

aquellas que conservarán con más nitidez los aspectos positivos de la amada y que la mantienen intacta a través del tiempo. Es, por tanto, el recuerdo ambivalente, doloroso siempre por lo fluctuante de la existencia, contra lo cual se defiende para que la imagen deleitosa no sufra cambios radicales. La ausencia hace más soportable la figura real y temporal, a medida que se madura y gratifica un símbolo que, por ser ideal, es menos represivo. Esta segunda imagen simbólica que aparece en el mundo de la creación poética, producto del recuerdo y del proceso idealizador es, en consecuencia, la liberadora de una experiencia amorosa concreta.

En los primeros poemas de León de Greiff la mujer aparece junto a los prados, cabe la luz diurna, asomando sus ojeras por violetas lilas, y sus manos perfumadas y blancas participan del idílico soñar, de la nocturna hora o de la quimera. Contiene un matiz idealizado a nivel cósmico por estar ella tan cerca de las formas pulcras y bellas de la naturaleza, como concierne a la poesía modernista.

Sin embargo, esta imagen femenina de características además imprecisas y vagas en lo que respecta a la individuación de la amada, ondina entre los ámbitos serenos de los elementos naturales, desmayando con lo etéreo y frágil, va desapareciendo y alejándose de lo real, consumiéndose en una muerte singular, hasta la determinación de una figura-tipo, imagen genérica y universal. La mujer como tal, no sufre una muerte real; hay una trasposición de su potencialidad femenina hacia otros ideales que son parte constitutiva del Yo del amante.

“Aun cuando en la separación debe ‘darse muerte’ a la imagen ideal del ausente y sustituirla por otros ideales, al mismo tiempo se debe seguir viviendo para garantizar en lo posible la continuidad del Yo. Por regla general se llega a un compromiso entre los ideales; este compromiso de acuerdo con los hechos, posee una gran dosis de ambivalencia y la separación constituye una señal de contradicción” (1). Es en este momento que la amada promueve en el poeta un movimiento de simpatía por la proyección de sí mismo en ella, de carácter narcisista, y que reiterará la separación. De este modo comienza un segundo ciclo poético más complejo y definido en el desarrollo de la imagen sustitutiva de la amada, caracterizado por la aparición de una mujer mítica.

"Freya, dona, donina, Freya hase ido para tierras del Norte.
Para golfos del Sur. O hacia tifones del Oriente... Yo qué sé.

Freya, dona, donina.

Nunca supe quién era —a derechas—. Plúgome ella y en ella un diminuto cuanto vivaz y flagrante rayo de su fuego que la locura le puso en sus ojos apasionados y henchidos de misterio; abisales.

La ausencia del objeto amado a la vez que desvirtúa la imagen real de la mujer, ofrece a la conciencia del amante los rasgos necesarios para mitificar a la innominada fémmina. "En primer lugar —afirma Caruso— hay que recordar que la idealización implica un empobrecimiento (en cursiva), una atrofia de la imagen del ausente: los recuerdos positivos son cuidadosamente disociados de los de índole negativa, lo cual implica también el aislamiento de estos últimos para formar una imagen complementaria y tendenciosa. Freud ha escrito en varias ocasiones sobre el aislamiento (cursiva) de algunas características de la realidad y ha diferenciado este proceso defensivo de la represión... ciertos rasgos de la realidad según la necesidad, se toman como *pars pro toto* (cursiva) por la realidad total" (2).

En esta segunda etapa de la relación amorosa, la fogosidad pasional se mezcla con un desengaño. Esto engendra una dicotomía en el tratamiento de los valores existentes en la amada que se manifiestan en: 1º La idealización de la mujer hasta convertirla en mito y 2º En el encubrimiento de la pasión y de determinadas características de la amada tras el símbolo de la noche. La transformación de la mujer real en mujer-mito se realiza a su vez en dos órdenes simultáneamente: 1. En el orden de lo personal: a) con la ausencia, b) en el modo de elegir una parte por el todo, c) por la identificación de un aspecto de la amada con un mito; 2. Y en el orden histórico: a) por la ubicación y superposición de la imagen sustitutiva de la imagen real en una imagen histórica perteneciente a los mitos creados por la cultura occidental, por analogía, y b) por la identificación y caracterización de la imagen idealizada de la mujer de acuerdo a la perfección que presenta la mítica. Esto se infiere de los poemas que como en "Arieta" el mito valoriza a la amada:

*"Vuelve los ojos vida!
No así discurras, lenta,
como ésa Venus rubia
que mi pasión desea,
como ésa endrina Venus
que mi deseo azuza
(si el corazón-esfinge
en su silencio gélido se acendra)"*

El poeta aparece solo, con el amor de Eros y de Agape, luchando unas veces por satisfacer un anhelo de sublimación, otras por satisfacer un deseo puramente erótico. El amor que es carencia, necesidad de totalización, no encuentra en el desfogue de la comunicación unida de intelecto y sentidos su más alta expresión. De ello se deriva el conflicto, y se hace ambiguo el lenguaje, lo que explica también la preferencia por tratar a la mujer a través del mito.

"No descifré el enigma de esta dona. El enigma que está en su cerebro y está en su sexo y en su corazón. En el cerebro, en el corazón, en el sexo de Freya, de Isabeau, mi Valkyria!, como en el sexo y en el corazón y en el cerebro de toda mujer —Lilith y Medea u Ofelia y Oriana— así sea ella la menos compleja ni enigmática" (3).

Y luego agrega con ese sarcasmo ante su impotencia de omnisciente:

"No descifré su enigma: Qué iba a descifrarlo aqúeste pésimo escudriñador y buzo de las almas!"

La mujer permanece a distancia, como creación propia, imagen de un Yo-ideal narcisista, confiriéndosele al poeta total libertad para el manejo de la imagen ideal:

*"Voz acariciante,
trémula, acezante...
Voz que es ya mía... y no lo será nunca!
Ajena y mía y próxima y distante!"*

En este modo de manejar a la amada, que ya es mito, se verá el poeta coadyuvado en su libertad por una concepción desdeñosa que tiene frente a la vida y en relación a su expresión, que es el lenguaje poético. Concepción que no llega a la nihilización total en él, sino que

El poeta León de Greiff reconoce que la mujer de sus poemas es creación suya. Está más allá del mito, y más acá de lo real, en sí mismo, en su amor narcisista; reflejo de su fantasear, de su fabular poético. Así se expresa haciendo manifiesta su experiencia: amorosa e idealizada:

*"Función, mito, entelequia, trasunto, resonancia
de malhadados sueños sin apenas relieves,
sin apenas volumen: fantasma de quimera,
claridad incorpórea, sombra de fantasía:
eco, luz, cavilancia
—verberación del sueño—,
poema sin raigambre para en jamás escrito.*

Venías de tan lejos que ya olvidé tu nombre" (6).

Los conceptos de entelequia y mito identificados por el poeta pueden rastrearse históricamente dentro de nuestra cultura. Las entelequias, siendo resumen categorial de las concreciones de lo real en la idea, exigen que los seres de la naturaleza que en ella se reflejan existan porque su esencia participa de esa idea. La mujer en De Greiff considerada en su estructura mítica es parte de la Idea que cada mito formula particularmente; pero también comparte lo "eterno femenino" con todas las variantes que origina el mito de Dafne, mito por excelencia de la mujer idealizada; primigenio en la genealogía de los mitos femeninos. Más aún, la imagen de la mujer del poeta contiene una concepción medieval del amor, en cierto sentido opuesta a la mística cristiana. Sin abandonar los aspectos diabólicos y dionisiacos que por oposición encubre el mito y que se manifiestan en el lenguaje de lo inconsciente que forma parte de las imágenes, metáforas y símbolos, mantiene la concepción mariana del amor. Es ésta una ambigüedad, consecuencia de la tradición histórico-cultural a la que se acoge el poeta por un lado, y a la aparición de los poetas malditos no desconocidos en Hispanoamérica.

Si el cristianismo coloca al Yo ideal en la divinidad; Freud lo coloca en la sociedad, sostiene Morgan (7). Bajo esta ambivalencia valorativa del Yo que entraña al amor humano y concreto, comienza el siglo XX; y León de Greiff, al situarse en la primera post-guerra la sufre, dominado por el signo nietzscheano con toda la "crisis de

lo coloca en una tónica irónica ante ese mismo nihilismo de antecedentes nietzscheanos, anunciado en su libro "Variaciones alrededor de nada" y que se concretará en la afirmación "Todo es uno, y lo mismo" como dirá también por esa fecha J. L. Borges, con Heráclito más que con Parménides.

La mujer en la poesía de León de Greiff se acerca más a una imagen hierática por imposible, que a una figura femenina, viva y concreta. Se halla determinada por una imposición que en el orden de la historia se atenuará hacia el siglo XX con el descubrimiento y la aceptación de un Yo personal, ambivalente, contradictorio y proyectivo. Podría decirse que esta mujer del poeta De Greiff ocupa el período de transición que transcurre entre Lorca y Neruda. Si estuviera librada a su Yo se acercaría a la mujer que en A. Storni se pronuncia por la recuperación de su ser como totalidad y por la reivindicación de lo erótico, tal como se afirma en "Palabras de la virgen moderna":

*"Si tu sabiduría no me obliga a malicia,
ni tu mente cristiana me despierta rubores.
Ni buellas de betairas enturbian tus amores
En mi franqueza blanca todo será delicia" (4).*

En el teatro lorquiano las mujeres aparecen alienadas a la virginidad y están dedicadas a librarse de ella contra la tradición religiosa y social. En Neruda la mujer es parte constitutiva de la vida cotidiana del poeta, tiene nombre propio, es un estímulo para la producción poética más que para la sublimación; es activa y propicia en lo erótico tanto como en lo intelectual. No así la greiffiana que si bien incita a la poesía o al restablecimiento del desvarío amoroso que provoca, no entra en comunicación concreta con el poeta ni canta; permanece a distancia pasiva, acaso infecunda, innocua, sin penetrar en el halo de soledad de que es víctima el poeta. A pesar de que él diga "Yo todo me quemo en tu fuego", se halla solo ante la nada, y en la oscuridad.

*"Mis ojos fijos en lontaneros aposentos, donde, porque ella duerme,
ninguna lumbre había. Mis ojos en la sombra perfumada de su
alcoba. Todo mi sér sintiendo, cerca de sí, todo mi sér sintiendo
vivir, en el reposo de su sueño de ella, a ese otro sér, a
ese otro sér —realidad, mito y ensueño—.*

*Solo y en la oscuridad. Absurdamente solo, sin un deseo; en
vano!" (5).*

El poeta León de Greiff reconoce que la mujer de sus poemas es creación suya. Está más allá del mito, y más acá de lo real, en sí mismo, en su amor narcisista; reflejo de su fantasear, de su fabular poético. Así se expresa haciendo manifiesta su experiencia: amorosa e idealizada:

*"Función, mito, entelequia, trasunto, resonancia
de malhadados sueños sin apenas relieves,
sin apenas volumen: fantasma de quimera,
claridad incorpórea, sombra de fantasía:
eco, luz, cavilancia
—verberación del sueño—,
poema sin raigambre para en jamás escrito.*

Venías de tan lejos que ya olvidé tu nombre" (6).

Los conceptos de entelequia y mito identificados por el poeta pueden rastrearse históricamente dentro de nuestra cultura. Las entelequias, siendo resumen categorial de las concreciones de lo real en la idea, exigen que los seres de la naturaleza que en ella se reflejan existan porque su esencia participa de esa idea. La mujer en De Greiff considerada en su estructura mítica es parte de la Idea que cada mito formula particularmente; pero también comparte lo "eterno femenino" con todas las variantes que origina el mito de Dafne, mito por excelencia de la mujer idealizada; primigenio en la genealogía de los mitos femeninos. Más aún, la imagen de la mujer del poeta contiene una concepción medieval del amor, en cierto sentido opuesta a la mística cristiana. Sin abandonar los aspectos diabólicos y dionisiacos que por oposición encubre el mito y que se manifiestan en el lenguaje de lo inconsciente que forma parte de las imágenes, metáforas y símbolos, mantiene la concepción mariana del amor. Es ésta una ambigüedad, consecuencia de la tradición histórico-cultural a la que se acoge el poeta por un lado, y a la aparición de los poetas malditos no desconocidos en Hispanoamérica.

Si el cristianismo coloca al Yo ideal en la divinidad; Freud lo coloca en la sociedad, sostiene Morgan (7). Bajo esta ambivalencia valorativa del Yo que entraña al amor humano y concreto, comienza el siglo XX; y León de Greiff, al situarse en la primera post-guerra la sufre, dominado por el signo nietzscheano con toda la "crisis de

conciencia" que predice el filósofo alemán. Por eso dirá, queriendo *velar* el lenguaje:

*"Sutil vuelo de velas por mar de acero y de oro
es así el himno que canta mi capricho gozoso
—por más que la severa boca me infunda miedo—
y cejijunto el espíritu vidente guarde silencio"* (8).

Al dirigirse a la amada, oculta su pasión inventándole nombres a la mujer objeto de su amor o discurre, ensayándola en la historia junto a las figuras femeninas de Shakespeare, del Egipto lujurioso o a la Margaritha de Goethe, tal como pretende explicar en "Variación N^o 7" la diversidad de nombres que ella recibe.

La amada es todas las mujeres; y Una, la experiencia amorosa que se diversifica al idealizarse:

*"Ven a mí, que eres mía, torna a mí, que eres mía,
vuelve a mí que eres mía, pulquérrima Dyana,
sabia Laís, Poþea táctica, Friné desaprensiva,
filaspídea Cleopatra,
si inmaterial Ofelia..."* (9).

La mujer aparece siempre como símbolo, como parte de un todo de cuyo reflejo participa; nunca ella misma en su particular individualidad y plenitud expresiva. Por lo mismo que a la amada yuxtapone los nombres míticos, las clasifica míticamente: Vestal, Musa o Cortesana, según la función que cumple la mujer amada y hecha mito en el momento de su creación poética. Es decir, la mujer puede promover la idealización, el mito que convenga con la virgen mística o hacia aquellos en que la potencialidad femenina está dirigida a orientar la productividad del poeta con la fuerza de la libido refleja de Minerva o Medea.

*"En mis oídos cantaba la voz de Eleonora!
En mis oídos cantaba la voz de Isabeau, la Valkiria!
En mis oídos cantaba la voz de Dinarzada!
La voz de Melusina!"* (10).

*"Cánta, cánta, por ver si cae
—verde, en sazón o asaz madura—
la más arisca o la más freda,
la más salaz o la más pura,
como cayeran Pasifáe,
Pánfila, Lálage, Makéda,
Albertina, Xatli o Aglae..." (11)*

La mujer, que se adhiere a la soledad de su fantasear sonámbulo, y que hierática contempla el escondido dolor que acecha al poeta quien "bailar hacia la Gitanilla de su quimera", es pronto abandonada en un 3er. ciclo del tema amoroso la Noche, "cándida negrura" que se le acoge, "cifra de la infinita soledad" virgen, morena, ineluctable.

Este pasaje, de la mujer tipificada en los mitos, a la mujer que se hallará velada en el símbolo de la noche, se realiza a través del tiempo. A la ausencia, motivo de la idealización de la amada, se agrega ahora un dolor que no ha podido ser investigado en la biografía del poeta pero que, sumado al peso del devenir que se torna en tedio, desvía la mirada y los sentimientos del poeta, de la luz diurna a las tinieblas de la noche.

"Al Día, al Día nunca supe amar.

*pero a la noche!...; quédate conmigo!
Compartirás mi angustia y mi señoero
cansancio...!*

"Noches prófugas, finadas, fugadas, evadidas.

*Aquellas, al amor de los sauzales macilentos,
bajo la luna —como en las baladas, en las consejas y en
los cuentos:
noches en que Ligeia, de mi brazo, contra mi pecho, iba
devanando a mi vera su amor y su martirio, pasional,
sensitiva..." (12).*

La noche se identifica con la mujer y adquiere un significado complejo del cual interesa destacar dos variantes: la noche, como regazo, como individuación del ser; y la noche como "rihelante hipostasiada",

destructora, dionisiaca, terreno del no ser. Es decir, un símbolo con una ambivalencia muy clara en sí como respecto de la imagen femenina que en potencia contiene esas fuerzas opositoras, y que en la poesía de León de Greiff es capaz de agarrarse a la vida de él como Maga o Fata, "con garfios de amor y de odio", o tener:

*"De Afrodita posesa el acento
caricioso. Medea furente...
Salomé, la bacante demente..."*

Como señala I. Caruso, "el símbolo no sería más que pseudo-símbolo, pseudo-síntesis, falso encuentro, si fuera "total", definitivo, absoluto, en realidad resultaría sólo algo cerrado, absolutizado, enteramente opaco, mientras que en verdad su función es ambigua, transparencia y opacidad, resultado y preparación... signo de desarrollo histórico, por referirse siempre a una realidad más verdadera, más profunda, que supera la etapa presente" (13).

Si aceptamos que el mito establece un orden simbólico entre el lenguaje y la historia, encontramos entre el mito de la mujer tipificada, —mito de Dafne— y el símbolo de la noche referido a la mujer, varios elementos en común con una fundamentación histórica y otra relativa al lenguaje del inconsciente. Eligiendo entre ellas la referente a la reducción de lo real y animado —el objeto de amor femenino— a un estado inanimado, estático y de muerte, símbolo de la noche, nos encontramos en una paradoja: al querer mantener el amor en un eterno presente al objeto amado, momento básico de la mitificación —detener el tiempo en un bello instante del ser— el amor como dinámica pasajera muere ante la pugna de Eros y Tánatos.

Tánatos vence a Eros en esa guerra que se repite como condición excelente del estado en amor, y lo vence para que nazca de nuevo, en un cíclico movimiento, constante en el tiempo personal de los amantes. Siendo ésta una de las formas que toma el mito del eterno retorno que se da en la rueda del tiempo y en la relación amorosa, se manifiesta como la "tendencia de todas las cosas animadas a volver a un estado anterior, en otros términos a la muerte, ya que en todas partes lo no vivo ha precedido a la vida" (14).

Si entre el símbolo de la noche y el mito de Dafne para el caso de la poesía amorosa de León de Greiff hay una correlación a nivel inconsciente, se comprende que la mujer innominada sea identificada, en el

instante más significativo del proceso de idealización, con el mar de la noche.

*"Quise una vez —jamás la olvide
vivo ni muerto— a ésa mujer,
en cuyo sér de maravilla
remorí para renacer..." (15).*

Para León de Greiff el símbolo de la noche tiene sus antecedentes en el Romanticismo aunque no comparta con los místicos la visión esplendorosa de la divinidad a través de la mujer.

Dejará que la noche lo libere y lo retorne al amor en cuyo seno halla gozosa la unidad de su ser con el de la amada, prolongación del primer estadio de amor en que los amantes participan de un absoluto intangible, incompatible con la luz del día, y que lo provee de nuevas energías para enfrentar lo cotidiano. Al identificar noche y mujer exclama:

*"Me embriagué en su bruna cabellera...:
por saber si es amor todo el perfume
que envuelve el cuerpo en ascuas de la noche
yo estrecharé en mis brazos el cuerpo de la noche..."*

*Mañana sí veré con ojos jubilosos
la luz, la luz del día:" (16).*

Este retorno a la noche significa un retorno al seno materno, al elemento primigenio de vida, engendradora, lo que no debe entenderse como simple regresión. Este retorno es una experiencia necesaria para recuperar las energías creadoras que son las raíces de la vida según Jung, y que, luego de entrar en contacto con ellas se vivifican y se ponen a disposición del consciente; es decir, son resucitadas. Como afirma A. Béguin el poeta moderno no pretende ya alcanzar el universo divino como lo era para el romántico esa "intuición inmediata verificada por la adhesión interior" puesto que "se ha perdido esa visión indivisa al aislar las diversas facultades del conocimiento" (17).

Pero en la noche no sólo se enraizan las motivaciones de la existencia y se reordena el pensamiento para la continuación del peregrinaje por las horas diurnas. Hay también en la noche una fuerza de

dilución del ser que lleva al poeta a perseguir lo instintivo y la anulación de ese ser en un mar de reposo, todo sombra y sin sombras. Con este segundo aspecto de la noche el poeta ansía que

"Todo así sea, fugaz, transitorio"

y dominan en él las noches de Walpurgis junto a la embriaguez pagana, sensual y al deseo de la nada en imágenes que se corresponden con el mundo del inconsciente, con los sueños del amor turbulento. Se halla entonces De Greiff más cerca de los poetas malditos que de los místicos. La noche recupera su carácter de cruel hechicera:

*"Si pérfidas y aciagas,
si rendidas y amantes, —todo no es sino el giro
loco de las falenas—
tornátiles sirenas?"*

Con ella comparte también los movimientos del Orco, fascinante y tortuoso: Sorteadora es la noche de la urbis de las delirantes blasfemias que aprisionan "coplas de vicio y horror":

"Danzó desnuda Medea! Verdoso danzó el delirio!"

Canto de lo impío y voluptuoso que al desconcertar los sentidos, por paradójico que parezca, reintegra al amante a un equilibrio en el cual defendiéndose de sí mismo, el poeta accede al mundo real con un deseo único de andar, vagar, sólo andar, que de por sí le entorpece la misma nihilización de su pensamiento hacia la nada y que se expresa por el ineludible cogitar nocturno en:

*"Yo quiero sólo andar, errar —viandante
indiferente—, andar, errar, sin rumbo.*

La memoria y el lenguaje perjudican este peregrinaje vacío, sin meta, ni acción, ni pensamiento. La memoria que debe recordar lo de olvidar lo instaura en el tiempo de su errabundo discurso: lo abandona al olvido que es recuerdo en ese continuo y azaroso vagar por las llanuras del pensamiento donde no encuentra la perfección del anodamiento. Las imágenes irrumpen y con ellas el verso, desganado de amores:

"La poesía parecía ser cosa seria. Cosa seria...
yo creo ni en la nada, que es lo que sólo existe,
ni en lo que es la vislumbre de lo que vale nada".

Humos sarcástico y nihilista que revierte al poeta a desmitificar a la mujer que había recuperado por el orden simbólico de lo nocturno en su prolija soledad de amada a lo Beatriz o Sulamita, pero ya es tarde. Es inoperante la desmitificación a través de la poesía ya que en el origen de la experiencia amorosa el lenguaje, instrumento de conocimiento de ese amor, se arraigó en la idealización y en el mito. No recupera a la mujer real sino tan sólo la imagen ideal en su benéfica función de Musa, "la Combleza, la Vestal, la Novicia, la Cortesana, el amor puro...".

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) CARUSO, IGOR, *La separación de los amantes*. Edit. Siglo XXI, p. 62.
- (2) *Op. Cit.*, p. 53.
- (3) DE GREIFF, LEÓN, *Obras Completas*. Edit. Bedout, Medellín; 1960, p. 289.
- (4) STORNI, ALFONSINA, *Obra Poética*. Roggero Ronal, Editores, Buenos Aires, 1952, p. 247.
- (5) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 286.
- (6) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 677.
- (7) MORGAN, DOUGLAS, *El amor: Platón, la Biblia y Freud*. Edit. Diana.
- (8) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 256.
- (9) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 681.
- (10) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 400.
- (11) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 450.
- (12) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 381.
- (13) CARUSO, *op. cit.* p. 31.
- (14) ROBERT, MARTHE, *La revolución psicoanalítica*, F. C. E., p. 398.
- (15) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 710.
- (16) DE GREIFF, *op. cit.*, p. 376.
- (17) BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño*, F. C. E., p. 108.

BIBLIOGRAFIA

- BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño*. F. C. E.
 CARUSO, IGOR, *La separación de los amantes*. Edit. Siglo XXI.
 DE GREIFF, LEÓN, *Obras Completas*. Edit. Bedout, Medellín, 1960.
 MORGAN, DOUGLAS, *El amor: Platón, la Biblia y Freud*. Edit. Diana.
 ROBERT, MARTHE, *La revolución psicoanalítica*. F. C. E.
 STORNI, ALFONSINA, *Obra Poética*. Roggero Ronal, Editores, Buenos Aires, 1952.