

# LA POESÍA DE LEÓN DE GREIFF. EN LA FRONTERA ENTRE LENGUAS\*

LEÓN DE GREIFF'S POETRY.  
ON THE BOUNDARY BETWEEN  
LANGUAGES

*Rubén Darío Flórez Arcila\**

Universidad Nacional de Colombia

---

\* Presentado en XV Congreso de Colombianistas. Denison University, Ohio. Estados Unidos. Agosto 3 de 2005. Esta investigación se desarrolló en el marco del convenio suscrito entre la Universidad Lingüística de Moscú (UL) y la Universidad Nacional de Colombia. La UL y su Vicerrectoría de Investigaciones Académicas dieron su apoyo económico y logístico para la permanencia del investigador en la UL. La Universidad Nacional de Colombia otorgó su autorización para la permanencia durante dos meses en la ciudad de Moscú en el año 2002.

\*\* [rdfloreza@unal.edu.co](mailto:rdfloreza@unal.edu.co)

Artículo recibido 27-07-06, artículo aceptado 07-09-06

*Crucigramista interimario, logogrifario ad-valorem y ad-placerem  
de Cleopatra: cultivador de sus brunos pitones y pastor de sus áspides,  
y criptogramista kinesiólogo suyo y de la Venus Calipigia,  
“¡viento en popa a toda vela!”*

*Vozduj i voda, zemlia i plamia,  
Nu i Aristotelev efir,  
-vot i ves nabor stijü, stijami  
—S. Goncharenko, 1995*

### **Resumen**

En este trabajo, con enfoque intercultural, se muestran las particularidades de la *zbukoobraz* o imagen fónica en un texto del poeta colombiano León de Greiff. Se argumenta la hipótesis de que una aproximación intercultural puede evidenciar la singularidad textual del discurso poético.

Palabras clave: *intercultural, palabra ajena, fonoimagen, anagrama.*

LEÓN DE GREIFF'S POETRY.

ON THE BOUNDARY BETWEEN LANGUAGES

### **Abstract**

Based on an intercultural focus, this paper shows the peculiarities of the *zbukoobraz* or the phonic image, within a work of Colombian poet León de Greiff. It supports the hypothesis that an intercultural approach can provide evidence about the uniqueness of poetic discourse.

Keywords: *intercultural, alien word, phonic image, anagram*

**E**n varios de sus versos, León de Greiff se refería con desdén a las “greyes planas”, y con acento esotérico, acerca de la nueva arquitectura de sus vocablos. En 1928 anunciaba en *Esquicio* n° 2.- *Suite en do mayor I. Praeludium*. (De Greiff, León 1930).

He forjado mi nueva arquitectura  
de vocablos (un día diré el secreto sibilinamente porque nadie  
capte el sentido recóndito de su forma) clara, cerebral, pura

El “secreto” de esta “arquitectura de vocablos”, aunque se “escondía” en las estructuras visibles de su poesía, se ha logrado decodificar desde un enfoque de análisis intercultural. El secreto estructural de esta “arquitectura” había sido dicho “sibilinamente” por el poeta, esto es, expresado de manera velada como lo hace una comunicación con símbolos culturales.<sup>1</sup> A partir de lo manifestado por el propio poeta, podemos preguntarnos ¿cuál era la manera como éste concebía la parte del lector en sus versos? ¿Cuál tipo de lectura deseaba para su obra poética? Al leer las afirmaciones poéticas de León de Greiff no es fácil intentar proponer una conjetura de respuesta. Los textos del poeta colombiano, producidos en adecuación a un conjunto de claves de refinado arte poético, poseían códigos de interpretación accesibles para muy pocos.<sup>2</sup>

El poeta distinguía dos tipos de lectores en español: aquellos para quienes sus versos serían “brumas cada vez más densas” y un segundo tipo de lectores que tal vez daría con el “secreto sibilinamente” dicho. ¿Pensó el poeta en un tercer tipo de lector bi-cultural, perteneciente a otra lengua y a otra cultura?, o ¿en un lector con una rica memoria de la tradición literaria? ¿Puede ser la poesía pensada como un tipo de comunicación en la que las condiciones interculturales de recepción y traducción permitan desplegar sus “sentidos recónditos” y develar las relaciones estructurales fónicas y de codificación de sentidos, no evidentes para sus lectores iniciales, de la lengua en la que fueron creados los textos? Propongo una respuesta afirmativa.

---

1 Ver Iuri Lotman, *El símbolo en el sistema de la cultura* (2002).

2 Sergei Goncharenko (1995, pp. 18-20) habla de seis tipos de información en el texto poético, que pueden ser descifrados por un destinatario con un tesoro complejo: semántica, estética, semántico-factual, axiológica, catártica y sugestivo-hipnótica.

Como poeta, traductor de poesía rusa y filólogo parto de mi experiencia intercultural. En 1985, las traducciones al ruso de la poesía de León de Greiff realizadas por el poeta y traductor ruso Sergei Goncharenko han constituido un aporte significativo que revela ciertos procedimientos del código poético de la obra de León de Greiff. Al mismo tiempo, la investigación que he venido haciendo (en mi trabajo de traductor al español de la poesía de Pushkin y A. Ajmatova) de la propuesta de Goncharenko, acerca de la singularidad de los mecanismos verbales de la comunicación poética en la poesía de León de Greiff, me ha servido de punto de partida para realizar la interpretación nueva que formulo del poema *Esquema de un quatuor elegíaco en do sostenido menor*, escrito en la ciudad de Bogotá entre los años de 1924 y 1925. Los intérpretes y lectores de la obra de León de Greiff han prestado poca o ninguna atención a este poema, aunque la singular organización de la factura<sup>3</sup> del mismo, diseñado con equivalencias sutiles y no evidentes de asociaciones fónicas hacen de este texto un espléndido ejemplo de creación verbal y de arquitectura signica. Mi concepto de comunicación intercultural se apoya en dos nociones creadas por el semiólogo Iuri Lotman, la de la semiosfera y la de la naturaleza de la comunicación en los sistemas modelizadores secundarios.

La noción de semiosfera –como conjuntos de formaciones semióticas que se hallan vinculadas entre sí a través del “intercambio dialógico”– es útil para comprender el diálogo no como un reconocimiento de lo mismo y lo familiar sino como un desciframiento original de significados no previstos por la cultura con la cual se entra en contacto. En el diálogo que se da entre participantes de culturas diferentes de la semiosfera, reconstruyendo, interpretando textos con memorias culturales extrañas, el participante forastero o extranjero, al interpretar el texto o los textos del otro, descubre estructuras de significación nuevas. Según Lotman, al referirse a las dinámicas de los contactos interculturales “al entrar en cierta comunidad cultural, la cultura empieza a cultivar con más fuerza su propia peculiaridad”. Los mecanismos semióticos de producción de sentido como el diálogo, la no sincronidad,

---

3 Por factura del verso se entiende el conjunto de procedimientos que junto con el procedimiento conceptual y artístico definen la maestría y la cultura poética. Se evidencia sobre todo en el léxico, en la expresión fónica y en el ritmo. *Poeticheski Slovar* (1966, p. 321).

la frontera,<sup>4</sup> la ley de simetría especular, los códigos arcaicos actualizados en la memoria actual, todos ellos intervienen en el momento de los contactos interculturales. Las zonas de tránsito de bilingüismo cultural establecen singulares contactos entre zonas distantes de la semiosfera, haciendo posible la revelación de lo específico a través de lo extraño.

En síntesis, para la definición de la comunicación intercultural es fundamental la noción de que las culturas se encuentran relacionadas a través del bilingüismo cultural en el espacio (no territorial) de la frontera y el diálogo, no como transmisión sino como intercambio entre participantes con memorias culturales (“La lengua es el código más la historia”, Lotman, 1992) que guardan relaciones de semejanza y de determinada diferencia. Una cultura específica requeriría de una esfera cultural ajena para activar su autorreconocimiento y dar cuenta de su singularidad cultural. Este gran espacio de semiosis y traducción se enriquece en los bordes semiosféricos: en la frontera donde los procesos de génesis, autorreconocimiento y fuerte conciencia de lo ajeno, transcurren con mayor visibilidad para la conciencia cultural; “la frontera es el dominio de procesos semióticos acelerados”: de movilización transformante de identidades, de explicitación de las estructuras de los lenguajes y sus memorias sígnicas y de extrañamiento y desrutinización de la auto conciencia cultural.

El encuentro entre el sistema poético en lengua castellana: la obra de León de Greiff y el sistema poético en lengua rusa, es decir la traducción del sistema modelizador de la poesía de de Greiff al sistema modelizador secundario de la poesía en lengua rusa es un hecho de comunicación intercultural, que en mi caso particular, ha permitido encontrar relaciones sígnicas que comunican la otredad metafísico-fónica de la poesía greiffiana.

Para realizar mi análisis, inicialmente partiré del concepto tan importante para Bajtin de “palabra ajena o extraña”. Toda formación semiótica, como las lenguas artísticas de la novela, la poesía o la pintura son lenguas “extrañas”. Lotman, quien renovó los aportes de teóricos que pertenecieron

---

4 La idea de que las culturas se renuevan desde los bordes o lugares donde se hibridan las gramáticas, los lenguajes y los modos de expresión, gracias al cruce y a los mecanismos de bilingüismo, es una de las nociones que le permite a I. Lotman (1996) hablar del dinamismo cultural.

a las escuelas de estudiosos rusos del lenguaje en la década de los 20 del siglo pasado –como Zhirmunski o Bajtin– hablará de la *chuzhoie slovo*<sup>5</sup> para indicar las propiedades y el modo de comunicar y la recepción del destinador y el destinatario frente a la palabra no familiar. La lengua del arte, como la comunicación intercultural con plenitud, representa un tipo de comunicación que se distingue de la comunicación en la cual se transmite una información. La comunicación corriente, diferenciada de la comunicación a través de los sistemas modelizadores secundarios como la poesía o la literatura, es una comunicación “pobre” que se apoya en la ajustada identidad de códigos entre destinador y destinatario. Según Lotman, ni la poesía ni la comunicación a través de otros sistemas modelizadores secundarios (los lenguajes del arte), ni la comunicación intercultural real y auténtica comprenden una comunicación y un código que produzcan un “acuerdo instantáneo” y una “identidad completa entre emisor y destinatario”. Se oscila entre adecuación e inadecuación: <sup>6</sup> “cuanto más difícil e inadecuada sea la traducción de una parte no intersectada (cuando no hay semejanza de códigos) entre dos lenguas, más precioso se vuelve, en los intercambios informativos y sociales, el hecho de esta comunicación paradójica” (Lotman, 1992). En esta comunicación excéntrica, aquello que no entendemos es lo que activará una acentuada actitud de recepción y expectativa (actitud bajo signo positivo o negativo, lo ajeno como algo hostil o lo distinto como interesante). De la idea de comunicación que propone Lotman puede concluirse que todo encuentro comunicativo que auténticamente produciría conocimiento es una comunicación entre extranjeros. León de Greiff distinguía entre el “idioma anodino” que no comunica nuevos sentidos y el “idioma sibilino” que era el de su poesía. Las audaces teorías de Lotman sobre la

---

5 La “*chuzhoje slovo*” o palabra extraña es un término empleado por M. Bajtin y utilizado por I. Lotman (1965, p. 106) “*Chuzhoie Slovo*”, p. 106. El discurso poético, aunque pueda partir de la palabra y del habla cotidiana, no es idéntico a aquéllas.

6 La comprensión de la comunicación como una transmisión de información entre estructuras sin memoria garantiza un alto nivel de identidad. Lotman imagina un destinador y un destinatario que poseyeran los mismos códigos y se encontraran privados de memoria. El valor de la información transmitida será mínimo y la misma información se verá severamente limitada. En “Sistema de una sola lengua”. (Lotman. 1992, pp. 13-14-15).

semiosfera parecen otorgarle un nuevo sentido a las afirmaciones del poeta colombiano, expresadas en *Tres nocturnos del extranjero*:

Disparé mi desdén, disparé mi silencio, cogitabundo y hosco  
y cejjunto: -áureo reproche, gesto joyoso, adamantino rasgo:  
“parodia de la Esfinge”, “buído enigmatista” me gritaron los orbes  
en anodino idioma que no llegaba a sibilino.

y concluye para hablar del tipo de comunicación que interesa a León de Greiff:

para quedar desnudo y sobrio y solo: El Extranjero.  
(Medellín, julio de 1928)

De todos los sistemas signícos que se dirigen a los ojos o al oído: escritura, palabra oral o signo icónico, León de Greiff mostraba predilección por los signos cuyo vehículo eran las imágenes acústicas.

No toques nada. Déjalo todo en su sitio.  
Mira la rosa mirobolante, signo, símbolo, emblema.  
Para los ojos nada, ni para los subsentidos  
(*Cancioncilla*)

De Greiff iguala la poesía con la música, en su carácter a la vez transitorio y detenido, el acontecimiento de la vida o lo que nunca ocurrió queda fijado por el arte del verso:

Placer, dolor, ayer... Hoy, huecos, ecos.  
Nada para los ojos; todo para la caracola resonante  
los ojos y los otros, subsentidos, servidores.  
Sólo la música es. Y el resto, ocio y capricho,  
mentida euforia más que taciturna.  
Poesía y música son el eterno instante.

De Greiff valora la condición auditiva de la poesía. La poesía es, entonces, para el poeta un arte que se dirige al oído, con una singular condición en

el texto y en la memoria, de los signos que la componen, lo cual la emparenta con la música: <sup>7</sup> es un arte y un tipo de comunicación en los que

Lo que viene y se va, lo que se fue y retorna  
con lo que nunca adivino; lo que ya no vendrá.

La referencia a lo que retorna y va, <sup>8</sup> es una referencia a la estructura del arte musical, como el ritornelo con sus pasajes que se repiten periódicamente. El poeta se ve como un “*químico de acordes*”.

Cuando tango la zampona  
cuando tango el sacabuche,  
jamás pienso en quien me escuche  
ni en quien me allane la moña.  
Y así la zampona taño  
pizzico así la vihuela  
cantando mi cantinela  
como trovero de antaño.

(Son, 1955)

Pero esta permanente relación que establece León de Greiff entre su poesía y la música, ¿a cuáles realidades del arte del verso, de la comunicación

- 
- 7 Zhirmunski (1924) pertenecía al grupo de los formalistas rusos, definía el carácter “musical” de la poesía así: el ritmo poético es el resultado del compromiso entre la ley de la métrica y las características fónicas del material discursivo. Hay una unidad en la heterogeneidad del verso. Un momento importante es el movimiento de las “imágenes” a través de la diferencia de los sonidos su reunión dentro de las palabras.
- 8 Con respecto a la memoria del lector, en el acto de la lectura, escribía San Agustín “Cuando deseo cantar una canción conocida, antes de comenzar, mi expectación abarca (*tenditur*) su totalidad, pero apenas comienzo, todo lo que voy recordando de ella relacionado con el pasado se amplía (*tenditur*) en mi memoria. Y la vitalidad de esta acción (*actionis*) mía se dilata (*distenditur*) en ella por lo que ya he recitado y en expectación por lo que aún recitaré. Pero mi atención sigue estando presente, y por ella pasará lo que era futuro para convertirse en pasado. Y a medida que esto se va realizando, disminuye la expectación y se prolonga la memoria”. (Ver Ricoeur (2000, p. 63).



poética aluden? Ferdinand de Saussure llamó la atención sobre el plano de expresión del signo, al cual denominó significante. La palabra, como signo, puede remitir a un evento exterior o, como en el texto poético, destacar su forma material y convertirse en estímulo de creación para el poeta y para el lector, en objeto de contemplación y deleitación.<sup>9</sup>

Ch. S. Peirce en *Algunas consecuencias de las cuatro incapacidades*, al referirse a la “cara palpable de los signos”, anotaba: “Como un signo no es idéntico con la cosa significada, sino que difiere de esta última en algunos aspectos, debe tener en sí algunos caracteres que pertenecen al mismo, sin guardar ninguna relación con su función representativa. Los llamo las cualidades materiales del signo” (pp. 70-71). En la poesía, estas cualidades se refieren a la forma sonora. El discurso poético es un discurso organizado a partir del nivel de los fonemas; según Zhirmunski (1924), en el capítulo I de su clásico libro *Vvedenie v Teoriú Sitja*: “se diferencia de la prosa por el orden regular de su forma sonora”. En la poesía, la elección de las palabras se realiza de modo que determinados fonemas aparezcan con cierta metódica regularidad a diferencia del discurso corriente. Para Zhirmunski, “La reiteración de los fonemas en el verso cumplen una función artística”, al ser percibidos por el lector dentro de las unidades lexicales. Dicha regularidad de los fonemas reorganiza los significados habituales de la palabra: “La organización fonológica del texto entraña un sentido conceptual”. Estas nociones formuladas por teóricos del verso de la escuela formalista rusa entre 1910 y 1920, fueron desarrolladas en la idea del “pensamiento fónico” propuesta por el traductor y poeta Sergei Goncharenko en su libro *Teori ispanskoi poeticheskoi rechi*,<sup>10</sup> publicado en 1995. Dos de las más importan-

- 
- 9 Según Lotman, la musicalidad del verso surge como consecuencia de la tensión que resulta de que los mismos fonemas portan distinto contenido estructural. En tanto existan mayores divergencias de sentido y gramaticales en los fonemas que coincidan; la divergencia será más perceptible entre la reiteración en el nivel del fonema y la diferencia en los otros distintos niveles de su significado harán que el texto poético parezca más musical y armonioso.
- 10 Para Goncharenko, las más destacadas producciones de la poesía española y latinoamericana ofrecen las más diversas manifestaciones de ordenamiento sonoro, las cuales incluyen no sólo la rima sino también las más heterogéneas categorías de acordes no rimados: desde las aliteraciones triviales hasta las profundas reiteraciones fónicas.

tes tesis del libro –1. que el “pensamiento fónico” constituye el material original de la poesía, y 2. que “la ornamentación fono-escritural se obtiene por medio de las iteraciones fónicas o estructuras fónicas”– permitieron establecer para los estudiosos del discurso poético, y en particular para mi investigación sobre la poesía del “buído enigmata”, que las estructuras fónicas que constituyen la particularidad de la organización del discurso poético, sugieren la clave del discurso greiffiano. Varias conclusiones del trabajo de Goncharenko, que se apoya en la poesía de de Greiff, publicado en lengua rusa, son esclarecedoras:

1. Las iteraciones fónicas (a nivel de fonemas, aliteraciones y paronomasia) transmiten información estética, la cual se halla como “oculta” o cifrada.
2. A través de las iteraciones, el pensamiento fónico en la comunicación poética transmite información catártica, hedónica y sugestivo-hipnótica.
3. La repetición sonora como motivación fónica de la estructura de imágenes.
4. La lectura del texto poético no es lineal, se produce a través del mecanismo de la retrospectiva rítmica.

En buena medida, la traducción al ruso de la poesía de León de Greiff y los problemas que surgieron en el proceso mostraron con toda evidencia que tanto en la creación poética como en la recepción de la comunicación poética, las estructuras fónicas constituyen el modo de generación, organización y recepción del tejido poético. Una imagen fónica invade la conciencia del poeta y se convierte en el dispositivo organizador y al mismo tiempo en la clave secreta, “sibilina”, del texto. Las imágenes fónicas, como señales extendidas espacialmente, no linealmente, despliegan la fuerza recóndita de la influencia estética. Estas estructuras fónicas (fonemas, pseudofonemas, complejos fónicos) reagrupan de manera singular las significaciones de las palabras, produciendo un efecto de extrañeza en el receptor. El análisis fónico que realiza el “químico de cadencias”, al elegir, impulsado por la inercia de la imagen fónica que invade su conciencia, determinado tipo de unidades lexicales, en las cuales concurren grupos específicos de fonemas, desarticula los significados rutinarios de las palabras y provoca la “excentricidad” del discurso poético.

Existe un poema de León de Greiff que curiosamente ha sido pasado por alto por sus lectores y estudiosos. Es, a mi juicio, el poema más enigmático y hermético de León de Greiff. Las sistemáticas observaciones que hiciera el

traductor S. Goncharenko a propósito del simbolismo fónico secundario (el sistema lingüístico dispone de grupos léxico-fónicos que reúnen las palabras sobre la base de su comunidad de sonido) encontrado por él en el discurso poético greiffiano me proporcionaron una clave de desciframiento del poema que he mencionado: *Esquema de un quatuor elegíaco en do sostenido menor*, dedicado a Jorge Zalamea y escrito entre 1924 y 1925.

La lectura guiada por la función y los procedimientos de la *zbukoobraz*<sup>11</sup> (imagen fónica) o fonoiimagen proporcionan la clave profunda de creación de este texto y de los procedimientos y las estructuras que logran su efecto sugestivo hipnótico. En buena medida, estas “estructuras son poderosas sobre todo en el nivel subliminal y pueden funcionar sin la ayuda del juicio lógico”. Ya Gontcharenko había observado la extraordinaria “*explosión paronímica*” sin parangón en la poesía en lengua castellana, manifiesta en la obra de León de Greiff. En este poema, que quiero mostrar como una maravillosa ilustración de la destreza greiffiana para crear una elegante y enigmática estructura de oposiciones fónicas,<sup>12</sup> es posible descubrir un gongorino espejo de aliteraciones, paronomasias e iteraciones fónicas que crean un texto oculto dentro de él mismo.

La idea de las iteraciones fónicas fue propuesta por primera vez en los apuntes sobre los anagramas de Ferdinand de Saussure (Ver Starobinsky, 1996). Había allí dos hipótesis que sugerían una función no prevista antes para los conjuntos fónicos:

1. En la poesía védica, en el *epos* griego y en el verso germánico: el poeta se entregaba enteramente al análisis fónico de la forma articulada de la palabra.
2. Las fórmulas mágicas, las oraciones o los versos fúnebres tenían un carácter anagramático, a intervalos se repetían las sílabas de un nombre. Es posible pensar que se trataba de una doctrina acerca de que en la

---

11 La fonoiimagen o fonemas reiterados (repeticiones fónicas) constituyen el ritmo y el ritmo en el verso “oscila entre la unidad y la pluralidad, el orden y el desorden, lo previsible y lo imprevisible, el ritmo no es una forma es más bien la constitución de la forma”. Ver M. M. Girshman (1996) citado por Goncharenko, 1995).

12 Se ha hablado de una correspondencia entre la forma gráfica y la forma acústica (fonoletra). Según V. Zhirmunski (1924) “en la conciencia verbal de los hablantes letrados las representaciones gráficas poseen una gran fuerza y estabilidad”. Goncharenko habla de los grafonemas.

invocación del dios, la oración o el himno, no conseguirían su objetivo si incluyeran en el texto el nombre divino.

En el poema greiffiano podemos encontrar una particular saturación fonológica<sup>13</sup> que se constituye en un procedimiento de organización, que da relieve al plano fónico del poema, provocando sugestión y nuevas significaciones. La primera clave para descubrir el texto oculto se halla en el nombre modificado, latinizado, que se encuentra al comienzo y al final: CAROLUS BALDELARIUS (es una variación a partir del nombre francés de Charles Baudelaire, escrito en mayúsculas), lo cual destaca gráficamente al nombre latinizado del poeta francés y, por tanto, es un llamado de atención sobre el papel que desempeñarán los fonemas.

Extendidos y reiterados a lo largo del poema se encuentran como iteraciones fónicas, los fonemas /l/, /r/, /v/, /b/, que integran las sílabas del nombre señalado. Estos fonemas hacen parte de segmentos fónicos o sílabas que se reiteran creando simetrías fónicas:

/arc/, /gr/, /car/, /ca/

Grazna su pávida carcajada romántica

El fonema /r/<sup>14</sup> aparece como una forma fónica reiterada; en algunos casos su acumulación fónica produce estructuras versales de gran saturación fonológica.

A/r/pegian /r/isotadas de sa/r/casmo

-/r/etozo faunesco

---

13 R. Jakobson en su artículo de 1985 “Modelación verbal subliminal en la poesía”, habla de estructuras verbales muy cargadas:

*slä sovinia is Pitera*  
*vsia spiná istýkana*

14 Según B. V. Tomachevski (2002): “El estilo se halla en dependencia del hecho de que nos encontremos frente a una forma recitativa aquella en la cual el mismo aspecto sonoro hace parte del propósito artístico y crea un efecto calculado... el lector piensa la forma recitativa, involuntariamente, como forma para pronunciar. El discurso rítmico es aquél donde los segmentos fónicos se perciben como valores comparables entre sí” (Traducción del autor).

/r/isas ce/r/eb/r/ales  
que a nadie convencen, a nadie,  
ni ag/r/adan  
(r//ugidos de b/r/once  
En suavidades de seda),  
agudas /r/isas asaz falsas  
que afinan en t/r/émolos b/r/oncos,  
huecos,  
/r/oncos.

El reiterado fonema /r/ y las sílabas reiteradas /ca/ y /co/ remitirán a una de las sílabas del nombre CAROLUS BALDELARIUS, lo cual sugeriría subliminalmente la invocación oculta del nombre desplegado como en los anagramas.

El uso sibilino de los fonemas o la “modelación verbal subliminal” produce nuevas sorpresas para un lector bicultural atento. En:

Gr/a/zn/a su pá/v/ida ca/r/c/a/ja/da/ romántica, sonámbula, m/ac/abra/

Aquí es posible descubrir diseminado, de derecha a izquierda, o al contrario: /abracadabra/ que reúne los fonemas destacados gráficamente del nombre CAROLUS BALDELARIUS:

/ca/ /b/ /r/.

Este procedimiento de ordenar las sílabas y los fonemas de un modo oculto e invertido dentro de las líneas versales se conocía también como palíndromo. A la lectura al revés se atribuía una significación mágica y esotérica. Los palíndromos se proferían durante los conjuros en sitios fronterizos, en tumbas y en puertas. “el palíndromo activa las capas ocultas de la conciencia lingüística”. “El palíndromo –simetría, asimetría– es un mecanismo generador de sentido” (Lotman, 1995). Aunque /abracadabra/ aquí aparece como palíndromo, en sí mismo es un tipo especial de conjuro. Esta palabra cabalística con propiedades mágicas se ordenaba en once renglones. Once renglones ocupan los fonemas del abracadabra, (otro anagrama de CAROLUS BALDELARIUS), en el poema de León de Greiff.

Arpegian risotadas de sarcasmo  
 –retozo faunesco–  
 risas cerebrales  
 que a nadie convencen, a nadie,  
 ni agradan  
 (rugidos de bronce  
 en suavidades de seda),  
 agudas risas asaz falsas

(nótese la simetría fónica –densidad fonológica–: asas, sas, sas, asas)

que finan en trémolos broncos,

(nótese la simetría fónica –saturación fonológica–: in, an, en, em, on)

huecos,  
 rancos.

Sergei Goncharenko, anotaba que si se trata de reiteraciones fónicas diseminadas a través de las distintas líneas versales, éstas paulatinamente adquieren una significación simbólica durante el proceso de su recepción.<sup>15</sup> Es decir, aparecen como texto escondido que puede ser percibido subliminalmente. Debe aclararse que lo subliminal está estrechamente relacionado con el pensamiento impulsado por el ritmo del verso: “En el verso el ritmo en un momento que define la estructura y en los marcos del ritmo se impulsa el pensamiento y su expresión”.<sup>16</sup> Escribe de Greiff en su poema:

Pasa la lívida caravana retrospectiva  
 lívida caravana de enfermizas fantasmas, de larvas

---

15 Hay que aclarar que el ritmo es una forma que contiene algo que fluye, es la forma de lo que se establece en un instante. La recepción es ritmo. Nota del autor.

16 Zhirmunski también agrega que “el significado y el tejido de significados es dirigido por las correspondencias rítmicas”, también añade “la deformación atraviesa el discurso poético y acentúa nuestra atención hacia cada palabra, a diferencia de la prosa donde nos deslizamos a través de las palabras”.

El término /retrospectiva/<sup>17</sup> no es transparente. A primera vista parece una palabra fortuita. Sin embargo, si leemos hacia atrás o al revés, como en el caso de los anagramas<sup>18</sup> y los palíndromos, si volvemos a pensar en la función de significado y de sonido semantizado que tiene el fonema /r/ en el poema, entonces /retrospectiva/, a mi juicio, es claramente una indicación del poeta para ser descifrado.

Leamos hacia atrás o reunamos los fonemas:

Pasa la lívida caravana retrospectiva  
 Lívida caravana de enfermizas fantasmas, de larvas

Se descubrirá un nuevo anagrama: /larva/, constituido con las sílabas del nombre C/AR/O/L/US /BA/LDE/LAR/IUS: si leemos retrospectivamente, siguiendo el análisis fónico al que se entrega el poeta, en el nombre se encuentra como “larvado”, porque se desplegará durante una lectura no lineal (esteriométrica): el enigmático anagrama /larva/. Hay una perfecta adecuación entre la disposición estructural de las imágenes fónicas y el sentido estético: el significante /larva/ se halla oculto entre los fonemas y es posible descifrarlo a través de una lectura retrospectiva. Los segmentos fónicos /lar/, /va/ están esparcidos a lo largo del poema y forman una “caravana retrospectiva”. /larva/ es una palabra latina que significa /fantasma/. Solemos imaginar a los fantasmas con faz lívida o pálida, por eso es una caravana lívida de larvas. /larva/ es un monumento fónico a Baudelaire.

Todo el poema, con los dos anagramas: *larva* y *abracadabra* (fantasmas ocultos, signos que en sí mismos evocan ausencias y exorcizados con el ritmo de los fonemas, presentes y ausentes al mismo tiempo, diseminados a través de las líneas versales), se descubre como un oculto monumento fónico en homenaje a Charles Baudelaire, el poeta francés. El poema, en sí, evoca un referente, al poeta del París de finales del siglo XIX ausente,

---

17 “Retrospectiva”, es una clara alusión al ritmo, pues volver y regresar son formas retrospectivas de la percepción del ritmo y su memoria. De aquí que el término de Greiff sea una indicación precisa para leer en profundidad su poema.

18 En lengua castellana la definición de anagrama no ha pasado de explicarlo como una simple inversión de los nombres, sin mostrar su profundo valor estético y discursivo. (Ver *Marchesi & Forradillas*, 1986).

plegado dentro de las estructuras fónicas y versales. Los anagramas llaman a un texto oculto.

En 1995, con un reducidísimo tiraje fue publicado en Moscú, el libro del traductor de León de Greiff al idioma ruso. El estudio recogía las observaciones de su autor sobre la estructura y los procedimientos del discurso poético greiffiano. El trabajo de síntesis y sistematización teórica había sido precedido diez años antes por la publicación de las brillantes traducciones hechas por Goncharenko de la obra del poeta colombiano. Aunque el poema *Esquema de un quatuor elegíaco en do sostenido menor*, no se encuentra entre dichas traducciones ni tampoco es citado en su libro esencial, *Fundamentos de la teoría del habla poética en español*; la lectura de sus traducciones del poeta colombiano al idioma ruso y de dicho trabajo me han permitido, en una aproximación comparada intercultural, construir unas claves de lectura que considero fundamentales para comprender la comunicación greiffiana. Así, he creído revelar las claves de su “arquitectura de vocablos” o el código de desciframiento de su “lenguaje sibilino”.

De Greiff provoca, a través de su simétrica organización fonorrítmica, un estado de recepción singular. La lectura de sus poemas provoca una condición sugestivo-hipnótica que desplaza los vínculos lógicos y de sentido que son propios para la comunicación verbal en situaciones prácticas y triviales. Como ha sido dicho, su poesía hablaría en una lengua extraña. Quiero anotar que otro poeta, citado por el estudioso norteamericano R. Jakobson a propósito de la modelación verbal subliminal en poesía: Velemir Jlebnikov creó una lengua poética que no estaba destinada a ser comprendida, utilizando las convenciones y los códigos de la comunicación trivial. La cultura hispanocatólica como la cultura rusa ortodoxa han sido influidas y configuradas poderosamente por un servicio religioso en latín y en eslavo eclesiástico, dos lenguas que tienen la función cultural de transmitir un mundo metafísico que no puede ser comunicado ni imaginado con las palabras de la lengua familiar y cotidiana.



El texto dentro del texto, comunicado por los fonemas del anagrama /larva/ que constituyen el nombre CAROLUS BALDELARIUS, es un universo de significado metafísico que sólo puede ser creado y comunicado por la lengua extraña o extranjera del poeta León de Greiff. Este poema, por la complejidad de sus formas fónicas, no tiene parangón en la literatura castellana y a través de una poderosa sensualidad “acústica” comunica la “trascendencia total del sonido”, la cual en Colombia tuvo su destacado antecedente en el poema de José Asunción Silva: *Los maderos de San Juan*, publicado en noviembre de 1892, un par de años antes de la devastadora guerra colombiana de los Mil Días. Acaso la desintegración en sílabas anunciara la inminente contienda colombiana de la mencionada guerra.

¡Aserrín!  
¡Aserrán!  
Los maderos de San Juan  
piden queso, piden pan,  
los de Roque  
alfandoque  
los de Rique  
alfeñique  
¡Triqui, triqui, triqui, tran!  
¡Triqui, triqui, triqui, tran!

## Referencias

*En idioma español:*

- ARCINIEGAS, G. (1976). *Antología de León de Greiff*. Colección Popular No. 18. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- DE GREIFF, LEÓN (1930). *Libro de signos. Tergiversaciones de Leo Legrís, Matías Aldecoa, Gaspar von der Nacht y Erik Fjordson. Segundo mamotreto*. Medellín.
- JAKOBSON R. (1974). *Ensayos de lingüística general*. (J. M. Pujol y J. Cabanes, Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- . (1992). *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. (M. Manssur, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

- LOTMAN I. (1965) *Poética estructural*. Moskva: Editorial Prosveshenie.  
 ———. (1992). *Cultura y explosión*. Moskva: Gnosis.  
 ———. (1996). Acerca de la semiosfera. *Semiótica de la cultura y del texto*. (D. Navarro, Trad.). Madrid: Cátedra.  
 ———. (2002). El símbolo en el sistema de la Cultura. (R. D. Flórez, Trad.). En *Forma y Función* 15.  
 MARCHESI, A., FORRADILLAS J. (1986) *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. (J. Forradillas, Trad.). Barcelona: Ariel.  
 PEIRCE, C. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. (R., Alcalde y M., Prelooker, Trad.). Madrid: Editorial Taurus.  
 ROCOEUR (2000). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.  
 STAROBINSKI, J. (1996). *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Editorial Gedisa.

*Referencias en idioma ruso:*

- GIRSHMAN, M. M. (1996). *Izbrannye stat'i Lebed'* (Ed.). Donets'k .  
 GONCHARENKO, S. (1995). *Osnovi teorii ispanskoi poeticheskoi rechi*. Moskva: Rema.  
 ———. (1986). *Pod znakom lba*. Moskva: Judozhestvennaia Literatura.  
 KVIATKOVSKII, A. (1966). *Poeticheskii Slovar*. Moskva: Sovietskaiia Entsiklopedia.  
 LOTMAN, I. (1992A). *Izbrannye Stati*. Tallin: Alexandra.  
 ———. (1992B). *Kultura i Vzryv*. Moskva: Gnosis.  
 TOMASHEVSKII, B. V. (2002). Teorii Literatura. En *Poetika*. Moskva: Press.  
 ZHIRMUNSKI, V. M. (1924). *Teorji Stija*. Moskva: Academia.