, se está acercando más a ella. El poeta sabe que no conoce que le sucederá con la Muerte y siente temor. Sin embargo, lo único que puede hacer es dedicarse a la poesía y hablar sobre lo que sí conoce.

Aunque no se llame a sí mismo poeta, León de Greiff se define a través de su quehacer como poeta no solo porque en la poesía encuentra la manera de esconderse del acecho de la Muerte, sino porque delimita todo lo que hace para lograr esconderse. Hacia la mitad del poema “Pensamiento pobre” se llama “vate vagabundo/ complejo y trivial” (A3, 28-29), porque sabe de su fin, dice que hace juglarías, que los temas que trata son las tristezas y las alegrías y que la habla de ellas a partir de la relación que tienen como elementos contrarios. La noción de que el poeta es un profeta aparece continuamente en *Tergiversaciones*. Un ejemplo de esto es la “Balada trivial de los 13 Pánidas” en la que da las características de sus compañeros y dice que tienen “trágicos rostros de profetas” (De Greiff 61) y que “en el Concilio de Agoretas/ los Pánidas era[n] trece!” (62). En este punto vale la pena destacar que León de Greiff dedica este mamotreto “a los 13 Pánidas”¹⁰ (6).

Si bien no se llama poeta, León de Greiff sí reacciona cuando lo llaman “mal poeta”. Inicia el poema “?” con el epígrafe “Au Monsieur/ qui ne comprend pas”, es decir, “al hombre/ que no entiende”. Este epígrafe se relaciona con la actitud que asume frente a la crítica de que es un mal poeta: primero dice que acata “tal unánime juicio” (A4, 4) con indiferencia y luego trata de llamar la atención sobre su razón. Dice que acata el juicio de ser un mal poeta porque no quiere enfrentarse a nadie. Sin embargo, inmediatamente

---

¹⁰ La revista *Panida* fue fundada en Medellín en el año 1915 por trece jóvenes de distintas profesiones, entre los que se encontraba León de Greiff. La revista tuvo 10 publicaciones, del mes de febrero al mes de junio de 1915, y dejó como resultado la formación del grupo de Los Pánidas. De ellos dice en Correo de Estocolmo: “éramos unos mocetones rozagantes, adolescentes, en bruto, ingenuos, idealistas y románticos, aunque no poco tarambanas, rebeldes, báquicos...” (De Greiff apud. Jaramillo 329).

confiesa que no se encuentra con nadie, que sólo convive con “el Búho y con el Gato, / y muy conmigo mismo, misántropo...” (A4, 7-8). Los dos animales aparecen como sustantivos propios en mayúscula, hablando de una identidad diferente a la del animal común. A lo largo de *Tergiversaciones*, tanto el búho como el gato son símbolos de León de Greiff¹¹. Si su única compañía es él mismo, entonces ¿por qué se toma el traje de responder a esas preguntas?

Al final del poema, se vuelve a dirigir al hombre que al principio llamó el “que no entiende” y, después de disponerse a recibir más críticas, dice “bizarro y loco soy!... ¿”tu quoque, Bruto¹²”? ” (A4, 14). En este poema, esta frase podría tener varios significados: desde preguntarle al hombre si también comparte sus características de ser, al mismo tiempo, bizarro y loco, hasta preguntarle si él, siendo receptor de su obra, va a traicionarlo criticándolo ante las demás personas. León de Greiff responde ante estos juicios no solo para decir que no es un mal poeta y que solo él puede juzgar su obra porque solo convive con él mismo, sino también para decir que es diferente de los tiempos anteriores y que no se le puede juzgar desde ellos.

A lo largo de *Tergiversaciones*, la identidad de León de Greiff se presenta desde un yo que se mantiene en el juego de auto enmascararse y en el desenmascararse; a la vez que dice quién no es, está diciendo quién sí es. Aunque en ningún momento de este poemario se

---

¹¹ Según Stephen Mohler, en la primera sección de *Tergiversaciones*, León de Greiff define sus símbolos. En el poema que inicia “Me alucinan los búhos”, califica a los búhos como exóticos, aventureros, inteligentes, nocturnos y estáticos; cualidades que siempre están presentes cuando el poeta habla de sí mismo (Mohler 46). El gato aparece también en “Paralelas”: “El micifuz que en mi alcoba dormita/ [...] mis papelorios pérfido baraja/ lento al girar con pereza exquisita” (De Greiff 28). Aquí no solo aparece la pereza que exalta León de Greiff cuando habla de su trabajo como poeta, sino que también se habla del gato como un ser que habita dentro de él; “un gato gris/ moroso, que palpita/ de mi cerebro” (28).

¹² Julio Cesar, al ver que Bruto, uno de sus protegidos, estaba empuñando un arma para asesinarlo, dijo “¿”Tu quoque, Bruto”? ”, es decir, “¿Tú también, Bruto?” (Macías 552).

llame a sí mismo poeta, León de Greiff se define desde su trabajo con la poesía, desde la identidad de un poeta. Primero habla de su apariencia física —“la barba, el pelo, la alta pipa” (A1, 1)— y luego de la necesidad que siente de crear una nueva poesía, de ser un poeta totalmente nuevo que entienda su trabajo y se entienda a sí mismo desde el ejercicio de fingir, de tergiversar y de filtrar lo que se presenta en el resultado final del poema. Pero, ¿a qué se debe la insistencia que tiene con el definir la poesía a través del fingir? ¿Qué relación hay entre la identidad del yo poeta y el auto enmascararse y desenmascararse? Estas preguntas tratarán de responderse en la siguiente sección.

2. La identidad del yo desde la tergiversación

Si bien dijimos que para León de Greiff la poesía es un movimiento elíptico de las partículas del “trajín” (el quehacer poético) y del “gesto” (el poema) alrededor del poeta que intenta evadir la muerte, tenemos que recordar las definiciones que dio por separado, en cada uno de los poemas, para analizar su identidad —desde el yo poeta— en relación con la tergiversación. Según el diccionario de la Real Academia Española, tergiversar es “dar una interpretación forzada o errónea a palabras o acontecimientos” y mentir, como verbo transitivo, es “fingir”, es decir, “dar a entender algo que no es cierto”. Quiero partir de la similitud entre estas dos definiciones para, primero, entender las condiciones necesarias para que se dé una mentira (para que se dé una tergiversación) y, luego, estudiar cómo al cambiar alguna de esas condiciones cambia el propósito de la mentira, de la tergiversación. En el caso de León de Greiff estudiaremos la tergiversación tanto de su

concepto de poesía como de la definición que da de su identidad.

James Edwin Mahon, en su artículo “The Definition of Lying and Deception” (2016), unifica las definiciones de mentira que proponen Isenberg, en 1973, y Primoratz, en 1984. En su planteamiento dice que mentir es hacer una declaración falsa, creyendo que es falsa y esperando que la persona que la escucha crea que esa declaración es cierta. Esta definición necesita de cuatro condiciones para que se cumpla. La primera es que debe haber una persona que haga la declaración. La segunda tiene que ver con que esa persona crea que la declaración que hace es falsa. La tercera condición es que haya una segunda persona a la que se le va a decir esa declaración falsa, es decir, un destinatario. La cuarta y última condición es que la primera persona quiera engañar a la segunda persona.

Frente a las condiciones para la definición de una mentira, quisiera detenerme en las dos últimas condiciones. Sobre la tercera condición, la de la existencia de una persona a la que se le va a mentir, James Mahon cita a David Simpson para hablar de la invocación de confianza. La primera persona se presenta de una manera determinada y la segunda persona espera un “acto de sinceridad abierta” en el que todo lo que se diga esté acorde con lo que dijo ser la primera persona, desde el primer momento de su encuentro. Para Mahon, la primera persona “pretende invocar confianza” y finge sinceridad y actúa de tal manera que esa sinceridad parezca conservarse frente a todo lo que se dice. Esto es posible porque inicialmente hay una garantía, basada en el acto de fe, de que la declaración que se está escuchando es verdadera. Primero tiene que haber la invocación de la confianza, se le debe asegurar a esa otra persona que la información que se le está dando es cierta, y luego debe haber una violación de esa confianza sin que la segunda persona se dé cuenta.

Según James Edwin Mahon, para que exista una relación de credibilidad de la

segunda persona hacia la primera persona, la garantía, el acto de fe, debe estar relacionada con el derecho de saber la verdad. La segunda persona confía en que la primera persona cree que lo que dice es cierto y espera de él una respuesta verdadera. Para aclarar esto, Mahon cita a Faulkner y a Kant. Para Faulkner, al decir una mentira no es necesario tener pruebas sobre ella, puesto que se cree que por el hecho de contarla ya debe ser creída. Para Kant, esto deja de ser cierto si la segunda persona no cree que la primera persona tenga el derecho de saber la verdad sobre lo que le están preguntando. Para ejemplificar propone el caso de un ladrón y su víctima: la víctima no creerá que el ladrón tiene el derecho a saber la verdad sobre él; así que, ante la pregunta “¿dónde está el dinero?”, la víctima seguramente responderá “no tengo dinero” así no sea cierto, ya que el ladrón no tiene ningún derecho sobre esta afirmación de la víctima.

La cuarta condición para la definición de la mentira tiene que ver con el deseo de engañar de la persona que miente. Sin embargo, puede darse el caso de que la mentira no incluya un engaño. James Mahon cita a Andreas Stokke para mostrar esta posición. Para él, la definición de mentira solo incluye el afirmar algo que no se crea cierto. Existe un terreno común entre la persona que miente y la persona a la que se le va a mentir. Si se tiene en cuenta que la mentira que se dice está dentro de ese terreno en común, la segunda persona será capaz de identificar la mentira. Para explicar esta postura usa como ejemplo hipotético una declaración de Julio Cesar sobre Bruto. Supone que Julio Cesar dice frente a todo el pueblo: “Bruto es un hombre honorable”. Si es de conocimiento común que Julio Cesar no cree en Bruto, el pueblo sabrá que Julio Cesar no está diciendo la verdad. La particularidad de esta mentira es que no tiene el propósito de engañar, puesto que el que miente sabe, por el terreno en común que tiene con sus destinatarios, que se reconocerá que es una

afirmación falsa. Si esta mentira no tiene propósito de engañar tendrá entonces como propósito llamar la atención sobre lo que se dice. La declaración que se hace resulta ser entonces un modo eficiente de comunicar algo verdadero, teniendo en cuenta el contexto que se comparte.

Quiero tomar estas las dos últimas condiciones de la definición de mentira de Mahon, la de que exista un destinatario y la de que la persona que miente quiera engañar, para entender el concepto de tergiversación en relación con la identidad del yo poeta. Antes de empezar a leer cualquier obra de literatura esperamos un “acto de sinceridad abierta” entre el escritor y su lector; esperamos que lo que diga León de Greiff en sus poemas sea lo que quiere decir. Sin embargo, después de “La muerte del autor” (1967) de Roland Barthes sabemos que “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (Barthes 221) y que el autor solo es aquel que tiene como función escribir. La facultad de ese escritor es la de retomar escrituras anteriores para formar un espacio, un tejido de “múltiples dimensiones”, de una pluralidad de significados; su papel se restringe a ampliar, a imitar un gesto anterior. El lector en el texto de Barthes es el que recoge estos retazos para formar la unidad del texto, siempre con la premisa de que un escrito es a su vez muchos escritos.

De lo que propone Barthes en “La muerte del autor” sabemos que no se puede encontrar el sentido último de una obra y que el lector cuando dice que ha entendido esa obra es porque ha escogido una de las múltiples interpretaciones que tiene el texto. Sin embargo, para llegar a una de esas múltiples interpretaciones, el lector tuvo que hacer un “acto de fe” frente a la relectura que propuso el escritor. Este “acto de fe” es producto de una “invocación de confianza” del escritor al lector. Ahora, en nuestro caso, esa “invocación de confianza” de León de Greiff hacia su lector no queda del todo clara, puesto

que cuando habla de su quehacer poético o de sus poemas parecería darles un significado negativo, pero al mismo tiempo pareciera anular ese significado y exaltar más bien su trabajo como poeta, aunque a sí mismo no se llame poeta. A continuación estudiaremos cinco casos en los que se pueden ver las tergiversaciones que hace el poeta.

El primer caso tiene que ver con que mientras León de Greiff dice que sus versos son díscolos, ingenuos y sarcásticos —porque así le gustan a la gente—, dice también que sus versos son ilusos porque buscan cumplir un propósito que se sabe que es imposible desde el principio, puesto que quiere hacer versos de apariencia poco clara y que los pueda entender cualquiera, en los que además se mezcle la tradición de la literatura universal con los saberes que puede tener un campesino. El que sus versos sean ingenuos dejaría de ser un valor negativo porque darían a entender más bien que el poeta persigue algo que sabe que no va a lograr; no solo por lo difícil de su propósito, sino porque cada vez que los escribe se acerca a la muerte y tiene mayor probabilidad de no alcanzar ese propósito.

El segundo caso es que mientras que León de Greiff dice que es un campesino y que tiene poca capacidad para avanzar, habla de una naturaleza que es contemplativa —de la que no podría hacer parte como lo sería un campesino— y, además, habla de los conocimientos que tiene de la literatura universal, que normalmente no tendría un campesino sino una persona dedicada al estudio de la literatura. El tercero es que mientras acepta, aparentemente, el juicio de ser un mal poeta, se llama a sí mismo profeta —por poder predecir con sus versos el fin que le espera— y dice que dentro de él tiene oculta una esfinge, es decir, que tiene una naturaleza doble que se divide entre la sabiduría y la animalidad —que sería la misma división que tiene el poeta entre quedarse en los placeres de una buena compañía o ponerle atención a una existencia inquieta—. Con todo esto, a

pesar de que no se llame poeta, estaría diciendo que no es un mal poeta.

El cuarto caso de tergiversación es que mientras León de Greiff dice que va por la vida de modo indiferente y que prefiere no angustiarse con preguntas, juzga a quienes lo critican y dice que se sale de sus límites cuando hace poesía; lo que demostraría que no se comporta indiferente frente a lo que vive y que su manera de demostrarlo es con la poesía. El quinto caso que veremos que mientras León de Greiff dice que hace poemas que siempre son plácidos, risueños y jocundos, dice que las juglarías que hace hablan tanto de penas como de alegrías, que lo llevan a decir cosas alegres, a un “triste reír” y a un “alegre llanto”. Con esto vemos que las emociones que le producen los poemas son mucho más complejas que la descripción que León de Greiff hace cuando dice que los poemas le “divierte[n]...” (A3, 23).

Con los cinco casos anteriores, León de Greiff nos hace dudar de su ejercicio de escritura. La duda nos hace pensar en que el pacto de “sinceridad abierta” se ha roto, puesto que León de Greiff siempre está cambiando lo que dice en sus poemas. Al reconocer que el pacto de “sinceridad abierta” se ha roto, reconocemos la tergiversación. Al darnos cuenta de esto, nos preguntamos el por qué de la estructura que sigue en *Tergiversaciones*, la razón por la que dice algo y luego dice todo lo contrario, y, sobre todo, la razón por la que nos dice que está haciendo una tergiversación.

Con la excepción de la cuarta condición de James Mahon, sabemos que para que se dé una mentira no es necesario que haya un engaño. Esto tiene que ver con el terreno en común que existe entre las dos partes, entre León de Greiff y el lector. En este caso, el terreno en común tendría dos componentes: entender que es el lector el que le da la unidad al texto y lo que entendemos por “tergiversar”. Al llegar al título del primer libro publicado

por León de Greiff encontramos la palabra *Tergiversaciones* y como subtítulo encontramos que esas tergiversaciones van a ser adjudicadas a Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar (tres de sus “otrosyoés”)¹³. Tenemos la idea de que va a ser un mamotreto que va a hablar sobre interpretaciones erradas de la realidad y, además, que esas interpretaciones no van a ser propiamente del poeta, sino de otros personajes que no reconocemos antes de iniciar la lectura. Al iniciar la lectura del mamotreto, nos encontramos que el primer poema también se titula “Tergiversaciones” y suponemos que con este poema vamos a saber qué es una tergiversación.

Aunque en el poema “Tergiversaciones” en ningún momento León de Greiff nos da la definición exacta de lo que entiende por tergiversación, nos muestra cómo tergiversa la información; por ejemplo, mientras dice que sus rimas son ilusas, muestra que quiere que esas rimas tengan una apariencia difícil, lo que nos muestra es que ha dedicado a pensar cómo quiere que sean sus rimas. Podemos pensar entonces que cuando León de Greiff habla de tergiversar no solo habla de la interpretación errada de la realidad sino que también de qué realidad partió; León de Greiff nos da al mismo tiempo la tergiversación y la verdad. Si esta es la primera información que nos da el poeta de toda su obra, quiere decir que desde el inicio se está estableciendo que el terreno en común entre el poeta y el lector es la manera en la que León de Greiff usa la tergiversación. El terreno en común lleva a que el lector, primero, identifique las contradicciones, y, segundo, que con la información que tiene, pueda identificar qué es cierto. En este caso, la tergiversación no tiene como propósito engañar, sino llamar la atención sobre lo que se dice. Sin embargo, sabiendo que tergiversa ¿podemos saber qué es lo realmente verdadero en sus poemas?

---

¹³ Este tema será tratado a lo largo del segundo capítulo.

Podemos pensar que, para León de Greiff, tergiversar es una forma de transmitir algo verdadero. Sin embargo, en los mismos poemas que analizamos encontramos que tergiversar también es una de las definiciones que da del quehacer poético. Retomemos la similitud entre las definiciones de tergiversar, mentira y fingir y los versos del poema “Pensamiento pobre” en los que se dice:

Pensamiento pobre
(monedas de cobre
de mi iluso verso)
filtro y tergiverso
como por fingir
cielos de zafir
dónde son de plomo... (A1, 1-7).

De estos versos podemos pensar que, primero, lo que filtra y tergiversa es su “pensamiento pobre”, es decir, una parte de lo que es él; segundo, que la finalidad de fingir y tergiversar es fingir una naturaleza; y, tercero, que finge naturalezas con sus versos. Ahora, si tenemos en cuenta que la primera cosa que dice que finge es su pensamiento, podemos pensar que para hacer poesía primero parte de fingir su definición, es decir, que lo que primero que hace es hacer una tergiversación de él mismo, una interpretación errada de su identidad sin decirnos cuál es la realidad.

Tenemos dos definiciones de “tergiversación” conviviendo simultáneamente. La primera habla de una tergiversación que al mismo tiempo que da la interpretación errada de una realidad dice cuál es la realidad. La segunda definición es la de una tergiversación que mantiene oculta la realidad. Cuando hablamos de realidad en este caso nos referimos a la realidad de lo que es el poeta, a la identidad del yo poeta. ¿Por qué en algunos casos León de Greiff se descubre y por qué en otros se encubre?

Si el primer motivo que utiliza León de Greiff para su quehacer poético es él mismo, toda su poesía está construida sobre la base de lo que decidió tergiversar sobre su identidad. Si para hablar de su identidad utilizara la primera definición de tergiversar, es decir, que dé tanto la interpretación errada como la realidad, toda la argumentación de su poesía se vería en riesgo, puesto que quedaría develada la mentira y no sería posible seguir creyendo en los argumentos que de ella se siguen. Es por esto que cuando habla de sí mismo, que cuando habla de su identidad, utiliza la segunda definición de tergiversación y da únicamente la interpretación errada. Sin embargo, los límites entre los que una u otra definición de tergiversación son muy estrechos y presenciamos momentos en su poesía en los que León de Greiff se ubica entre el enmascaramiento y desenmascaramiento; un ejemplo sería cuando dice que su pensamiento equivale a monedas de plata y luego entre paréntesis se pregunta si más bien su pensamiento no tiene el valor de unas monedas de cobre. ¿Cuál es entonces la necesidad de este juego?

León de Greiff necesita tergiversar su identidad no solo para no develar las otras tergiversaciones que hará más adelante, sino porque la manera en la que piensa su poesía implica necesariamente la idea de perder los límites que tiene de sí mismo; solo al aceptar un yo que no es cierto es que puede producir sus poemas. Ahora, si tenemos en cuenta que el sentido de su poesía se relaciona con la necesidad que tiene de huir del fin que le espera, necesita dejar de ser él mismo para cumplir su propósito, necesita definirse desde una tergiversación, desde una interpretación errada, para poder escribir sus poemas y evadir a la muerte. No podemos pensar la identidad del yo poeta en León de Greiff sin la tergiversación y a esto le tenemos que añadir el hecho de que los únicos momentos en los que no da interpretaciones erradas es cuando dice lo que va a hacer en su poesía: fingir. En

el poema “Tergiversaciones” dice directamente que lo que va a hacer con sus versos es fingir para sí mismo paraísos y, más adelante, en el poema “Pensamiento pobre”, dice que sus versos van a filtrar y tergiversar para lograr fingir naturalezas. Lo único que se nos muestra sin la intermediación de una interpretación errada es que lo que va a hacer: fingir.

Lo que podemos saber de la identidad de León de Greiff como poeta es que no nos muestra directamente cuáles son sus características y que escoge como discurso la tergiversación para hablarnos de quién es él. Esto lo hace porque entiende la poesía como un movimiento elíptico que siempre va a tender a la repetición, puesto que, primero, quiere evitar la muerte y no puede y, segundo, siempre está determinado por el fingir. Sin embargo, cuando nos da la tergiversación en algunas ocasiones nos habla también del contrario de esa tergiversación, lo que podríamos pensar que es la verdad de lo que es su identidad. León de Greiff nos conduce por una serie de descripciones que nos llevan a dudar de lo que dice, pero sobre todo a dudar de quién es él. Más que a delimitar su identidad como poeta, León de Greiff nos lleva a preguntarnos qué es la identidad y cuál es el objetivo de delimitarla. A veces la identidad del poeta puede partir de las opiniones de la crítica y a veces de lo que hace con su trabajo de poeta, pero finalmente todo será una construcción que es dependiente del propósito que se quiere conseguir. En este caso, León de Greiff tergiversa su identidad para evitar decir quién es y poder evadir el fin que le espera cuando termine sus poemas.

Mientras León de Greiff es una “unidad multánime”

Capítulo 3

Una de las características de la poesía de León de Greiff es la figura de los “otrosyoés”. A pesar de que León de Greiff no use este término en *Tergiversaciones* (1925), quiero referirme a Gaspar, Matías Aldecoa y Leo Legris como “otrosyoés”, puesto que cuando León de Greiff se dedica a explicar a qué se debe esta especie de desdoblamiento usa el término “otrosyoés” como uno de los términos posibles para designarlos. En *Correo de Estocolmo* (1962), dice:

Lo propio que me acaece juzgo o infiero que les ocurre a mis antónimos, homónimos, sinónimos y pseudónimos epónimos cofrades, los tan mentados como lamentados sosías y otrosyoés —y son legión— y criaturas de Prometeo (que no criaturas meras). Los otrosyoés, alteregos y sosías o dobles (pero fieles y leales) que aún frecuentan ‘mi retiro’ y mi compañía silenciosa” (De Greiff apud. Jaramillo 361).

Los “otrosyoés” son parte del yo de León de Greiff, pero, como no son su totalidad, les designa un nombre diferente al de su “yo”, que no descarte la relación que existe, es decir, que dé a entender que son otros, pero *otros* que hacen parte de una unidad, de un solo yo. En *Tergiversaciones*, León de Greiff da la explicación del origen de sus primeros “otrosyoés” —Gaspar, Matías Aldecoa y Leo Legris— y la descripción de sus características como poetas. Además, en este mamotreto vemos la primera explicación de la multiplicidad de León de Greiff, que servirá como punto de partida de las explicaciones que

da de sus “otrosyoés” a lo largo de su obra.

Los “otrosyoés” son personajes que hacen parte de la lírica de León de Greiff y también de la manera en la que el poeta concibe su identidad. *Tergiversaciones* es en una obra que nos lleva en ocasiones a pensar más bien en la multiplicidad del poeta y no en su unidad, en la necesidad que tiene de dejar ser a sus “otrosyoés” sin tratar de hacer ninguna clase de coerción. Parecería que, en algunas ocasiones, León de Greiff dejara de fingir que tiene una sola identidad y optara más bien por definirse desde una identidad múltiple, desde los “otrosyoés”. Partiré de los rastros la explicación de los “otrosyoés” en *Tergiversaciones*, para luego detallarla con algunas citas que selecciona Darío Jaramillo y, así, pasar a analizar las características de Gaspar, Matías Aldecoa y Leo Legris en *Tergiversaciones*, que nos llevarán a ver que a pesar de que León de Greiff cambie la forma en la que percibe su identidad, la manera en la que habla de los “otrosyoés” no pareciera dejar a un lado el concepto de tergiversación.

1. ¿Qué son los “otrosyoés” de León de Greiff?

En el poema de *Tergiversaciones* que inicia “Alma ingenua, de margarita”, León de Greiff se define como un ser con “multánimes almas” y hace un recuento de todas las almas que puede llegar a tener según sus distintas características. Después de nombrar 29 clases de almas, dice “[m]ultánimes almas/ que hay en mí” (De Greiff 41). Esta sería la primera vez en la que León de Greiff se define como un ser “multánime”. Según el *Glosario de referencias léxicas y culturales de la obra de León de Greiff*, “multánime” es un ser de

muchas formas, que varía, que tiene distintos pareceres y caracteres (Macías 388). En este poema, León de Greiff se nombra como un ser con variedad de formas. Habla de un alma que se presenta de diferentes maneras dependiendo de sus defectos y virtudes, de la naturaleza y de su relación con ella, de los estilos literarios que usa, de sus conocimientos universales y de las creencias que tiene.

La noción de que León de Greiff es alguien diferente del que se ve aparece en *Tergiversaciones* en el poema que inicia “[d]icen que soy sonámbulo, que soy loco”. Al final de la primera estrofa dice “ni soy lo que ellos dicen... ni en lo que soy estoy” (De Greiff 34), dándonos la idea de que no vive según lo que es. Más adelante, en el mismo poema, dice que es mejor que los hombres de criterio corriente no pregunten por su misterio y enseguida confiesa: “[y]o soy Don Luis Segundo de Nihilia” (34). Primero nos da a entender que el misterio que rodea esa vida —en la que no está— es diferente de la vida de los hombres normales y, luego, se llama con un nombre diferente. Aunque este nombre no vuelva a aparecer en *Tergiversaciones* y que de él solo sepamos que tiene guardias que lo van a proteger de los chismes, con la mención de Don Luis Segundo de Nihilia tenemos un indicio de un León de Greiff que se llama a sí mismo por otro nombre y que, con ese nombre, se designa cualidades que normalmente no confesaría con facilidad.

La última relación que podemos hacer en *Tergiversaciones* con la definición de “otrosyoés” es a partir del poema “Yo vengo de un imperio”. León de Greiff dice que viene de un “imperio fantástico”, de otra tierra y de otra realidad. Allí “disonaba [su] ser en el coral/ multisonoro de armonía ideal y franca” (De Greiff 51) y, por la falta de armonía con ese ideal, vino con su poema de muerte a hablar de lo que no tiene cura. Volvemos a ver el “ideal vacuo” como tema de la poesía de León de Greiff. El poeta sabe que viene de un

mundo de ideales y, debido a que no fue compatible con él, se resigna a vagar.

Los lugares en los que viven los “otrosyoés” mezclan lo que ya existe —los lugares históricos y los de las tramas literarias— con los espacios inventados por el poeta. Estos lugares tratarían de retratar el “imperio fantástico” junto con algunas características de la realidad a la que se enfrenta el poeta. Según Darío Jaramillo, en “Un viaje a Leolandia”, León de Greiff en *Correo de Estocolmo* nombra algunos de estos lugares como Egolandia, Leolandia, Beremundia, Gaspardocia, Noholandia y Nihilocia (De Greiff apud. Jaramillo 354). Los nombres surgen de su relación con los “otrosyoés”: Beremundia con Beremundo, Gaspardocia con Gaspar, Nihilocia con Sergio Stepansky, conocido por ser el nihilista del grupo. Para Jaramillo, más que lugares formados y delimitados, estos países encierran una utopía: está ubicados entre los sueños y la locura y allí, en esa realidad alterna, es que los “otrosyoés” pueden existir (355).

En *Bajo el signo Leo* (1958), León de Greiff dice:

Aquí, aparte, nos es el quídam¹⁴, yo soy el quídam y yo de mí, la unidad multánime. Pluralidad —entonces— ya no tan ficticia ni nada facticia, que es pluralidad natural y no invención ni artilugio ni artificio recursivo. Pluralidad, real, función de entelequias¹⁵ multifalarias¹⁶, puestas en haz para ser una sola, o individualizadas, para ser legión de entelequias que surten una sola raíz. Ramificaciones —no sólo— de un tronco prócer y hacia afuera, o, si hacia adentro, afluentes confluentes que se suman en río sin mezclar sus aguas (De Greiff apud. en Jaramillo 360).

---

¹⁴ Un hombre despreciable, insignificante (Macías 471).

¹⁵ Para Aristóteles, entelequia es lo que para cada ser significa la posesión de su perfección (211).

¹⁶ De varias especies o clases (388).

Con esta cita sabemos que León de Greiff se define como una unidad que por naturaleza tiene muchas formas. La metáfora de las raíces nos ayuda a entender su pluralidad: de una sola raíz (de la unidad que llamamos León de Greiff) salen varias raíces (los “otrosyoés”). A pesar de que las raíces salgan de una primera raíz, cada una es diferente de la otra y en ningún momento, a pesar de su parecido, se van a mezclar. Dice Darío Jaramillo que León de Greiff “es todos ellos [los “otrosyoés”]. Pero cada uno tiene su identidad, sus vicios y también su biografía” (Jaramillo 359).

En “Un viaje a leolandia”, Darío Jaramillo dice que la primera aparición de los primeros “otrosyoés” de León de Greiff—Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar—es en el año 1918 (362). Sin embargo, una fecha más exacta para esta aparición es en el año 1914 en el poema de *Tergiversaciones* que se titula “Facecias”¹⁷. En este poema aparece el nombre de Legris, los motivos de su origen y su profesión. El periodo de escritura de los “otrosyoés” iría entonces desde el año 1914 y perduraría hasta 1963. Según Darío Jaramillo, durante los años 1959 a 1963, León de Greiff viajó a Suecia y allí tubo una “explosión” en la escritura de este fenómeno. Del total de los “otrosyoés” no se tiene precisión. La última vez que León de Greiff intenta cuantificar a los otros poetas que viven con él dice que son más de 115 y que incluso algunos no tienen nombre (364).

---

¹⁷León de Greiff escribió “Facecias” en 1914 y en 1925 lo publicó junto con otros poemas en el mamotreto de *Tergiversaciones*. A lo largo de este capítulo y el capítulo siguiente tendré en cuenta la fecha en la que León de Greiff dice que escribió sus poemas y no la fecha de publicación del libro en el que aparecen.

2. Gaspar, Matías Aldecoa y Leo Legris: los primeros “otrosyoés”

Iniciaremos el estudio de los primeros “otrosyoés” de León de Greiff en *Tergiversaciones* con el poema de titulado “Balada intrascendente de Aldecoa, Leo y Gaspar”, escrito en el año 1921. Aunque este no sea el primer poema en el que aparecen los primeros “otrosyoés”, si nos da la posibilidad de entenderlos desde la unidad de un mismo oficio y origen. Los primeros versos de este poema son “Aldecoa, Leo/ y Gaspar, / van diciendo versos” (De Greiff 77). No se aclara quién escribe el poema, por lo que suponemos que la autoría es del “ortónimo”, es decir, de León de Greiff. Dice que Matías Aldecoa, Leo Legris y Gaspar se dedican a hacer versos de diferentes clases —sátiras, yambos, ditirambos— y sobre diferentes temas —la naturaleza, la sabiduría y las amadas—. Los tres “otrosyoés” se describen como “ese triple corazón” (De Greiff 78), es decir, como una unidad —el corazón—, que a la vez que es unidad tiene la característica de ser triple, de estar dividido entre Aldecoa, Legris y Gaspar. Esta división es la que le permite al poeta a decir “van ya alegres, ora tristes, / más sin dueño” (78). La noción de ser independientes se une junto con el corazón triple: si bien cada uno es un ser diferente, todos surgen de la misma unidad, todos escriben y fuman.

De los tres “otrosyoés”, Gaspar es el que aparece menos veces en *Tergiversaciones*. En el poema “Facecias”, León de Greiff habla de Gaspar como un ser que se dedica únicamente a fumar. Aunque no diga nada más de él, lo interesante de este poema es el paralelo que se puede hacer con el Búho. Mientras dice que Gaspar está fumando debajo de un álamo flaco, dice que el Búho está pensando en paradojas debajo de un álamo sin hojas. Aunque los dos están debajo de un álamo que no tiene las características normales,

podemos pensar que se pueden obtener más beneficios del álamo del Búho, puesto que es más fácil que un árbol tenga de nuevo hojas a que gane peso en su tronco. Sin embargo, con el pensar no hay resultados y es el humo “gris [del tabaco el que] se pierde por el hueco / hueco del cielo” (A5, 9-10). Con esto, parecería que León de Greiff hiciera una crítica de la actividad intelectual frente a actividades más ociosas. Esta crítica aparece también en el poema “Síntesis”, del que tampoco se tiene registro del año en qué se escribió. En este poema, León de Greiff dice que es una “formidable loa” decir “que en noches y mañanas y que en días / loco está [Matías Aldecoa] y está el Búho!...” (A6, 3-4). Parecería que el estar loco fuera un halago y el ser un Búho —podemos pensar en ser intelectual, como veremos en el siguiente párrafo— deja de ser un motivo de prestigio, puesto que no se caracteriza al Búho y más bien se termina su descripción con puntos suspensivos.

Como vimos en el primer capítulo, en *El estilo poético de León de Greiff*, Stephen Mohler dice que los primeros poemas de *Tergiversaciones* se pueden llamar “poemas signo”, como sucede con la primera sección de *Las flores del mal* de Baudelaire. Son “poemas signo” por se refieren a los símbolos del poeta. Aunque los signos que más utilice sean animales como el Búho, el Gato o el Sapo, también aparecen “signos inanimados” como la noche, la locura o la pipa (Mohler 46). Además del hecho de que sean designados con una mayúscula (en algunos casos), los signos animados se caracterizan por describir de una manera más clara al poeta. En el poema que inicia “Me alucinan los búhos”, escrito en 1914, se dice que los búhos son hermanos del poeta, que saben de la literatura universal y que tienen una gran cantidad de conocimiento. En el poema “Balada a los búhos estáticos”, escrito en 1914, se habla de la relación de los búhos con la noche. Los búhos solo dicen trovas durante la noche y cuando llega el día huyen a los álamos (el mismo árbol en que

permanecía Gaspar y el Búho de “Facecias”). Estos búhos viven en los “sueños neuróticos” de León de Greiff y “tej[e]n trovas paralelas” (De Greiff 54) sin dejar ninguna forma irregular. El Búho resulta ser el símbolo de la universalidad y de la sabiduría de León de Greiff, pero a la hora de ponerlo junto con los “otrosyoés” se convierte en un símbolo de envidia de la actividad de un intelectual hacia la falta de actividad, hacia la posibilidad de dedicarse solo a fumar o a ser un loco.

La otra mención de Matías Aldecoa en *Tergiversaciones* es en el poema “Matías Aldecoa”, escrito en 1920. En este poema se dice que Aldecoa fue un juglar de los sueños, de las realidades alternas, y que sus poemas se podrían ubicar en cualquier época, puesto que sus versos “nunca nada dirán a Presente o Futuros / gracias al modo errátil y a los ritmos oscuros” (A7, 13-14). Al igual que León de Greiff, Aldecoa es un poeta que escribe sobre el pasado y tiene una relación más cercana con la noche. Al inicio del poema se dice: “[a]quí, rígido, un vate paradójico yace” (A7, 1). De esto podemos pensar dos cosas: primero, que el que escribió el poema fue el ortónimo (León de Greiff) y que es un homenaje de ese ortónimo a unos de sus “otrosyoés” por su muerte. Resulta interesante comparar la manera en la que se habla de quién se adjudica la escritura de este poema y de quién se adjudica la del poema “Balada elegiaca familiar”. Este poema también es un homenaje póstumo a uno de los “otrosyoés”, a Leo Legris, y el “vate Villalba¹⁸ / [es el que le] declama una exigua baladeta antigua” (De Greiff 65). La voz de León de Greiff hace el homenaje a Aldecoa y la voz Villalba es la del homenaje a Leo Legris. Mientras que se dice

---

¹⁸Villalba es el seudónimo de Rafael Jaramillo Arango (1901- 1963), un poeta y cuentista infantil. Escribió en el *Espectador* una crónica que se titulaba “Los Pánidas”, el 24 de octubre de 1963 (Macías 568). A lo largo de *Tergiversaciones*, encontramos menciones de personas que tuvieron que ver con los grupos en los que León de Greiff participaba o de algunos de sus amigos; por ejemplo, el poema “Matías Aldoca” está dedicado a Roberto Muñoz Ferro, uno de sus primeros amigos cuando empezó a vivir en Bogotá en 1915 (389), y a Octavio Amórtegui (Bogotá 1901- México 1990) un escritor y poeta, miembro de Los Nuevos (45).

que el son de Villalba es insuficiente, no se dice nada del son de León de Greiff. Parecería que en *Tergiversaciones* el poeta tiene una relación más cercana con Leo Legris, puesto que, a pesar de que es otro el que canta su homenaje y que es mucho más detallado que el que hace León de Greiff a Aldecoa, para el poeta no es suficiente y extiende su lamento.

Entre los “otrosyoés”, Leo Legris es el que aparece más veces en *Tergiversaciones*. A lo largo de sus poemas, León de Greiff responde a las preguntas de cómo y por qué surgió Leo Legris, de cómo es la relación del poeta con él, de cómo vive, de a qué se dedica y por qué. La primera vez que aparece Leo Legris es en el año 1914 en el poema “Facecias”. En este poema, León de Greiff recrea cómo surgió su “otroyo”: en un día gris, en el que cada componente de la naturaleza estaba gris e incluso su alma también estaba gris, tiene el deseo “de ser / el alma toda del mundo / desconocido” (A8, 20-22). Nos dice que esa alma está tanto en el álamo gris como

en la gris
y en la dudosa
serenidad de la tranquila
pupila
faceciosa
de
Le-
gris... (A8, 27-34).

La unidad —el alma—de todo lo desconocido está en la sensación que se produce al mirar a Legris; sin embargo, León de Greiff no está seguro de cuál es la sensación que le generan esos ojos. Con todo esto, sabemos cuatro cosas. Primero, Leo Legris surge a partir del deseo de León de Greiff de ser todo aquello que no conoce, de ser todos los otros que no son él. Segundo, cuando aparece Leo Legris se le llama solo por su apellido y a partir de

este se le relaciona con el adjetivo que describe el día y la sensación por la que surgió: el (*Le*) *gris*. Tercero, como Leo Legris es lo que León de Greiff desconoce, el poeta no puede estar seguro de lo que siente porque no sabe exactamente de lo que está hablando. Cuarto, Leo Legris es un “otroyo” porque en él se da lo que en de León de Greiff no se puede realizar.

En el poema “Leo Legris” se habla de la relación del “otroyo” con el ortónimo. León de Greiff es el que escribe este poema y dice que en Leo Legris está su “extravagancia, que, riendo, soporta / la burla, la estultez, y el elogio indirecto” (A9, 3-4). Leo Legris se convierte en un “otroyo” porque es a través de él que León de Greiff logra protegerse de las personas que le molestan. Hay una voz externa (puesta entre comillas) que dice el nombre del “otroyo”, el lugar en que va a vivir y las características que va a tener. Frente a estas características, lo que hace León de Greiff es decir “concedido” (A9, 13) o “aceptado” (A9, 14). Además de saber que Legris surgió por “la grismonotonía” (A8, 10), ahora sabemos que apareció con la palabra. En este poema el poeta se retrata como una especie de creador, de juez, que tiene poder a través de lo que dice. Parecería que Leo Legris adquiere una personalidad cuando León de Greiff lo reconoce.

Leo Legris también aparece en el poema “Aquesta es la pipa”, escrito en 1918. Al final de este poema se dice que la autoría es del “otroyo”: “Aquesta es la pipa del “loco Legris” / quien así la loa” (A10, 35-36). Aunque se nos ha dicho que Gaspar, Matías Aldecoa y Leo Legris son poetas, es la primera vez que uno de ellos aparece dándose el crédito por un poema. Con esta diferencia pasamos a saber cómo es el “otroyo” pero a partir de su propio testimonio. Sin embargo, resulta extraño el hecho que el poema esté narrado en tercera persona y no en primera persona.

Con el poema “Aquesta es la pipa” sabemos que Leo Legris vive entre dos mundos: el de estar despierto y el de estar soñando. El de estar despierto se divide en dos: el mundo en el que se siente cómodo—por estar en su “montañoso terruño”, ser simpático, reír, tejer canciones y estar en un “ultraplanetario devenir errante” (A10, 14-15)— y otro en el que deja de estar cómodo —“cuando triste y solo / vaga y vaga y vaga de un Polo a otro Polo / sin cómo ni cuándo” (A10, 29-30)—. Al estar despierto y dejar de estar cómodo, Leo Legris empieza a soñar. En el segundo mundo, en el de sueño, también se presentan dos posibilidades: que sueñe con la Muerte y que ella le quite “todas sus cosas malas” —que es lo que lo caracteriza en el mundo de estar despierto—, o que se dedique a fumar y a dialogar con su pipa sobre momentos alegres y tristes. A diferencia del mundo en el que está despierto, en el mundo de los sueños “fuma cuando está soñando” (A10) con la Muerte, es decir, que puede vivir las dos posibilidades del mundo de los sueños al mismo tiempo. Parecería nuevamente que la figura de los “otrosyoés” le permite a León de Greiff señalar todo lo que puede suceder mientras no se está escribiendo, en este caso, mientras se está soñando.

Los “otrosyoés” son producto de que en León de Greiff exista una “pluralidad natural”. Como vimos, esa pluralidad parte de la sensación que tiene el poeta de que está compuesto por “multánimes almas”, divididas entre sus características (su “yo”) y los “otrosyoés”. A pesar de que esos “otrosyoés” surgen de León de Greiff, parecería que cada uno tiene sus propios rasgos. En *Tergiversaciones* se nos describe a cada uno de los tres primeros “otrosyoés” con una característica que nos permite relacionarlos con León de Greiff: Gaspar es un fumador, Matías Aldecoa es un juglar de todos los tiempos y Leo Legris es un ser que usa la extravagancia como medio de defensa hacia los demás.

Con los poemas de Leo Legris es que podemos ver el proceso que sigue León de Greiff para reconocer a un “otroyo”. Un “otroyo” surge de la incomodidad que siente el poeta por alguna circunstancia; Leo Legris surge por un día monótono y gris. Ante la incomodidad, necesita hacer algo con lo que pueda cambiar de estado (quería ser el alma de todo lo desconocido, en el caso de Legris) y que le permita hablar sobre ese cambio. El poeta toma la voz de creador y mediante la palabra descubre el nombre del “otroyo”, su profesión y las características de su personalidad. Con el “otroyo” reconocido, se empieza a describir cómo vive su día a día; para el caso de Legris, se habla de qué sucede mientras escribe y mientras sueña. Finalmente, León de Greiff habla de la muerte del “otroyo” y de su homenaje póstumo. Con este proceso no solo presenciamos el reconocimiento del “otroyo”, sino que descubrimos una serie de características que en vez de distanciarse del poeta parecieran describir al poeta. En la siguiente sección miraremos cómo cuando León de Greiff escribe desde la multiplicidad, parecería que se continuara hablando a partir de la tergiversación, como lo hacía cuando se refería a la identidad del yo poeta.

3. Los “otrosoés” desde la tergiversación

Para entender la relación que existe entre la identidad múltiple de los “otrosoés” de León de Greiff y la tergiversación quiero partir de la noción de contexto y firma de Jacques Derrida. En “Firma, acontecimiento y contexto” (1971), Derrida preguntándose si la palabra “comunicación” tiene un solo sentido identificable. Podemos pensar la “comunicación” como un vehículo que posibilita el paso de un “sentido” de un lado a otro.

Sin embargo, si no se tiene un solo sentido, sino mucho sentidos, ya no es posible pensar la comunicación desde la definición anterior. Derrida pone por ejemplo un coloquio de filosofía en francés. Además del hecho de que el coloquio va a estar determinado por los usos de la palabra “comunicación” en francés, los temas que se vayan a trabajar van a depender de los asistentes a ese congreso, del “acontecimiento” que se está llevando a cabo en ese momento (Derrida 349-350). Derrida quiere “demostrar por qué un contexto no es absolutamente determinable, o más bien en qué no está nunca asegurada o saturada su determinación” (Derrida 351).

En *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos* (1746), Condillac dice que la escritura surge de la necesidad de los hombres de comunicar un pensamiento a personas que están ausentes (Condillac ctd. en Derrida 353). Para Derrida, esto implica que antes de que exista el signo escrito debe haber un lenguaje articulado con el que los hombres comuniquen sus pensamientos. Un signo escrito es “una marca que permanece”, una manera de representar y de hacer presente el lenguaje articulado. Debido a que está dirigido a una persona ausente, el signo escrito se debe poder repetir y debe ser legible sin tener en cuenta la particularidad del destinatario o de la persona que escribe; la figura de quien firma puede desaparecer o dejar de sustentar lo que escribió y aun así el escrito se debe funcionar y seguir siendo legible (354-357).

John Langshaw Austin en *How to do things with words* dice que comunicar desde el caso performativo —desde lo que permite hacer algo a partir de la palabra— es “comunicar una fuerza por el impulso de una marca” (Austin ctd. en Derrida 362). Derrida define una marca, independiente que sea oral o escrita, como “la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida «producción» u origen” (359). La marca

contiene tanto la “*presencia*” como la “no-presencia” del que hace la marca. Esto nos lleva a pensar que a partir de la marca el hombre puede o no puede reconocerse, puede o no puede saber de su identidad. En esta medida, el concepto de identidad estaría acompañado por el de la no identidad, es decir, por la definición del otro, por el concepto de alteridad.

Para Austin la posibilidad de representar, de expresar, a partir del caso performativo necesita de la “presencia consciente e intencional” de los locutores y receptores en la totalidad de la operación, en el contexto interno, lingüístico, gramatical, en la determinación semántica, en la convencionalidad. Aunque Austin aclara que es necesaria la convencionalidad para que se dé el acto performativo y que los cambios en las convenciones implicarían un riesgo para la definición del acto performativo, para Derrida, Austin no explica cuáles son esos riesgos (363-367). Derrida se pregunta qué pasaría si un enunciado que suele ser iterable, es decir, que suele repetirse de la misma manera, no fuera identificable por la forma en la que se repite; por ejemplo, qué pasaría si, en un matrimonio, los votos se pronunciaran con un código diferente o al inicio de la ceremonia. Esto supondría que la iteración ya no determinaría la enunciación del acto performativo y que se tendrían más bien “diferentes tipos de marcas o de cadenas iterables” (368) que se relacionarían con el contexto.

La primera vez que León de Greiff se define como un ser con “multánimes almas” (De Greiff 41) es en 1914. En este mismo año aparecen los búhos como símbolos del poeta (en “Me alucinan los búhos” y en “Balada a los búhos estáticos”) y, por primera vez, aparece en “Facecias” un “otroyo”: Leo Legris. El hecho de que la noción de “multánimes ánimas”, la de los símbolos del poeta y la de los “otrosoyos” surjan en el mismo año nos lleva a pensar en el contexto de multiplicidad. Ahora, si tomamos en cuenta la noción de

contexto de Derrida, podemos pensar que la manera en la que se describe esa multiplicidad —por ejemplo a sus “otrosyoés”— nunca va a estar totalmente establecida. La palabra “otrosyoés” no solo está enmarcada en el contexto de la multiplicidad sino también en el de la escritura como medio de comunicación. Los “otrosyoés” son una marca que reúne a Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar, y como marca debería tener un significado repetible y legible.

Si bien sabemos que Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar son poetas y que para la descripción de cada uno de ellos hay un enfoque diferente, la claridad del desarrollo del concepto del “otrosyo” varía. León de Greiff habla de los “otrosyoés” para hablar de seres con personalidades diferentes de la suya o con personalidades similares a la suya, de seres que habitan un mismo espacio o que no tienen ningún tipo de relación, de seres que se encuentran con León de Greiff o que no saben de su existencia, de seres que son autónomos o totalmente dependientes de él. Cada vez que se habla de un “otroyo” no se repite exactamente la manera en la que se aborda el concepto. Las variaciones nos dejan ver que el contexto de multiplicidad se vuelve moldeable según el poema y según el énfasis que quiera dar en la marca del “otroyo”. Así, tenemos un contexto de multiplicidad que está en constante cambio, que no tiene saturada la manera en la que se define.

Del contexto de multiplicidad, podemos entender la enunciación de los “otrosyoés” como un acto performativo de comunicación. Siguiendo los términos que usa Derrida, el “locutor” (León de Greiff) tiene una presencia consciente que involucra el reconocerse como un ser con “multánimes almas” y el describirlas desde la perspectiva de un “centro organizador”, desde la primera raíz que hizo posible que las demás raíces existieran (para continuar con la metáfora que dio León de Greiff en *Bajo el signo de Leo*).

Uno de los mecanismos que usa León de Greiff para la enunciación es la tergiversación. Al terminar el Capítulo 2 vimos que León de Greiff usa dos tipos de tergiversación: en la primera da tanto la interpretación errada como la realidad y en la segunda solo hace referencia a la interpretación errada. En el caso de la descripción de la identidad de los “otrosyoés” vemos un tercer tipo de tergiversación: da interpretaciones que normalmente se verían como interpretaciones erradas de la realidad, pero que en verdad definen la multiplicidad del poeta. Podríamos pensar que los “otrosyoés” no se definen a partir de tergiversaciones, sino que más bien tienen una naturaleza diferente. Sin embargo, la descripción de esa naturaleza no parecería concordar con todas las explicaciones que da el poeta.

Estudiaremos cinco ejemplos de casos en los que León de Greiff parecería hablar de las descripciones de los “otrosyoés” y, al mismo tiempo, pareciera contradecir lo que dijo y hablar de una naturaleza totalmente diferente, es decir, cinco ejemplos del tercer tipo de tergiversación. claros de tergiversación en la definición de las identidades de “otrosyoés”, entre los poemas que hemos estudiado. El primero es sobre el origen de los “otrosyoés”. En *Bajo el signo de Leo*, León de Greiff dice que tiene una pluralidad natural y que los “otrosyoés” son parte de él, lo implicaría que los “otrosyoés” nacieron con él. Sin embargo, en “Leo Legris”, León de Greiff se retrata como un creador que tiene poder con su palabra; Leo Legris existe cuando el poeta ha “concedido” (A9, 13) o “aceptado” (A9, 14) sus características. El primer ejemplo de tergiversación está en que a pesar de que los “otrosyoés” sean parte de él, León de Greiff se nombra creador de ellos. El segundo ejemplo involucra los nombres de los “otrosyoés”. Conocemos los nombres de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar por la voz del “ortónimo”, pero cuando habla de darles nombres a

todos los “otrosyoés”, en *Correo de Estocolomo*, dice que “[s]e completaría el elenco si tuviera tiempo de no seguir perdiéndolo” (De Greiff ctd. en Jaramillo 364). El segundo ejemplo de tergiversación es que, después de León de Greiff se acepta como un ser “multánime”, rechaza la posibilidad de identificar a todos sus “otrosyoés”. Lo que llama la atención no es el hecho de que no se detenga a nombrarlos a todos, sino el que diga que el describir esa naturaleza múltiple es perder el tiempo, cuando ya ha dicho que los “otrosyoés” son parte de su identidad. ¿Cómo puede entonces tener una relación de pertenencia hacia los “otrosyoés” si no le interesa identificarlos?

El ejemplo de tergiversación en los poemas de los “otrosyoés” de *Tergiversaciones* tiene que ver con las descripciones que se dan de ellos. Mientras que, en la mayoría de veces, León de Greiff trata de caracterizar a sus “otrosyoés” delimitando sus espacios, sus oficios y sus costumbres, algunas veces da descripciones que, en vez de mostrar la naturaleza del “otroyo”, dicen que es imposible saber quién es el “otroyo”. Por ejemplo, en el poema “Facecias”, dice que Leo Legris “es el alma toda del mundo / desconocido” (A8, 21-22). La descripción que nos da de Leo Legris no nos lleva a saber quién es, puesto que desde la definición de sus características sabemos que es imposible conocer su naturaleza; al definirse como todo lo desconocido, no podremos no saber en realidad quién es Legris, ya que no conocemos lo que es desconocido. El tercer ejemplo de tergiversación está en el hecho de que mientras dice que está definiendo al “otroyo”, lo que hace es vaciarlo de todo significado posible.

El cuarto ejemplo de las tergiversaciones que hace León de Greiff se relaciona con la autonomía de los “otrosyoés”. Como vimos con Darío Jaramillo, cada “otroyo” tiene su propia personalidad, pero en los poemas de *Tergiversaciones* las personalidades de los

“otrosyoés” se describen a partir de la comparación con León de Greiff. El cuarto ejemplo de tergiversación está en el hecho de que parecería que no hay una independencia en la caracterización de los “otrosyoés” con respecto a León de Greiff. Esto nos hace pensar que los “otrosyoés” son más bien diferentes formas que el poeta utiliza para definirse. El quinto y último ejemplo es el de las voces de los “otrosyoés”. En *Tergiversaciones*, todos los poemas en los que se habla de los “otrosyoés” están escritos por el “ortónimo”, a excepción del poema “Aquesta es la pipa” que está escrito por el “otroyo” Leo Legris. Sin embargo, este poema está contado en tercera persona y no en primera persona. Si está contado por el “otroyo”, ¿por qué no escuchamos la voz del “otroyo”? El quinto ejemplo de tergiversación revela que a pesar de que se nos diga, en algunas ocasiones, que escuchamos la voz del “otroyo”, siempre escuchamos la voz del “ortónimo”, la voz de León de Greiff.

Si bien es cierto que no es clara la distinción de las personalidades de los “otrosyoés” y el yo de León de Greiff, con la tergiversación sabemos que no es posible entender este fenómeno desde una definición rígida. León de Greiff dice que está compuesto por “multánimes almas”. Esa “pluralidad natural” que lo define le permite entenderse desde diferentes perspectivas, desde sus “otrosyoés”. El mecanismo con el que habla de los “otrosyoés” es tergiversación, pero una tergiversación que es diferente de las otras dos que usa para hablar de la identidad del yo poeta.

El tercer tipo de tergiversación involucra primero una tergiversación a la interpretación habitual de la identidad, puesto que León de Greiff habla de unas características que no le dan unidad a su definición como persona, sino que más bien hablan de una definición múltiple. Esta tergiversación no sería tergiversación para León de Greiff, sino más bien su identidad. Sin embargo, cuando está hablando de esa “naturaleza

múltiple”, sí tergiversa la manera en la que la presenta. El tercer tipo de tergiversación involucra primero una tergiversación a la definición habitual de identidad y, luego, involucra una interpretación a esa naturaleza que se definió como diferente.

Los “otrosyoés” aparecen como una interpretación de la concepción habitual de la identidad; sin embargo, son parte de la naturaleza del poeta, de su identidad. Frente a esta ruptura, León de Greiff describe a sus “otrosyoés” desde dos perspectivas: a la vez que da las características del “otroyo”, habla de otras características distintas a las que dio en un primer momento. Estas variaciones son otro tipo de tergiversación, son lo que llamaremos el tercer tipo de tergiversación. Frente a esta tergiversación debemos tener en cuenta que no podemos saber cuál es la interpretación errada y cuál es la realidad, puesto que los “otrosyoés” hacen parte de una realidad alterna que conocemos únicamente por la voz del “ortónimo”.

El escoger el tercer tipo de tergiversación como mecanismo de enunciación de los “otrosyoés” le permite a León de Greiff hablar de temas de los que normalmente no hablaría desde la voz del “yo” poeta. Cuando habla del Búho dice que él sí logra dedicarse solamente a “rumia[r] paradojas” (A5, 3) y que sus composiciones y su entorno siempre se caracterizan por ser “perfecto[s], exacto[s], regular[es]” (De Greiff 54). Dice que los “otrosyoés” se dedican a la poesía sin necesidad de usar un lenguaje enrevesado y que tienen claridad su definición como poetas. Los “otrosyoés” sí consiguen trascender con las actividades que hacen; en los poemas sobre el “yo” poeta, León de Greiff siempre expresa su angustia por no poder trascender al no saber qué sucede después de la muerte. Además, los “otrosyoés” se convierten en la realización de su deseo de vivir alejado de todo lo que le molesta, de poder decir que vive “muy con[s]igo mismo, misántropo...” (A4, 8). Aunque es

cierto que los “otrosyoés” surgen del terreno de la ficción, se convierten para León de Greiff en un mecanismo que le permite esconderse y criticar algunas de sus características a partir de la figura de otro que sigue siendo el mismo. Esto toma valor si partimos del hecho de que él es el único que habita esta realidad alterna y que, desde los poemas en los que habla del yo poético, ha dicho que él es el único receptor verdadero de su obra.

Más que permitirnos encontrar un principio de concordancia entre sus poemas, el tercer tipo de tergiversación nos demuestra la naturaleza del principio de los “otrosyoés”. Con los poemas que estudiamos de *Tergiversaciones* encontramos que no existe la unidad en la manera de entender a un “otroyo”; sabemos que a la vez que en un poema tenemos las características de un “otroyo”, existirá otro poema que describe al “otroyo” con otras particularidades diferentes. El tercer tipo de tergiversación permite que la enunciación de los “otrosyoés” sea moldeable según el poema que se esté estudiando. Las variaciones revelan que para que se mantenga su naturaleza múltiple es necesario no delimitarla, puesto que al momento de hacerlo dejaría de ser múltiple y se convertiría en un solo yo. La palabra “otrosyoés” da la posibilidad de dejar el fenómeno indeterminado desde el momento que se está enunciando. El hablar de la naturaleza de un “otroyo” y luego tergiversarla le permite a León de Greiff señalar una verdad: que es un ser dividido, que debe ser visto desde esas divisiones.

Mientras finge que tiene una identidad, mientras es una “unidad multánime”, León de Greiff es un tergiversador

Capítulo 4 o algunas conclusiones

Ante la incomodidad que siente León de Greiff por la sociedad en la que vive, necesita “crear una suprarrealidad que interprete, repliegue y desenmascare a la cotidianidad que lo amenaza” (Gómez 51). Esta realidad alterna está conformada tanto por las tergiversaciones que hace de su yo poético como por las tergiversaciones que hace de sus “otrosyoés”.

Eduardo Gómez dice que

según el propio De Greiff, la concepción de toda su poesía (y a través de ella toda la poesía lírica) conlleva necesariamente la insistencia en ilusiones y juegos estéticos, y, por tanto, implica un relativo cinismo y una subjetividad semidelirante, que pretende basarse en la inconsistencia de lo fingido y tergiversado... [E]sa concepción lírica es postulada por el poeta como la única manera que le queda para existir en su verdad y en su autenticidad (50).

La derrota frente a lo establecido hace que la realidad alterna de León de Greiff se construya a partir de interpretaciones que están mediadas por el fracaso, por la necesidad de establecer un patrón nuevo desde la imaginación y por el conocimiento de saber que lo que se está creando solo puede surgir del tergiversar. Sin embargo, según Eduardo Gómez, “las imaginaciones, sueños y verdades simbólicas” que componen esa realidad alterna “según el propio poeta no pueden tampoco tomarse muy en serio” (50). Para Eduardo Gómez la construcción de una realidad alterna a partir de posturas que hablan de la inconformidad por

lo establecido y el decir que estas posturas no pueden ser asimiladas como verdades solo se pueden explicar a partir de una “locura lúcida” (Gómez 50). Sin embargo, pienso que la explicación de estas variaciones está más bien en el que León de Greiff sea un *tergiversador*.

En *Tergiversaciones*, León de Greiff usa la tergiversación como uno de los mecanismos de enunciación de sus poemas. Como ya vimos, según el diccionario de la Real Academia Española, tergiversar es “dar una interpretación forzada o errónea a palabras o acontecimientos” y mentir, como verbo transitivo, es “fingir”, es decir “dar a entender algo que no es cierto”. La similitud entre tergiversar, mentir y fingir nos permite entender el propósito de León de Greiff al usar la tergiversación para enunciar tanto a su “yo” poeta como a sus “otrosyoés”. Como vimos con James Mahon, puede darse el caso que la mentira no tenga como propósito engañar sino llamar la atención sobre lo que se está diciendo. Esto se debe a que existe un terreno en común entre el que miente y el destinatario de esa mentira, que le permite al destinatario saber que lo que se le está diciendo más que una mentira es un aviso sobre lo que se está diciendo. El terreno en común en este caso es lo que León de Greiff entiende por tergiversación.

El tergiversar se convierte en un juego para León de Greiff que le permite salirse de los límites de definirse desde una sola identidad. En los poemas que estudiamos encontramos *tres tipos de tergiversación*. El *primer tipo de tergiversación* nos da a la vez la interpretación errada y la realidad. León de Greiff usa esta tergiversación cuando habla de sus poemas, de la crítica a sus poemas, de su quehacer poético e incluso de su poesía. En *el segundo tipo de tergiversación* está solamente la interpretación errada y la usa para hablar de sus características físicas, de su yo poeta y de la función de su trabajo como poeta. El

tercer tipo de tergiversación involucra la manera en la que León de Greiff describe su multiplicidad. Los “otrosyoés” aparecen como una interpretación de la concepción habitual de la identidad: León de Greiff no habla de una única identidad sino de una identidad que se define desde una “naturaleza múltiple”, desde la pluralidad de identidades. Mientras describe esas identidades, el poeta se ubica en un juego de descripciones y con cada nueva característica de un “otroyo” pareciera cambiar, o más bien tergiversar, la característica del “otroyo” que dio con anterioridad.

En *Decadencia de la mentira* (1889), Oscar Wilde habla de la relación de la mentira y el Arte, a partir de la relación del Arte con la Vida y la Naturaleza. El Arte hace posible que la Vida tenga espiritualidad, sentimiento y pensamiento, hace que la Vida tenga una influencia en el alma y, además, hace que la Vida se convierta en una imitadora del Arte. Esto último se debe a que con el Arte es que se ha descrito y se ha definido la Vida, es decir, que el Arte es el que ha hecho que nazca la existencia de la Vida. Para explicar cómo la Vida se convierte en imitadora de la naturaleza, Wilde propone como ejemplo las nieblas de Londres. Aunque siempre hayan existido, el hombre nunca las había visto y solo se dio cuenta de ellas cuando el Arte las describió, cuando el Arte las inventó y las llamó “Nieblas” (982-985).

Lo que hace el Arte es estar un paso delante de la Vida y moldearla a su antojo (982). La literatura se convierte en una buena obra de Arte cuando, por ejemplo, en una novela se crea un personaje a partir de lo que es el autor y no a partir de lo que son las otras personas. Lo que interesa no es la realidad del personaje, sino la “máscara” que pueda llegar a tener, es decir, los “detalles accesorios: la ropa, los modales, el tono de voz, la religión, el aspecto, los gestos habituales” (973). Si un autor se concentra en la realidad del

personaje, y deja a un lado la máscara, llegará a descubrir que todos somos iguales. Es por esto que para Wilde los únicos personajes verdaderos son los que no han existido nunca. Sin embargo, para Oscar Wilde, lo que ha hecho el realismo es todo lo contrario, pues ha hecho que la literatura deje de re crear la Vida y que sea más bien la Vida la que “arroje al Arte al desierto”, ha hecho que el Arte caiga en decadencia (Wilde 974-976).

Wilde habla de una “Nueva Estética” para evitar la decadencia del Arte y la divide en tres doctrinas. En la primera se entiende al Arte como algo totalmente independiente de su tiempo y que parte de su propio progreso. Con la segunda doctrina se sabe que el Arte de mala calidad es el que busca exaltar la Vida y la Naturaleza; lo que debe hacer el artista es representarlas artísticas a partir de su propia imaginación. La tercera doctrina tiene que ver con el hecho de que la Vida imite mucho más al Arte que el Arte a la Vida, ya que el Arte le proporciona a la Vida la posibilidad de expresarse a partir de la belleza (990-991). La Mentira se convierte en la “finalidad del Arte” porque con ella es que se logra el “relato de bellas cosas falsas” (991). Según Wilde, “el fin del mentiroso, que estiba sencillamente en seducir, en encantar, en ocasionar placer, es la base misma de la sociedad civilizada” (979). Es la base porque el mentiroso sabe que la Verdad es simplemente una cuestión de estilo.

Si bien partimos del hecho de entender la tergiversación, según el diccionario de la Real Academia Española, como una mentira, como “una interpretación forzada o errónea a palabras o acontecimientos”, la *Decadencia de la mentira* de Oscar Wilde nos lleva a pensar más bien que la tergiversación puede ser una interpretación que no es errada sino que simplemente se caracteriza por ser una interpretación. Esto se uniría con la excepción a la mentira de Mahon sobre la posibilidad de que exista una mentira que no quiera engañar, sino solo llamar la atención sobre lo que se dice. La tergiversación le da la posibilidad a

León de Greiff de moldear su entorno para convertir su molestia en la manera como entiende la convivencia entre el “yo” poeta y los “otrosyoés”.

León de Greiff crea el tipo de literatura que sugiere Wilde. Inicia con una “decoración abstracta” de lo que es. Luego, la Vida entra —representada en la molestia que siente por su entorno, por los receptores de su obra y por sus críticos—, y se involucra con la decoración inicial y hace que León de Greiff se defina, a pesar de que desde el inicio estaba huyendo de nombrarse desde una identidad. Esta definición esta mediada por la “decoración abstracta” y se aleja del concepto de unidad que normalmente da la Vida. Las tergiversaciones que da se dividen en tres tipos y los utiliza según el tema que esté tratando, según haya decidido moldear la interpretación de su identidad, según haya decidido nombrar al “yo” poeta, al Búho o al “otroyo”. Los tres discursos de tergiversación le permiten hacer diferentes tipos de enunciaciones, pero siempre bajo el mismo parámetro: la máscara. Esta máscara le permite trabajar siempre desde los mismos aspectos sin necesidad de diferenciar las actividades de una u otra figura, sin necesidad de crear descripciones que planteen divisiones claras, sino que más bien que le lleven a hablar de una multiplicidad que siempre viene de la misma raíz.

León de Greiff se convierte en un personaje de su literatura (en una máscara) y en el motivo de esa literatura. León de Greiff se convierte en un personaje porque lo que conocemos de su identidad solo está vigente mientras dura la lectura del poema que estemos analizando en un momento determinado. Llamaremos a este personaje *tergiversador* porque lo único que sabemos de él es que usa la tergiversación como elemento discursivo. Independientemente del contexto del que esté hablando, si se refiere al su “yo” o a sus “otrosyoés”, el *tergiversador* puede moldear lo que está diciendo y decidir

quién ser y cómo ser.

De la enunciación moldeable de León de Greiff tenemos dos opciones para entender la identidad: fingir que es verdad y hablar de un “yo” o no fingir que se puede hacer y más bien hablar desde todas las posibilidades y con la voz de “otrosyoés”. El “yo” de León de Greiff es el autor de *Tergiversaciones*, pero, al mismo tiempo que sabemos esto, nos detenemos en el subtítulo del mamotreto: *Tergiversaciones: de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar*; el “yo” de León de Greiff convive con sus “otrosyoés” sin necesidad de diferenciarse entre sí. El *tergiversador* no tiene porque decidirse entre el “yo” o los “otrosyoés”, puesto que, independientemente del contexto, siempre el discurso va a estar mediado por el tipo de tergiversación que se haya usado.

¿Qué es entonces un tergiversador? Es un poeta que ha construido su obra a partir de la interpretación de lo que es. Como esta interpretación es la base de toda su obra, cada vez que plantea un nuevo poema, mantiene la interpretación y sobre ella crea otras interpretaciones que le llevan a simular que puede convivir con el mundo que habita. La interpretación de su unidad le lleva a salirse de sus límites y a crear poemas que, una vez terminados, le recuerdan que está fingiendo y que además este fingimiento no elimina el fin último que le espera. Este recordatorio crea espacios en su poesía que hacen que se pierda la noción de enmascararse y que el poeta se desenmascare. Cuando esto sucede, el *tergiversador* muestra que tiene una “pluralidad natural” que permite que el “yo” poeta conviva con sus “otrosyoés”, puesto que esos “otrosyoés” son criaturas que develan que es imposible tener unidad en su concepción de identidad.

Bibliografía

Bibliografía primaria

De Greiff, León. *Tergiversaciones: de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar y Libro de signos*. Bogotá: Procultura S.A, 1985. Impreso.

Mahon, James Edwin. "The Definition of Lying and Deception". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy Edición de verano* (2016). 4jun.016.<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/lying-definition/>>.

Wilde, Oscar. *La decadencia de la Mentira en Obras completas de Oscar Wilde*. Trad. Julio Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar, 1958. Impreso.

Bibliografía secundaria

Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y teoría literaria acerca del hecho literario*. Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Editorial Nova Buenos Aires, 1962. Impreso.

Barthes, Roland. "La muerte del autor" Comp. Nara Araujo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y críticas literarias*. Barcelona: Anthropos, 2010. pp 219-224. Impreso.

Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento y contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. Impreso.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, A.A, 1959. Impreso.

- Gómez, Eduardo. “León de Greiff: el lírico contra la lírica tradicional”. *Cuadernos de filosofía y letras* IX. 1-2 (1968): 45-57. Impreso.
- Herrera Miranda, Paula. “Vicente Huidobro y Nicanor Parra: otras posibilidades de la heteronimia poética”. *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*. Comp. Mario Barrero. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, 2013. Impreso.
- Jaramillo, Darío. “Un viaje a leolandia” *León de Greiff. Antología*. Madrid: Editorial Pretextos, 2013. pp 325-438. Impreso.
- Macías, Luis Fernando y Velásquez Miriam. *Glosario de referencias léxicas y culturales de la obra de León de Greiff*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2007. Impreso.
- McGann, Jerome. “Byron and Wordsworth”. *Byron and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Pizarro, Jerónimo. “Obras ortónimas y heterónimas de Fernando Pessoa: genealogía de una distinción”. *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*. Comp. Mario Barrero. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, 2013. Impreso.
- Rama, Ángel. “Las dos vanguardias latinoamericanas”. *Maldodor* 9 (1973): 58-64. 4 jun. 2016.

<https://monoskop.org/images/a/ac/Rama_Angel_1973_Las_dos_vanguardias_latinoamericanas.pdf>.

Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Trad. Estela Dos Santos. México: Fondo de cultura económica, 2002. Impreso.

Anexos

1.

Tergiversaciones

Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa 1
dicen que soy poeta..., cuando no porque iluso
suelo rimar —en verso de contorno difuso—
mi viaje byroniano por las vegas del Zipa...,

tal un ventripotente agrómena de jipa 5
a quien por un capricho de su caletre obtuso
se le antoja fingirse paraísos... al uso
de alucinado Pöe que tal alcohol destripa!,

de Baudelaire diabólico, de angelical Verlaine, 9
de Arthur Rimbaud malévol, se sensorial Rubén,
y en fin... hasta del Padre Víctor Hugo omniforme...!

¡Y tanta tierra inútil por escasez de músculos! 12
¡tanta industria novísima! ¡tanto almacén enorme!
Pero es tan bello ver fugarse los crepúsculos...

(1916)

2.

Aduno el sol de Grecia

Aduno el sol de Grecia con el brumar norteño 1
y complico mi lógica de ácrata anacoreta
con un gesto jocundo, plácido, asaz risueño...
Voy exórbite; fumo pipas, “soy poeta...”.

Detesto los afanes de la existencia inquieta 5
y, fácilmente, vivo sin arrugar el ceño,
pues sé que la delicia de todo, está, completa,
en besar unos labios perfumados de ensueño...

Ambulo por las cosas de modo indiferente,
diciendo versos díscolos, ingenuos o sarcásticos,
que así le causan risas o asustan a la gente... 9

Todo mi ser sonríe... Mas no cuando fantásticos
ojos de maleficio con sus brillos elásticos
dentro el delirio sumen mi espíritu demente 12

(1916)

3.

Pensamiento pobre

Pensamiento pobre 1
(monedas de cobre
de mi iluso verso)
filtro y tergiverso
como por fingir 5
cielos de zafir
donde son de plomo...

Mi espíritu —gnomo 8
claudicante y lento—,
se fragua un invento
de melancolía,
llora una elegía 12
del amor a Ella,
y de nunca vella...!

Corazón abstruso, 15
ilógico, iluso...!
Pensamiento pobre
(monedas de cobre...)
Espíritu arcano,
dormido y lejano...! 20

Irónico trípico del dolor elíptico que así me divierte... (Señora la Muerte me acecha a la fin de aqueste trajín risueño y jocundo...)	21 25
Vate vagabundo complejo y trivial! Con el Bien y el Mal urdo juglarías! Penas y alegrías son para mi verso motivo perverso de gayo decir, de triste reír y de alegre llanto !	28 32 36
Termino mi canto: pensamiento pobre —monedas de cobre— que de oro me finge la irónica esfinge que en mí se recata... Monedas de plata... (no serán de plomo?...)	38 43
Muy agudo o romo doy fin a mi verso tortuoso y disperso... Si así se divierte mi sarcasmo!... Nada!: Señora la Muerte, fría, arrebujaada, de aqueste trajín me acecha a la fin	46 50 54

(1920)

4.

?

*Au Monsieur
qui ne comprend pas*

Con desdén y sonrisa orgullo arropo... 1
Que soy tan mal poeta?—Bien—. Acato
tal unánime juicio, y no me bato
con nadie, vaya...! Si con nadie topo...

Los ojos fijo en Sirio y en Canopo, 5
y en Doña Luna, mi deliquio nato,
vago con el Búho y con el Gato,
y muy conmigo mismo, misántropo...

A un tinglado irrisorio acaso trepo, 9
tal vez a la sarcástica picota,
o a mi tonel de Diógenes hirsuto;

con mi desdén arropo mi derrota; 12
no a suerte, ni a desvío —necio— increpo:
bizarro y loco soy!... ¿y “tu quoque, Bruto”?

(1920)

5.

Facecias

Bajo del “chopo calvo” 1
—bajo el árbol sin hojas—,
está el Búho rumiando paradojas.

A su alrededor se ven, el lirio albo, 4
las amapolas rojas.

Bajo del chopo enteco 6
—bajo del árbol flaco—,
está Gaspar y fuma su tabaco.

El humo gris se pierde por el hueco hueco del cielo... ningún dombo ataco!	9
Bajo del chopo calvo y enteco, bajo del chopo enteco y calvo,	14
está el Búho rumiando paradojas, —bajo el árbol sin hojas—, está Gaspar, que fuma su tabaco, —bajo del árbol flaco...—	18

6.

Síntesis

Yo diría... (palabra de Aldecoa!)	1
Yo dijera... (palabra de Matías!) que en noches y mañanas y que en días loco estás y está el Búho!... y no sonrías: lo que te digo es formidable loa!	5

7.

Matías Aldecoa

*A Roberto Muñoz Ferro
y a Octavio Amértegui*

Aquí rígido, un vate paradójico yace: Matías Aldecoa, juglar, —nefelibata por cuyo verso ríspido, como cinta de plata riela un dolor, que, presto, se esfuma y se deshace...	1
Es trovero de antaño, de romántica face; con la luna, —a los trenos de dolida sonata—, adunó sus ensueños..., y ya nada desata los quiméricos hilos de ese místico enlace...	5

Matías Aldecoa!, bardo desconocido 9
que discurre, la veste fúnebre y decadente,
por los cielos plumbales de Levante o Muriente!:

sus versos que disfrazan un soñar retorcido, 12
nunca nada dirán a Presente o futuros
gracias al modo errátil y a los ritmos oscuros!

(1920)

8.

Facecias

Un río tardo, 1
gris.

Montañas grises, de acero,
en el fondo gris. 5
Y un lepidóptero azul
en el cielo gris.

Y mi alma en este día 7
está

notoriamente gris:
la monotonía 11
—casi cacofonía—

de la vida, de dá
(unida a la ventura
segura 15
tristura

de lo no sucedido)
un deseo profundo
—cuanto plano— 19
un deseo profundo

de ser
el alma toda del mundo
desconocido...

Alma que está en la rugosa 23
corteza del chopo gris,
y en la gris
y misteriosa,

y en la gris	27
y en la dudosa	
serenidad de la tranquila	
pupila	
faceciosa	31
de	
Le-	
gris...	34

(1914)

9.

Leo Legris

A Pablo de la Cruz, Arch.

Leo Legris es el nombre que porta	1
—para esquivar el irónico gesto—	
mi extravagancia, que, riendo, soporta	
la burla, la estultez, y el elogio indigesto.	

Mi aburrimiento es largo, pero la vida es corta.	5
Mi vanidad... ¡Mi vanidad no vale el resto...!	
Y el resto es casi siempre lo que a ninguno importa...	
Vanidad —para mí— es la toga de abesto:	

pues nunca deja que me quemem las rabias,	9
ni que de necios me atosigue la acerbía,	
ni que el aplauso me torne menos mío!	

“Leo Legris que habita las Ilusorias Babias”	12
—Concedido...— “y la torre feudal de su soberbia!”	
—Aceptado... y en prueba, mirad cómo sonrío...!	

(1920)

10.

Aquesta es la pipa

Aquesta es la pipa de todo el maíz. Aquesta es la pipa del “loco Legris” archilunático.	1
Con ella dialoga cuando la sauda de su montañoso terruño le invade... Cuando está antipático...	4
Cuando ya no ríe... Cuando ya no teje su canción extraña, su canción hereje, libre, parabólica:	7
cuando está soñando con la Bien-querida, la novia lejana, la suave elegida dulce y melancólica!	10
Ella!... que le hurtara su ser arbitrario, su manía absurda, su ultraplanetario devenir errante;	13
Ella que le doma, le rinde y sujeta, y que no le deja tirar la careta y echar adelante!...	16
La dueña de todas sus cosas no malas! La que en su joroba le pone dos alas azules, azules!	19
...Aquesta es la pipa que le rememora ya un instante alegre, ya una triste hora, velados por tules,	22
por tules humosos, de acerada bruma! Aquesta es la pipa en que fuma y fuma Cuando está soñando;	25
En que fuma y fuma cuando triste y solo vaga y vaga y vaga de un Polo a otro Polo	28

sin cómo ni cuándo...

La paisana pipa tan original! 31
Pipa que es regalo del trascendental
Señor Aldecoa...

Aquesta es la pipa de todo el maíz. 34
Aquesta es la pipa del “loco Legris”
quien así la loa!

(1918)