

**La poesía de Giovanni Quessep:  
Crítica, Tradición y Perspectivas**



encuentros

colección mejores trabajos de grado  
Facultad de Ciencias Humanas

**La poesía de Giovanni Quessep:  
Crítica, Tradición y Perspectivas**

Mario Alejandro Molano Vega

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Molano Vega, Mario Alejandro

La poesía de Giovanni Quessep : crítica, tradición y perspectivas / Mario Alejandro Molano Vega. — Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2004

127 p. – (Serie encuentros. Colección mejores trabajos de grado)

ISBN : 958-8063-18-3

1. Poesía colombiana – Siglo XX 2. Guessep, Giovanni – Crítica e interpretación  
I. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.

CDD-21 861.865 / M717p / 2004

## encuentros

La poesía de Giovanni Quesep: Crítica, Tradición y Perspectivas.

Serie *Encuentros*.

Tesis laureada, Carrera de Estudios Literarios,  
Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas.

© La presente edición, 2004

© Mario Alejandro Molano Vega.

Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá, D.C.

Facultad de Ciencias Humanas

Ciudad Universitaria, Bogotá, D.C., Colombia

Coordinación de Publicaciones F.C.H.

Tels: 316 5149 - 3165000 Ext. 16208

[www.humanas.unal.edu.co](http://www.humanas.unal.edu.co)

Carlos Miguel Ortíz Sarmiento

**Decano**

Facultad de Ciencias Humanas

Ovidio Delgado Mahecha

**Vicedecano Académico**

Facultad de Ciencias Humanas

**Coordinación editorial**

Nadeyda Suárez Morales

**Diseño y diagramación:**

Julían R. Hernández

([gothsimagenes@hotmail.com](mailto:gothsimagenes@hotmail.com))

**Imagen contracarátula:**

Girasoles, Vincent Van Gogh

Impreso en Colombia-Printed in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso por escrito de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional.

A Mario Alberto Molano Guerrero  
*in memoriam*  
y Dora Vega,  
mis padres



## **Contenido**

|  |     |
|--|-----|
| Introducción   | 11  |
| CAPÍTULO I   |     |
| Crítica: Introducción al estudio<br>de la poesía de Giovanni Quessep | 17  |
| CAPÍTULO II  |     |
| Tradicción   | 47  |
| CAPÍTULO III   |     |
| Perspectivas: símbolo y alegoría                                     | 103 |
| Conclusiones   | 119 |
| Bibliografía   | 121 |



## **Agradecimientos**

Deseo agradecer a los profesores del Departamento de Literatura que se han mostrado interesados y que han aportado su valiosa opinión en las distintas etapas de este estudio. En especial a mi directora de tesis Carmen Neira Fernández y al profesor David Jiménez Panesso de quien he recibido la mejor parte de mi formación académica en la Universidad Nacional. Mis compañeros y amigos Oscar Ovalle y Alexis Meléndez también han enriquecido este trabajo con sus comentarios y con las discusiones que hemos sostenido; para ellos como para Kalia Ronderos, quien me apoyó incondicionalmente, mi testimonio de afecto y gratitud.



## Introducción

Hace un tiempo Hugo Friedrich decía que uno de los rasgos del “poeta de la modernidad” era “la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta” (1959, 47). Quizá no fue tanto una facultad del poeta de la modernidad como una de sus necesidades apremiantes: en la medida en que era más evidente la decadencia y mayor el empobrecimiento del “espíritu” humano, se hacía más urgente la búsqueda de algo que alimentara ese espíritu o que al menos testificara que continuaba con vida. Hoy no podemos decir que esa situación haya mejorado precisamente, ante lo cual la poesía tiene que esforzarse por ajustar sus formas de expresión. En nuestro país algunos poetas modernos, y algunos contemporáneos, han perseguido aquella extraña belleza y han sentido la necesidad de expresar el tejido complejo de conflictos y anhelos del que estamos hechos los seres humanos. Entre nuestros poetas de segunda mitad de siglo XX el caso de Giovanni Quessep es especialmente interesante. Como veremos, la obra de este escritor parte de ciertos valores, ideales y formas expresivas que provienen de la tradición literaria y de algunas concepciones religiosas. Sin embargo en la poesía de Quessep esos elementos son reinterpretados desde los problemas y las necesidades actuales, de modo que terminan por componer una nueva forma expresiva.

El asunto que nos propusimos seguir en este trabajo monográfico fue esencialmente el proceso de secularización –especialmente ideo-

lógico– que generó cambios radicales en la poesía universal de occidente y que ha afectado con matices particulares la poesía colombiana. Pero quizá nuestro tema puede ser entendido más específicamente, como la forma en que uno de nuestros poetas contemporáneos ha tratado de enfrentar los cambios que ese proceso histórico provocó en nuestra cultura. En consecuencia nuestro propósito particular es estudiar los movimientos que ha debido realizar un escritor como Giovanni Quessep para sostener su obra poética frente a nuestras circunstancias actuales\*. Lo anterior con la claridad de que, en parte, compartimos aquella hipótesis que ha surgido entre los críticos de Quessep, según la cual su poesía es un tipo de reflujo simbolista que responde a un período de estridencia, trivialización y casi aniquilación de la poesía colombiana: el Nadaísmo.

Los caminos que recorrimos para alcanzar nuestro objetivo fueron sustancialmente tres, y se reflejan en cada uno de los capítulos que presentamos. El primero de ellos responde a la necesidad de partir del conocimiento previo que existía sobre el poeta elegido. De ese capítulo nos parece que resultó una interesante instantánea de la crítica literaria que se practica en Colombia actualmente. Podemos apreciar algunas de las debilidades que padecemos como país inexperto en los oficios intelectuales (p. e. diletantismo, falta de rigor, especulación, sectarismo); y de igual forma percibimos el empeño de algunos por superar esos defectos y realizar un trabajo serio. Fundamentalmente en el capítulo primero rastreamos las primeras críticas que recibió la poesía de Quessep y las discusiones que en torno suyo se dieron, en particular aquellas que tenían que ver con la generación de escritores que surgió durante la década de 1970. Esas primeras lecturas que recibió la poesía de Quessep revelan sus principales características, y tocan ya algunos de los problemas a los cuales se enfrenta dicha obra y que coinciden con nuestros intereses de estudio. En este capítulo introductorio también se encontrarán algunos elementos que demarcan el contexto literario y cultural colombiano donde surgió la poesía de Quessep. Una de las dificultades que enfrentamos en el capítulo

---

\* Sin embargo no quiero privarme de un propósito y una justificación más generales, que es como decir más personales. Este trabajo obedece a ciertas preocupaciones de quien lo escribe, una de las cuales consiste en fortalecer el arte literario y la poesía especialmente, por medio del estudio atento y laborioso de las obras, pues sólo en la medida en que sea leída e interpretada enérgicamente, la literatura se mantendrá viva a través del tiempo, reflejando el profundo rostro del ser humano.

introdutorio consistió en la recolección, estudio y valoración del material bibliográfico, dada su dispersión y su multiplicidad. Lo que podría llamarse “crítica quessepiana” se conforma de numerosas reseñas, comentarios, artículos de prensa, ensayos e introducciones de diversas clases y tesis universitarias de diversos enfoques. Entre ese material se encuentran aportes interesantes para los estudios literarios en Colombia, así como textos cuya relevancia es más bien anecdótica o documental. Sin embargo reconocemos el valor de ese trabajo y más aún, somos conscientes de todo el que falta por hacer, toda vez que fuentes como las que acabamos de describir seguramente serán el punto de partida para un capítulo de la historia de la crítica literaria contemporánea que está por escribirse en nuestro país.

El segundo rumbo que nuestra investigación debió tomar fue el de la tradición, entendida ésta en el sentido bloomiano de una lucha creativa debido a la cual surgen obras nuevas a partir de la transformación de las obras del pasado. Puesto que el camino de la secularización ideológica se había dado en gran medida a través de las continuas transformaciones de la literatura, la historia de ese devenir resultaba especialmente pertinente al tema de nuestra investigación. Y por otra parte resultó que la poesía de Quessep, como sugerían los críticos –y más aún, la propia obra– efectuaba a su vez algunas transformaciones específicas sobre ciertos textos (como las Sagradas Escrituras y algunos poemas simbolistas y modernistas) e ideologías (como el misticismo o las poéticas románticas). No podía pasarse por alto el estudio de esas transformaciones, ya que allí podíamos hacer algunos hallazgos interesantes respecto a las formas en que la poesía de Quessep asume el proceso de secularización. La metodología del segundo capítulo es sustancialmente la comparación entre textos literarios –y estructuras ideológicas– y la poesía de Quessep. La gran dificultad de este capítulo fue la exigencia de un conocimiento amplio de la tradición literaria occidental y la penetración en terrenos de la filosofía, la teología y aún, la mística, que muchas veces superaba las posibilidades de quien escribe. De gran apoyo fueron en esos momentos las lecciones que grandes maestros han legado al estudio de la literatura. Escritores como M. H. Abrams, Marcel Raymond, Walter Benjamin, Albert Béguin, entre algunos otros fueron imprescindibles para estructurar el presen-

te estudio literario. Basados en el conocimiento y la profundidad de estos autores logramos vislumbrar algunas cuestiones respecto a nuestros temas de interés, pero en muchos casos es apenas la punta del iceberg (y téngase en cuenta que es el estudio sobre uno solo de nuestros poetas contemporáneos). Una de las limitaciones más serias en el estudio sobre la tradición de la poesía de Giovanni Quessep es, por ejemplo, la ausencia casi total de referencias a la literatura oriental. Carecemos aún de un conocimiento suficiente para penetrar en esas literaturas y nos vemos privados de contemplar los lazos que se extienden entre nuestra literatura y aquella otra.

El tercer capítulo está escrito desde la óptica de las formas expresivas del símbolo y la alegoría, para analizar desde allí algunos de los poemas de Quessep. La importancia de las perspectivas del símbolo y la alegoría radica en que se ha desarrollado una dialéctica entre estas dos formas expresivas, bajo la cual incluso el arte fue definido. Los románticos alemanes distinguían la forma simbólica como la forma expresiva del arte por excelencia, mientras que la alegoría constituía más bien la forma en que se expresaba el pensamiento analítico. Pero en especial Walter Benjamin abrió el camino para considerar que la alegoría también podía funcionar en el campo artístico bajo unas condiciones determinadas y que incluso podía cumplir un papel análogo al que se le asignaba al símbolo normalmente. Un de las condiciones en que la alegoría parece ser propicia al arte es el momento en que la relación entre el ser humano y su mundo circundante está mediada por un interés enajenante. Para Benjamin el origen de la alegoría se encuentra allí mismo donde la humanidad se interesó por un mundo ultraterreno y consideró que los objetos tal cual se aparecían ante nosotros eran "culpables" y había que rechazarlos. Esa condición se cumple también en la actualidad. Quizá ya no podamos afirmar que la humanidad se interesa en un mundo trascendental por el cual desprecia su mundo circundante, pero en cambio ha caído en un materialismo igualmente enajenante al suponer que cada objeto tiene sólo un valor funcional o un valor mercantil. Igual que las alegorías cristianas estaban destinadas a "exorcizar un resto aún intacto de la vida de la Antigüedad" (Benjamin 1990, 219), hoy el arte de masas fundado en la reproductibilidad técnica está destinado a destruir el carácter auténtico de los ob-

jetos, su unicidad, su "aura". Pero si acaso la alegoría cumpliera sólo una función destructiva y contara sólo con un valor negativo, no podría entonces desarrollar el papel principal que le asigna Benjamin en el arte; y mucho menos uno análogo al del símbolo, puesto que éste se basa en la afirmación de los objetos como objetos únicos, cuyo valor no puede ser medido y mucho menos intercambiado. Por el contrario Benjamin cree que la alegoría es propicia al arte cuando ella, que ha surgido de la negación y la enajenación, delata su carácter negativo y enajenante tornándose así en una forma de expresión afirmativa, similar incluso al símbolo. De modo que cuando la humanidad se sume en una mirada negativa del mundo, la forma de expresión alegórica surge y por medio de ella el arte y la humanidad tienen la posibilidad de recobrar una mirada desinteresada y afirmativa de ese universo circundante. Resulta interesante estudiar cómo en la obra de un poeta colombiano contemporáneo la alegoría ocupa un lugar similar al que le asignaba Benjamin. Podríamos decir que por medio de la alegoría la poesía de Quessep logra responder de cierta forma a las condiciones de la actualidad: descubre una corriente vital en medio de la desolación. La enorme dificultad de este capítulo radica en la complejidad de las reflexiones que a partir del romanticismo alemán especialmente, surgieron en torno a las formas expresivas del símbolo y la alegoría. Y más aún cuando algunas de las fuentes de tales reflexiones no tienen todavía traducción castellana. Un estudio completo sobre el símbolo y la alegoría haría falta para penetrar la cuestión a fondo e indagar hasta qué punto las observaciones benjaminianas tienen validez. En el capítulo tercero y último de esta monografía, apenas hemos bocetado algunos elementos de dichas observaciones. Pero en cierto sentido fue justa la limitación, dado que el interés particular del presente estudio no es la temática del símbolo y la alegoría sino la poesía de Giovanni Quessep como una muestra de la poesía colombiana contemporánea y sus esfuerzos por acomodarse a las nuevas circunstancias históricas.



# Capítulo I

## Crítica:

### Introducción al estudio de la poesía de Giovanni Quessep

Aunque en la historia del arte es común que las nuevas obras sean incomprendidas y que sólo con el transcurso del tiempo lleguen a encontrar un público adecuado, la poesía de Giovanni Quessep Esguerra (San Onofre (Sucre), 1939) parece haber encontrado desde temprano lectores favorables y un volumen creciente de crítica. Para dar al posible lector un panorama de la crítica que se ha desarrollado al rededor de la poesía de Quessep, analizaremos en este capítulo algunos textos que resultan relevantes por cuanto señalan aspectos característicos de la obra de Quessep, desarrollan polémicas acerca de las actitudes y la significación de esta poesía, y la sitúan en un contexto social, histórico y literario.

## 1. Primeros comentarios

A principios de 1970 Martha Canfield publica un ensayo titulado *Giovanni Quessep: a manera de interpretación* en la revista Razón y Fábula. El ensayo trata del segundo poemario de Quessep *El ser no es una fábula* (1968). La escritora enfrenta la actitud y el estilo de la poesía de Giovanni Quessep a un "barroquismo" definido por la vanidad y el anhelo de sorpresa, asombro e innovación. Para hacerlo, se refiere a los efectos que provoca la poesía de Quessep en los lectores. Según Martha Canfield esta poesía no causa sorpresa, por el contrario "la original forjadura de su lenguaje solamente nos mueve a asentir y a agradecer. Antes que vanidad, antes que fatuo jugueteo de las palabras, hay en el lenguaje de Quessep [...] una espontánea humildad"

(59)\* . Después de citar fragmentos de los poemas “La impura claridad” y “vuelo sin peligro” Martha Canfield afirma:

Es la humildad de la voz que no expresa su diferencia sino su identidad con el prójimo. Es la humildad de la voz que –desinteresada de su yo más singular– ha asumido a los otros, para expresar las íntimas verdades que comparten todas las almas. Por eso nos reconocemos en su voz. Por eso agradecemos las identidades que su lenguaje, más que inventar, descubre. (60)

Las primeras impresiones de la escritora uruguaya sobre la poesía de Quessep, provienen de la oposición entre vanidad y humildad. Oposición que, según insinúa el texto, corresponde también a la que existe entre barroco y clásico, e incluso, entre modernidad y antigüedad<sup>1</sup> y que se fundaría en el rechazo o anhelo respectivo, de algo permanente, auténtico, original (en el sentido de lo primero, del nacimiento o la fuente); una “verdad íntima” susceptible de ser descubierta pero no inventada, que unifica a su alrededor “todas las almas”.

Después de haber dejado claro que el objeto de la poesía de Quessep no es lo evidente ni lo anecdótico, sino algo más profundo al parecer, Martha Canfield pasa al tema de la forma en que se expresa la poesía del autor sucreño; específicamente se ocupa de sus símbolos. Propone “hacer una clave de ellos y leer todo el libro con este nuevo diccionario” (60). El peligro de entender el símbolo como una “clave” – advierte la escritora– es que puede hacernos creer en su “simplicidad”, “cuando, en realidad, ellos son ricos y complejos” (60). La posición que Canfield adopta es elegir al menos un significado posible entre el campo semántico indeterminado del símbolo y asumirlo como clave de lectura, con la conciencia de que el proceso de elección implica cierta pérdida. El resultado de la interpretación que intenta la ensayista, muestra una “concepción trágica del ser y del destino” (61) en la poesía de Quessep. En síntesis tal concepción consta de los siguientes elemen-

---

\* El sistema de citas bibliográficas de este trabajo es el sugerido por la Modern Language Association of America en el numeral 5.7.1. del *MLA handbook for writers of research papers* (1988, 179-181). El lector encontrará en las siguientes páginas referencias bibliográficas entre paréntesis con el apellido del autor, el año de la obra y el número de página citados. Los datos del autor o el año se omitirán cuando figuren dentro del texto o estén sobreentendidos para mantener la fluidez de la lectura. Al final del trabajo en la “bibliografía” se encontrarán los datos completos sobre las fuentes citadas.

tos<sup>2</sup>: 1) el origen del hombre se remonta a la creación por el Verbo divino, y su esencia tiene que ver con el reconocimiento de la unidad primigenia; 2) la existencia actual del ser humano es infeliz porque se ha apartado de su origen y ha olvidado su esencia; 3) el hombre experimenta un extrañamiento del estado paradisiaco, porque aún encuentra vestigios de la antigua armonía. Vestigios que residen, por ejemplo –y especialmente–, en el sueño, aunque “los sueños llevan dentro de sí una sustancia suicida: la certeza de su irrealidad” (61); y 4) en el ser humano existe la necesidad de recobrar el estado original de unidad con el universo y el Ser creador. Y la poesía es una forma privilegiada de alcanzar ese gran fin aun cuando no está a salvo del fracaso. Al modo de ver de Martha Canfield el fracaso al que está expuesta la poesía proviene de la posibilidad de falsificar el sueño y de convertirse en embuste, no en una oportunidad de redención. “Es difícil correr el riesgo –anota Canfield–. Sin embargo el poeta, desde que es poeta, lo corre. Y eso mismo lo salva” (63). La salvación que ofrece la poesía es la superación de la existencia particular en que el hombre moderno se ha sumido, para alcanzar un “ser” universal. Tal superación de la existencia particular se muestra como un sacrificio y quizá en ese sentido podemos entender lo trágico que la ensayista uruguaya atribuye a la poesía de Giovanni Quessep. Martha Canfield lo describe de esta manera:

Pero [el poeta] levantándose por encima de su propia individualidad y por encima de los otros hombres, habrá logrado una nueva existencia y un nuevo ser: el de su poesía. En ella, se ilumina y se recrea como poeta, y a la vez se quema y se pierde como hombre . . . Aniquilado el yo, el poeta empieza a “ser”, ya no como individuo sino como “voz” general. Y esta nueva existencia, es tan tan enriquecedora “nada repentina”, lo recompensa todo. Por ella vale la pena hasta perder “la paz, la estrella, el aire”. (sic 64)

Dos años más tarde, en junio de 1972, la ensayista vuelve a escribir sobre el poeta de Sucre. Esta vez aparece un texto titulado *La nueva poesía de Quessep* en la sección de reseñas y comentarios de la revista ECO, cuyo propósito es presentar *Duración y leyenda* (1972) el entonces nuevo poemario de Quessep, editado por Estudio 3 en Bo-

gotá. El escrito comienza por definir *genio artístico* en términos de “la búsqueda penosa, paciente, sin descanso, de la vía expresiva que pueda llevar a la luz, o sea a la comunicación, de un modo efectivo, o sea estético, aquello que el artista desea decir” (206). Es una noción que se aleja del concepto de espontaneidad, y se dirige, más bien, hacia el trabajo constante, el “arduo camino” de elegir una tradición y de fabricar un lenguaje propio, de perfeccionar el conocimiento y el dominio del “oficio” (207). Con este criterio, establecido además como garante de la calidad y la perdurabilidad de las obras, Martha Canfield ubicará a Quessep dentro de aquellos artistas poseedores de genio, ignorados e incomprendidos en su momento, pero destinados a la conmemoración futura.

La ensayista se refiere a una antología de la nueva poesía en Colombia<sup>3</sup> en la cual se ignora la poesía de Giovanni Quessep, negándole reconocimiento oficial. Martha Canfield replica ante ese hecho: “el nombre de Giovanni Quessep no se puede olvidar impunemente y el tiempo atestiguará por mí” (207). Hoy, treinta años después de esas afirmaciones, podemos decir que nadie duda del prestigio que Giovanni Quessep ha adquirido como poeta y que, quizá mucho antes de lo que creyó la escritora uruguaya, la poesía de Quessep alcanzó reconocimiento oficial<sup>4</sup> e incluso el “halago del público”. En seguida Martha Canfield plantea una comparación de los libros *El ser no es una fábula* (1968) y *Duración y leyenda* (1972). Frente a la “palabra densa y austera”, “la red de símbolos”, la “honda y desencantada indagación metafísica” y la “atmósfera especulativa” del primero, *Duración y leyenda* nos ofrece “un mundo encantado y encantador” lleno de personajes y paisajes que crean un ambiente de fantasía, según la escritora. La comparación desemboca en el problema del enfrentamiento “entre el acuciante mundo de la realidad y el delicioso mundo de esta ficción literaria” donde “es tal vez preferible el segundo” (207-8). La valoración de la fantasía poética sobre la realidad inmediata es llevada incluso más allá, de nuevo hacia la idea de la función redentora de la poesía: “Y más profundamente podrá pensar el lector –escribe Martha Canfield– que cuando un hombre es capaz de crear esta maravilla en medio de la desolada realidad cotidiana, se dignifica y lo dignifica, redimiéndonos de nuestras miserias” (208). La escritora uruguaya concluye que la evolución entre uno y otro libro de Quessep es la siguiente:

El lector más desprevenido enseguida comprende que Quessep ha pasado de la amarga afirmación de que “el ser *no* es una fábula” a la fervorosa elaboración de un mundo [de] fábula (sic), después de convencerse de que a partir del olvido de la realidad se puede crear la leyenda, hermosa e imperecedera. (208)

El “ser” al que parece referirse la ensayista en el fragmento anterior, es aquel que designa la existencia histórica del hombre y las cosas. Esta existencia resulta vacía de sentido e inesencial, por decirlo así. La “fábula”, de otra parte, ha dejado de significar el artificio llano para convertirse en medio necesario –y en espacio, incluso– de la redención de la existencia histórica. La conclusión de Canfield acerca de la evolución de la poesía de Quessep es que el autor colombiano se concentra en la elaboración de fábulas, es decir, en la creación poética, después de (y justamente por eso) encontrar que la existencia ha perdido sentido; pues el sentido que hace falta a la existencia se encuentra en la fábula, esto es, en la poesía. Habría una intención, según esto, de verter toda la existencia –valga decir, la vida– en la literatura. Tal sería, según Martha Canfield, el salto referido en el poema de Quessep:

Pero nosotros no queremos dar  
el salto. Nos negamos a la dicha.  
El ser no es una fábula, se vive  
como se cuenta, al fin de las palabras. (1968, 53)<sup>5</sup>

De ahí también que la evolución postulada no consista en “una negación de lo anterior [*El ser no es una fábula*] y una creación [*Duración y leyenda*]”, sino en una “evolución ‘natural’ y tal vez previsible” hacia la creación poética. Y es justamente la creación poética lo que constituye el tema de *Duración y leyenda* según Martha Canfield (208-9). El problema ahora se presenta como la forma paradójica en que la creación poética parte del “olvido de la realidad” y sin embargo, se convierte en su afirmación más profunda; o que lo maravilloso esté, a un tiempo, en y después del mundo<sup>6</sup>. Martha Canfield trata de resolver la contrariedad a través de un principio que luego encontraremos ligado a la teoría del símbolo: “captar lo esencial en medio de lo particular” (209); e inicia

un breve comentario del poema "Para grabar a la entrada del jardín destruido". En este poema la metáfora de la captación es "descender": descender hasta que los objetos de la realidad se muestran, más allá de su particularidad y su aislamiento, como partícipes de un orden universal que los eleva, los redime o los dignifica, para usar expresiones de Martha Canfield. Otras metáforas empleadas por la escritora uruguaya son "descubrir" y "levantar la mirada" y todas se refieren a la superación de la existencia histórica para ganar una existencia más auténtica, justamente al "olvido" de la realidad. Según Martha Canfield en la poesía de Quessep no se niega lo real caprichosamente, no hay allí un nihilismo vacío; lejos de ello, la negación y el olvido de la existencia se transforman en medio para salvar la existencia del absurdo. El ser, con minúscula, se sacrifica para alcanzar el Ser, con mayúscula, pleno de sentido; y la fábula y la leyenda son el lugar del sacrificio pero también de la redención. El ejemplo más claro de "la salvación por medio de la poesía", de su "poder inmortalizador", lo encuentra Martha Canfield en el poema "Alguien se salva por escuchar al ruiseñor" citado justamente como ejemplo de la "inquebrantable certeza" de Quessep en ese principio redentor<sup>7</sup>.

La idea de que la poesía de Quessep busca superar la realidad inmediata, enfrentó en una discusión a Martha Canfield con Juan Gustavo Cobo Borda. Para la escritora uruguaya Giovanni Quessep profundizaba en el mundo literario puesto que era allí donde existía la posibilidad de dignificar y de encontrarle sentido a una realidad empírica estéril, mercantilizada y empobrecida. Ante los ojos de Martha Canfield, Giovanni Quessep es un poeta ocupado en la búsqueda de una poesía correspondiente a "este nuevo tiempo", puesto que es consciente de que la literatura debe adaptarse al contexto histórico en el cual surge. Pero lo que esto significa es que en la actualidad la poesía debe descubrir, como lo hiciera en otras épocas, el espíritu del universo y del hombre; y no que necesariamente deba dedicarse a retratar los hechos del presente. De ahí que para la escritora uruguaya, el poema "La alondra y los alacranes", en lugar de ser un "llamado a la realidad", sea "un definitivo homenaje a la literatura, a la tradición y al inevitable cambio del espíritu poético según los tiempos". En ese mismo sentido van las últimas líneas de su escrito:

en este poema se pide la renuncia a la bella pero ya preclitada leyenda del pasado (la alondra de Verona), sin dolor, y acaso también sin nostalgia, porque este nuevo tiempo también tiene bellas leyendas que lo justifiquen: la de las mariposas amarillas, por ejemplo. ¿Y por qué no? (213)

Martha Canfield estaba respondiendo al artículo titulado *La poesía de Quessep* que Cobo Borda había publicado con seis meses de anterioridad y en la misma sección de la revista ECO. Es muy probable que allí se originara la discusión sobre el “llamado a la realidad” en poemas de Quessep como “La alondra y los alacranes”. De hecho la lectura que Cobo Borda hace de la poesía de Quessep se orienta hacia la forma en que ésta se relaciona con el mundo inmediato; y subordina, además, la valoración de la obra a ese criterio. Por eso puede resultar ambigua la valoración que el escritor bogotano hace del poemario *El ser no es una fábula*. La adjetivación de ese pasaje parece elogiosa: “... un libro de poemas contenido y exacto. Su color: el blanco de una memoria pulida por el tiempo. Su signo: la depuración esencial...”; y luego, al referirse a “las presencias” de aquel libro, agrega: “eran llevadas hasta su última purificación, hasta su más exaltada metamorfosis”. Lo cual se llena de cierta ironía cuando, a renglón seguido, afirma: “La imprecisa frontera en donde corrían el riesgo de convertirse en reflejos, perdiendo contacto con la materia que los nutre” (1972, 312). Sin embargo el crítico nos tranquiliza: “Quessep eludió el peligro...”; lo cual significa, al parecer, que en medio de su abstracción, ésta es una poesía que mantiene cierto contacto con nuestro mundo, que está “cargada de un paisaje vivido” y que por ello es significativa. Es en especial del libro *Duración y Leyenda* que Cobo Borda extrae su conclusión polémica: Giovanni Quessep, con todo y su poesía de símbolos y de abstracciones, “vuelve siempre a esta historia concreta, a estos problemas nuestros” (315). Idea que se desarrolla un poco más con la mención al citado poema “La alondra y los alacranes”, en el cual ve Cobo Borda la comprobación de su tesis, quizá especialmente en los versos séptimo y undécimo que rezan: “Cumple tu historia suramericana” y “... el tiempo colecciona mariposas”. De allí vienen las conclusiones de Cobo:

La ficción, cuando se enrarece, cuando no se entrega complacida a su propio reflejo narcisista, vuelve siempre a esta historia concreta, a estos problemas nuestros. Los fecunda, los hace igual a ese sueño donde las cosas no se reconcilian anulándose sino que son ricas en su incesante lucha. Donde el mundo ya no es circular sino que cobra una urgencia vital: la imperiosa necesidad de hacerlo igual a lo que se desea. (315)

Estamos en el otro polo de la discusión sobre el problema de la poesía y su forma de relacionarse con la realidad inmediata. Si para Martha Canfield la poesía de Quessep es plenamente consciente del devenir histórico y está aplicada a los problemas de la actualidad, es para expresar el espíritu vital que subyace a la trivialidad del mundo cotidiano; no para convertirse en un naturalismo de la pobreza exterior o interior. Cobo Borda plantea, en cambio, un Quessep que logra conciliar los deseos y las ficciones con la realidad empírica por medio de la dinámica entre estos elementos, gracias a la cual el mundo se transforma. La escritora uruguaya tiene razón en que la poesía de Quessep exalta los mundos interiores y rechaza aquella forma mecánica y utilitaria de relacionarnos con el mundo, de donde habría surgido la deshumanización y el empobrecimiento espiritual que es llamado por algunos "progreso". Pero ¿no hay también allí escondido un anhelo de cambiar las cosas y de salvar, justamente, tanto al ser humano como al mundo, de una devastación completa?; empeñarse en mantener abierto un espacio para la expresión de lo que aquí hemos llamado el "espíritu vital", es quizá la manera de enfrentar los "días de penuria interior" (Quessep 1999).

Un punto en el cual insistirá Cobo Borda en textos sucesivos es el de oponer la poesía de Quessep a las actitudes tendenciosas de otros grupos y generaciones de poetas colombianos. Ese mismo principio antitético lo empleará luego para definir la llamada "Generación sin nombre", en la que se incluye a sí mismo y a Quessep. En el poeta de Sucre, Cobo Borda ve la antítesis de la grandilocuencia, la demagogia, el parnasianismo degradado, la musicalidad inexpressiva, la estridencia y el surrealismo trasnochado<sup>8</sup>. Contra esos defectos, arraigados por lo demás en el piedracielismo, la pseudo-vanguardia y el Nadaísmo, la poesía de Quessep constituye una especie de "llamado al orden" y al

rigor, aún a expensas de la expresividad. Así define Cobo Borda la poesía de Quessep: "Una exigencia intelectual reclamando lecturas más estrictas. La sequedad expresiva oscureciéndose ante cada nueva mirada, opacándose en esa penumbra necesaria a toda poesía reflexiva" (313). Lo anterior sobre todo por *El ser no es una fábula*, del cual agrega Cobo, después de citar algunas de las imágenes de ese libro:

Eran pensamientos anulándose a sí mismos, calcinándose en su búsqueda de realidades lingüísticas. Metáforas que resumen su afán de síntesis y esa interrogación filosófica por algo más perdurable que la cotidiana existencia. El resultado era el del título: la negativa, la contradicción entre la realidad y la literatura, la escisión entre las palabras y la vida. (313)

Para Cobo Borda la rigurosidad no es algo nuevo en la poesía de Quessep sino su rasgo característico. De allí ha surgido esta poesía, de la observación de normas que más adelante podrán superarse, gracias justamente al dominio que se ha ganado sobre ellas. Así se explica Cobo Borda el primer libro de Quessep *Después del Paraíso*, "convencional" y "académico" y también el tercero *Duración y leyenda*, "un libro lleno de color y alegría".

La *Antología crítica de la poesía colombiana: 1874-1974* (1974) fue la primera en incluir poemas de Giovanni Quessep<sup>9</sup>. Allí, bajo el título de "últimos poetas", aparecen las "cuatro voces mayores" de la poesía surgida entre 1959 y 1974 según Andrés Holguín, a saber: Giovanni Quessep, Alberto Hoyos, Eduardo Gómez y María Mercedes Carranza. Al referirse al poeta de Sucre, Andrés Holguín lanza dos tesis relevantes. La primera de ellas reza: "[La poesía de Giovanni Quessep] es la menos elocuente que pueda darse"; y proviene de la búsqueda de una "poesía en toda su pureza, en su resplandor más claro, en su hechizo exacto" (257). Lo cual implica la distinción entre un tipo de funciones propias de la poesía y aquellas que permanecen subordinadas, como la verbosidad y la persuasión. Detrás de esta afirmación de Holguín encontramos la oposición del lenguaje poético y el lenguaje común, que se había desarrollado en el marco del Simbolismo especialmente, y cuyo pensador más enérgico fue Paul Valéry. En poesía la palabra no puede substituirse por el significado, hecho que, en el len-

guaje cotidiano se convierte en eficiencia y en claridad. En poesía la palabra busca pervivir (“durar”, en el léxico de Quessep), y para ello no le bastan los significados, sino que necesita de su forma sensible como generadora incesante de contenidos. De ahí la importancia que viene a jugar el lector en una poesía semejante, pues importa casi más la pura experiencia de la forma, de la sensualidad de las palabras, que lo que ellas pudiesen significar realmente. En este punto encontramos la otra tesis de Andrés Holguín: “El lector tiene que estar alerta, cocreador” (258). El lector se convierte en “cocreador” del poema al prestarle vida, y eso es exactamente lo que Paul Valéry piensa, por ejemplo, al comparar música y poesía: “Es, tal vez, que la música arrastra con ella una clase de vida que nos impone mediante lo físico, en tanto que los monumentos de la palabra nos requieren, por el contrario, que se la prestemos . . .” (1998, 13). También en José Asunción Silva podemos rastrear esta idea del lector que participa activamente en la creación de la obra. El “lector piano” y el “lector mesa” son las metáforas que Silva construye para mostrar el desempeño de quien presta sus sentidos al poema, como la caja de resonancia hace eco de las vibraciones de una cuerda<sup>10</sup>. Podemos pensar fácilmente que ese juego de palabras “canto y cuento es la poesía” –clave, según parece, en la poesía de Quessep– es alusivo a la relación entre la forma y el fondo ligados indisolublemente en el lenguaje poético.

Harold Alvarado Tenorio continúa la observación de esa síntesis posible entre forma y fondo en la poesía, al dirigir su artículo *Acerca de la poesía de Giovanni Quessep* (1975) hacia el concepto de “fábula”. Según Alvarado, en el contexto de la literatura occidental “fábula” es “la característica determinante de la narrativa”, ya que el término se refiere al ordenamiento de los elementos de una acción para obtener “un todo bello y perfecto”. La lírica se define entonces, por oposición a la narrativa, como una obra que no tiene acción (contenido, asunto). Pero el sentido de la palabra no era ese exactamente, como señala Alvarado Tenorio, refutando al teórico portugués Soares Barbosa (1737-1816): “*fábula* era *Mythos* en griego y Horacio entendía por ello *forma*” (4). La idea de Alvarado parece ser que la división de lírica y narrativa, análoga a la de forma y fondo, es un problema exclusivo de la literatura occidental y que debería ser superado por los nuevos poetas de Occidente. Giovanni Quessep es ante la

mirada de Harold Alvarado un “conocedor de los poetas orientales” que “ha comprendido que los caminos de la narración no están vedados a la lírica” (4). Y así como antes Silva utilizó la metáfora del lector piano, Alvarado utiliza ahora una nueva metáfora del “lector espejo”:

Después de leídos [los poemas de Quessep] y fijada su fábula, ésta tiene que ser puesta ante el espejo de la imaginación, para encontrar su sentido; y una vez logrado hay necesidad de regresarle a la forma que lo contiene; las frases que nos han permitido descubrirle. (4)

La metáfora sale de una escena de *Alicia en el país de las maravillas* donde la protagonista encuentra un poema cuyas letras revelarán su sentido sólo si se ponen frente a un espejo. Para Alvarado este espejo es la imaginación del lector, receptiva ante los estímulos del poema. De modo que la lectura completaría la obra en su sentido, sin llegar en ningún caso a independizarse del poema en cuanto forma. Con otras palabras, para Harold Alvarado, la poesía de Quessep logra una síntesis de narrativa y lírica (él la llama una “lírica-narrada”), de fondo y forma, creando entre los términos que se oponen una correspondencia necesaria.

## **2. Giovanni Quessep y la poesía colombiana de 1970**

La nueva poesía colombiana había empezado a afirmarse por medio de algunas antologías y artículos, como el que Álvaro Burgos Cantor publicó en 1967, en las Lecturas Dominicales de El Tiempo, titulado *Una generación busca su nombre*. Es muy conocida también la *Antología de una generación sin nombre* de Jaime Ferrán y el volumen colectivo *Ohh!*, ambos de 1970 (y en ninguno de los cuales aparecían poemas de Quessep). A su vez, empezaba a surgir la necesidad de definir esta nueva poesía, que no se había preocupado por manifestar ningún tipo de ideales comunes. Con ese propósito se produjeron ciertos textos que, además, trataron de inscribir la poesía de Giovanni Quessep en la denominada “Generación sin nombre”. El primer intento de vincular directamente al poeta de Sucre con dicha generación y de

exponer los propósitos de ésta, fue una selección de poemas titulada *Balance de 'la generación sin nombre'*, publicada en el Magazín Dominical de El Espectador en julio de 1975. Allí, al lado de poemas de Manuel Hernández, Juan Gustavo Cobo Borda, Jaime García Maffla, Henry Luque Muñoz, Darío Jaramillo Agudelo y Augusto Pinilla, aparece el "Poema para recordar a Alicia en el espejo" de Giovanni Quessep. Además se incluye una cronología de la generación y un texto que enuncia las características comunes a este grupo de poetas. Dicho texto se titula "El trabajo creador" y define la generación como sigue: "nacidos entre 1940 y 1950, quizás aquello que en verdad los unía, sin necesidad de manifiestos, era una aguda conciencia del trabajo literario" (5).

De este modo la presencia de la razón en el proceso creativo fue postulada como el aspecto fundamental de la poesía de 1970. Pero la intromisión de la conciencia también se hizo presente en otras áreas. La cultura fue formulada como "crítica e imaginación"; la tradición colombiana fue estudiada cuidadosamente ("leída a fondo"); el contacto con la realidad nacional fue buscado mediante las obras literarias o críticas, no mediante la actuación del poeta como sujeto particular ("... la auténtica relación del creador con el país se da a través de sus creaciones"). De la actitud reflexiva que se quiso adoptar entonces, dependía que la poesía colombiana estuviese inscrita "en un ámbito latinoamericano", y que llegase a ser, finalmente, "contemporánea de todos los hombres" dejando su complejo de subdesarrollo (5). Pero no podemos dejar de acusar cierta negatividad en esta formulación de la poesía de 1970, con respecto a la poesía anterior<sup>11</sup>. Si antes hubo escuelas, generaciones o grupos literarios denominados de cierta manera y cuyas obras eran más o menos uniformes, la nueva poesía del 70 evitaría los rótulos y sus obras estarían unidas por la diversidad. Si en el pasado (quizá el más inmediato a ellos, es decir, el Nadaísmo) había primado el egotismo a costa de la reflexión y del trabajo, la nueva generación quiso ser sensata y se preocupó antes por la creación literaria – planteada como "trabajo" – que por la personalidad individual. También notamos un anhelo de actualizar la poesía colombiana en el texto que analizamos ahora; anhelo de abandonar, quizá, viejos asuntos y llevar la poesía a la "apropiación del mundo". La poesía de Giovanni Quessep comparte fundamentalmente con las formulaciones de la "Generación

sin nombre" el punto referido a la creación en cuanto trabajo y, por ello, permeada por la conciencia. Lo cual implica una preparación intensa en el campo de las letras, visto como oficio del que, incluso, podría vivirse<sup>12</sup>. Un segundo aspecto en el que converge Quessep es en la revaluación de la tradición poética colombiana. Sabemos por algunos textos publicados<sup>13</sup> y por su obra misma, la importancia que tienen para él José Asunción Silva, Aurelio Arturo y Fernando Charry Lara, por ejemplo. Pero en cuanto a las ansias de inscribir la poesía colombiana en un ámbito latinoamericano no estamos seguros de que Giovanni Quessep las compartiera con interés, como tampoco el deseo de ser "contemporáneo de todos los hombres".

Las mismas ideas del artículo (y el artículo en su integridad) que acabamos de ver, las reiteró Jaime García Maffla, apenas unos meses después, en la Revista Javeriana. Su ensayo se llamó *Los poetas de una generación sin nombre* (1975) y quiso ampliar el análisis de la poesía de 1970. En ese ensayo García Maffla traza un rápido boceto de los antecedentes colombianos de esta poesía para mostrar la dirección que toma. Pero antes de repasar la historia de la poesía, escribe unas líneas acerca del contexto social y político en nuestro país:

impulsada y obligada por acontecimientos en el orden social y de la historia política, la vida espiritual colombiana se orientó hacia una nueva visión e idea tanto del trabajo poético y de los elementos que deben orientarlo y conformarlo, como de la persona misma del poeta y de sus relaciones con el siglo, modificándose en este giro a la vez su voz, su lugar y su acción dentro de la sociedad. (356)

Estas ideas debían esperar a ser más o menos desarrolladas por otros escritores (como Samuel Jaramillo) en los años siguientes, pero ya asocian ciertos factores extraliterarios (políticos y sociales) al surgimiento de la poesía colombiana del 70. En la observación histórica, García Maffla señala tres antecedentes poéticos cercanos a la "Generación sin nombre": el piedracielismo, Aurelio Arturo y el grupo de la revista Mito. Al movimiento Piedra y Cielo le atribuye la superación del modernismo "parnasiano y académico", para lo cual fue benévola, según García Maffla, la influencia de Juan Ramón Jiménez y los poetas de la generación española de 1927,

así como la de algunos “poetas mayores” latinoamericanos, Pablo Neruda especialmente. Éste último habría contagiado con “rasgos de mayor modernidad”, a algunos piedracielistas, mientras que el influjo español

venía a liberar tanto la intuición y la visión, como la misma dicción del poeta, del peso muerto y de la atmósfera enrarecida del modernismo nuestro, parnasciano (sic) y académico, que por entonces [1935], y llevado a un extremo, se mantenía aún. (357)

La principal característica, y herencia, de la poesía piedracielista fue esta “libertad” que García Maffla describe como “el juego del lenguaje y la esbeltez en vocablos e imágenes, una cierta despreocupación por parte de la fantasía del poeta en la búsqueda de sus motivos y en la intención por la gracia y el hallazgo líricos” (357). Sin embargo, Aurelio Arturo parece un poeta más importante para la “Generación sin nombre” y, antes, para el grupo de la revista Mito. Según García Maffla fue este grupo de poetas el primer círculo de lectores atentos de la obra de Arturo, por quien sintieron un creciente aprecio. La adjetivación que García Maffla emplea con Arturo es significativa, en especial si pensamos en el tipo de características de la “Generación sin nombre” que hemos encontrado hasta ahora (conciencia, reflexión, trabajo, sensatez): contención, contemplación, parquedad. Después de esta calificación, termina afirmando el nacimiento de una “sensibilidad” a la que pertenecerían las generaciones sucesivas:

el más poético de todos aparecía casi antipoético, esquivo a los encantos y sin embargo mágico, alimentado por la propia intimidad y por la meditación silenciosa, que fue gestándose sin prisas, lenta, recatadamente, anticipó y al mismo tiempo llevó a su plenitud una sensibilidad. (358)

El grupo de la revista Mito es la inmediata continuación de la sensibilidad que había inaugurado Aurelio Arturo, según el texto de García Maffla. “Lucidez” es justamente la cualidad que más destaca de la generación de Mito el autor del ensayo, quien formula esa misma cualidad como elemento común entre la poesía de mediados de siglo y la de 1970:

instauraba esta generación [la de Mito], por vez primera a plenitud, un tratamiento lúcido, personal y directo, de los problemas de la poesía [...] tratamiento que habría de constituirse en la herencia más auténtica e inmediata de la última generación de poetas. (358)

La revisión de la poesía colombiana de primera mitad de siglo hecha por García Maffla en este texto, nos permitiría concluir que existe una cierta orientación hacia la autoconsciencia del oficio poético, como si los poetas buscaran una mirada serena y crítica de la poesía. Pero aún siendo así, la causa (o causas) de esta orientación estaría en la oscuridad. Bien podríamos preguntar qué complicaba la poesía hasta convertirla en un “problema” que ameritaba un gran esfuerzo reflexivo. García Maffla no aborda esta cuestión. El texto que nos ocupa se interesa más por los síntomas que por las causas que los originan. Sin embargo, el planteamiento de las tendencias es el primer paso para indagar por las causas que las originan. En cambio, para el estudio de los fenómenos literarios es completamente inútil la oscuridad en que se pierde García Maffla durante la segunda parte de su ensayo, dedicada al análisis de las poéticas de los miembros de la “Generación sin nombre”. El escrito traiciona el influjo de la conciencia crítica que supuestamente habrían heredado los poetas de la generación del 70<sup>14</sup>. Apelando a un lenguaje que desea antes construir imágenes que explicar un hecho poético, García Maffla hace una paráfrasis del “trabajo creador” de Giovanni Quessep que resulta muy poco significativa<sup>15</sup>. Sin embargo, en el último párrafo García hace una cita extensa<sup>16</sup> que define la poesía como “única fuente de verdad viva” en “una humanidad que ya no puede creer” y “a la que nada ayuda el saber”. La verdad de la poesía es lingüística y no parece coincidir con el “mundo” en el que vivimos, a pesar de lo cual el poeta debe comprender su trabajo como la unificación del lenguaje y la vida, según se afirma:

La necesidad del poeta que ya sólo puede esperar el encuentro con su verdad fuera del mundo, en el espacio del lenguaje, y la necesidad eterna de la humanidad se completan y fundan la misión fraternal del poeta. (361)

La cita resulta afortunada, pues podemos ver que la poesía de Giovanni Quessep no anda lejos de ese planteamiento. La obra del

poeta de Sucre también busca cierta forma de comunicación entre el espacio poético, que es el del lenguaje, y el espacio histórico de la existencia. Y también allí la realización de dicho vínculo depende del aspecto lingüístico de la poesía, en cuanto materia esencial de ella. Giovanni Quessep quizá pudiese suscribir estas líneas: “el poeta individual no tiene tanta importancia como la poesía; lo importante no es un estilo individual sino el lenguaje y la palabra de la poesía” (361). Semejante devaluación del sujeto particular (e incluso de los hechos particulares), frente a la importancia que adquiere el trabajo con el lenguaje, explicaría, en parte, la actitud distante y reservada en el caso de Giovanni Quessep –quizá tenga que ver también con el caso de otros poetas como Aurelio Arturo, por ejemplo.

El ensayo de Jaime García Maffla provocó la respuesta airada de Fernando Garavito, quien escribe un texto antagónico, punto por punto, al de García Maffla. Este nuevo ensayo de Garavito sirve de introducción a la antología *Diez poetas colombianos* publicada por Colmena en 1976. Garavito empieza por criticar la tesis de García Maffla según la cual en Colombia había surgido una nueva sensibilidad desde Aurelio Arturo y que ésta se había desarrollado en los poetas de Mito y en la “generación sin nombre”, de modo que existía un lazo de continuidad entre estos poetas. “Y para colmo, ya ni si quiera se habla de ruptura” es la primera frase de Garavito. Más adelante, después de citar una línea de García Maffla sobre la tradición, Garavito agrega:

Sin exagerar puede afirmarse que Aurelio Arturo pasa entero con su poética a Charry Lara, y Aurelio Arturo y Charry Lara pasan enteros a García Maffla etcétera, etcétera. [...] Y los epígonos, vale decir, las segundas –y terceras– y cuartas– partes nunca han resultado buenas. (7)

En el segundo párrafo de su ensayo, Garavito pasa a criticar otro punto central del escrito de García Maffla, a saber, que la poesía es fundamentalmente lenguaje y que es allí donde “puede esperar el encuentro con su verdad”<sup>17</sup>. Y luego de detenerse un tanto en la ruptura que vivió la lírica colombiana desde la época de la violencia hacia mediados de siglo XX, Garavito vuelve a la refutación de ciertas poéticas de la “Generación sin nombre”, dentro de las cuales figura la de Giovanni Quessep. Para Fernan-

do Garavito el grupo de la revista Mito fue un primer momento de la "ruptura", una de tipo "simplemente formal" y que "corrió a cargo de quienes fueron actores y víctimas del proceso", especialmente se menciona a Eduardo Cote Lamus (8). El Nadaísmo, que para García Maffla apenas merece una nota a pie de página, significa "la ruptura real y formal" para Garavito. Sólo que "detrás no tenían una actitud política" y por eso, en el concepto de Fernando Garavito, terminaron siendo "rebeldes sin causa", "otra clase de moralistas". Frente a la frustración que significó el Nadaísmo, la poesía de 1970 tenía, para Garavito, una misión muy definida por cumplir: "la poesía se enfrenta hoy a un desafío. El de convertir esa simple actitud de protesta en una estética y, sobra decirlo, en una ética" (9). De ahí su desesperación ante la poesía de Quessep, por ejemplo:

Háganme el favor de explicarme: ¿Qué es eso? [acababa de citar "Paraiso" de José Manuel Arango] ¿Qué es o quiere decir, "En los patios cae la nieve/ la cabellera del guerrero/ pasa a la luz de los duraznos/ del negro al gris del gris al blanco/ vuelve vuelve canción de invierno/ para tí Lu tiene que ver/ en el derrumbe del imperio/ la nevada flor de los álamos" [sic, es el poema "Canción de invierno" de Giovanni Quessep]. ¿Lu? ¿Imperio? ¿Nevada flor? ¿Alamos? (sic) ¿Nieve? ¿Derrumbe? Derrumbe sí. Derrumbe definitivo de un país que se desmorona en versitos como estos, que hacen sus pretendidos poetas jóvenes, sus pretendidos importantes poetas jóvenes que qué diablos, perdón, me desespero. (9)

Lo que enerva en buena medida a Fernando Garavito es lo ahistórico de este tipo de poesía, su compromiso con el lenguaje, antes que con cualquier otra cosa. Y lo pone muy en claro el propio autor del ensayo:

la poesía que allí se hace quiere ser a-histórica y el único compromiso que acepta con su época es el de la sustitución de escuelas o tendencias para caer en algo peor: en el enfrentamiento solitario con el lenguaje, que le exige al poeta la entrega de su vida a las palabras. Se trata de un simple compromiso en el campo formal. De elaborar un manierismo más. (9)

Sin embargo Fernando Garavito quiere evitar el debate entre esteticismo y compromiso en poesía. Ambas son para él malas opciones, siem-

pre que se entienda por esteticismo “un simple compromiso formal” y por compromiso, una “política recortada a versos”. La primera lleva al conservadurismo, la segunda convierte a los poetas en seudorevolucionarios; y las dos están unidas por el error común de desconocer el auténtico compromiso<sup>18</sup> que es, para Garavito, “con un lenguaje concreto, una simbología concreta y un objetivo concreto” (aunque no sea muy claro a lo que se refiere Garavito con esas expresiones). De modo que la poesía deseada por Fernando Garavito aparece como una tercera posición, en cierto sentido síntesis y superación de las otras dos, perseguida además por sus opositores, “parada frente al paredón” (11). La pintura que se hace de la poesía del 70 resulta así en blanco y negro: los que aciertan y los que fallan, los que están del lado de la poesía planteada por Garavito y los que no lo están. Entre estos últimos encontramos, en primera fila, a Giovanni Quessep: “La poesía reflejo del hoy y del acá social y artístico [...] No tiene nada que ver con Quessep, García Maffla o Eduardo Gómez” (11).

Aunque indiferenciadas en el texto de Jaime García Maffla y radicalizadas en el de Fernando Garavito, las tendencias de la poesía colombiana de la década de 1970 irían dibujándose cada vez con mayor claridad. Una vez más la Revista ECO publica, ya en 1980, un ensayo de Samuel Jaramillo titulado *Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia*, que procura una caracterización de las corrientes que componen la diversidad de la poesía de aquella década. La premisa fundamental del ensayo es que la poesía colombiana forma “un cuerpo cultural orgánico”, lo cual no significa que “se trate de un desarrollo armónico y sin sobresaltos”, sino que las “tensiones se definen en el interior de un sistema común de referencias [el de la poesía colombiana]” (371). Es decir que las sucesivas etapas de la poesía nacional guardan una cierta coherencia, incluso cuando se ocasionan rupturas. Ello implica, por ejemplo, que las generaciones de poetas en Colombia se hayan caracterizado, generalmente, por el conocimiento de su tradición poética local. A su vez el conocimiento de esa tradición habría repercutido de algún modo “en cierto encerramiento y aislacionismo, que hacen de la poesía colombiana relativamente rígida ante ciertas innovaciones externas” (372).

El Nadaísmo, según Samuel Jaramillo, no sería una excepción del carácter orgánico de la poesía colombiana, por el contrario la com-

preensión de este movimiento contribuiría enormemente a comprender la nueva poesía de la década del 70. Sucede sin embargo que “Colombia se ha complejizado, sus élites culturales han crecido y se han diversificado, ciertos desgarramientos sociales se han agudizado, y esto no podría dejar de reflejarse en la poesía. Ya no es posible que un pequeño grupo de poetas y su manera de concebir la poesía cope el espacio de toda una generación” (373). Esa nueva multiplicidad de corrientes poéticas no podrían evitar relacionarse positiva o negativamente con lo que Jaramillo llama “el proyecto nadaísta”. Los puntos centrales de tal proyecto serían: primero, la rebeldía llevada más allá de “una nueva forma de expresarse”, hacia una manera de asumir la vida que cuestionaba los valores y la ideología de una sociedad capitalista recién consolidada, así como el clericalismo arraigado en la cultura colombiana; y segundo, la función que los nadaístas asignaban a la poesía era transformar la realidad, de modo que criticaron enfáticamente aquella forma de poesía distanciada de la vida, constituida en un producto abstracto del trabajo formal del lenguaje.

Para Samuel Jaramillo el primero de los cinco ejes en que se desarrolla la poesía del 70 es “la Generación sin nombre”. Esta corriente es presentada como el opuesto más radical al planteamiento nadaísta y está compuesta fundamentalmente por nombres como los de Giovanni Quessep y Jaime García Maffla. Jaramillo es totalmente consciente de lo discutible que resulta identificar estos poetas con lo que se llamó “la Generación sin nombre”, pero “debido a que con mayor celeridad establecieron vínculos entre ellos, y se consolidaron como poetas más rápidamente, identificaron para el lector general su manera de entender la poesía con la del grupo global” (383). El reconocimiento del público lector sumado a su consolidación interna, hacen que esta corriente ocupe la posición dominante en el ámbito poético colombiano de la década de 1970, según el ensayista. La gran diferencia entre estos poetas y el Nadaísmo es que la función de la poesía no está relacionada directamente con la modificación de la realidad, lo cual sin embargo no excluye definitivamente la relación de la poesía con su entorno: “Es un movimiento exclusivamente poético, que no se plantea retos en otros ámbitos, o para ser más exactos, intenta resolver o plantear todos los conflictos globales en el terreno estricto de la poesía” (384). Así limita-

da al campo literario, la poesía de esta corriente (en la cual Quessep es paradigma) se concentra en el trabajo formal y en el planteamiento de problemas “trascendentales” que el Nadaísmo, por ejemplo, había intentado abolir. Consecuentemente es una poesía “individual, íntima y privada” con una forma de expresión, si se quiere, “arcaizante”, muy cercana al anacronismo, si pensamos –como lo hace Jaramillo– en la tentativa de “los últimos poetas” de “establecer de manera consciente, vínculos con la realidad inmediata, y reflejar en su poesía los profundos cambios que han experimentado las sociedades latinoamericanas” (384). Aún así, Samuel Jaramillo no deja de pensar en la forma en que se relacionan estos poetas con su entorno, describiéndola como una traducción compleja –y consciente– de los conflictos vitales a sus universos poéticos particulares: “la realidad externa se aborda con muchas intermediaciones y códigos cifrados, que le dan a esta poesía un peculiar tono abstracto y cerebral” (384). Jaramillo llega incluso a plantear la cuestión de una correspondencia entre aquella “traducción” de los conflictos de la realidad en la poesía y una concepción de esos mismos conflictos, muy extendida en la sociedad de aquellos años. Semejante identidad entre una estructura del pensamiento colectivo y un universo poético podría explicar la buena recepción de esta poesía:

La manera peculiar como estos poetas traducen sus tensiones con la sociedad –porque no debemos olvidar que esta es una poesía donde la angustia y el pesimismo son las notas dominantes, elementos incompatibles con una relación no conflictiva con su entorno social– sin duda debe tener hondas raíces sociales y debe interpretar de una manera bastante generalizada de concebir su situación por un amplio sector de su generación: esto lo sugiere la acogida relativamente amplia de esta poesía por parte de los lectores, ya que . . . es la tendencia más difundida y con más vasta audiencia entre los últimos poetas. (385)<sup>19</sup>

Las otras cuatro tendencias postuladas por Samuel Jaramillo (que mencionaremos de paso) son la antipoesía, la poesía política, la poesía de la imagen y la poesía narrativa. La antipoesía, a la cual se rela-

cionan los nombres de María Mercedes Carranza, Fernando Garavito, Darío Jaramillo Agudelo y Juan Gustavo Cobo Borda, son a la vez continuadores y críticos de la propuesta nadaísta, según lo plantea el ensayista. Ellos intentan corregir las graves fallas en que incurrieron los nadaístas, pero continúan siendo críticos severos de la cultura, el pensamiento idealista y las costumbres nacionales. Ese afán de ironía encuentra su punto más alto cuando se vuelve contra la poesía misma:

no solamente son prescindibles determinadas modalidades de poesía, sino la poesía en sí misma, cuya única legitimidad consiste en denunciarse a sí misma: hay una preocupación constante por el sentido de la poesía, y una respuesta reiterada: no sirve para nada, a nadie afecta, podría suprimirse sin que nadie se enterara. (386)

Con esta formulación, Samuel Jaramillo anticipa el problema de la de-función de la poesía que volveremos a encontrar, ampliado, en un ensayo de David Jiménez Panesso titulado *La nueva poesía, desde 1970* (1992). Los dos textos además se familiarizan por plantear una organización de la poesía colombiana contemporánea, teniendo en cuenta las variaciones sociales que ha sufrido nuestro país (y el mundo) después de la consolidación del capitalismo. Frente a esa situación los poetas han tenido que replantear su arte y la función que desempeña; así, la forma en que han respondido a las nuevas circunstancias define el tipo de poesía que practican.

Antes de examinar el ensayo de David Jiménez veremos un texto de María Mercedes Carranza que aporta ciertos elementos al panorama social de la generación de 1970 y ejemplifica el enfrentamiento entre el tipo de poesía "conservadora" de Giovanni Quessep y aquella llamada "antipoesía". El texto hace parte del *Manual de Literatura Colombiana* y se titula "Poesía posnadaísta" (1988). En el campo social los dos cambios notables que la escritora pone de relieve son la instauración del Frente Nacional y el crecimiento de la población urbana (resultado, este último, de la violencia y el desarrollo industrial). Semejantes variaciones generaron, según María Mercedes Carranza, un escepticismo político y una temática nueva

(lo urbano) en los poetas de los años 70. En el campo cultural se mencionan el reconocimiento de la literatura latinoamericana en el ámbito mundial y el ingreso de la poesía colombiana en el ámbito latinoamericano, como características de las décadas del 60 y 70. Al mismo tiempo la escritora señala el comienzo de un “proceso de interacción de lenguajes” entre la consolidada cultura de masas y la poesía<sup>20</sup>. “Pero además existe otro fenómeno, si se quiere nuevo, que tiene que ver con el oficio de escribir poesía. Es evidente que este género tiene cada día menos audiencia” (243); lo cual, según ella, ha llevado a muchos poetas de esta generación a preguntarse por “el sentido que tiene escribir poesía” y aún a “reconocer el sinsentido de hacerlo” (245).

Como ya lo había mostrado Samuel Jaramillo, María Mercedes Carranza afirma la continuidad que existe entre cierta poesía de 1970 y las propuestas nadaístas, y las de los poetas de 1950 (generación de Mito). Sin embargo ella percibe “otras concepciones de carácter idealista donde el hombre viene a ser la realización de una naturaleza previa y común dentro de un esquema de valores e ideas preestablecidos” (249). No es difícil concluir que María Mercedes Carranza asocia la poesía de Giovanni Quessep a esa concepción idealista largamente alimentada en la historia de la humanidad, y que le vale al poeta de Sucre el calificativo de “conservador”:

Quessep no arriesga ni por asomo en el terreno experimental; no utiliza ninguna expresión que disuene, su lenguaje es siempre muy correcto; las palabras que utiliza son poéticas, es decir, tienen una carga retórica que corresponde a un lenguaje cuyas claves ya están dadas y que se conoce como “lenguaje poético”: los sentimientos que expresa son literales, en el sentido [de] que están presentados dentro de un contexto pleno de referencias culturales a las cuales poco o nada agrega el poeta. (sic 250)

Quizá en virtud a este carácter referencial, la escritora llama “mundo alegórico” a la poesía de Giovanni Quessep, la cual interpreta, desde *El ser no es una fábula* hasta *Madrigales de vida y muerte*, como una pérdida continua de la esperanza de redención y una conciencia de la muerte gradualmente fortalecida:

entre *El ser no es una fábula* y *Madrigales de vida y muerte* hay un círculo que se cierra; en el primero Quessep plantea una esperanza, un mundo posible donde la fábula, los sueños, pueden salvar al hombre, pero poco a poco se convence de que lo único real es la muerte y de que el paraíso no existe. (252)

La observación tiene relevancia en cuanto supone que la poesía de Quessep sufre la transición de una actitud esperanzada que busca restablecer cierta armonía entre el hombre y su mundo circundante, a otra postura en la cual sólo es posible captar el transcurrir de la historia, “la muerte”, con palabras de María Mercedes Carranza. La posición inicial de “esperanza” y “salvación”, se pierde en el transcurso de la obra quessepiana y no parece haber retorno, según la escritora. O si lo hay, si Quessep vuelve a la idea de salvación, sería solamente para descubrir su falsedad. Sin embargo quizá haya que tomar más en serio aquel “mundo alegórico” de la poesía de Quessep, puesto que en él se revelan las claves de la última oportunidad de redención precisamente en ese momento en el que todo parece reducido a la muerte.

De la transición a que hacíamos referencia, o al menos de ese punto coyuntural, parte el ensayo de David Jiménez. “La crisis de la poesía” – como se titula la primera parte del ensayo– es atestiguada por tres hechos que estaban involucrados, por ejemplo, en el texto anterior de María Mercedes Carranza. Esos hechos son: “una supuesta no participación directa [de la poesía] en los conflictos y debates fundamentales de la cultura de nuestra época”; “el abandono, o traición, de que ha sido víctima [la poesía] por parte de los lectores”; y la dificultad que ha tenido la poesía para transformarse de acuerdo con nuestro tiempo: “de todas las artes, es ella la que menos ha logrado adaptarse a los grandes mutaciones sociales, la que más se resiste a cambiar su rostro por el de un artefacto tecnológico” (1992, 313). Cierta sector de los poetas contemporáneos ha procurado superar las barreras que impiden a la poesía ingresar en la forma de vida actual. Empero, “suprimir los límites del lenguaje poético, derribar el cerco que lo separa del habla cotidiana, no equivale hoy a la antigua consigna vanguardista de integrar el arte con la vida” (313). Por el contrario existe una nueva “utopía”, según afirma David Jiménez: “la abstracción e integración de todos los lenguajes y formas de comunicación

en una lengua universal, enajenada, que triunfa sobre todas las diversidades y en especial sobre la plurivocidad de la poesía" (313). El anhelo surrealista y vanguardista de reunir vida y poesía estaba asistido por la necesidad de salvar una existencia precaria, dividida en su interior y enajenada. Dice André Bretón en el *Segundo manifiesto*:

Todo induce a creer que existe cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Ahora bien, sería vano buscarle a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar dicho punto. (citado por Raymond, 250)<sup>21</sup>

La posición surrealista y la adoptada por aquella "nueva utopía" de algunos poetas colombianos de las décadas del 60 y 70 resultan diametralmente opuestas. Si el surrealismo consistía en una gran empresa de redención de la existencia humana, algunas tendencias nadaístas y antipoéticas no consisten sino en la afirmación de que no hay nada que podamos salvar, menos aún si es por medio de la poesía. El problema de fondo, como señala David Jiménez, tiene que ver con la pérdida de lo que Walter Benjamin llamó *aura*, que han sufrido la naturaleza, la poesía y el arte, a partir del desarrollo técnico y con mayor énfasis en un estado avanzado del capitalismo. El concepto benjaminiano se refiere al *hic et nunc*, a la unicidad de las cosas. La percepción de los objetos como objetos irrepitibles propicia la revelación, por así decir, de un principio vital que rige el universo completo. El objeto particular, sin perder su particularidad sino justamente a través de ella, queda vinculado con la totalidad al convertirse en manifestación de la vida universal. En esa dirección apunta la definición más conocida que da Benjamin de aura: "la manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" (1982, 24). Pero con el desarrollo de la técnica y la maduración del capitalismo los objetos sufren el cambio de la unicidad por la repetibilidad y el "aquí y ahora" privilegiado del aura se transforma en indiferencia: "donde sea, cuando sea", "en cualquier lugar, en cualquier momento". En consecuencia, el objeto deja de ser portador espontáneo de los principios universales; al perder su particularidad –

aquello que lo hacía irrepetible— se desvincula inmediatamente de la totalidad. La muerte de la poesía estaría sujeta, pues, al abandono definitivo del aura y el ingreso a un mundo de uniformidad:

Que la poesía deje de ser un hecho específico, puesto que ha perdido interés para la mayoría, que se integre a la realidad y entre a formar parte de otros lenguajes, es algo que tiene mucho que ver con lo que algunos llaman la muerte de la poesía. (314)

Al perder el aura no sólo se ponía en juego la unicidad de los objetos, sino todo el sistema de leyes y valores universales que esos objetos irrepetibles encarnaban. De modo que para una sociedad que ha cuestionado la irrepetibilidad de los objetos, pierden sentido igualmente la Belleza, el Bien y la Verdad. La función social de la poesía, que antes descansaba en esos valores universales, se vuelve borrosa hasta la desaparición:

Lo que ocurre es . . . que [la poesía] ha dejado de ser sagrada y su recinto ya no es más el templo vigilado por las demás instituciones sociales y aprestigiado por valores eternos. El mito del gran poeta, depositario de los valores superiores del espíritu, ha fallecido o, por lo menos, está exhausto. (314)

Aquí encontramos la coyuntura fundamental de la poesía colombiana de la década del 70, para David Jiménez. Enfrentado como está el poeta al cuestionamiento de su arte, debe tomar una decisión. Los caminos elegidos serán formas de plantear la poesía y el mundo:

El poema está ahora solo frente al lector y nada garantiza su verdad ni su valor. Ya no es portador de la universalidad ni del espíritu. ¿Qué le queda? El libre juego de las apariencias formales, responden algunos. El disentimiento, la resistencia a la deshumanización, la utopía, responden otros. (314)

Giovanni Quessep, al lado de José Manuel Arango y Juan Manuel Roca, hace parte de una “tradicón simbolista” en la cual se encuentran

“algunos de los nombres más significativos de la poesía colombiana actual” (315). La propuesta común de estos autores consiste en encontrar aún “verdades” :

Son verdades secretas –dice David Jiménez–, algunas de ellas enterradas en la naturaleza, en la vida instintiva, en los sueños, en los intersticios de la existencia diaria, en la parte de nuestra experiencia aún no colonizada por la racionalidad instrumental. (315)

Para David Jiménez la obra del poeta de Sucre representa una de las más radicales posiciones dentro de lo que él llama la “resistencia a la deshumanización” y “la utopía”: aquella búsqueda obstinada de “verdades negativas”, y de “contraposiciones de lo posible inexistente y lo real asfixiante”. La función principal de esta poesía consiste en redimir un mundo acostumbrado y estéril. De allí el carácter “elegíaco” que David Jiménez le atribuye, “pues las palabras del poema son conjuros contra el tiempo y tienen por misión salvar lo perdido *‘ya vuelto maravilla por el canto’*. Para tal efecto convierte los objetos en “símbolos, en metáforas de otra realidad”. Este procedimiento, empero, no está exento de peligros. Igual que otros comentaristas antes<sup>22</sup>, David Jiménez protesta ahora contra el “alto nivel de abstracción” en que se desarrolla la poesía de Giovanni Quessep: “Sus poemas se elaboran a un nivel tal de abstracción que, por momentos, resultan incomprensibles, aun para el lector que los relee y explora atentamente sus claves” (315). Tal “hermetismo” permite relacionar a Quessep con Stéphane Mallarmé y a través suyo, también con algunos postulados de lo que hoy conocemos como Simbolismo. Uno de esos rasgos comunes sería, por ejemplo, la definición de la poesía en cuanto “negación de la realidad” y aspiración de “tocar la otra orilla donde crece lo perdido” (315). Para lograr su propósito los poetas debían restringir el significado extrínseco y usual de la palabra. En este intento la sugerencia y la musicalidad de los vocablos vienen a jugar un papel fundamental. En un extracto de “La Música y las Letras” Mallarmé anota con su lenguaje particular que “Los monumentos, el mar, el rostro humano, en su plenitud, nativos, conservan una virtud que atrae de modo muy distinto a aquel con que los vela una descripción, evocación, *alusión* que yo

sé, *sugestión*". Luego concluye: "su sortilegio propio [el del arte sugestivo] no es más que liberar, fuera de un puñado de polvo o realidad sin incluirlo en favor del libro, incluso como texto, la dispersión volátil, es decir el espíritu, que con nada tiene que ver salvo con la musicalidad de todo" (1977, 91). Por otra parte el "arte sugestivo" del Simbolismo nace también de momentos especiales a los que Paul Valéry llama "sensación de universo" en su ensayo "Palabras sobre la poesía". En esos instantes todas las cosas

están . . . en una relación indefinible, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general. Entonces, esos objetos y esos seres conocidos cambian en alguna medida de valor. Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias. Se encuentran . . . musicalizados, convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro. (1998, 137)

Afirmaciones que Giovanni Quessep comparte, si nos atenemos a sus propias palabras: "Para escribir necesito que el poema ya esté hecho por dentro. Mis poemas –dice– surgen de pronto con su sentido y su melodía determinantes" (1978, 148). Sin embargo también existen elementos que separan a Quessep del Simbolismo. Por ejemplo el poeta de Sucre reniega de la artificialidad del poema y choca contra la definición de Valéry según la cual el poema es como una máquina productora de estados poéticos en el lector<sup>23</sup>, porque para él no es solamente una cuestión de estados o sensaciones, sino una recuperación del paraíso, una restitución de la armonía original entre el hombre y las cosas.



## Notas al capítulo I

<sup>1</sup> El lenguaje de Quessep es definido por Martha Canfield como: "denso, sólido, con sabor a rancio y a clásico", opuesto al "asombro" que impuso el Nadaísmo y al barroquismo que practicó este movimiento, según ella.

<sup>2</sup> "Para Quessep, como para nosotros desde el Evangelio de San Juan, 'en el principio era el Verbo'. Pero luego el Verbo fue quebrado, disociado, confundido. La angustia que padecemos hoy es la búsqueda constante de su unidad primera" (63).

<sup>3</sup> Se trata de *La nueva poesía colombiana*, seleccionada y prologada por María Mercedes Carranza y publicada por el Instituto Colombiano de Cultura, en 1971.

<sup>4</sup> Ya en 1978 el Instituto Colombiano de Cultura publicaba la antología poética de Giovanni Quessep titulada *Libro del encantado*. Y en abril de 1996 Don Eduardo Santa leía el discurso de bienvenida de Giovanni Quessep a la Academia Colombiana de la Lengua en calidad de "Individuo Correspondiente". Eduardo Santa, "Bienvenida a Giovanni Quessep" (Bogotá: Academia Colombiana de la Lengua, abril-junio 1997) 65-69.

<sup>5</sup> Cabe decir que podría intentarse otra interpretación leyendo el título de este poema como la afirmación de un Ser auténtico, por encima de las ficciones.

<sup>6</sup> "lo maravilloso está en el mundo mismo, 'en la rama florida de lo real', donde el hombre tendrá que descubrirlo y así apropiarse de esa 'rosa fabulada'; lo maravilloso está *después* [sic] de lo real, cuando el hombre deja de mirar la tierra para levantar sus ojos hacia las nubes, donde el tiempo se detiene porque allí empieza la fábula sin tiempo del poema" (209).

<sup>7</sup> En ese mismo poema, sin embargo, el término "olvido" adquiere un sentido distinto de aquel que señalaba Martha Canfield como "desvanecimiento de lo real". El poema dice "No todo es tuyo olvido/ algo nos queda/ Entre las ruinas pienso/ Que nunca será polvo/ Quien vio su vuelo/ O escuchó su canto". Allí "olvido" significa no el desvanecimiento de la realidad, sino todo lo contrario, indica la presencia más asfixiante de la realidad en la cual se espera un instante de salvación.

<sup>8</sup> Cobo Borda resalta la influencia de Aurelio Arturo sobre el poeta de Sucre, de donde posiblemente provienen cualidades como la "pureza sostenida" y la "música verbal". Por su parte, de la poesía de Jorge Guillén y de la de Antonio Machado, Quessep probablemente habría heredado las formas de aludir a la realidad, según Cobo Borda (312). En otros lugares del texto se mencionan sumariamente otras influencias, incluso cinematográficas, amén de la atmósfera borgiana en *Duración y leyenda* especialmente.

<sup>9</sup> También es la primera vez que se publica una fotografía del poeta y el manuscrito de un poema suyo.

<sup>10</sup> "Golpea con los dedos esa mesa, es claro que sólo sonarán unos golpes; pásalos por las teclas de marfil y producirán una sinfonía: Y el público es casi siempre mesa y no un piano que vibre como éste". J. A. Silva, *Poesía y prosa* (Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1979) 148.

<sup>11</sup> Ya habíamos encontrado que Cobo Borda define la poesía de Quessep como antítesis de ciertos tipos de poesía anterior.

<sup>12</sup> Surgía la literatura como profesión. En el artículo "Dos décadas de poesía colombiana" (*Revista ECO* abril 1983) Cobo Borda afirmaba: "Muchos de estos poetas ingresaron a la universidad y una vez ya graduados permanecieron en ella como profesores de literatura" (631).

<sup>13</sup> Fundamentalmente la entrevista que publicara Rosa Jaramillo en 1978. Allí afirma: "En lo que concierne a la poesía colombiana, me sitúo en la tradición de José Asunción Silva, Aurelio Arturo y Fernando Chary Lara" (148).

<sup>14</sup> Al menos eso muestra, por ejemplo, la enigmática definición de "creación poética" que lanza García Maffía: "la creación poética: revelación y certeza: duelo de la revelación y alegría de la certeza o alegría de la revelación y duelo de la certeza" (358).

<sup>15</sup> "mirada... hecha de lejanía o medida, nostalgia o plenitud es paraíso que se inventa, se aguarda se ilumina, tras de un bosque, tras de la piedra o labio que pronunciara nombres, países, pájaros" (359).

<sup>16</sup> La cita no tiene referencia, aunque según Fernando Garavito proviene de Octavio Paz.

<sup>17</sup> Tesis al parecer tomada de Octavio Paz.

<sup>18</sup> Más aún, Fernando Garavito dice que confunden ese compromiso "con la estupidez" (10).

<sup>19</sup> Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz plantea la hipótesis de que son ciertos sectores de clase media y alta los que brindan la mayor acogida a la poesía de Quessep; y esto quizá porque después de lo que Ordóñez llama "el alboroto nadaísta", "Quessep se refugió en una visión de mundo de corte espiritualista, mezcla de ascetismo cristiano y sensualismo oriental". *La fábula poética en Giovanni Quessep* (Santiago de Cali: Gobernación del Valle del Cauca, 1998) 148-9.

<sup>20</sup> En 1983 Cobo Borda había observado que "por primera vez, una generación . . . consideraba a la tradición latinoamericana como su tradición" y que "Colombia entraba a formar parte de se la industria cultural". *Dos décadas de poesía colombiana* (*Revista ECO* abril 1983) 628, 631.

<sup>21</sup> Marcel Raymond proporciona una visión interesante sobre los propósitos del surrealismo: "en esta afirmación de que la vida y la poesía están "en otra parte", y que es preciso conquistarlas con riesgo, una y otra, la una por la otra, puesto que se unen en el límite y se confunden para negar este falso mundo, para atestiguar que el juego no terminó aún, que todavía puede salvarse todo –ahí reside lo esencial del mensaje surrealista." *De Baudelaire al surrealismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996) 249.

<sup>22</sup> Además de las críticas exaltadas de Fernando Garavito, un escritor anónimo publicó en 1981, en una revista de Sincelejo, un poema paródico titulado "Petición al gentleman encantado" y dedicado obviamente a Giovanni Quessep "con la mejor intención". Los siguientes son algunos fragmentos de ese poema:

Caballero encantado  
cómo canta  
al ruiñeñor, al álamo y a la alondra  
Viajero pulido  
no descansa  
de embriagarse con extranjerías lunas

.....  
Que arribe su nave  
Yo le pido  
a puertos soleados del Caribe  
Que cante ríos de selvas y marañas  
.....

Y que cambie su princesa rubia  
por una morena princesita triste.

"Poetas sucreños" (Sincelejo: *Revista Audes* enero-marzo, 1981) 16-8.

<sup>23</sup> En su ensayo titulado "Poesía y pensamiento abstracto", Valéry afirma que "En realidad un poema es una especie de máquina de producción del estado poético [o también de la "sensación de universo"] por medio de las palabras." *Teoría poética y estética* (Madrid: Visor, 1998) 100.

## Capítulo II Tradición

La teoría de Harold Bloom sobre la formación del canon y la tradición literaria nos abre un camino renovado para la lectura y el estudio de la poesía. El concepto central de esta teoría parece ser la revisión y la mala lectura en cuanto actos creativos que transforman los textos literarios del pasado:

*Las influencias poéticas . . . siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir. (sic 1991, 41)*

La tradición, entonces, podría ser definida como el conjunto de textos pasados o precursores que un poeta –en este caso Giovanni Quessep– transforma para afirmar su propia obra; e incluso podríamos hablar de la tradición como la lucha transformadora que hace posible el surgimiento de nuevas obras. La propuesta de Harold Bloom, que lanza contra lo que él llama “los métodos críticos primarios”<sup>1</sup>, consiste en una crítica que imite las desviaciones creativas de los poetas y sepa decirnos cuales son los acentos de esa desviación. Bloom llama “antitética” a esta crítica porque reproduce el principio de mala lectura o mala interpretación que hace que “todos los poemas sean antitéticos

con respecto a sus precursores" y siempre tiendan a ejercer deformaciones sobre los textos del pasado para poder constituirse a sí mismos<sup>2</sup>. La crítica antitética de Bloom pretende superar de este modo la tautología y la reducción en las cuales vacilan los métodos críticos primarios: tautología que nos dice "el poema es y significa por sí mismo"; reducción que objeta "el poema significa algo que no es en sí mismo un poema". La sentencia de la crítica antitética, para superar la tautología y la reducción, sería a su vez, "que el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero *otro poema, un poema distinto del poema*" (83); o más aún, que el sentido de un poema son las transformaciones, las revisiones y las malas lecturas que hay en él, de un acervo de textos pasados. En última instancia, el sentido de la poesía es la tradición: "La poesía es la angustia de las influencias, es la interpretación errónea, es una perversidad disciplinada. La poesía es un mal entendido, es una mala interpretación y un casamiento desigual" (111). Las tesis de Bloom nos lanzan a leer la poesía como un campo de batalla creador y a concebir su comprensión como el conocimiento del desarrollo de esa lucha. Incluso nuestro propio esfuerzo por comprender la poesía, se convierte así en parte activa de los enfrentamientos que mantienen viva la historia de la literatura y que afirman todavía la capacidad imaginativa y creativa del hombre.

Este capítulo consiste justamente en la exploración de aquellos textos que juzgamos como los precursores de la poesía de Quessep y las transformaciones o revisiones que pueden haberse dado. La diferencia entre una pretensión como la que acabamos de enunciar y un simple estudio de fuentes, radica en que los textos precursores no son escogidos con arbitrariedad completa de parte del autor, sino que más bien es la propia obra la que escoge y sugiere los textos con los cuales va a conversar o a desarrollar su lucha por un espacio dentro del campo de la literatura. Es posible entonces, que exista un texto que juegue el papel de precursor para una obra cuyo autor desconoce dicho texto (Bloom 1991, 83). Las distintas lecturas críticas que ha recibido la obra poética de Giovanni Quessep, señalan regularmente una variedad de textos que conformarían la tradición de esa poesía. Entre tales textos se desarrollan tensiones y acoplamientos que definen en buena medida los problemas y los anhelos de la poesía de Quessep, así como ciertos giros de su técnica literaria. Esta interpretación en

especial pretende situar en el centro de la tradición quessepiana, en el centro de esa lucha por afirmar su obra el poeta de Sucre, un proceso de secularización que transforma los valores y los sistemas ideológicos del hombre a través de la historia (proceso que, desde luego, se manifiesta en los textos de la tradición). De modo que las transformaciones o revisiones –incluso las repeticiones– que efectúa la obra de Quessep sobre sus textos precursores, podrían ser entendidas en relación con la forma en que las obras del pasado se enfrentaron y respondieron a dicha secularización. La poesía de Quessep parece buscar una posición que le permita superar o al menos equilibrar el empobrecimiento a que queda expuesto el hombre, después de haberse derrumbado la creencia en unos principios universales que transmitían orden y valor al mundo. Los textos de la tradición quessepiana a través de los cuales se hace visible el proceso de secularización, si pudiéramos agruparlos y enfrentarlos, conformarían dos extremos opuestos: uno de ellos, tal vez el más conocido, estaría configurado por las actitudes metafísicas o idealistas encarnadas en las escrituras bíblicas y la literatura medieval, por ejemplo; el otro extremo tendría que ver, en cambio, con la postura historicista y secular del universo, que comienza a despuntar especialmente desde la literatura barroca y se encuentra en la estética del arte por el arte. La dificultad que surge al hablar en abstracto de actitudes metafísicas y seculares, consiste en que de hecho, tales actitudes se encuentran entremezcladas en aquellos sistemas ideológicos, representaciones artísticas y convicciones religiosas que las contienen. Por lo tanto, esas categorías tienen un fin simplemente práctico que facilita la formulación de síntesis provisionales y construcciones teóricas, pero sobre la base de que la complejidad de los procesos de secularización, supera aquí nuestras clasificaciones.

## **1. Actitud metafísica**

La cualidad determinante de las actitudes metafísicas es la convicción en la existencia de dos mundos: el físico y el espiritual; donde la esfera espiritual ostenta el máximo grado de perfección y los valores más altos imaginables. El mundo metafísico se eleva así sobre la temporalidad, la deformidad y la falsedad de la esfera física constituyén-

dose como el reino de lo Eterno, lo Bello y lo Verdadero, tanto como de lo enteramente libre e incondicionado. Por su parte, el mundo físico se considera como una copia o una emanación de la esfera espiritual, inferior a ésta en todos los aspectos y por lo tanto sometida al padecimiento, la debilidad y el error. Sin embargo, la actitud metafísica suele otorgar un papel protagónico al ser humano dentro del mundo físico. Éste aparece regularmente como pieza fundamental en los andamiajes teleológicos, a tal punto que se convierte en el redentor (aunque también en el responsable de la gran desgracia) del orden terrenal. Podríamos afirmar que ésta es una concepción antropocéntrica en cuanto sitúa al hombre como ser privilegiado de la naturaleza, aunque sus privilegios procedan de ciertos atributos metafísicos. Gracias a éstos, el hombre estaría en capacidad de elevarse y elevar consigo el reino natural (o de perderse y perder a la naturaleza), hasta el fin último, es decir, hasta la superación de lo físico en el mundo trascendental.

Entre los primeros comentaristas de la obra de Giovanni Quessep, Martha Canfield fue la principal intérprete de una teoría metafísica del universo. Ella nos hace notar que desde muy temprano esta poesía reconoce una dicotomía entre el mundo natural lleno de tristeza y corrupción y el mundo sobrenatural donde se sitúa el Ser absoluto. Del mismo modo, para Martha Canfield la poesía de Quessep asume que la naturaleza del ser humano participa del mundo metafísico y tiene una especial conciencia de ello (conciencia negativa que sospecha una presencia ultraterrena por el vacío que ha dejado en el mundo terrenal):

El poeta se pregunta por Dios y se responde "silencio" [...]; él mismo no podrá evitar volver y volver a repetirse la pregunta. Un sentimiento constante, inevitable, le renueva la esperanza: es la nostalgia. La nostalgia de un ser anterior, cuya esencia hemos olvidado pero que nos condiciona todavía (1970, 61):

La nostalgia es vivir sin recordar  
de qué palabra fuimos inventados.      (1968, 41)

Ya en 1961, en su libro de juventud *Después del paraíso*, Quessep hacía referencia a un presente de sufrimiento desde el cual se evoca un estado superior de existencia:

Estar aquí, sobre la roca dura,  
ardido entre el relámpago y el trueno,  
con la voz delirante en lo terreno  
y la arcilla clamando por la altura. . . . (9)

Podríamos dar muchos otros ejemplos en los cuales la obra de Quessep ha pasado por idealista o metafísica; aunque esta atribución, dicho sea de paso, no ha sido siempre positiva, sino que en algunos casos ha motivado la crítica. Determinar los textos precursores de las actitudes metafísicas en la poesía de Quessep resulta una tarea compleja por la diversidad de posibilidades; sin embargo, podemos señalar algunos de los autores y textos más fuertes dentro de esa tradición, así como sus rasgos más característicos y la forma en que la poesía de Quessep efectúa repeticiones y transformaciones a partir de ellos.

### **a. Las Sagradas Escrituras:**

Las Sagradas Escrituras parecen haber dejado una huella profunda en la poesía de Giovanni Quessep. A lo largo de su obra, pero especialmente en sus poemas de juventud y en sus primeros libros, es usual encontrar imágenes que evocan escenas bíblicas como la creación, el pecado original, la expulsión del paraíso y algunas otras. Por ejemplo, pueden leerse versos de Quessep que recuerdan ciertos pasajes del relato del Génesis:

carne sin cielo que se precipita  
a lomo gris de tedio y de campana,  
llevando, unidos, a la antigua sombra,  
una genuflexión y una manzana. (1961, 44)

Cuando oí su relato del exilio  
vino la gran desolación, el luto,  
que movía los pasos en la sombra,  
y la trampa del sueño, interminable. (1978a, 37)

Entre los críticos, una vez más Martha Canfield había notado la relación que la poesía de Quessep establece con los textos bíblicos; y

de alguna forma también había insinuado la cercanía que propiciaba esa relación, entre el lector colombiano –o latinoamericano– y la obra del poeta de Sucre:

*Para Quessep, como para nosotros desde el Evangelio de San Juan, 'en el principio era el Verbo'. Pero luego el Verbo fue quebrado, disociado, confundido. La angustia que padecemos hoy es la búsqueda constante de su unidad primera (énfasis añadido 1970, 63).*

Uno de los aspectos que la poesía de Giovanni Quessep comparte con la concepción de universo consagrada en las Escrituras es lo que M. H. Abrams llama “el diseño de la historia bíblica” (1992, 24). Tanto en la poesía de Quessep, como en los textos bíblicos encontramos una historia marcada por cambios abruptos. “De repente, porque sí –dice Abrams–, el mundo es creado por un *fiat* divino. Hay una caída precipitada desde una felicidad inmortal hasta una vida mortal de corrupción y angustia en un mundo enfermo” (28). Creación, caída y redención, sin embargo, aparecen en la obra de Quessep con algunas particularidades. El instante de la creación, por ejemplo, es un momento borroso en la memoria del hombre, quien, de su parte, permanece en lo que Abrams llama “una vida mortal de corrupción y angustia” (28). La redención se convierte en un instante súbito, una iluminación surgida de repente en la vida humana:

El fuego entra a tu rostro  
Lo dibuja lo lleva  
Volando en su camino  
Duración y leyenda. (1972, 69)

Aún con esas características, los tres momentos coyunturales que componen la historia bíblica, pasan a la poesía de Quessep conservando parte de su forma cataclísmica original:

Todo esto fue la alondra  
Y hoy es polvo  
Todo ausencia del laurel y la rosa . . . .<sup>3</sup> (1972, 21)

Otro aspecto que la poesía de Quessep comparte con la concepción de las Sagradas Escrituras tiene que ver con el orden que Dios habría impuesto al mundo natural y a su transcurso histórico. En la obra del poeta de Sucre, la historia tiene con frecuencia un fondo oculto, un orden que yace en el “olvido” para el hombre –y que se representa preferencialmente con la imagen de la tejeduría:

Tejida está de olvido  
 La ilimitable rosa [...]
   
 Polvo que es ya castillo  
 Tal vez nube o historia  
 Del tiempo que nos cuenta . . . . (1972, 37)

Tal orden parece corresponder con el que el Dios-autor bíblico habría dispuesto sobre todas las cosas y sobre la historia, como el manto de “las relaciones casuales o causales de los acontecimientos, gracias a Su invisible Providencia” (Abrams 1992, 27). A partir de esta idea de un orden natural impuesto por Dios que el hombre ha olvidado a causa de su falta original, surge una interpretación dual de los acontecimientos y de los objetos, que también encontramos en la poesía de Quessep. Al poeta de Sucre –como a los augures– poco le importan las cosas si no remiten a “otra realidad”, había dicho antes un comentador suyo. La importancia de estas remisiones radica en que la realidad inmediata tal y como la ve el hombre después de la caída, es un absurdo transcurrir hacia la nada y una continua experiencia de angustia y padecimiento. Encontrar, pues, los vestigios del orden auténtico del universo significa participar nuevamente, así sea por instantes, de la visión divina del universo y por lo tanto, descansar del angustioso sentido temporal en la confianza de la eternidad de Dios. Mas la similitud entre la versión bíblica de la historia y la visión poética de Giovanni Quessep está matizada por la duda: que al principio hubiésemos compartido armónicamente la visión del universo con su creador; más aún, que realmente exista algo detrás de la historia que la ordena y le da sentido, son hechos inciertos frente a la presencia irrefutable del transcurrir temporal llano.

El mar que nunca vuelve  
nos lleva en su oleaje.

.....

Tiempo: esperanza: nadie.  
(Oh exilio y hundimiento  
irrefutable).

La soledad es esto:

El mar en todas partes. (1968, 81)

De modo que el Dios-autor, la Causa Primera, el Paraíso, aparecen como ausencias, o lo que es igual, se manifiestan como negatividad.

Eres la soledad, tu pura nada,  
tu ausencia de unos pasos en la tierra.  
Nunca los sueños, nunca el paraíso:  
Todo te pertenece, en sombra y agua. (1968, 57)

Al poner en duda la armonía primigenia y la redención del mundo, la obra de Quessep rompe lo que Abrams llama la "simetría" de la historia bíblica. Esta historia se inicia con un estado de armonía entre el creador y su creación y termina con una nueva instauración de la unidad; de modo que el principio es equivalente al final (1992, 28). Aún así, el cuestionamiento del modelo bíblico de la historia no impide los momentos epifánicos en la poesía de Quessep, como hemos visto. En esos momentos especialmente, encontramos nuevas similitudes con las Sagradas Escrituras. Las imágenes empleadas por Quessep coinciden en cierta medida con las que se utilizan en la Biblia para anunciar una nueva alianza entre la divinidad y los hombres. En primer lugar tenemos la visión del profeta Juan que anuncia "un cielo nuevo y una tierra nueva" y la desaparición del mar: "el mar, no existe ya" (Apoc. 21:1). Este cielo y tierra nuevos son la restauración de la unidad primera que se perdió, en tiempos de Adán y Eva, por el pecado original. En la poesía de Giovanni Quessep se anhela el "otro reino", el "jardín remoto", la antigua ciudad de Biblos, el "Edén soñado", la "otra orilla", la "antigua floresta", el "Jardín primordial", justo como un Cielo y una Tierra nuevos –y arcaicos al mismo tiempo–, en los que se ha borrado toda marca de sufrimiento, enemistad, separación y muerte<sup>4</sup>.

Quiero tornar a Biblos,  
a la ciudad de lapislázuli,  
para ser la ventura  
entre los tamarindos y la parra. (1985, 77)

En segundo término, el relato del diluvio universal, en el Antiguo Testamento, y una de sus imágenes culminantes (“La paloma vino al atardecer, y he aquí que traía en el pico un ramo verde de olivo”, Gen. 8:11) se presenta en la poesía de Quessep en varias formas. Algunos versos nos remiten casi directamente al texto bíblico: “Persigo la memoria de algún jardín nocturno/ las ramas del olivo” (1985, 89); “ aún llevo entre mis manos a la última ribera/ una rama de mirto y una flor purpurina” (1998, 24). En otras ocasiones la imagen de la “rama” sufre variaciones y sólo indirectamente se relaciona con la figura bíblica:

Todo habrá de llegarnos la celeste  
penumbra de un castillo el otro reino  
en la rama florida  
de lo real la rosa fabulada. (1972, 57)

Estoy solo esta vez, con una rama  
desconocida entre las manos,  
y en sus hojas encuentro lo que nunca  
será ilusión o madeja de un cielo. (1985, 59)

M.H. Abrams sostiene que durante la Edad Media tuvo lugar un fenómeno importante que condujo a interpretar las Sagradas Escrituras como metáforas de los sucesos internos del alma humana. Semejante desarrollo propende por trasladar la historia bíblica del plano temporal, al de la interioridad del ser humano (1992, 35). De ese modo, tanto la visión de Juan acerca de la Tierra Nueva, como la imagen de la rama de olivo que anuncia el fin del diluvio y la reconciliación de Dios con sus criaturas, tendieron a dirigirse hacia una experiencia humana en la cual se realiza la unidad original. El advenimiento de una Tierra nueva, en consecuencia, dejó de ubicarse exclusivamente en un momento lejano del futuro, para buscarlo también en algún instante de la

vida presente; la rama de olivo dejó de ser necesariamente tal, para convertirse en una variedad de objetos<sup>5</sup> que producían el mismo efecto de reconciliación entre los hombres y la divinidad. Para observar mejor este fenómeno podemos detenernos en ciertas imágenes y pasajes de los textos bíblicos que propiciaron la interiorización de la historia bíblica. Abrams señala, por ejemplo, la imagen de la unión marital, la cual se convierte en imagen clave del Apocalipsis cuando el profeta contempla la Ciudad Santa “engalanada como una novia ataviada para su esposo” y luego, en el relato, es nombrada por un ángel como “la Novia, la Esposa del Cordero” (Apoc. 21: 2, 9). Aquellos Cielo y Tierra nuevos son el producto de la unión amorosa de Dios y su creación, así como la enemistad entre ambos se explica como una traición a Dios, el amado, lo cual convierte a la “Ciudad Santa” en una prostituta (Isaías 1:21)<sup>6</sup>. Especialmente a partir del Cantar de los Cantares, la imagen marital permitió desarrollar la experiencia erótica, cargada con toda sensualidad, como analogía de la unidad del alma humana con Dios. Abrams atribuye a este poema del Antiguo Testamento “un fisicalismo franco, detallado y erótico” a partir del cual se desarrolló una “imaginaria erótica” que

alcanzó su cúspide al final de la Edad Media, entre comentadores cuya preocupación era menos la teología que la devoción privada. Esos píos exploradores del mundo interior transfirieron el *locus* de las bodas del Cordero, de la conclusión apocalíptica de la historia, al alma individual, que consideraban capaz de alcanzar, incluso en esta vida caída, el *acme* de la experiencia, la unión mística con Cristo el Prometido. (1992, 35)

Por otro lado se encuentra el pasaje del evangelio de Lucas, donde Cristo replica a los fariseos “El Reino de Dios viene sin dejarse sentir. Y no dirán: “vedlo aquí o allá”, porque el Reino de Dios ya está entre vosotros” (Luc. 17:20-21). Palabras que, según Abrams, “fueron interpretadas a menudo antiguamente como significando que la llegada del reino universal puede alcanzar una realización inmediata *en* el espíritu de cada creyente” (36, énfasis añadido). La interiorización de la historia bíblica produjo al menos dos consecuencias. La primera de ellas es la profunda distinción entre la literalidad de los textos sagrados y su

sentido (38). La segunda consiste en definir “sentido” como una connotación espiritual referida por la literalidad del texto; o, con palabras más explícitas, como el hallazgo, por parte de un individuo, de experiencias personales que se corresponden con las imágenes bíblicas. Tales premisas habremos de encontrarlas también hoy en la poesía de Giovanni Quessep: poemas como “Parábola” encarnan la tendencia a interiorizar los textos –ya no exclusivamente sacros, sino también seculares, como la poesía lírica– que comparte la obra del poeta de Sucre<sup>7</sup>. Este es un poema de extensión mediana que desde el título anuncia la dualidad entre “letra” y “sentido”. Cada personaje u objeto del poema parece tener un correlato por fuera de su literalidad, cuya percepción determina que el poema haya sido comprendido o no, pues en efecto, aquel correlato equivale al “sentido” del texto –de la “letra”. El personaje central de “Parábola” es un sujeto indeterminado, un “él” que a lo sumo admite el epíteto de “el destinado”. El escenario del poema es un universo amenazado por “la ignominia y la guerra”, en el cual existe una posibilidad de salvación representada por el hallazgo de “la Flor de Loto”<sup>8</sup> o la realización de una “posibilidad legendaria”. Existen además personajes que alimentan aquella posibilidad: “los soldados del rey”, el “padre”, “los sacerdotes” (éstos, especialmente asociados a la ceremonia de ejecución); así como personajes y colectividades adversas a la alternativa de salvación: “Reyes brutales”, “invasores sanguinarios”, “sectas”<sup>9</sup>. La resolución del poema apunta hacia la salvación, hacia el hallazgo de la Flor de Loto por aquel “destinado”. La salvación consiste en una especie de transformación del mundo conocido en una nueva tierra; un pequeño Apocalipsis –cuyo elemento es el olvido, como el fuego lo es en el libro de la Revelación– que anuncia el fin de la vida angustiosa, dolorosa, enemistada y el renacimiento de un orden original en el que las cosas adquieren nuevo significado. La condición *sine qua non* para que esto ocurra, como dijimos, es que “el destinado” encuentre la Flor de Loto:

Sólo entonces comenzará a olvidar  
 A deshacer la historia de su vida y la de los demás  
 La historia de la nieve y la piedra  
 Del dragón y la mariposa

Del hermano o el enemigo  
A destejer el destino como quien desteje un dibujo  
Grabado por agujas milenarias en la carne torturada  
Así comenzaría desde la primera letra del tiempo  
A contarlo de nuevo. . . . (1972, 78)

En su marcha hacia la realización efectiva de estos anuncios, el poema representa el paso de la "letra", al "sentido". La salvación es sólo una posibilidad mientras permanece como fábula o leyenda, una ficción frágil ante la duda: "¿quién podría aseverar que la Flor de Loto/ La única posible/ No era ya un puñado de polvo en el verano/ Desde hacía un minuto o quizá siglos?". Pero cuando nuestro personaje, "el destinado", encuentra en sí mismo una experiencia que se corresponde con aquella posibilidad de salvación, entonces ésta realmente se produce:

Por eso cuando empezó a comprender que olvidaba  
Cuando ya no pudo repetir el nombre de un país o de un pájaro  
creyó que era un sueño como tantos otros  
Y se dispuso a soñarlo  
Pero su sueño era la posibilidad legendaria  
Lo que tocaron sus manos empezó a olvidarse y recordarse  
Y los objetos se convirtieron también  
En portadores de olvido. (79)

El poema continúa todavía, describiendo la experiencia interior del personaje. La forma como la nueva tierra surge ante sus ojos quizá sea algo como un éxtasis místico o una iluminación. Mas el poema presenta también las consecuencias negativas de su exaltación. Aparecen de nuevo los soldados y sus armas, el verdugo que al comienzo del poema, junto al sacerdote, oficiaba otro sacrificio; aparecen finalmente, en una doble visión, el mundo transfigurado a los ojos de "el destinado" ("Y la espada se llamó luna o álamo") y el mismo mundo, sin transfigurar, que ahora dicta una condena contra nuestro personaje ("Y la luna o el álamo se llamaron espada"). El pasaje final, al que nos referimos, es éste:

No pudo reconocer las armas de los soldados  
Ni el rostro del verdugo  
Y comenzó a nombrarlos con palabras de un lenguaje distinto  
Que lo expusieron a la burla y la lapidación  
Y la espada se llamó luna o álamo  
Y la luna o el álamo se llamaron espada. (79)

Lo interesante del desenlace de este poema de Quessep es que no solamente se ha trasplantado el advenimiento del estado paradisiaco, de un momento en la historia, a un estado interno del individuo, sino que además, tal experiencia se presenta como causa directa de un final trágico. En la interioridad del sujeto parece darse una nueva relación con la realidad que contradice otras, colectivamente aceptadas, por lo cual la primera es impugnada. La importancia de la subjetividad en el surgimiento de nuevas relaciones entre el ser humano y el mundo circundante darán motivo para más reflexiones; por lo pronto, percibimos una estructura del universo en la poesía de Quessep, familiarizada con la de los textos bíblicos, cuyo problema central es superar una condición privada de cierto "estado"; donde la experiencia interna de los sujetos tiene un lugar privilegiado para la realización de semejante tarea. Lo que signifique dicho "estado" y las explicaciones acerca de su pérdida, así como el desarrollo de las posibilidades de reconciliación, serán motivos frecuentes de cierta filosofía metafísica frente a la cual podríamos quizá comprender la propia búsqueda de la poesía de Giovanni Quessep.

## **b. Neoplatonismo y Cristianismo:**

A partir de ciertas ideas platónicas, especialmente lo que se conoce como "dualismo ontológico", se reelaboró un sistema metafísico que hoy conocemos como Neoplatonismo. Aquel dualismo consiste, brevemente, en la teoría de dos mundos distintos: el mundo inteligible y el mundo sensible, el espiritual y el material "el de la Esencia y el del Devenir, el de las Formas inmutables y luminosas y el de las pluralidades cambiantes y crepusculares" (Jesús Igal 1982, xxiv-v). El nombre más significativo dentro de este movimiento neoplatónico es el de Plotino (¿205-270 ?)<sup>10</sup>, cuyas ideas también penetraron parte del pen-

samiento cristiano medieval. Hasta el siglo XII más o menos, permeó el pensamiento cristiano en actitudes y formulaciones a través de figuras como Boecio, San Agustín y Santo Tomás. A grandes rasgos, el sistema fundamental neoplatónico consiste en dos movimientos universales provocados por lo Uno. Este ser primigenio se desborda por su perfección, generando toda existencia; lo cual se conoce como el primer movimiento denominado *próodos* y que los teóricos traducen como *procesión*. Pero el mundo generado a partir del Ser absoluto conserva una natural tendencia a regresar a su creador y entonces se produce el segundo movimiento de retorno hacia el origen, llamado *epistrophê*, *epístrofe*. Unidos, el movimiento de la procesión y la epístrofe completan lo que se conoce como el gran círculo neoplatónico, respecto al cual el mito judeocristiano de la creación y el Apocalipsis guarda cierto paralelismo.

La relación entre el principio creador y la naturaleza creada es paradójica, pues a un tiempo lo Uno primordial tiene una definición negativa que lo distingue de todas las cosas y lo pone en un lugar "más allá" del mundo, como el "gran Solitario" (Enéadas V, 5,13:6); y, sin embargo, también está en todas las cosas, es omnipresente: al mismo tiempo está en todo lo que existe y no está en ninguna existencia. La explicación que nos ofrece Jesús Igal es que "Según Plotino, los antecedentes contienen a sus consecuentes sin estar contenidos por éstos; así pues, el primer principio está en todas las cosas porque las contiene a todas; pero no está en ninguna parte porque no está contenido por ninguna" (39). La metáfora más socorrida para esta particularidad del Ser absoluto es la de la fuente que contiene los ríos sin derramarse en ellos; un desbordamiento sin merma de la fuente. Otras metáforas importantes son el árbol cuyo principio es la raíz y el astro luminoso que irradia su luz ilimitadamente<sup>11</sup>. El surgimiento del mal y de los padecimientos propios del mundo físico, tanto para el neoplatonismo como para el cristianismo, es producto de la separación entre el Ser creador y la naturaleza. Para Plotino la fragmentación e individuación del universo se produce por una especie de materialización del alma, porque la materia (*hýle*) es el límite más lejano del Ser desplegado desde el Uno primordial<sup>12</sup>. A su vez, "el mal moral" dice M. H. Abrams, "o vicio, que manifiestan las almas (...) se

tiene por resultado de una 'caída' o 'descenso', en el que el alma humana individual, en su condición de separada y parcial, desvía sus deseos de lo Uno a la multiplicidad material, se hace centrada en sí misma y preocupada de sí misma y se propone ser autosuficiente" (1992, 149)<sup>13</sup>. En efecto, Plotino presenta los males del alma como productos del contacto con la materia, a raíz de lo cual el alma adopta ciertas propiedades de esta (se torna, por ejemplo, inestable, insaciada, impasible, llena de penuria) hasta que, en último extremo, se "materializa" completamente: muere como alma.

[El alma] . . . pone la vista no en la Esencia, sino en el devenir, cuyo principio es la naturaleza de la materia, la cual... con sólo que haya posado su mirada en ella, la infesta de su propio mal. (I, 8, 4:18-20)

Muere, pues, el alma como puede un alma morir: la muerte para ella, cuando está todavía inmersa en el cuerpo, consiste en hundirse en la materia y atestarse de ella. (I, 8, 13:22-24)

Y en esto consiste la caída del alma: en haber venido así a la materia y en debilitarse a causa de que no todas sus potencias están presentes activamente, toda vez que la materia les impide estar presentes por haberse apoderado del sitio que ocupa el alma, por haber forzado a ésta como a "acurrucarse" y por haber viciado lo que tomó como usurpación. (I, 8, 14:44-48)

La influencia neoplatónica que reside en la poesía de Quessep puede verse con toda claridad justo en este punto en el que el mal es tratado como materialización del alma, y en la disputa que existe, entonces, entre el alma que trata de liberarse de la materia hacia el Uno primordial. En uno de los mejores libros de Quessep, *Muerte de Merlín* (1985), leemos:

nada tenemos aquí que pueda alegrarnos,  
pisamos la hoja caída, no miramos al cielo. (61)

En ese mismo libro, los poemas "Antifaz" y "Jacob y el Ángel" son elaboraciones correspondientes a la dualidad cuerpo-alma: el ser material *versus* el Ser espiritual que hay en el hombre:

Quien vive es el que oculta  
mi rostro, quizá siempre  
tenga yo el antifaz, tal vez mi alma  
no sea sino un espacio  
vacío, donde crece  
lo que he perdido, lo que nunca  
vieron mis ojos. Pero, entonces,  
¿quién mira las estrellas,  
quién el jardín, el agua? (99)

A cada paso mío  
se oculta lo que soy, el otro  
que me persigue en sueños  
y aun en la vigilia.

.....  
¿Cómo decir su nombre  
para que nadie sepa que estoy solo?  
Quiero callar;  
tal vez en el silencio  
se revele su rostro que presiento  
semejante a un país que he olvidado. . . . (105)<sup>14</sup>

En Plotino el tema de la liberación del alma hacia el Uno, el movimiento de retorno o la epístrofe del ser, se desdobra en una variedad de metáforas que harían parte fundamental del repertorio literario occidental y que encontraremos también en la poesía de Quessep. En primer lugar tenemos la metáfora (que ya habíamos encontrado en los Cantares de Salomón y en el Apocalipsis) del alma como una amante en busca de lo Uno bajo la forma de su amado. Una segunda imagen es la del alma como un hijo que extraña a su padre, lo Uno. Y en tercer lugar podemos mencionar la representación del alma como un extraviado que viaja hacia su hogar. Esta última metáfora permitió a Plotino hacer una interpretación alegórica de las obras homéricas. Según él la *Ilíada* representa el primer movimiento del Ser, la salida del hogar o la patria original (el Uno) y el inicio de la procesión; mientras que la *Odissea* representa el retorno a ese hogar. La figura de Ulises, dentro de

esa interpretación, es la del hombre que emprende el camino hacia el Uno, escapando de las ataduras materiales:

Zarparemos como cuenta el poeta [...] que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza sensible con que se unía<sup>15</sup>. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que partimos, y nuestro Padre está allá. (Enéadas I, 6: 17-23)

Un Ulises muy similar aparece, diecisiete siglos después, en la poesía de Quessep. Allí, el hombre que emprende el camino hacia el hogar original (o hacia la amada) es el poeta; sólo que el viajero de esta poesía no tiene éxito en su búsqueda: o bien muere antes de culminar su viaje, o bien la patria que se encuentra al volver está en ruinas.

Conoció a una muchacha  
Bella como la palma del templo de Delos  
Cambió su nombre por el de Ulises  
Navegante y encantador  
Y en las islas innumerables  
Apenumbró su corazón la flor del olvido  
Lo sorprendió la muerte  
Cuando trataba de contar la Odisea. (1993, 49)

Ítaca fue un jardín, y hoy sólo escucho  
cantar a las serpientes; ramas duras,  
endrinos y no almendros, y la piedra  
donde alguien escribió que todo es vano. (1998, 54)

Las metáforas plotinianas del retorno hacia el Uno, así como gran parte del sistema neoplatónico, fueron retomadas por el cristianismo medieval. M.H. Abrams presenta tres aspectos característicos del cristianismo neoplatonizado (1992, 151): El primero es la tendencia a convertir a Dios en una noción abstracta e impersonal, "cuya perfección se equipara a su unidad autosuficiente e indiferenciada" y al mal como separación. El segundo aspecto consiste en definir la caída del hom-

bre como una "posición de alejamiento y una condición de enajenación respecto de la fuente"; el pecado original se entiende como un centramiento en sí mismo y la consecuencia de la caída como "la muerte", "un estado de división respecto del Ser único" y la vida auténtica. El tercer aspecto señalado por Abrams es la formulación del "amor" como una "energía sobrenatural cohesiva y mantenedora, que fluye intensamente descendiendo de Dios [...] la fuerza que mantiene unido al universo y se manifiesta a la conciencia humana como la añoranza del retorno a un estado indiviso" (152)<sup>16</sup>. Así mismo, algunas escenas bíblicas fueron interpretadas desde la óptica neoplatónica, especialmente las que referían a errancias cuyo fin último era el ingreso a lugares bienaventurados (amén de las que ya hemos mencionado de la unión amorosa entre los amantes). Es el caso de la descripción que hace el apóstol Pablo de Abraham, quien "Por la fe, peregrinó en la Tierra Prometida como en tierra extraña [...] Pues esperaba la ciudad asentada sobre cimientos, cuyo arquitecto y constructor es Dios" (Heb. 11:9-10). Otro caso, que gozó de favoritismo entre intérpretes bíblicos como San Agustín, es el de la parábola del hijo Pródigo. Allí se veía representado el hombre que se aparta del Ser, cae en el pecado sufriendo una degradación y finalmente vuelve al Uno primordial, como al hogar paterno, donde es recibido con estas palabras: "porque este hijo mío estaba muerto y ha vuelto a la vida; estaba perdido y ha sido hallado" (Luc. 15:24). Articulaciones como éstas, entre la filosofía neoplatónica y el cristianismo, sumadas a la estrategia de interpretación bíblica según la cual las Sagradas Escrituras son metáforas del alma humana, prepararon el camino para un tipo de narración particular cuyo mayor exponente es la *Divina Comedia* (Abrams 1992, 165). La obra canónica de Dante es el máximo ejemplo del tema del peregrinaje que al mismo tiempo es la historia del viaje espiritual hacia Dios. El personaje central es un viajero que representa a Dante y que, a la vez, se convierte en un modelo ejemplar para cada ser humano. Los primeros versos de la *Divina Comedia* describen a un hombre "A mitad del camino de la vida" y "con la senda derecha ya perdida" (Infierno, l. 1-3) y la obra se organiza justamente como un recorrido por los lugares más alejados de la presencia de Dios, hasta la visión misma del Creador. Por medio del enamoramiento que experimenta el peregrino por una mujer de belleza sublime

que ha abandonado el mundo material, ese peregrino conoce un amor más puro que el físico. Aquella mujer, llamada Beatriz en el poema de Dante, inspira el viaje cuyo fin es la reunión de los amantes, el encuentro con Dios y con su reino "origen y fuente" y la realización plena del verdadero amor. Una trama semejante se desarrolla en las leyendas caballerescas de la Edad Media. Allí, el peregrino recorre un camino tortuoso y al final de sus luchas y esfuerzos logra el encuentro con su amada y la instalación en un mundo liberado de tiranías y sufrimientos. Estas leyendas medievales, igual que las Sagradas Escrituras y la *Divina Comedia*, eran comúnmente interpretadas, allende su literalidad, como representación de los conflictos espirituales del hombre en su búsqueda del Reino de los Cielos. Algunos ejemplos son la leyenda del Santo Graal y el Romance de la Rosa. La diversidad de las representaciones conservaba, sin embargo, un trasfondo más o menos regular, a saber, la lucha por alcanzar un estado de plenitud inspirado por el recuerdo o la intuición de haber participado antes de una felicidad sobrenatural. Por esa razón las imágenes guardaban cierta equivalencia y se hacían intercambiables (Abrams 164): el peregrino era también el enamorado, el extranjero o el hijo arrepentido; la mujer sublime o el hada era también el lugar bienaventurado (el jardín, la isla, el castillo, la ciudad, el país, el reino, el paraíso); el viaje atravesaba lo mismo mares que bosques y los medios eran equivalentes: por barco, a caballo o a pie. Una verdadera colección de este tipo de representaciones se encuentra reunida en un poema de Giovanni Quessep –muy celebrado, por lo demás– titulado significativamente "Canto del extranjero" (1976)<sup>17</sup>. Seguramente se encontrarán ejemplos de imágenes como las que acabamos de señalar por toda la obra del poeta de Sucre, pero no hay un ejemplo más claro ni una concentración semejante de dichas representaciones. El poema estructuralmente, está escrito en veinte cuartetos, compuestos cada uno de tres versos endecasílabos y uno de cinco o seis sílabas. La musicalidad del poema se apoya en varios elementos: rimas pares consonantes; repeticiones sutiles de algunas estrofas y versos; numerosos juegos de palabras y aliteraciones. La enunciación del poema también es compleja: escuchamos al menos dos voces, una que habla en primera persona acerca de sí misma y de sus situaciones; es la voz del personaje central, de "el extranjero" que al mismo tiempo es "el poeta":

Penumbra de castillo por el sueño  
Torre de Claudia aléjame la ausencia. . . . (1976, 77)

La segunda voz es anónima y semeja un narrador omnisciente que habla en tercera persona, principalmente para describir desde fuera al "extranjero":

Pero hay alguien que viene por el bosque  
De alados ciervos y extranjera luna  
.....  
Viene en tu busca (78)

Las dos voces llegan a confundirse en ciertas estrofas que refieren el ideal perseguido. No sabemos ya si habla "el extranjero" o la voz anónima:

Cuento de lo real donde las manos  
Abren el fruto que olvidó la muerte  
Si un hilo de leyenda es el recuerdo  
Bella durmiente (78)

En otras estrofas incluso están mezcladas explícitamente las dos voces:

Nave de Claudia acércame a tu orilla  
Di/e que lo amas (81 énfasis añadido)

Así como es ambigua la enunciación del poema y pasamos rápidamente de oír la voz del "extranjero" a oír la voz de aquel extraño narrador, es ambigua también la imaginería del poema y de igual modo pasamos muy rápido del "jardín" a la "isla" o de "Claudia" a "Penélope" o a la "Bella durmiente". Podemos afirmar que el poema está construido, en buena parte, sobre el principio de las imágenes intercambiables y el propio poema no lo oculta:

Y el poeta te nombra sí la múltiple  
Penélope o Alicia para siempre

El jardín o el espejo el mar de vino  
Claudia que vuelve (81)

El mismo trasfondo de nostalgia por un mundo de plenitud que se ha perdido, permite la intercambiabilidad de las imágenes en este poema de Giovanni Quessep. Sin embargo, el poema elabora una particular imaginería alrededor del encuentro con la mujer amada. Las estrofas XIV y XV, por ejemplo, se refieren a la manera en que surge el recuerdo de la evanescente mujer, pero como si fuera una presencia, a tal punto que provoca el acto de escritura a nuestro “extranjero-poeta”:

Los pasos en el alba se repiten  
Vuelves a la canción tú misma cantas  
.....

A través de mi mano por tu cauce  
Discurre un desolado laberinto. . . . (80)

Al parecer, el acto de escritura del poema, aunque es un canto nostálgico, una “perdida fábula de amor”, también logra contener de algún modo la presencia de la mujer amada. El poema tiende a convertirse, entonces, en el lugar de encuentro –y de pérdida– del mundo redimido, del bien y la felicidad quebrantados<sup>18</sup>. En seguida de las estrofas XIV y XV que acabamos de citar parcialmente, vienen los versos ya citados que rezan: “Y el poeta te nombra sí la múltiple”, y la estrofa IX desarrolla el significado del acto nominativo justo como un acto de redención momentánea:

Si pronuncia tu nombre ante las piedras  
Te mueve el esplendor y en él derivas  
Hacia otro reino. . . . (79)

Si examinamos el estado de completa enajenación del ideal en que se halla el personaje central, nos damos cuenta de que su único medio para alcanzar dicha meta es el poema (la canción, la fábula); más aún, tiende a convertirse en la única realización posible del ideal. En conse-

cuencia, el poema a un tiempo aparece como el testimonio de la enajenación y la redención misma; la pérdida y el reencuentro. Del mismo modo nuestro extranjero-poeta adquiere un doble significado: es quien camina en busca de su amada y su reino ideal, pero dentro de sí lleva el reino ideal y en su interior está también su amada. Probablemente algo de estas especulaciones se encuentre detrás de la última estrofa del poema, donde el personaje central es viaje y lugar de llegada: "Nave y castillo"; y encarnación que transparenta el ideal: "Cuerpo de Claudia", "ventana/ Del paraíso".

### c. Teoría mística del lenguaje:

Durante la Edad Media y el Renacimiento se desarrolló una teoría del lenguaje, coherente con la concepción del universo como una emanación de Dios que debía, a su vez, retornar a Él. Una de las principales vertientes de esta teoría proviene del misticismo judío. Gershom Scholem esboza dicha teoría del siguiente modo:

El lenguaje corriente del hombre, cuya función primordial es, a primera vista, sólo de naturaleza intelectual, refleja el lenguaje creador de Dios. Toda creación [...] no es, desde el punto de vista de Dios, más que una expresión de su Ser oculto que comienza y termina al darse a sí mismo un nombre, el nombre sagrado de Dios, el acto perpetuo de creación. (1996, 28)

Para penetrar en esta concepción del lenguaje que influyó durante el medioevo y los siglos posteriores, podemos apoyarnos en una formulación moderna: el notable ensayo de Walter Benjamin titulado "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres". La afirmación fundamental de este ensayo reza: "cada comunicación de contenidos espirituales es lenguaje" (1999b, 59). A partir de aquí se explican tres niveles distintos de la manifestación espiritual en el lenguaje. Para seguir el orden en que se habría originado esta jerarquía, debemos mencionar primero el lenguaje divino. Dios comunica su espíritu en la "palabra creadora" y ese es su lenguaje<sup>19</sup>. La naturaleza creada por la palabra de Dios, a su vez posee un lenguaje, sólo que este lenguaje es mudo. El lenguaje de las cosas (de la naturaleza en general) comunica el espí-

ritu de estas cosas en cuanto es comunicable. "Por ejemplo, dice Benjamin, el lenguaje de esta lámpara no comunica esta lámpara, (...) sino la lámpara lingüística, la lámpara de la comunicación, la lámpara en la expresión" (61)<sup>20</sup>. La imperfección del lenguaje de las cosas es justamente su mudez: "A las cosas les está vedado el principio puro de la forma lingüística, el sonido o voz fonética. Sólo pueden intercomunicarse a través de una comunidad más o menos material" (65). Debido a ese carácter del lenguaje de la naturaleza, se hace necesario un nuevo peldaño en la escala de los lenguajes, a saber, el lenguaje humano. Benjamin hace un esfuerzo especial para demostrar que el ser humano no ha sido creado, según los relatos bíblicos, de la misma forma que la naturaleza. El pasaje clave es este:

Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró. No quiso hacerlo subalterno al lenguaje sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje que le sirviera como médium de la Creación a *Él*, libremente de sí mismo. Dios descansó cuando hubo confiado al hombre su mismidad creativa. (67)

Al hombre, pues, le ha sido otorgado el propio lenguaje creativo de Dios (que Benjamin llama "palabra"), sólo que en el hombre este lenguaje ya no es creativo, sino "conocedor". Según esta teoría, el lenguaje conocedor del hombre es el *nombre*. El ensayo desarrolla más o menos la siguiente argumentación: si el lenguaje es la comunicación de contenidos espirituales, el hombre comunica su espíritu, en cuanto éste es comunicable, a través de su lenguaje. "Pero el lenguaje de los humanos, observa Benjamin, habla en palabras. Por lo tanto el hombre comunica su propia entidad espiritual, en la medida en que es comunicable, al *nombrar* a las otras cosas [...] En consecuencia, *la naturaleza lingüística de los hombres radica en su nombrar de las cosas*" (62)<sup>21</sup>. A su vez, el acto de nombrar tiene una cierta implicación del conocimiento: nombrar es conocer, en el contexto de la teoría mística del lenguaje. Pero lo que se entiende por conocimiento aquí, es algo bien distinto a lo que solemos entender ordinariamente. El conocimiento al que se refiere esta teoría del lenguaje no puede ser otro que el conocimiento místico. Podríamos definirlo como una especie de revelación

del espíritu de las cosas en su lenguaje. De ese modo el hombre *conoce* a las cosas en lo que les es más propio (su espíritu comunicable) y de acuerdo con ese conocimiento las nombra. Las propiedades que tiene el nombre en la teoría mística del lenguaje, hacen que éste se defina como “el lenguaje puro”. En el nombre, antes de todo, coinciden completamente la entidad espiritual y la entidad lingüística; o como lo expresa Benjamin: “Donde la entidad espiritual en su comunicación es el propio lenguaje en su absoluta totalidad, solamente allí existe el nombre, allí sólo el nombre existe” (63, énfasis añadido). A partir de esa característica, el nombre puede alcanzar la perfección “intensiva” y “extensiva” del lenguaje al mismo tiempo. La perfección intensiva del lenguaje consiste en que la entidad espiritual del hombre –que es quien posee el nombre por lenguaje– es completamente expresable (“comunicable”). La perfección extensiva se refiere a que la entidad espiritual de cada cosa en la naturaleza puede ser comunicada totalmente en el nombre (lo que Benjamin llama “totalidad extensiva del lenguaje como entidad comunicativa (nombradora)” (64).

Ahora podemos apreciar el papel culminante que juega el hombre en el orden de la creación: gracias a su lenguaje de nombres –que es el propio lenguaje de Dios, pero vuelto conocedor únicamente–, el ser humano puede recoger el lenguaje mudo de las cosas y llevarlo de vuelta hasta Dios. Benjamin describe este proceso como la traducción de un lenguaje inferior a otro superior, o como el paso de un estado de densidad más bajo a otro más alto; siempre y cuando se entienda que tanto el lenguaje de las cosas como el de los hombres, están emparentados con la palabra de Dios (“Es que Dios hizo las cosas, y la palabra hacedora en ellas es el embrión del nombre conocedor...” (69) y que eso es lo único que garantiza la “objetividad de la traducción”. Con imágenes que recuerdan la epístrofe neoplatónica de retorno al Ser primordial, Benjamin describe el flujo del lenguaje por el universo: “La corriente continua de tal comunicación [la de una entidad espiritual en el lenguaje] fluye por toda la naturaleza, desde la más baja forma de existencia hasta el ser humano, y del ser humano hasta Dios” (74). O como afirma en las últimas líneas de su ensayo: “Cada lenguaje relativamente más elevado es una traducción del inferior, hasta que la palabra de Dios se despliega en la última claridad, la unidad de este movimiento lingüístico” (74).

Para ver con claridad el modo en que la poesía de Giovanni Quessep está emparentada con la teoría mística del lenguaje tenemos que apreciar el momento en que ocurre una disfunción que afecta todo el sistema impidiendo su realización –y este hecho es significativo. Varios poemas de Quessep aportan elementos que atestiguan un cierto problema del lenguaje humano. Uno de aquellos poemas es, por ejemplo, “Paraíso perdido para el poeta”, cuyos primeros versos afirman:

Nadie puede cantar  
 Esa es la tarde  
 Esa la luna  
 Que nos pertenece  
 Decimos la palabra  
 Y hay un tiempo  
 Como el olvido  
 Y una historia trunca. . . . (1972, 29)

La palabra humana aparece caracterizada aquí por su imposibilidad de “cantar” una serie de elementos (tarde, luna) que harían parte de lo que el título del poema presenta como “paraíso”. En efecto, este paraíso se ha perdido puesto que el poeta no puede cantarlo; las palabras que utiliza, vale decir, el lenguaje humano, están separadas de aquello que es objeto de canto (el paraíso) por una especie de abismo: “un tiempo/ como el olvido”. A causa de esa misma escisión todo lo dicho (lo “cantado”, para usar la palabra de Quessep) en el lenguaje humano, tiene un carácter incompleto. La imagen que emplea el poema es precisa, representa la fractura del lenguaje del hombre: “una historia trunca”. El tema del lenguaje estaba ya presente en el libro de 1968, *El ser no es una fábula*, y lo encontraremos en distintos momentos a través de la obra de Giovanni Quessep. En ese volumen figura el poema “canción para el final” que nos ofrece la visión del lenguaje humano como un lenguaje “caído”:

Perdónenos, pero nosotros dimos  
 al polvo nuestros nombres: su caída  
 nos ilumina y nos quema por dentro<sup>22</sup>. (77)

La teoría mística del lenguaje hablará también de una profanación o caída del lenguaje de nombres hablado originalmente por los seres humanos. Tal caída está relacionada directamente con la historia bíblica del pecado original, pero la teoría mística interpreta el relato del Antiguo Testamento como el conocimiento de lo bueno y lo malo que surge en el hombre. Si continuamos con las observaciones benjaminianas, encontramos que Dios “ya había conocido en las palabras de la creación. Y vio que era muy bueno”. Lo que tienta al ser humano no es tanto el conocimiento del bien, porque este conocimiento estaba implícito en el nombre (ya que en el nombre se reflejaba el espíritu de las cosas, del hombre y de Dios); la tentación sería, en cambio, el conocimiento de lo bueno y lo malo como conocimiento ajeno al espíritu de las cosas y por lo tanto, carente de nombre. Benjamin agrega que este conocimiento “Es nulo en el sentido más profundo de la palabra, y por ende, ese saber es lo único malo que conoce el estado paradisiaco” (1999b, 70). Aquí podemos ensayar una definición del bien y el mal derivada de esta teoría mística: el bien consistiría en la plenitud del espíritu que es conocido y comunicado inmediatamente en el nombre; en contraposición, el mal se definiría por la nulidad y el desconocimiento de las entidades espirituales que ya no pueden ser comunicadas. Debido a la caída del hombre en el mal, su lenguaje original (el del nombre) sufre también una caída: “Con este conocimiento [el de lo bueno y lo malo] el nombre sale de sí mismo: el pecado original es la hora del nacimiento de la *palabra humana*, en cuyo seno el nombre ya no habita indemne” (70).

La más grave consecuencia de la caída de los nombres, o por lo menos la que más nos interesa aquí, es que el lenguaje, que se concebía como la comunicación inmediata de contenidos espirituales, queda reducido a “*mero signo*”. Es decir, por medio de la palabra – no *en* la palabra– se quiere expresar algo totalmente ajeno a ella, valiéndose de una relación convencional. Probablemente sea este el origen de lo que Benjamin llama “el enfoque burgués del lenguaje”, según el cual “la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario, el hombre” (62). En otro pasaje Benjamin define el surgimiento de esta *palabra humana* como el surgimiento de la “charlatanería”:

el hombre, con el pecado original, abandona la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, el nombre, para caer en el abismo de la mediatez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería. (72)

Aparejada al nacimiento del lenguaje como signo, viene la caída del sistema místico por el cual la naturaleza, el hombre y Dios, establecían un lazo de unidad por medio de la comunicación en el nombre. Aquel flujo del lenguaje que se origina en Dios, crea la naturaleza y por medio del hombre retorna al Ser primigenio, queda interrumpido por la falsificación, si así puede decirse, del nombre. Las relaciones que el hombre podía establecer con la naturaleza y con Dios, varían radicalmente. La naturaleza enmudece, dirá Benjamin; al mismo tiempo, Dios oculta su rostro y el hombre queda sumido en el aislamiento, en la soledad esencial, por decirlo de esa manera. El escenario constante de la poesía de Giovanni Quessep no es muy distinto:

Pero en esta penumbra que nos hace  
vivir ya destinados a la sombra  
a la orilla en silencio, nunca invade  
tu fábula a mi lengua, nunca tus  
nacimientos a tanta soledad. (1968, 29)

El hombre solo habita  
Una orilla lejana  
Mira la tarde gris cayendo  
Mira las hojas blancas. (1976, 31)<sup>23</sup>

A partir de la "charlatanería" o de la palabra humana reducida al signo, la poesía de Quessep busca alguna forma posible de restablecer el lenguaje de nombres. Probablemente uno de los objetos centrales de esta poesía consista en levantar el lenguaje de los límites que lo encierran como signo; con lo cual quizá se logre un restablecimiento de la unidad entre el hombre y la naturaleza, por lo menos semejante al de la teoría mística del lenguaje, y entonces el ser humano pueda en-

contrarse consigo mismo al percibir el espíritu de las cosas y en éste, el espíritu divino.

## **2. Orientación secular**

Algunos de los textos precursores de la poesía de Giovanni Quessep tienen una cierta orientación secular; en especial aquellos que tienden a realizar modificaciones al pensamiento y las actitudes metafísicas, preocupados por los problemas y las formas de vida más humanas –o también, mundanas. Frente a la visión dicotómica del universo, pues, empieza a pesar un poco más la reflexión acerca del “lado de acá”, de la orilla de lo terreno, y en consecuencia se originan ciertas crisis de valores y concepciones metafísicas. En el Barroco español, por ejemplo, la idea de Belleza se asocia con la de dinámica, multiplicidad, cambio, abandonando así la estabilidad que le confería un ser ultraterreno e inmutable. Esa misma noción estética iría relacionándose cada vez en mayor medida con sensaciones intensas o particulares que más parecían vincularse con las profundidades psíquicas del hombre que con mundos trascendentales; y si en determinados momentos parecía haber revelaciones, éstas empezaban a verse como producto de formas nuevas de percibir el mundo circundante. Finalmente, como ocurre durante lo que conocemos como el Simbolismo francés (y posteriormente en el Modernismo latinoamericano) el Éter se quedaría vacío. La tendencia al más allá se convertiría en el anhelo de objetos rejuvenecidos y extraños, y a la búsqueda perpetua de lo irreal, con la conciencia de que aquello completamente purificado de la costumbre, el uso y la determinación real, es de la misma naturaleza que la nada. El ser humano terminaría por ser arrojado a una crisis de la cual hoy todavía se encuentra lejos de superar. Debido a las críticas contra la metafísica y a la orientación secular del pensamiento, el papel protagónico que el ser humano creía representar en el universo se desploma. Dado que no hay un ser trascendente que garantice la unidad, el orden y la finalidad del cosmos, éste se torna caótico y su marcha se aprecia como la acumulación de escombros sin sentido. El hombre se ve avocado no sólo a reconocer su infinita debilidad, precariedad y decadencia, sino que también debe buscar una nueva forma de darle valor a la vida para evitar perderse en un nihilismo sin fondo.

Cobo Borda hizo una de las primeras alusiones al tema de la orientación secular en la poesía de Giovanni Quessep, como vimos en el primer capítulo. Este tipo de alusiones está fundamentado en poemas que tratan el tema histórico generalmente como conciencia del devenir y, entonces, como negación –y en cierto modo, ironía– de los ideales:

Acuérdate muchacha  
Que estás en un lugar de Suramérica  
No estamos en Verona  
No sentirás el canto de la alondra  
.....  
Espérame desnuda  
Entre los alacranes  
y olvídate y no olvides  
Que el tiempo colecciona mariposas. (1972, 53)

En otros poemas encontraremos explícitamente la crisis que sufre el hombre al perder la seguridad que le ofrecían las concepciones metafísicas del universo. La vida, por ejemplo, se torna miserable y aparece vaciada de sentido:

¿La vida es ilusoria entonces,  
un huerto miserable  
por donde van la ronda de las constelaciones  
y el reposo nocturno inalcanzable? (1985, 25)

Una conciencia semejante de la temporalidad ha influido profundamente, sin duda, en el calificativo que se ha querido aplicar a la poesía de 1970, como “generación *desencantada*”. En el caso específico de la poesía de Giovanni Quessep intentaremos mostrar la importancia de ciertas influencias para constituir la concepción histórica del universo.

### a. Barroco español

Al definir los “Temas y Problemas del Barroco español”, Bruce W. Wardropper anota que “esta literatura es [...] profundamente religiosa, incluso en sus manifestaciones profanas. Expresa la trascendencia por

medio de la sensualidad, y hasta de la carnalidad" (1983, 11). La polaridad entre la idea de un mundo trascendente y el conocimiento de la vida ordinaria, propiciaría cierta tensión característica de la poesía española del siglo XVII y familiar en la poesía de Quessep. En ambas literaturas tiende a aparecer cierta distancia entre los ideales y valores, y la vida ordinaria. Los escritores adquirieron una especial conciencia de esa situación, ante la cual fueron observadores atentos a la vez que críticos agudos<sup>24</sup>. El camino de la observación y la conciencia de la vida práctica de los sujetos produjo algo que Wardropper llama "conocimiento de sí mismo" y "conocimiento de la verdadera naturaleza". A su vez un conocimiento semejante se encuentra en la raíz del "sentimiento de desencanto", atribuido característicamente al período Barroco. De hecho Wardropper define "el sentimiento del 'desencanto' como "la conquista de un conocimiento de sí mismo y de un conocimiento de la verdadera naturaleza de este mundo temporal al ir arrancando la corteza de la ilusión y del engaño" (9). Este conocimiento se fija alrededor de dos aspectos: uno, la temporalidad de la existencia, y dos, la importancia de la percepción sensorial en la vida del ser humano. La conciencia de la fugacidad de todo lo terreno es tema que podemos encontrar ya en autores del Renacimiento italiano y español. Quessep cita, por ejemplo, los primeros versos de un soneto de Francesco Petrarca como epígrafe de la antología del Instituto Caro y Cuervo de 1993:

Huye la vida y no espera un momento,  
y la muerte la sigue velozmente,  
y lo que ya ha pasado y lo presente,  
y hasta lo que vendrá, me dan tormento. . . . (Cancionero, CCLXXII)

Sin embargo, las ideas de la vida como un constante caminar hacia la muerte estaban imbuidas por una mentalidad neoplatónica. De tal forma que si la vida terrena se apreciaba como el camino irreductible hacia la muerte, también se tenía cierta confianza en que la muerte podía ser algo como un encuentro con el Ser absoluto y eterno. Un caso claro es el soneto XXV de Garcilaso de la Vega, en el cual se presenta la imagen de la muerte como una futura reunión del hombre con su amada y con la vida ideal:

Las lágrimas que en esta sepultura  
se vierten hoy en día y se vertieron  
recibe, aunque sin fruto allá te sean,  
Hasta que aquella eterna noche oscura  
me cierre aquestos ojos que te vieron,  
dejándome con otros que te vean<sup>25</sup>.

Mientras tanto, la existencia temporal del hombre es la región del olvido (de la ausencia o de la sombra, para usar términos quessesepianos) de la verdadera vida trascendente. El tema de la fugacidad del tiempo ocupó no sólo a una buena parte de autores renacentistas, sino que además fue tema relevante para la poesía mística española y se prolongó hasta el siglo XVII, durante el cual quizá alcanzó su punto más álgido. Los escritores españoles de ese siglo se enfrentaron, pues, a un tema desgastado. Tal es la opinión del discípulo de Dámaso Alonso, Juan Luis Alborg. Según él, existe un proceso de "secularización" de los temas y la ideología renacentistas durante el Barroco español, en el cual resultarían beneficiados los intereses puramente artísticos, ligados a la preocupación por deleitar al público y causar los mayores efectos posibles sobre él.

Los poetas [del Barroco], volvían a repetir temas e ideas conocidos de siempre y dichos ya mil veces, antes de ellos. Para evitar la monotonía, debían buscar el medio de crear la ilusión de una novedad. El problema del barroco es el de cómo "atraer la atención del lector, del lector de principios del siglo XVII, ya hastiado de la repetición de los mismos tópicos". (1975, 19)<sup>26</sup>

Frente a la necesidad de renovar las formas expresivas –entre otras variadas circunstancias seguramente– el tema de los sentidos y la percepción sensorial del entorno cobró gran importancia; a tal punto, que las impresiones de los sentidos se convirtieron en el principal elemento para "atraer la atención del lector" y hacer más efectivo el discurso poético. Emilio Orozco dice al respecto que

La auténtica creación del Barroco llega esencialmente al espíritu no por una inmediata y directa comunicación, ni menos aún por los medios

y caminos de lo racional, sino impresionando sensorialmente, incluso asombrando y deslumbrando. [...] la más terrible lección moral y ascética cumple su fin y consigue su plena eficacia a través de los sentidos. (1983, 69)<sup>27</sup>

Si contemplamos de cerca la técnica literaria barroca, encontraremos el mismo principio que busca impresionar sensorialmente al lector, lo cual será también objeto de deseo para la poesía de Quessep. La "metáfora ingeniosa", por ejemplo, se obtenía especialmente por contraposición o antítesis, pues de ese modo se hacían evidentes y vívidas ciertas relaciones entre los objetos. Este tipo de figuras literarias adquirirían aún mayor fuerza expresiva cuando se eliminaban nexos verbales y se resaltaban las cosas; o con palabras de Félix Monge, cuando eran metáforas "rápidas" y "enérgicas" (1983, 104)<sup>28</sup>. Un gran ejemplo puede ser el salmo XXVII de Francisco de Quevedo y Villegas:

Bien te veo correr, tiempo ligero,  
cual por mar ancho despalmada nave,  
a más volar, como saeta o ave  
que pasa sin dejar rastro o sendero.

Lo que se conoció como "concepto" era justamente ese acto por el cual podían establecerse correspondencias entre objetos que son percibidos inicialmente como antagónicos o indiferentes entre sí<sup>29</sup>. La poesía de Giovanni Quessep a menudo hace uso de ese principio y nos proporciona ejemplos de "concepto", como el verso final del poema "Nos persiguen olvidos": "El cuerpo es duro sueño entre las manos" (1968, 29). El "conceptismo" de esta poesía, si así pudiera llamarse, es llevado hasta el extremo en ciertas ocasiones. En los versos finales del poema "No vuelvas a tu reino", donde se imita un verso quevedesco, Quessep hace desaparecer por completo aquellos elementos que son comparados o metaforizados, dejando solamente la presencia de una serie de objetos que, en principio, debían servir como elementos de comparación (con las palabras de Monge, este sería un tipo de metáfora extremadamente "rápida" y "enérgica"). El resultado es un desconcierto que han

confesado algunos lectores de la poesía de Quessep en varios tonos. La impresión que nos producen los objetos y su disposición en el verso, es lo único que nos queda para intuir las relaciones metafóricas que allí existen:

Ah de tu alma, nadie te responde  
 en el otoño, cielo de la ausencia:  
 La luna que ahora ves ya no es tu luna  
*y es tu bosque el ayer de otras violetas.* (1978a, 104, énfasis añadido)

La conjunción de los temas de la temporalidad y de la percepción sensorial tuvo gran incidencia en la revaloración de la idea de las obras de arte y las obras poéticas, especialmente como instrumentos de eternización. Hasta el siglo XVII era tópico pensar que una gran obra de arte eternizaba a su autor al otorgarle fama y hacer que se fijara su nombre en la memoria de la humanidad. Sin embargo a partir de ese siglo la idea sufrió una importante variación. Puesto que se planteaba la vida como fugacidad, la sensación del paso del tiempo se hizo angustiada y la ansiedad por deshacerse del yugo temporal provocó la exaltación del instante presente: la experiencia del aquí y el ahora, con toda su intensidad, parecía ser el único sustituto de la eternidad<sup>30</sup>. Las obras poéticas, por su parte, eran capaces de aprehender aquel tipo de experiencias intensas y hacerlas inmortales, por medio de las impresiones enérgicas y novedosas que causaba su técnica<sup>31</sup>. Esa era la importancia de los “conceptos”, las “metáforas ingeniosas” y las hipérboles gongorinas, por ejemplo. De modo que la poesía podía ser vista como instrumento para triunfar de la fugacidad temporal, pues perduraban allí esos instantes en los que la eternidad parecía encarnarse. El amor tuvo un lugar privilegiado dentro de las experiencias intensas que provocaban sentimientos de eternidad. Quevedo describió la experiencia amorosa que trasciende lo temporal con gran eficacia:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
 Venas que humor a tanto fuego han dado,  
 medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrán sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado. (Soneto, Amor constante más allá de la muerte)

Y en el mismo siglo, Shakespeare declaraba vívidamente en uno de sus sonetos cómo podía hacer perdurar la belleza alguna vez conocida:

But thy eternal summer shall not fade,  
Nor lose possession of that fair thou ow'st,  
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow'st;  
So long as men can breathe, or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.\* (*Son. XVIII*)

La sensación de eternidad producto de las experiencias intensas, facilitó el surgimiento del concepto de belleza como movimiento, variación y fugacidad. La belleza podía encontrarse en las cambiantes percepciones del instante presente de la existencia y en especial, en el presente de la juventud. Lo bello era el sentimiento de arrobamiento y exaltación que se producía sorpresivamente a causa de ciertas impresiones, pero dado su carácter repentino y su efímera duración, el sentimiento se desvanecía rápidamente dejando sólo el deseo de recuperarlo. La belleza huía como los instantes privilegiados en que se revelaba, negando la posibilidad de poseerla de una vez para siempre. Así, en una de las grandes paradojas del Barroco, la sensación de eternidad que caracterizaba lo bello, lejos de sosegar la angustia por la temporalidad de la existencia, incluso renovaba la desesperación; y, de nuevo, la fugacidad originaba la exaltación del instante, cerrando un círculo en el que la belleza (la "hermosura" en palabras de Quevedo) se movía y se transformaba sin cesar: había que buscar la belleza a cada instante y una vez se creía encontrada, ésta se alejaba sin permitir sosiego.

---

\* Mas tu eterno verano no decaerá  
Ni perderás posesión de la belleza que posees,  
Ni alardeará la muerte de hacerte vagar en su sombra,  
Cuando en eternas líneas al tiempo tú renazcas:  
Tanto cuanto hombres respiren, u ojos vean,  
Tanto cuanto estos vivan y te den vida a ti (versión mía).

No puede en la quietud difunta hallarse  
hermosura, que es fuego en el moverse,  
y no puede viviendo sosegar. (Soneto, Quiere que la hermosura  
consista en movimiento)

*Madrigales de Vida y Muerte* (1978a) es uno de los libros en que la poesía de Quessep aborda con mayor dedicación y alcance el tema temporal. Estos poemas comparten con el Barroco el entusiasmo por las experiencias intensas, la desesperación por la contingencia de la vida y el papel que juega la poesía –el “canto”, en lenguaje poético de Quessep– como retenedora de aquellas experiencias privilegiadas. Sin embargo, una particular imaginiería desarrolla el conflicto entre el instante en que se produce el sentimiento de eternidad y la fugacidad del tiempo. Objetos fríos, de color blanco, con alguna propiedad rítmica o que evoquen sucesión y multiplicidad funcionan en la poesía de Quessep como emblemas del tiempo (luna, nieve, hojas blancas, flores blancas):

Es esta luna, amada,  
su sueño nos convierte  
en hojas blancas  
para la muerte. . . . (92)

Mientras que las impresiones intensas aparecen representadas por medio de la visión de colores como el azul, el hallazgo de flores y ramas, y la audición de músicas o rumores, asociados con objetos ligeros o volátiles (cielo, alas, aves):

oír el polvo amado  
que pasa por un cielo innumerable  
. . . . .  
. . . mirar en sueños  
la penumbra del bosque,  
como un ala que se abre  
desde el azul profundo de sus flores. (80)

La poesía, por otra parte, se muestra como hechizo o encantamiento que hace posible la redención de las experiencias abatidas por el tiempo, como una “Encantadora de las hojas blancas”. Y su función de eternizar la experiencia humana es más urgente en cuanto se acentúa la conciencia de la temporalidad. El resultado es una eternidad ganada mediante el arte, el oficio con las palabras y la técnica; es decir, una eternidad fabricada por la angustia existencial del ser humano. Pero puede ocurrir, como en efecto sucede, que el sueño de eternidad a que es impulsado el individuo atormentado por la conciencia de su temporalidad, lo lleve cada vez más lejos de su propia existencia. Entonces surgen disociaciones entre la eternidad que la poesía canta y la vida que llevan los sujetos:

No me dejes mirar tus ojos  
ni la madera de tu barca.  
Mi vida es esto y nada más,  
era una vez, érase mi alma. (103)

Vuelve más bien a la doliente isla  
donde tu corazón es viento y polvo,  
vuelve a tu nave púrpura  
que eres de sueño y mar, amargo y solo. (104)

La poesía de Giovanni Quessep, empero, se sobrepone a ese tipo de disociaciones. Parece haber un deseo de fabricar las experiencias que produzcan el sentimiento de eternidad –o de enaltecerlas y magnificarlas–, aun cuando en la existencia ordinaria no se produzcan –o estén empobrecidas.

## **b. Romanticismo**

En su estudio *Visión romántica en la poesía de Giovanni Quessep* (1985), Mario Botero acertadamente nos señala uno de los elementos románticos más fuertes en la poesía de Quessep, a saber, la subjetividad. Los sentimientos y las asociaciones entre el mundo onírico y el mundo poético juegan un rol central en el conjunto de ideas románticas sobre el arte y la poesía. De hecho, la reorientación del pensamiento

poético condujo, a principios del siglo XIX, al surgimiento de las “teorías expresivas”, como las llama M. H. Abrams. El principio nuclear de estas teorías es la exteriorización del universo íntimo del artista, incluidos sus sentimientos y las revelaciones más espontáneas de éstos, como los sueños. Concretamente, en el contexto de la teoría expresiva

Una obra de arte es, –dice Abrams–, [...] algo interno que se hace externo, resultante de un proceso creador que opera bajo el impulso del sentimiento y en el cual toma cuerpo el producto combinado de las percepciones, pensamientos y sentimientos del poeta. (1962, 39)

La importancia de expresar los elementos de la subjetividad se apoyaba a su vez en una idea que heredaba el pensamiento romántico del Renacimiento. Se trata de aquella doctrina según la cual el universo es un gran ser cuyo orden y principios están reproducidos análogamente en los individuos particulares que conforman el orbe. “Para Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa, o Agrippa de Nettesheim, así como para Giordano Bruno, el universo es un ser viviente, dotado de alma; una identidad esencial reúne a todos los seres particulares, que no son más que emanaciones del Todo”, anota Albert Béguin (1994, 78). De tal forma que en cada ser se podía encontrar el principio universal de la vida y ya no había una oposición entre el individuo y la totalidad. El interés de copiar la naturaleza tal cual se presentaba ante los ojos, o tal y como se la deseaba, decayó en virtud de la representación del microcosmos del poeta; pues, entre ese mundo subjetivo y el macrocosmos universal podían existir vías de comunicación, puentes que permitirían expresar la unidad del cosmos. Esos pasajes secretos se conocían como “analogías universales” o “divinas correspondencias”. Su hallazgo representaba la afirmación de una realidad suprema, más allá de las odiosas separaciones que imponía la conciencia y la razón sobre la apariencia externa. Quizá pueda sorprendernos con cuanta familiaridad se aproxima Giovanni Quessep a estos planteamientos:

no me interesa descubrir los objetos de la realidad más tangible. Creo que todo poema debe ser una metáfora del alma, de sus maravillas y de sus temores, de sus cielos y sus abismos, esto es la transfigu-

ración de la realidad, lo que no constituye el olvido de la misma sino su afirmación más profunda. (1978b, 147)<sup>32</sup>

Los poemas de Quessep son fieles a la búsqueda de aquella realidad profunda. Ésta surge a partir de percepciones especiales del mundo exterior, en las cuales los objetos se convierten en alusiones de una existencia universal que sustenta toda forma de vida. Para ese efecto solemos encontrar en esta poesía imágenes que representan la unidad de la parte y el todo (sinécdoques), tales como, la hoja que nace del árbol, el pétalo que pertenece a la rosa, el árbol que crece en el bosque, las flores que brotan en el jardín o la hebra que forma el tapiz, entre las principales.

Afuera hay un jardín y alguien, en sueños,  
me da un ramo de flores y se aleja cantando. (1980, 130)

El punto en el cual se articula la teoría expresiva del arte con la teoría de las correspondencias universales, probablemente es el de la experiencia. En el terreno de la experiencia se encuentra la materia prima de la expresión, en primer lugar (lo que el poeta expresa fundamentalmente es su experiencia); y, en segundo lugar, justamente en el campo experiencial se descubren las analogías, lo cual justifica la expresión de la experiencia. Sin embargo, para los románticos la experiencia se diferenciaba de las prácticas habituales del ser humano, en que éstas mantenían una "película de familiaridad" mientras que las experiencias lograban romper con la costumbre y generaban una sensación de frescura bajo la cual se propiciaba la revelación de la unidad del universo. La experiencia era, pues, entendida como un tipo de iluminación o epifanía en la cual se mostraba la eternidad e infinitud del cosmos, gracias a la liberación de las actitudes convencionales<sup>33</sup>. Por otra parte, esa penetración cósmica por la cual "el sentimiento de sí mismo y el sentimiento del todo" dejan de oponerse, era conocida bajo un término metafórico heredado de la biología: "inspiración". Así se indicaba cómo el gran Ser podía manifestarse en los hombres y cómo éstos se convertían en *médium* de aquel, gracias al impulso expresivo que les imponía el recuerdo de su experiencia. En la poesía de Giovanni

Quessep<sup>34</sup>, como en la de algunos románticos, la inspiración es un tipo de éxtasis durante el cual las palabras se ausentan. Sólo después, por el recuerdo vívido que la inspiración deja en el poeta, éste se aplica a la tarea de encontrarle palabras: la escritura empieza allí donde la inspiración termina; o como lo expresa mejor Quessep en una décima:

Si se nombra la blancura  
 Deshaciéndose en tu mano  
 Lo nombrado es ya lejano  
 Silencio de la escritura. . . . (1972, 61)

Bajo las nociones de inspiración y experiencia subyace la concepción de que en el principio de los tiempos el ser humano, maravillado por los objetos que aparecían ante él por vez primera, podía captar y expresar espontáneamente la unidad cósmica (un perfecto comercio entre el espíritu del hombre y el de la naturaleza). Pero después de que el hombre levantó lazos de costumbre entre las cosas, el mundo se tornó caótico, incoherente y disgregado, excepto en los “raros instantes privilegiados”. Solamente el poeta puede, mediante su arte, reconstruir la unidad del universo,

Nadie sino él puede encontrar el “lenguaje angélico”, el discurso perfecto en que el símbolo visible y la realidad por él expresada se confunden. La misión de la poesía es recrear el lenguaje primitivo, restituir en su integridad la contemplación *asombrada* y la primera *presencia de las cosas*. (Béguin 1994, 83)

El poeta debía ser capaz de percibir las cosas con el asombro de la primera vez y a esa capacidad se la llamó “imaginación”. Gracias a ésta, el poeta podía crear un mundo “nuevo” semejante a un gran organismo viviente, a partir del mundo acostumbrado y “viejo” –para usar la metáfora que se empleaba comúnmente–, en el cual los objetos eran concebidos como piezas aisladas. Abrams cita un pasaje de la *Biographia Literaria* de Coleridge donde la imaginación es definida como “la facultad que equilibra o reconcilia ‘el sentido de novedad y de frescura con los objetos viejos y familiares’ como parte de la opera-

ción total por la cual [el poeta] crea [...]: la imaginación 'disuelve, difunde, disipa a fin de recrear' (1992, 386). Las afirmaciones de Giovanni Quessep también otorgan gran importancia a la imaginación como "fuerza" fundamental para la creación poética: "sospecho –dice él– una captación de la realidad por la intuición y el sentimiento poéticos, valiéndome para ello de dos fuerzas mágicas: la imaginación y la fantasía. Imaginación que convoca los elementos (las furias o las gracias), fantasía que los penetra hasta lo más desconocido" (1978b, 148). La fantasía (*fancy*) era un concepto que Coleridge había estudiado bien y que él definía contraponiéndolo a la imaginación, pues si ésta puede recrear el material dado, la fantasía "no tiene otras fichas con que jugar que las cosas fijas y definidas" (citado por Abrams 1962, 245). De modo que para el romántico inglés, la fantasía tiene que ver más con el juego de combinación y yuxtaposición de elementos determinados previamente, que con el trabajo imaginativo de renovación; y en consecuencia, para él la "magia" recaía no tanto en la fantasía como en la imaginación. Giovanni Quessep, en cambio, parece esforzarse por atribuir, también a la fantasía, una parte importante del propósito renovador de la creación poética, a pesar de que para él, como antes para Coleridge, esa facultad se relaciona con la búsqueda y la elección consciente de las posibilidades expresivas que tiene aquel mundo renovado por la imaginación. La idea central, empero, sobre la poesía y la creación literaria como una representación de aquellas imágenes en que el mundo recobra su plenitud escapando a la costumbre, es común al Romanticismo y a la poesía de Quessep y fue vigorosamente expresada por Shelley en su célebre *Defensa de la Poesía*:

la Poesía rompe la maldición que nos ata y sujeta al accidente de las impresiones circundantes. Y ora extienda su propia figurada cortina ante el teatro de las cosas, ora descorra el oscuro velo de la vida, crea del mismo modo para nosotros un ser dentro de nuestro ser. Nos hace habitantes de un mundo en comparación del cual el mundo familiar es un caos. Reproduce el universo común del que somos porciones y perceptores, y libra nuestra vista interior de la película de familiaridad que nos oscurece la maravilla de nuestro ser. Nos impulsa a sentir lo que percibimos, y a imaginar lo que conocemos. Crea de nuevo el universo, luego

que ha sido anonadado en nuestras mentes por el retorno de impresiones, embotadas por la repetición. (1986, 62-3)

El tópico de la visión renovada del mundo y su contrario, la mirada habitual, tuvieron durante el Romanticismo una forma típica de representación. La mirada límpida, inocente y maravillada del niño –y del hombre primigenio, Adán– servía como correlato de la capacidad de recrear el mundo acostumbrado; mientras que la visión interesada, insensible y desengañada del adulto –el hombre expulsado del paraíso–, expresaba metafóricamente el empobrecimiento y la decadencia del mundo familiar donde los objetos quedan reducidos a su funcionalidad y son diferenciados unos de otros<sup>35</sup>. Desde el título de uno de los poemas más bellos de *Preludios* (1980), “primera maravilla”, la poesía de Giovanni Quessep se identifica con estas formas metafóricas de gran aliento romántico. En este caso el poema elabora un vívido contraste entre la mirada infantil y la mirada adulta:

Miro el jardín, los niños juegan  
a la ronda, el almendro de corteza blanca y dorada  
les da su reino, y todos saben  
que están en el umbral del paraíso.

Nada inquieta esos ojos abiertos  
a la primera maravilla del mundo  
.....

Sólo mis ojos guardan  
dolor y muerte, –sólo la miseria del tiempo  
convierte en polvo la ronda que amamos–,  
y no hallan paz en lo bello del canto. (1980, 146)

Algunos de los elementos que hemos enunciado antes, delatan aquella polémica romántica en contra del mecanicismo y el racionalismo que se había impuesto durante la Ilustración. Por ejemplo, el retorno de las ideas místicas sobre la unidad del universo y la concepción de que es un gran ser viviente, chocan frontalmente contra la teoría mecánica,

para la cual la totalidad del universo no es más que la suma de las partículas que lo conforman<sup>36</sup>. Lo particular, dentro del pensamiento romántico, no tiene valor en sí mismo, aislado de lo universal; por el contrario, las partes son valiosas y adquieren sentido porque en ellas se expresa el principio de la totalidad. Para Hölderlin los individuos debían luchar contra el aislamiento buscando su identidad fuera de sí mismos (identidad no reflexiva), en la corriente universal de la vida. Para Coleridge la 'filosofía mecánico-corpúscular' surgió como la necesidad de "someter los diversos fenómenos de los cuerpos en movimiento a una construcción geométrica" que fue propuesta después por Descartes "como una verdad de hecho: y en vez de un mundo creado y colmado de fuerzas productivas por el Todopoderoso *Fiat*, dejó una máquina sin vida a la cual hace girar el polvo de su propia molienda..."; y Wordsworth añadía que era necesario un pensamiento distinto a la "filosofía del mecanismo, que, en todo aquello que es más digno del intelecto humano vocifera ¡Muerte!" (citado por Abrams de Coleridge y Wordsworth respectivamente 1962, 248).

La subjetividad exaltada por el Romanticismo, de otra parte, era también una punta de lanza contra el progreso deshumanizado. Al escritor romántico le importaba que el ser humano tuviese una vida plena y satisfactoria, sin ser oprimido y sintiéndose reconciliado con el mundo circundante. De ahí que algunos de ellos fueran simpatizantes de los altos ideales de la Revolución Francesa, en la cual vieron la posibilidad de instaurar de una vez y para siempre, una forma de vida armónica, equiparable a la nueva edad de oro de la humanidad. Tras la desilusión revolucionaria no renunciaron a su anhelo ni a sus preocupaciones, sino que convencidos de la inutilidad de las vías de acción, se entregaron a la transformación espiritual de los hombres por medio del arte. Ese quizá fue el único camino que consideraron viable para realizar aquí en la tierra y durante su existencia, el sueño que alimentaron de un nuevo paraíso. Implantar desde fuera, como pretendían las vías de hecho, una tal armonía, obedecía a los mismos principios mecanicistas de imponer a las cosas un movimiento ajeno a ellas; en cambio la poesía podía estimular un desarrollo y un cambio desde el interior del sujeto.

Los escritores románticos ni buscaron demoler su vida en este mundo en una búsqueda desesperada de algo nuevo, ni arremetieron desesperados contra la cultura heredada. El meollo de lo que tenían que decir era que *el hombre contemporáneo puede redimirse a sí mismo y a su mundo*, y que su único camino para este fin es reclamar y llevar a su realización las grandes cosas positivas del pasado occidental. (énfasis añadido, Abrams 1992, 439)

Si bien es cierto que durante el Romanticismo se gestó una cierta “actitud de evasión” contra la sociedad racionalizada y utilitaria, y que, por otra parte, la obra de Quessep hereda esa negación de la vida empobrecida; si bien eso es cierto, decimos, la función del poeta y de la poesía para el romántico tiene que ver menos con la realización del sueño ideal mediante las palabras<sup>37</sup>, que con la transformación espiritual de los hombres. La estética del Romanticismo no es la “del arte por el arte” –que los franceses, principalmente, plantearon después–, sino la del “arte por el hombre, y por la vida”; su misión

era asegurar la continuidad de la civilización reinterpretando hasta sus condiciones radicalmente alteradas los valores humanos duraderos, haciendo los cambios que se necesitaran en los sistemas teológicos que habían sancionado anteriormente esos valores. (439)

Esos valores eran justamente la vida, el amor, la libertad, la esperanza y la alegría; no en vano Keats utilizó alguna vez el calificativo de “humanistas” para referirse a los escritores románticos<sup>38</sup>. Podemos notar que la poesía de Quessep siente nostalgia por la actitud humanista del Romanticismo y ese, tal vez, es uno de los rasgos relevantes en la obra del poeta de Sucre: en los momentos en que la desesperación se abalanza y el desastre parece inminente, esta poesía sabe encontrar algo que aún retrasa la devastación. “Quizá todo ha pasado” es un poema que testimonia el apego a los valores del humanismo romántico:

Pero mis ojos buscan y hallan  
lo que no tiene nombre, lo que nace  
de una mano celeste, o miran  
un cuerpo dorado con asombro, unas flores.

Posiblemente se ha perdido  
el gozo de vivir un día más,  
pero hay algo que no conocemos  
y espera nuestra canción en el alba.

Entonces un secreto,  
la verdad que es el amor, su belleza,  
quiera posiblemente darnos  
para la muerte su más hondo cielo. (1980, 129)

### c. Simbolismo y Modernismo:

El Romanticismo desembocó en una corriente lírica que modificaba significativamente las premisas románticas (aunque derivaba de ellas). Lo que hoy llamamos Simbolismo comenzó como una voluntad de la forma, allí donde los románticos exageraban en el propósito expresivo del arte y en su exaltación de la subjetividad. El primer abanderado de la nueva lírica simbolista lo reconocemos hoy en Baudelaire<sup>39</sup> y en algunos de sus sucesores, entre los cuales se cuentan las principales figuras del Modernismo latinoamericano. Según Hugo Friedrich, “Con Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica” (1959, 49). El fin de la impersonalidad que Baudelaire buscaba era obtener una autoconsciencia de los movimientos anímicos del ser humano, en cambio de ceder ingenuamente a ellos en la poesía. Desde luego, los contenidos subjetivos permanecen como material poético fundamental, pero ahora éstos son sometidos a un gran trabajo reflexivo gracias al cual el yo empírico queda neutralizado y se transforma en un yo lírico que explora no las circunstancias de un sujeto particular, sino el “destino” –para usar una palabra preferida de Baudelaire– que el ser humano está avocado a enfrentar en la modernidad. Lo característico de ese destino humano es lo que Friedrich llama “una tensión básica” entre “satanismo e idealismo”. Por su parte Marcel Raymond traza un dramático cuadro de lo que sería aquella tensión que Baudelaire experimentaba en cuanto sujeto moderno:

Dividido entre el deseo de elevarse hasta la contemplación de los "tronos y de las dominaciones" y la necesidad de saborear los zumos espesos del pecado, alternativamente y a veces simultáneamente atraído y rechazado por los extremos [...], el hombre, presa de esta cruel ambivalencia afectiva, acaba por inmovilizarse en el centro de sí mismo, entregado a una especie de horror extático. (1996, 14)

El satanismo y el idealismo, lo mismo que la fealdad y la belleza, la deformidad y la armonía, la sensualidad y el ascetismo, se unen allí donde cada uno es capaz de romper el manto de costumbre que reduce lo real a una estéril cadena de acontecimientos sin ningún sentido – y por lo tanto sin ningún beneficio ni placer para el hombre. Para Raymond "Ese sentimiento profundo de las relaciones entre lo alto y lo bajo, largo tiempo insospechadas, de las exigencias de lo inconsciente y de las aspiraciones superiores; en una palabra, esta *conciencia de la unidad de la vida psíquica*, he aquí una de las revelaciones más importantes de la poesía de Baudelaire" (énfasis añadido, 15). Al poner las altas aspiraciones humanas muy cerca de sus deseos irracionales, Baudelaire parece marchar en la misma dirección que Nietzsche, en el sentido de considerar los ideales metafísicos del hombre como un mecanismo particular, entre otros, de satisfacer la necesidad "humana, demasiado humana", de gozar de sí mismo. La tensión insoluble de los extremos como elemento propio de la condición humana moderna, se convierte en el tema básico de la lírica con Baudelaire. Al lado de la extraña atracción que el hombre siente por lo alto y lo bajo simultáneamente, y por los ocultos lazos que unen los opuestos, no parece haber otra cosa que merezca la atención de su poesía. Ello se refleja en la "concentración" que Baudelaire exige al poeta moderno. "Dispersarse" o "prostituirse" equivale a ocuparse de los hechos más accidentales cuando las razones y las motivaciones de los actos humanos permanecen en la ignorancia. La dirección que toma la poesía a partir de este poeta francés es consecuente: hay que penetrar lo más posible en ese campo apenas vislumbrado que es la complejidad del alma humana. Para alcanzar algún logro en dicha exploración el poeta cuenta con un instrumento irremplazable: el trabajo compositivo y formal le permitirá al poeta moderno construir una obra que cala en las profundi-

dades de la naturaleza humana. Gracias al intenso trabajo con el lenguaje el poema puede sumergirse y estimular, "allende nuestra sensibilidad [lo que Baudelaire llamaba "la intoxicación del corazón"], las regiones más oscuras del espíritu" (Raymond, 17).

Para Baudelaire lo más profundo que habita en el hombre es su "instinto de la Belleza" y la poesía para él no tiene un principio distinto, ni más fin, que la estimulación de ese instinto "inmortal": "el principio de la poesía es estricta y sencillamente la aspiración humana hacia una belleza superior..." (1984, 260). Como sucedía en los sistemas neoplatónicos y cristianos, el instinto de belleza atestigua, para Baudelaire, una existencia sobrenatural que se encuentra velada en el mundo material. La excitación de ese instinto estético equivale, pues, al instante de revelación en el cual coinciden lo natural y lo sobrenatural. La sensación de belleza, para emplear otros términos, surge cuando el hombre encuentra correspondencias entre el mundo "visible" e "invisible", entre los objetos materiales y los anhelos espirituales, y por lo tanto se genera una visión armónica del universo<sup>40</sup>. La conclusión que Baudelaire saca de ello es contundente: "todo es jeroglífico"; la naturaleza es un "bosque de símbolos" y en último término, la misión del poeta, como ser cuyo sentido de la belleza es privilegiado (i.e. que tiene una especial aptitud para descubrir las analogías universales), no difiere de la del traductor: puede descubrir un significado que permanece oculto en las cosas, de las cuales sólo percibimos ordinariamente un fragmento de su ser (115-16). Por su parte la poesía tiene la función de "abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro" y "permitir al yo que escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito. En ese movimiento de expansión se esboza o se realiza el retorno a la unidad del espíritu"<sup>41</sup> (Raymond, 18).

El esquema neoplatónico y cristiano que subsiste en Baudelaire es familiar también a la poesía de Giovanni Quessep, pero entre ambos poetas existe una similitud más interesante. El ideal cristiano-platónico de conocer la esencia de las cosas y alcanzar la máxima elevación espiritual, se convierte en la búsqueda de estados especiales de percepción en los cuales el mundo habitual se transforma en algo nuevo y se sumerge en una atmósfera de indeterminación y misterio. Ese ideal de elevación que aún puede describirse por medio de antiguos siste-

mas ha variado en lo fundamental, ya no consiste en la visión de Dios o en el retorno a lo Uno primordial, sino que se transforma en una incierta "conjetura". Hugo Friedrich explica cómo para la poesía de Baudelaire "La meta del ascenso no sólo está muy lejos, sino que está vacía: es un ideal vacuo", en el sentido de que no tiene definición alguna o que consiste en la pura indeterminación (65); y el propio Baudelaire afirmaba que

abandonarse a todas las ensoñaciones sugeridas por el espectáculo infinito de la vida sobre la tierra y en los cielos, es el derecho legítimo de cualquiera, y por lo tanto también del poeta, a quien se concede entonces traducir, en un lenguaje magnífico, distinto al de la prosa y al de la música, las *conjeturas* eternas de la curiosa humanidad. [...] al contar *lo posible*, [el poeta] sigue siendo fiel a su función; es un alma colectiva que interroga, que llora, que espera y que *a veces* adivina. (énfasis añadido 1984, 123)

La poesía de Quessep también persigue esos intersticios de la experiencia que sugieren la presencia de algo desconocido. Incluso el tema del viaje hacia la muerte como la más extrema búsqueda del misterio y de la novedad, frente a la degradación del mundo habitual que apesadumbra al ser humano, se repite en la obra de Giovanni Quessep. El poema "Canción del que parte" tiene, así, el mismo aliento que aquel otro inolvidable "Le Voyage" (El Viaje) de Charles Baudelaire; aunque el vigor arrojado de este último marca una enorme diferencia con el tono persuasivo del segundo:

Oh, Muerte, vieja capitana, ¡es la hora!, ¡levemos el ancla!  
Nos aburre esta tierra, ¡oh Muerte ! ¡Aparejemos!

.....

¡Derrama tu veneno y que él nos reconforte!  
Hasta tal punto el fuego nuestros cerebros quema,  
que queremos rodar al fondo del abismo, ¿qué importa Infierno o Cielo?,  
¡al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo*!  
(Le Voyage, versión de Enrique López Castellón)

Duro es partir a la fortuna;  
el hombre solo cierra los ojos ante el cielo  
y oye su propia historia  
si se rompe el encanto.

Pero, si quieres seguir, sigue  
con la felicidad entre tu barca,  
todo está a tu favor, el cielo, la lejanía que se abre  
como el amor, como la muerte. (1985, 27)

El hallazgo de correspondencias entre cosas habitualmente indiferentes, es el acceso a un mundo nuevo, pleno de misterio. Estas correspondencias se dan en tres planos, según expone Marcel Raymond (19-20). El primero de ellos es aquel en el cual los diversos datos sensoriales (sonido, color, perfume, etc.) se armonizan entre sí, en la percepción del sujeto, por razones inexplicables desde el punto de vista lógico –lo que suele llamarse “sinestesia”–: “azules amargos”, “luz con sonido”, “rumoroso azul”, “luz de música”. El segundo plano involucra directamente el contenido anímico del individuo (las “cosas del espíritu”) con los elementos del mundo externo, de manera que los objetos sensibles pueden convertirse en expresiones de los estados interiores humanos o, incluso, provocar dichos estados:

miro mi rostro que se va  
entre voces oscuras y preludia  
lo que ha de ser. . . .  
.....

Como sonata imposible  
de un lento son para morir,  
como tiempo enjaulado, como piedra  
que lucha para salirse de su alcázar,

Así mi imagen en el agua. . . . (1985, 83)

En el color te acercas hasta el origen  
de lo que ya no tiene huella. . . . (41)

El tercer plano sobre el cual suelen establecerse las correspondencias se refiere a la revelación de un universo suprasensible por medio de los objetos naturales. El poeta "Cree percibir en todos los seres un signo que testimonia su parentesco y como la huella secreta del verbo primitivo" (Raymond, 20).

Si no fueras entonces  
 pétalo amado de la rosa,  
 si tu rueca invisible  
 no hilara un vuelo de celeste alondra,  
  
 no tendría mi corazón  
 ese rumor del desvelado. . . . (1978a, 86)

Bien es cierto, sin embargo, que este escalonamiento por planos de las correspondencias resulta de cierto modo arbitrario. Podría pensarse por ejemplo, en otras clasificaciones distintas o en nuevos planos de correspondencia, como el temporal, donde varios puntos en el tiempo se acoplan armoniosamente (o parecen adherirse a algún objeto particular o a una sensación determinada). Y por otra parte, resulta igualmente posible hallar un principio común a todas estas clasificaciones: las correspondencias se producen a partir de una descarga anímica o psíquica del sujeto (inducida de muy variadas maneras) que hace posible la identificación del mundo exterior y el fondo del alma humana<sup>42</sup>. La reducción de la teoría de las correspondencias al principio de las descargas psíquicas trae consigo una consecuencia que no era desconocida por los propios simbolistas. Situar en el centro de las analogías universales al ser humano, significaba reconocer que la garantía de un universo armónico no residía tanto en el éter trascendental como en el mundo inmanente y más aún, en las "oscuras regiones", en los deseos y los impulsos de la *psykhê* humana. De allí el debilitamiento del credo metafísico que Hugo Friedrich acusa cuando habla de la incompetencia de la modernidad para "creer" o "crear una trascendencia con contenido preciso y lógico" (65). El anhelo hiperbólico del hombre, su ansia de algo más allá del mundo acostumbrado, quedan reducidos al puro deseo, sin posibilidad de satisfacción definitiva (porque

*e/* más allá, *lo* nuevo, *lo* otro, no existen, en rigor, más que como anhelos humanos; no son pues, objetos cuya posesión satisfaga nuestro apetito). Ello conduce a los poetas modernos a “una dinámica de tensión sin solución y a un misterio sin más objeto” (Friedrich, 66) y Giovanni Quessep no es la excepción:

Podrías venir, mirar las cosas que dejaste,  
sola y desamparada muchacha para el duelo,  
pero mi mano no te alcanzará. . . . (1976, 43)

La propensión al misterio y la búsqueda de estados especiales y de experiencias que revelaran las correspondencias fue una característica común entre los simbolistas franceses y los poetas modernistas latinoamericanos. El poema de J.A. Silva titulado “La voz de las cosas” puede compararse con el soneto “Correspondencias” de Baudelaire; y Rubén Darío, dentro de la misma tradición, redactó su “Coloquio de los Centauros”:

Las cosas tienen un ser vital; las cosas  
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;  
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;  
en cada átomo existe un incógnito estigma;  
cada hoja de cada árbol canta su propio cantar  
y hay un alma en cada una de las gotas del mar. . . . (1985, 201)

Pero junto a esta sed por hallar lo velado, los modernistas heredaban también la conciencia de que ese misterio tenía quizá más que ver con una sensación que con una verdad trascendental. La búsqueda del ideal se desarrolló animosamente por todos los caminos (neoplatonismo, ocultismo, misticismo), por “todos los ‘plagios’ modernos –como afirma David Jiménez– de las viejas y venerables religiones, pero sin fe, pues el cielo está vacío y todos los dioses han muerto” (1994, 101). Lo que resta es la “intensidad de la sensación” en virtud de la cual tanto los simbolistas, en cabeza de Baudelaire, como los modernistas, desarrollaron el concepto de “forma” en un sentido que le daba la espalda al planteamiento romántico de la expresión:

la función comunicativa de la forma [...] se cambia por la búsqueda de una palabra huidiza y sugeridora, cuyo poder no consiste tanto en ser el equivalente de un concepto general sino en abrir, mediante sus posibilidades musicales, un espacio a la insinuación de lo desconocido. (137)

Indisolublemente ligada a la sensación intensa que abre las ventanas hacia lo desconocido, se genera una especie de “nota previa”, libre de cualquier significación precisa –algo así como una “forma pura”. A partir de esa armonía prelingüística el poeta comienza a organizar las palabras alrededor del primer impulso con el objeto de penetrarlo, de amplificarlo y convertirlo, por fin, en poema. La elección de cada palabra se convierte en una tarea de cálculo preciso; éstas, por medio de su sonoridad y de sus potencialidades semánticas, sostienen todo el hechizo poético, todo el poder evocador y sugestivo que un poema necesita para ser –si esto es posible– “una adaptación matemáticamente exacta” del misterio que oculta la unidad del universo y del hombre (Baudelaire 1984, 116). El contenido inteligible del poema sufre, consecuentemente, una devaluación visible: allí donde se encuentran los significados convencionales, no subsistirá la insinuación. Por el contrario, como era la opinión de Stephane Mallarmé, el lenguaje de la poesía debía ser radicalmente distinto del de uso cotidiano, privilegiando el valor sensorial de las palabras sobre su significación convencional. Sólo aquel lenguaje purificado de la referencialidad, cargado de potencias sensoriales, pudo fundar el misterio, el espacio más allá de la realidad empobrecida. De este modo la intensa labor de composición calculada que Baudelaire inauguraba, con Mallarmé alcanza un franco hermetismo no menos premeditado. La poesía de Giovanni Quessep ha recorrido también ese camino y ha cosechado buenos frutos:

El día entra a tu cuerpo y lo ilumina.  
 Ah doble cauce de tiempo encantado.  
 No se cierran sus olas, su claridad no olvida.  
 El mar deja en el viento su clepsidra esperando. (1993, 47)<sup>43</sup>

La forma, pues, ostenta todo el valor del poema y también todo su significado. O con otros términos, la capacidad de tocar, por medio de

algunas cualidades del lenguaje, las fibras sensoriales más íntimas del lector y de producir con ellas un cierto estado anímico, es lo que llamamos, en este contexto, la “forma” poética<sup>44</sup> y eso es lo único que realmente cuenta en poesía. He ahí, por otra parte, el fundamento de que a este tipo de poesía se la llame “pura” o “autónoma”. La ruptura de la poesía con cualquier tipo de función moralizante o pedagógica constituyó la respuesta airada contra el materialismo de una sociedad burguesa y contra los principios de utilidad que esta imponía. La inutilidad del arte aparecía como el único refugio que el alma humana podía encontrar en medio del inmenso desierto de trivialidades que era el mundo mercantilizado. Y si para los modernistas era la ausencia de “contemporaneidad” y el atraso lo que provocaba esa misma actitud de rechazo de la realidad, quizá hoy la poesía de Giovanni Quessep debe enfrentar el dramático contraste de una sociedad al mismo tiempo atrasada y modernizada, provinciana y cosmopolita. “la pretensión de una poesía hecha sólo de momentos esenciales”, que para David Jiménez empieza en Colombia con J.A. Silva, tiene su principal continuador hoy en Giovanni Quessep, para quien la poesía y el arte deben actuar sobre el hombre como redentores, creando las condiciones necesarias para que se produzca una expansión de su espíritu.

## Notas al capítulo II

<sup>1</sup> David Jiménez explica que “En la época de *La angustia de las influencias*, Bloom consideraba que el campo enemigo estaba integrado por el estructuralismo y la deconstrucción, y que, por lo tanto, las batallas académicas debían dirigirse principalmente contra la reducción de la literatura a una forma especial de lenguaje y de la crítica a una rama del análisis lingüístico. [...] Sin embargo, el dogma que impera en la crítica académica de finales del siglo XX ya no es la reducción lingüística sino la reducción política: lo estético se considera apenas una máscara que oculta sobredeterminaciones sociales y políticas”. “Harold Bloom: la controversia sobre el Canon” *Literatura: teoría, historia y crítica* (Bogotá: Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2001): 17.

<sup>2</sup> Dado que en la crítica, tanto como en la poesía, pervive el principio de la mala lectura y que en realidad no existen lecturas exactas (las cuales, de existir, equivaldrían a la negación completa de la creatividad y la imaginación), la diferencia entre ambas es solamente de grado. En consecuencia, Bloom puede considerar la crítica como un tipo de poesía particular: “No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa” (111).

<sup>3</sup> Este poema termina con una imagen de la redención, conteniendo así la creación original (jardín), el pecado y sus consecuencias (destrucción) y la renovación: “pero si descendieras [...]Verías crecer la luna/ Las nubes que son otra/ De las formas del tiempo”.

<sup>4</sup> La poesía de Quessep también se acerca a la escena de la abolición del mar, especialmente cuando el mar representa el transcurso temporal, la historia: “El mar deja en el viento su clepsidra esperando” (1968, 61).

<sup>5</sup> O como insinúa una de las imágenes de Quessep: la rama de olivo, el símbolo de la alianza entre lo divino y lo terreno, puede verse en cualquier objeto de la realidad inmediata.

<sup>6</sup> Babilonia es la ciudad-prostituta por antonomasia y la poesía de Quessep permanece fiel a este tópico, aunque introduce nuevos matices: “por toda herencia tienes/ este cielo podrido Babilonia” (1993, 66).

<sup>7</sup> La diferencia entre el sentido y la literalidad prefiguran las formas alegóricas a la manera del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris.

<sup>8</sup> Esta flor está llena de significado: podríamos decir que juega un papel en la cultura oriental, análogo al que desempeña la rosa en la cultura occidental. La Flor de Loto, por nacer de las aguas estancadas sin mancharse, es símbolo de pureza, de lo que viene de la oscuridad y se abre a la luz, de la emanación a partir del todo indiferenciado. *Diccionario de los símbolos* (Barcelona : Herder, 1988).

<sup>9</sup> Resulta interesante anotar que estos dos tipos de personajes quedan estrechamente relacionados en el poema según los versos que rezan: “Y hubo divisiones y grandes matanzas/ Entre los mismos que mantenían la fábula...” (1972, 78).

<sup>10</sup> Al lado de Plotino se encuentran algunos de sus discípulos, como Porfirio, Jámblico y Proclo. También resulta significativa la influencia que ejerció sobre el Neoplatonismo Filón de Alejandría, quien reunió la tradición metafísica con la bíblica.

<sup>11</sup> Algunos poemas de Quessep participan de esos tropos: “Contra el filo de una música/ tanto tiempo buscada y encontrada/ en la muerte, con deseo, soplas hondo, por la raíz oscura, entonces surge/ tu transparencia” (1968, 29).

<sup>12</sup> La “materia” plotiniana roza con la noción del *no-ser* y en ese sentido podríamos afirmar que el mal y la fragmentación del universo responden a una especie de vaciamiento del Ser, originado en la materia. Jesús Igal explica que “[La materia] Es no ser porque, sin ser la nada absoluta, es privación de todo ser. Y en este mismo sentido es también *alteridad*, es decir, lo otro, lo distinto de todo ser (...); y mantener su ser de materia consiste en mantenerse totalmente ‘otra’” (67).

<sup>13</sup> “[las almas individuales] se vuelven parciales y centradas en sí mismas; en un fatigado deseo de ponerse aparte encuentran su camino, cada una hacia un lugar únicamente suyo. Manteniendo este estado largamente, el Alma es un desierto del Todo: su diferenciación la ha separado; su visión no se asienta ya en lo intelectual; es una cosa parcial, aislada, debilitada, llena de cuidados, enfrascada en el fragmento; cercenada del todo... anida en una forma de ser; para ello, abandona todo lo demás, compenetrándose y ocupándose de esa sola cosa, de una cosa traqueteada por todo un mundo de cosas... Ha caído” (Enéadas IV, 8, 4).

<sup>14</sup> El enfrentamiento de Jacob con un Ángel de Dios está relatado en el Génesis 32 :24-32. En el relato bíblico, Jacob, después de una batalla, es renombrado por el Ángel como Israel (que significa “fuerza”). El lugar de esta escena es bautizado por Jacob como Penuel (“rostro de Dios”) porque allí había visto a Dios “cara a cara”, según dijera Jacob, “tengo mi vida salva” (Gen. 32:31).

<sup>15</sup> Plotino habla de escapar a la belleza sensible para alcanzar la “super belleza” del Uno.

<sup>16</sup> En Dante, por ejemplo, podemos encontrar esta teoría expuesta en la *Divina Comedia, Purgatorio*, XVII: 91-93: “Jamás ni creador ni criatura, / [...] vivieron sin amor, / ya elegido ya efecto de natura”. El mal también se explica, desde esta teoría del amor, como una desviación del primer objeto de amor, es decir, de Dios: “El [amor] natural está libre de error, / mas puede el otro [el amor elegido] errar por mal objeto / o por exceso o falta de vigor” (Purg. XVII: 94-96).

<sup>17</sup> Este poema apareció por primera vez en 1973, en la revista Golpe de Dados correspondiente a los meses de marzo y abril.

<sup>18</sup> Esta condición dual del poema está concentrada en la imagen del “laberinto” que representa la escritura misma: en el poema, como en el laberinto, conviven el extravío y el hallazgo.

<sup>19</sup> Benjamin le concede a la *palabra* de Dios una “absoluta libertad e infinitud creadora” (67).

<sup>20</sup> En realidad el argumento de Benjamin es que “cada lenguaje se comunica a sí mismo” porque cada lenguaje es la comunicación de contenidos espirituales en cuanto estos son comunicables. De donde se concluye que “Lo comunicable de una entidad espiritual no es lo que más claramente *se manifiesta* en su lenguaje, sino que lo comunicable es, inmediatamente, el lenguaje mismo” (61).

<sup>21</sup> Benjamin emplea dos expresiones que pueden prestarse a confusión: “entidad espiritual” y “entidad lingüística”. La primera (entidad espiritual) podría definirse como el espíritu –para decirlo de una vez– de cada cosa en el universo, incluidos Dios y el hombre. La segunda (la entidad lingüística) no es más que la porción comunicable que existe en cada espíritu. La entidad lingüística es la entidad espiritual en cuanto esta última es comunicable. Pero encontramos entonces que no hay diferencia entre “entidad lingüística” y “lenguaje” pues ambas son la comunicación, en cuanto esta es posible, de una entidad espiritual. Al parecer, Benjamin utiliza el concepto de “entidad lingüística” para exponer con mayor exactitud aquello que es comunicado en el lenguaje y evitar una tautología aparente: “Esta sentencia [la entidad lingüística de las cosas es su lenguaje] no es tautológica pues significa que aquello que en la entidad espiritual es comunicable es un lenguaje” (61).

<sup>22</sup> Estos versos también son un buen ejemplo de lo enigmático de la poesía de Quessep. Nos preguntamos naturalmente a qué se refiere el poema con esa “iluminación”; ¿quizá a un tipo de conocimiento, al mismo tiempo doloroso y funesto (ya que es una iluminación que quema)?

<sup>23</sup> La pérdida del lenguaje de nombres también se encuentra emparentada con el tópico del extranjero en poemas como “sonámbulo”:

Siempre diré ¿dónde me encuentro,  
qué tierra extraña es ésta  
que no recuerdo el nombre de los pájaros  
para hacerme una palma con sus alas? (1985, 37)

<sup>24</sup> “Lo verdaderamente peculiar del XVII, dice Juan Luis Alborg, en materia de pesimismo y sátira de la realidad ambiente [...] hay que buscarlo en [...] la denuncia de la hipocresía y la falsificación que tenía atenazada y corrompida la vida del país: esa es la gloria de Cervantes, y de Quevedo, y de casi toda la picaresca [...], que entre burlas y zapatetas desenmascaraban la farsa de muchas de las actitudes” (Historia de la Literatura Española, Madrid, 1967, p. 16-17).

<sup>25</sup> En la poesía de Quessep podemos leer también exclamaciones como esta: “Oh muerte lejanísima/ Duración del encanto” (1993, 53); en las cuales hallamos la misma visión de la muerte como factible realización de los ideales negados durante la vida terrena.

<sup>26</sup> Alborg se expresa por medio de las palabras de Alejandro Cionarescu, a quien contradice en su explicación del Barroco. El texto citado de Cionarescu es *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de Laguna, 1957.

<sup>27</sup> La fuente original es: Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco* (Salamanca: Anaya, 1970). Inexistente en las bibliotecas públicas de Bogotá.

<sup>28</sup> La fuente original es: Félix Monge, “Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián”, *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicadas para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht* (La Haya: Van Goor Zonen, 1966) 355-81. Texto de difícil acceso para el lector colombiano.

<sup>29</sup> Monge explica que “concepto” es el acto de entendimiento que “expone la correspondencia que se halla entre los objetos”, según el teórico italiano más importante del Barroco, Tesaurio. El hecho de buscar correspondencias donde antes no se habían percibido, implica ya la importancia que tenía el autor dentro del proceso de *mimesis* artística. El artista no imitaba solamente el mundo exterior, sino que reflejaba la imagen del mundo que él percibía, imitaba su propia idea del mundo.

<sup>30</sup> El poeta árabe del siglo XII Omar Jayyam resulta una influencia importante en este aspecto. Su cuarteto (‘Robaiyyat’) 47 dice:

Bebe vino, bastante dormirás bajo tierra  
sin pareja, ni amigo, ni compañero alguno;  
Ojo, a nadie le digas este oculto secreto:  
el tulipán, marchito, nunca volverá a abrirse.  
*Robaiyyat* (Madrid: Hiperión, 1998) 101.

<sup>31</sup> El criterio de “intensidad” en la poesía había sido expresado por Longino en la época clásica y se refería con ello al efecto de “choque e iluminación” que puede tener un poema en determinado instante (Abrams 1962, 196).

<sup>32</sup> La declaración de Giovanni Quessep se deja leer dentro de la tradición romántica: es Hamann, uno de los precursores más importantes del romanticismo alemán, quien afirma que “sólo el conocimiento de nosotros mismos, ese descenso a los infiernos, nos abre el camino de la divinización”; más tarde Novalis afirmaría que “El camino misterioso va hacia el interior; dentro de nosotros, y si no en ninguna parte, es donde está la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir” (citados por Béguin 1994, 81).

<sup>33</sup> Hubo variaciones del concepto de epifanía e iluminación –en Rousseau específicamente–, según las cuales no se producía irrupción alguna de cierta “eternidad que existe en otro sitio y fuera del tiempo”, sino que es la experiencia de la iluminación en sí misma a la cual le pertenece, como atributo, la sensación de intemporalidad. “La iluminación se vuelve autoproducida, autogarantizada, autosuficiente”, perdiendo la referencia a un ser extratemporal (Abrams 1992, 392).

<sup>34</sup> El poeta de Sucre ha confesado ser “de los que todavía cree en la inspiración” (1978b, 148).

<sup>35</sup> Abrams delata la tradición cristiana de estas representaciones: “Como nos lo recuerda Hegel, no fue un primitivista romántico, sino Cristo, quien planteó el retorno al estado de un niño como la condición para entrar al reino de los cielos: ‘Al menos que os convirtáis y os hagáis como niños, no entraréis en el reino de los cielos’ (1992, 389).

<sup>36</sup> Las oposiciones entre fantasía e imaginación, vejez y juventud, fragmento y totalidad, también hacen parte de este enfrentamiento.

<sup>37</sup> Como afirma Mario Botero en el estudio que ya hemos citado: “esta es la acción del romántico que desilusionado de la vida empírica, lleno de nostalgia por su propio mundo y rodeado de la vida cotidiana, pretende con la palabra, la realización de su sueño ideal” (1995, 38).

<sup>38</sup> Escritores que habían alcanzado su madurez literaria durante la crisis posterior a la Revolución Francesa: Blake, Wordsworth, Coleridge en Inglaterra; Schiller, Hölderlin y Novalis, en Alemania, conforman el núcleo más representativo del Romanticismo para M. H. Abrams. Sin embargo la lista puede ampliarse a poetas que pertenecen a generaciones postrevolucionarias, como Shelley.

<sup>39</sup> El grupo de simbolistas originalmente estaba integrado principalmente por Viélé-Griffin, J. Moréas, A. Samain, G. Kahn, J. Laforgue.

<sup>40</sup> “Este admirable, este inmortal instinto de Belleza es lo que nos hace considerar la Tierra y sus espectáculos como un anticipo, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá y que revela la vida es la prueba más efectiva de nuestra inmortalidad” (1984, 260).

<sup>41</sup> El movimiento que Marcel Raymond describe es el mismo movimiento neoplatónico de la epístrofe por la cual el ser humano retorna a la unidad con el Uno primordial.

<sup>42</sup> Entre tanto, nos dice la tradición mística, la oposición entre sujeto y objeto, entre el hombre y la naturaleza, es sólo aparente, pues tal abismo se abre cuando el hombre renuncia al conocimiento del espíritu de las cosas y adopta un tipo de conocimiento ajeno a ese mismo espíritu. Las correspondencias entonces restauran de algún modo la escisión sujeto-objeto; salvan, por decirlo de otro modo, el vacío que separa al hombre de su propio mundo.

<sup>43</sup> Este poema perteneció originalmente al libro *El ser no es una fábula*, con el título “Cauce de tiempo” (1968, 61). La versión que citamos pertenece a la *Antología poética* (1993) y lleva por título “El día entra a tu cuerpo”; también se introdujeron otros cambios que hicieron que el poema ganara en musicalidad.

<sup>44</sup> En el poema de Quessep que acabamos de citar puede verse cómo incluso los tejidos inteligibles del poema están subordinados a esa función.



## Capítulo III Perspectivas: símbolo y alegoría

La preocupación por salvar un mundo profano, empuja la poesía de Quessep hacia el orden alegórico que Walter Benjamin describía refiriéndose al *Trauerspiel* (Drama Barroco); “pues uno de los móviles más poderosos de la alegoría es la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado por salvarlas en lo eterno” (1990, 220). La alegoresis occidental, como la llama Benjamin, se fundamenta en la concepción de una humanidad, un lenguaje y un mundo caídos. El hombre ha vuelto la espalda a la naturaleza desde que su interés reside en el conocimiento externo, ajeno a lo más propio de cada cosa, a su espíritu; basado en el conocimiento enajenado del espíritu de las cosas, el hombre nombra los objetos. La consecuencia de esa traición se presenta en la naturaleza como una profunda pesadumbre que, a su vez, engendra la tendencia en los objetos a enmudecer:

Ser nombrado (aun cuando el que nombra sea igual a los dioses y un bienaventurado) quizá siga siempre entrañando un presentimiento de luto. Y mucho más si lo que está en juego no es el ser nombrado, sino tan sólo el ser leído: el ser leído sin certeza por el alegorista y el cobrar plenitud de significado sólo gracias a él. (221-22)

Según expone Benjamin, la concepción del mundo caído y la culpabilidad fue implementada por el Cristianismo como una forma de luchar contra los cultos paganos de la Antigüedad. A la luz de esa pugna por desterrar las divinidades antiguas podemos apreciar el surgimiento de la alegoría como una deformación de lo simbólico. “Si la Iglesia hubiera podido sin más ahuyentar a los dioses de la memoria de sus

fieles, la alegoresis jamás se habría producido. Pues la alegoría no es el monumento epigonal de una victoria, sino la palabra destinada a exorcizar un resto aún intacto de la vida de la Antigüedad" (219). En efecto, el más alto fruto dentro del campo de lo simbólico es la escultura griega, como afirmaba Friedrich Creuzer. Las estatuas que los griegos esculpieron de sus dioses lograban que los atributos divinos se limitaran para encarnarse en un evento plástico, de modo que el conflicto entre la naturaleza divina y la terrenal, entre lo infinito y lo finito, quedaba resuelto. Por un lado, lo inmensurable adquiría medida, y por otro, los objetos determinados se purificaban y adquirían un halo de plenitud. "Se trata del símbolo de los dioses, que aúna prodigiosamente la belleza de la forma con la suprema plenitud del ser..." (citado de Creuzer por Benjamin, 157). En el orden simbólico, como uno de los factores que lo distinguen de la alegoría, surge la estrecha unidad entre lo espiritual y lo material, entre lo infinito y lo finito, entre la significación y el ser figurativo (o el significado y el significante). Ocurre que, en el contexto del símbolo, no podemos diferenciar el "espíritu" de un objeto, por ejemplo, de lo que llamamos su "cuerpo", su materialidad o su forma. Los objetos simbólicos nos revelan lo más profundo de su ser, no haciendo abstracción de la materialidad, sino incidiendo justamente en nuestros sentidos por medio de sus cualidades físicas. Pero queda por aclarar que tales cualidades físicas no son un medio transitivo de expresión, sino que en la materialidad de los objetos, percibida por nuestros sentidos, está expresado su espíritu *ipso facto*. El trasfondo constante de estas reflexiones sobre lo simbólico es la corriente de pensamiento místico, esta vez encarnada en Jacob Böheme:

[...] en la forma externa de todas las criaturas, en sus impulsos y deseos, en el sonido, voz o lenguaje que emiten se reconoce el espíritu escondido... Cada cosa dispone de su boca para revelar. Y en eso consiste el lenguaje de la naturaleza, gracias al cual cada cosa habla a partir de sus propias cualidades y continuamente se revela ella misma. (citado por Benjamin, 197)

A diferencia del símbolo, la alegoría efectúa una separación radical entre lo puro y simplemente material y la espiritualidad absoluta, falsifi-

cando de este modo la relación que espontáneamente se da entre el espíritu y la materialidad de las cosas. En la forma alegórica tiene lugar un desgarramiento de la plenitud del ser: al desconocer la espiritualidad inmanente o propia de cada objeto, la alegoría impone a las cosas un espíritu y un sentido que no les pertenece, que les resulta completamente extraño, ajeno –y en ese sentido–, trascendente. El Romanticismo alemán era consciente de ello cuando hizo famosa la distinción entre símbolo y alegoría según la cual lo simbólico se caracterizaba por “ser”, mientras que la alegoría se definía como pura “significación” independiente del ser del significante<sup>1</sup>. En el símbolo la significación y el ser son una y la misma cosa; sólo en la alegoría esos dos elementos se ven como extremos opuestos. De la plenitud del ser propia del orden simbólico, los pensadores alemanes del siglo XIX coligieron que el significado auténtico del símbolo era inefable, pues se trataba de la aprehensión global e intuitiva de la esencia de los objetos. Por el contrario, si la alegoría se trataba del divorcio entre la manifestación y la esencia, su significado era exhaustivamente decible, porque allí no se expresaba ser alguno, sino más bien lo que carecía completamente de ser. Como nos muestra Todorov, Goethe trazó esta diferencia en sus años de vejez, empleando la oposición entre el concepto y la idea:

La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal forma que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que se pueda aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. La simbólica transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, y de tal forma que la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen y que, dicha en todas las lenguas, permanece indecible. (citado por Todorov 1991, 288)

Mientras que alegoría y símbolo comparten, al parecer, un proceso de producción muy similar (“Siempre hay un fenómeno concreto al principio, después una fase de abstracción para llegar por fin a la imagen, igualmente concreta (y que sólo está presente en la obra terminada)” (288); cada orden tiene una ocupación distinta: la alegoría expresa un concepto, el símbolo encarna una idea. Y dado que las ideas se asocian a la percepción del Ser de las cosas, de allí procede que el símbo-

lo en primera instancia, sea considerado como la manifestación o la revelación espontánea de un espíritu vivo e infinito. La alegoría, empero, adquiere atributos de cosa determinada, convencional, finita e inerte, porque su objeto, el concepto, deriva de la razón –de la “función discriminadora del intelecto”, dice Benjamin (1990, 17)–, y puede definirse en términos de la descomposición de las cosas en fragmentos que son poseídos por la conciencia. Sin embargo, ya que el modo de ser propio de los objetos es indiviso, toda parcelación o análisis resulta siempre arbitrario. La alegoría substituye, pues, el ser propio de los objetos por una imagen producida y artificial que representa la desintegración de la unidad original que conformaba el ser de ese objeto. Todorov concluye que la oposición entre concepto e idea en cuanto asuntos respectivos de la alegoría y del símbolo, “se duplica mediante otra que sólo es su consecuencia y que nos lleva a la diferencia entre producción y producto, entre devenir y ser: el sentido de la alegoría es finito, el del símbolo infinito, inagotable; o bien: el sentido es concluso, terminado y, por lo tanto, de algún modo está muerto en la alegoría; en el símbolo es activo y viviente” (288). Aunque la caracterización benjaminiana no está muy lejos de la que aquí nos presenta Todorov, el escritor alemán le atribuye a la alegoría un papel que va más allá de la pura representación de la muerte. Para Benjamin la deformación que la alegoría obró sobre el orden simbólico al que pertenecieron las divinidades de la Antigüedad Clásica no fue gratuita; la alegoría no se conformaba con destruir o exorcizar los restos de esa Antigüedad, sino que buscaba también salvarlos (más aún, el camino de la salvación en el orden alegórico no es distinto al de la destrucción<sup>2</sup>), porque en el terreno de lo alegórico no basta con la “intuición de la caducidad”, según decía Benjamin, hay que buscar además la redención. De ahí que “el antiguo mundo de los dioses”, haya sido rescatado justamente por la alegoría (Benjamin 1990, 220).

Para algunos autores, como Creuzer y como Joseph Görres, la caracterización de la alegoría y el símbolo no terminaba con la distinción entre significación y ser. De hecho el aporte que estos autores hicieron a la definición de lo simbólico y lo alegórico fue introducir una nueva categoría a la cuestión: el tiempo. Todorov cita el siguiente pasaje de Creuzer:

Una idea se abre en el símbolo en un momento y por completo, y llega a todas las fuerzas de nuestra alma. Es un rayo que cae directamente desde el fondo oscuro del ser y del pensar hacia nuestra mirada y que atraviesa nuestra naturaleza íntegra. La alegoría nos hace respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen. En un caso la totalidad instantánea; en el otro, la progresión en una serie de momentos. (303)

A partir de las observaciones de Creuzer sobre la instantaneidad del símbolo y la sucesividad de la alegoría, Benjamin profundiza en la categoría temporal. En el lenguaje benjaminiano “la medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico”, mientras que la de la alegoría es el “ahora actual”. Durante aquel momento de iluminación se revela ante nosotros la profunda unidad del espíritu y la materia, del significado y el significante, de modo que “el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto, en el bosque<sup>3</sup> [...] de su interior” (1990, 158). La penetración de lo espiritual en la materia, hace que ésta pierda cualquier asomo de caducidad y frustración (que es, por otra parte, lo que la alegoría exalta) y se aparezca como una materia redimida. Las afirmaciones de Görres resultan determinantes: “el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir. El símbolo y la alegoría son el uno al otro lo que la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y las plantas es a la historia humana, que progresa con la vida” (citado por Benjamin, 158). En la alegoría la materia sufre una separación radical del espíritu y queda entonces solamente como un vestigio petrificado del devenir histórico, como una de las deformaciones que de continuo opera el tiempo sobre los elementos naturales, como ruina. El sentido de lo que Benjamin llama el “ahora actual” propio de la alegoría, está relacionado con esa reducción de la naturaleza a la testificación del transcurso temporal<sup>4</sup>; el ahora actual es la huella de la historia que anuncia la destrucción interminable y la inminente sustitución a la que todo se halla sometido. Es claro que el instante místico de la manifestación simbólica nada tiene que ver con el ahora actual, sino más bien con el *hic et nunc*, el “aquí y ahora” que caracteriza la revelación del *aura*. Quizá no sea gratuito que Benjamin ilustre precisamente

ese concepto de aura en términos similares a los que Görres empleaba para dibujar el instante de revelación simbólica, refiriéndose a la imponente sosegada de los montes por ejemplo:

Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. (1982, 24)

Inmediatamente antes venía diciendo Benjamin: “Definiremos esta última [es decir, el aura] como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”. Lejanía y cercanía encajan, pues, en un mismo y único punto espacial y temporal. Lo lejano y lo cercano (que pudiéramos asociar a las otras parejas de significado y significante, espíritu y materia) descubren su coincidencia, a la luz de la cual se deslíe todo presentimiento de substitución. La medida temporal de lo alegórico, es decir, el ahora actual, destruye el aura de los objetos: el instante presente no afirma sino la perpetua transformación; la unicidad de la manifestación simbólica se trueca en repetición irrefrenable, pues sobre cada cosa y siempre ha de operar la historia como “decadencia inarrestable”. Por su parte aquella cancelación del instinto de decadencia que tiene lugar en la revelación del aura (y a través de ella en el orden simbólico), es la idea más cercana que podemos hacernos de la redención. El ahora actual y la alegoría, mientras tanto, no son más que la salvación extraviada. Benjamin, sin embargo, capta en una figura alegórica un rasgo particular:

Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, *sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica...* (énfasis añadido 1990, 159)

Allí está implícita la tesis benjaminiana de que el sentido de la alegoría no es solamente la decadencia, ni la pura abstracción. “La alegoría

arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto" (221). Al parecer, en un momento determinado, aquellas representaciones arbitrarias de la caducidad y la ruina resultan convertidas en una expresión "plena" y "enigmática" de lo más propio del ser humano. Incluso, como habíamos encontrado antes, es justo ese momento de transfiguración (en el cual el mundo simbólico destruido por la alegoría se salva) lo que parece comprender el sentido de la alegoría. "El núcleo de la visión alegórica", como dice Benjamin, terminaría siendo un milagro: el instante en que logra brillar y revelarse de nuevo, aunque por última vez, un ser.

"A la sombra de Violeta" es un poema de Quessep que recrea de cierto modo el surgimiento de la culpa y la caída del universo que Benjamin pone en la base del orden alegórico. Los primeros versos dicen:

Vi perderse tu rostro por esa niebla en que la música  
cesa como un jardín al que el cielo de otoño  
le niega ya las flores que inventa la memoria. . . . (1976, 39)

El sentimiento luctuoso por la caída se perfila en el poema como sombra, niebla y otoño; mientras que aquel espíritu vivificante, en ausencia del cual el mundo se convierte en piedra y en ruina, asume el nombre evocador de Violeta. Esta presencia femenina se rodea y se puebla de objetos y lugares que forman parte de un "reino" similar al que debieron formar las deidades griegas en cuanto poseyeron de armonía y de plenitud<sup>5</sup>: "valles de la música", "cielo", "tiempo de nardo y maravilla", "ciudad antigua", "hojas de cedro", "blanco país". Estos elementos, aun cuando atestiguan la existencia de un universo paradisiaco, representan en el poema con mayor ahínco la ruptura de ese universo<sup>6</sup>. Todos son fragmentos que fueron arrojados después de la caída. Y el poema precisamente está elaborado sobre la imposibilidad de restaurar cualquier paraíso o de alcanzar una vez más a Violeta, quien apenas llega a ser presentimiento, nombramiento imposible y pasado inalcanzable, nunca realización:

esta canción te nombra también aunque imposible,  
reconoce tus huellas en la arena de un agua ya celeste. . . . (42)

Sin embargo “A la sombra de Violeta” abre un camino que coincide en parte con el sentido que Benjamin le atribuye a la alegoría. Ganar la salvación por medio de la muerte, esperar el milagro en medio de los escombros:

Ama tu muerte como amaste tu vida,  
deja que te acompañen los que son de tu misma materia:  
de rosa demoníaca y hadas como jazmines de lluvia<sup>7</sup>;  
no olvides que la música abre al polvo  
las puertas de tu reino  
y transforma las piedras en las hojas  
de ese árbol que perfuma los bosques  
todavía y te devuelve  
los pájaros y frutos que sepultó el invierno  
pero que han de vivir, Violeta, si los amas,  
si cantas al abismo por terrible que sea. (43)

El problema de que la única oportunidad de salvación sea posible justamente en medio de un campo de escombros, que es lo que ha quedado del estado paradisiaco, está contenido en las últimas líneas del poema:

¿Cómo tocar tu cuerpo de blancuras ocultas,  
tus ojos donde un día volaron las gacelas?  
¿Cómo sentir tu corazón, su presencia en la tierra?  
Violeta, amiga mía, en la tiniebla azul,  
enlutada de un tiempo mágico que no vuelve. (43)

Según Benjamin, la alegoría culmina por mostrar toda la falsedad a la que el hombre se entregó a partir del momento de la caída; y justo en ese descubrimiento la alegoría alcanza el instante de redención. Es una negación de la negación<sup>8</sup>, en cierto sentido, pues el origen de la conciencia de culpa y la salida consecuente del estado paradisiaco no son más que un rechazo de la plenitud del ser en virtud de un deseo de libertad, independencia e infinito. Esa es la triple tentación del mal: querer explorar lo inexplorado, querer distinguirse de todos los seres y desconocer cualquier

límite, cualquier término o fin<sup>9</sup>. Pero cada una de las tres promesas del mal, no son sino falsedad e ilusión, “autoengaño” en el lenguaje de Benjamin (1990, 229). La base del engaño estaría en que las cosas no pueden ser conocidas suficientemente a través de la percepción de sus propiedades innatas, sino que el sentido de estas mismas cosas reside fuera de ellas. El engaño es ya alegoría: “significa algo distinto de lo que es” (231). El giro definitivo comienza cuando este principio es llevado a su punto más álgido, cuando el vacío, lo más propio del orden alegórico, logra ser descubierto. En esa dirección apunta uno de los poemas más enérgicos de Giovanni Quessep, titulado “Por la vida desesperada”:

No es el azul del cielo  
lo que resquebraja la vida,  
ni este color del huerto  
encendido por las alas más graves.

Sabemos que hay un abismo  
que tiene su fuente en los ojos  
de quien, perdido, mira una barca  
que no tocará las arenas plateadas.

Si existe la memoria  
de un mundo grávido de pomas y de música  
solo lo teje la fantasía  
por la vida desesperada. (1985, 33)

Estas estrofas iniciales descubren que la vida aparece resquebrajada sólo ante los ojos de un hombre extraviado, perdido, sumido en el engaño; y que, igualmente, cualquier reino de eternidad y libertad absoluta es sólo un producto de esa misma apariencia de caducidad que el mundo asume ante los ojos del hombre entregado al autoengaño. Lleno de un vigor destructivo, el poema termina por sentenciar el regreso a la percepción del universo tal y como éste se presenta:

Nadie nos hable entonces de un aire que transcurre,  
nadie nos diga que en el principio hubo un jardín:

Solo tenemos la certeza  
del girasol quemado por la luna. (33)

Creyendo que destruye una ilusión, el poema alcanza la realización auténtica de esa misma ilusión. Creyendo que se renuncia por completo al paraíso, se accede a él intempestivamente. Porque hacerse consciente del engaño significa volver a mirar de frente a la vida y a lo que le es más propio. Esa mirada justamente devuelve al hombre al paraíso, pues de nuevo tiene la oportunidad de escuchar la voz de los objetos, y de expresarlos para encontrarse a sí mismo. Lo que Benjamin decía sobre la calavera, también puede decirse acerca de la imagen del “girasol quemado por la luna”: aunque carece de “libertad simbólica”<sup>10</sup> expresa plenamente y como enigma la condición más propia del ser humano, su historicidad.

La historicidad plenamente expresada en “Por la vida desesperada” abre el camino para que surja una mirada sosegada y conforme de la muerte. La confrontación –así sea colérica– de la vida en lo que le es más propio, la muerte, tiene ya algo de un ánimo reconciliador. Sin embargo es en otro poema donde la poesía de Quessep logra penetrar por este camino. El poema que aludimos empieza narrando el hallazgo del pasado infantil al rescatar, de una especie de pozo profundo, ciertos objetos que encarnaron la infancia y que precisamente dan título a la pieza: “Juguetes”. A partir del encuentro con esos objetos, con esos juguetes, surge una recreación de todo el tiempo de la niñez; como si de los juguetes se desprendiese toda la infancia, que revive entonces, en el sujeto contemplador:

El aljibe agrietado persevera,  
polvo y azul, en este mediodía.  
Los niños<sup>11</sup> descendemos, y en su fondo  
encontramos juguetes de hojalata,  
un tapiz que se teje solo, pájaros.  
Esto que es el pasado nos otorga  
su rumor y misterio, y reiniciamos  
largas navegaciones por su cielo. (1985, 111)

Los cuatro versos finales se refieren al advenimiento de la muerte, pero no como una “decadencia inarrestable”, sino también como el hallazgo de algo único que nos pertenece como nuestra infancia. Al ser descubierta de ese modo, la muerte deja de ser vacía y puede transfigurarse en eternidad.

Venga la muerte así, como ha venido  
la infancia en un juguete; y encontremos  
al bajar por la sombra a su floresta  
un tapiz que se teja eterno, fábulas. (111)

La imagen culminante de una muerte iluminada por la luz de la redención, puede encontrarse en uno de los poemas del libro *Carta imaginaria* (1998). No gratuitamente ese poema lleva por título “Resurrección”. Allí, aquella necesidad de una naturaleza y un ser humano redimidos, continuamente expresada por la poesía de Quessep, encuentra cierta respuesta. La figura central del poema es el cadáver de un pájaro. Igual que la calavera o el “girasol quemado por la luna”, la imagen del pájaro muerto descubre la caducidad, pero no como una pura y simple representación o como pura y simple alegoría. Estas imágenes llegan a significar la caducidad, ya no arbitrariamente (aunque podamos intuir cierta presencia de la deliberación), sino por sí mismas; lo cual equivale a decir que en la imagen del cadáver del ave (como en las otras) queda inmediatamente expresada la muerte. En ese momento la alegoría se traiciona a sí misma, por decirlo de algún modo, y revela justamente su profunda falsedad: todo el vacío, el dolor y la desesperanza que produce la muerte al ser contemplada como algo impuesto a los objetos, como algo ajeno a ellos, se transfigura (Benjamin 1990, 230)<sup>12</sup>. A fuerza de centrar su atención en la caducidad y de convertirlo todo en cadáver y en ruina, la alegoría descubre, en su instante de iluminación, que el último vestigio de la unidad y la plenitud de los seres es la muerte.

En su vergel el leve  
esqueleto de un pájaro  
ya florecido,  
dueño

de las nubes, sus alas  
golpean la mejilla  
que lo vio declinar en el abismo,  
haciéndose de nuevo  
en su fábula,  
y en su cuerpo mortal dándose al alba.

Estoy contigo, eterno,  
resucitado, tocas  
mis manos  
y te elevas al aire más distante,  
dejándome esta dicha  
que nadie ya desdice,  
y me unes a las piedras de la torre  
donde moría de esperar  
quien te ama  
y te hace suyo para siempre. *¡Vuelas!* (1998, 18)

Casi como en un símbolo, la historicidad ha quedado inmediata y plenamente expresada en la imagen de la muerte, en el cadáver. La falsedad se descubre, pues eso que parecía lo más ajeno, lo más lejano, el total abandono de la existencia plena del universo, no es sino una afirmación extrema de la vida. La muerte no es la sustitución eternamente repetida y vacía de las cosas, sino más bien el instante único e irrepetible en que el espíritu de un objeto se revela, aunque por última vez, como opinaba Benjamin (1990, 233)<sup>13</sup>. De ahí que el esqueleto del pájaro no esté vacío, sino poblado por flores, vuelos, aleteos, y que su cuerpo parezca renacer bajo la luz de una nueva mañana. A su vez, el sujeto contemplador se llena de júbilo porque la mirada que lo oponía al mundo, que lo desgarraba interiormente y que desgarraba los objetos, ha sido abolida, pues se ha descubierto su falsedad. Por una vez, lo que en apariencia estaba separado, recupera su unidad original; lo que estaba muerto vuelve a la vida, resucita. Y la poesía de Giovanni Quessep se aferra mucho más a estos momentos culminantes que brinda la alegoría, en cuanto las posibilidades de percibir la plenitud de la vida se reducen en una época especializada en atrofiar justamente la

percepción y en imponer a todo objeto un valor mercantil. Paradójicamente en medio de ese desierto de cosas muertas, es la muerte una de las últimas ventanas por las cuáles se asoma aún la vida.



## Notas al capítulo III

<sup>1</sup> Podríamos decir sin exageración –afirma Tzvetan Todorov– que si debiéramos condensar la estética romántica en una sola palabra, acudiríamos sin duda a la que A. W. Schlegel introduce en ese texto: *símbolo*. El texto de Schelegel al que se refiere Todorov es *Die Kunstlehre* del cual se citan algunas líneas como las siguientes: “Para Schelling, *lo infinito representado de manera finita* es la belleza [...] sólo preferiría mejorar esa expresión de este modo: lo bello es una representación simbólica de lo infinito” (1991, 279).

<sup>2</sup> ¡Así debemos, por la muerte, penetrar en esa vida en que la noche de Egipto se convierte para nosotros en el día de Gosem y nos ofrece el manto, cubierto de perlas, de la eternidad!” (citado por Benjamin de Hallman, 173). La muerte aquí puede funcionar como sinónimo de “significación”, “arbitrariedad” y “concepto”, en cuanto opuestos a la vida como “ser”, “necesidad” e “idea”.

<sup>3</sup> La palabra “bosque” tiene una resonancia importante dentro de la teoría del símbolo, a saber: se refiere al fundamento material que impide que el símbolo se volatilice. Justamente a partir del “bosque”, de la *hyle* o la materialidad, el símbolo emprende la unificación con lo espiritual. Eugenio Trias, “Símbolo (categorías del)”, *Diccionario del espíritu* (Barcelona: Editorial Planeta, 1996).

<sup>4</sup> Dice Benjamin: “La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el *Trauerspiel*, está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable”. Ese hecho explicaría que la alegoría trascienda el campo de lo bello e integre en su repertorio una estética de lo feo: “la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello. Las alegorías son en el reino del pensamiento, lo que las ruinas en el reino de las cosas” (171).

<sup>5</sup> donde todo nos ama y nuestro canto  
puede entrar a las piedras, a la noche mortal,  
como los pasos de la adolescente  
al custodiado alcázar de luna y jacinto. (Quessep 1976, 39)

<sup>6</sup> Podemos notar aquí cierto paralelismo entre la técnica de los alegoristas barrocos de los que habla Benjamin, y la poesía de Quessep. Ambos toman, ya las ruinas del mundo Clásico, ya algunos elementos pertenecientes a tradiciones literarias y religiosas. Pero quizá lo más significativo es que ambos están “a la espera permanente de un milagro” (Benjamin, 171).

<sup>7</sup> Los seres que se describen aquí tal vez sean los propios poetas, en quienes recae una especial conciencia del conflicto que se desarrolla entre la condición material sometida al devenir temporal y el impulso hacia un plano trascendental o espiritual. La imagen de “rosa demoniaca” –también, “rosa atroz de pétalos nevados” en el mismo poema– parece representar justamente ese aspecto material. Dicha flor tiene una amplia significación simbólica, pero podríamos decir que fundamentalmente alude al nacimiento del mundo a partir del caos; y sería “demoniaca” o “atroz” posiblemente porque en cuanto emanación física, está sujeta a la degradación y la caducidad. Por otra parte la imagen de las “hadass como jazmines de lluvia” está cargada con evocaciones de un contenido misterioso, sobrenatural y evanescente, que quizá funcione como representación de los planos espirituales.

<sup>8</sup> Los versos de Eugenio Montale que van como epigrafe al libro *Muerte de Merlin*, pueden servirnos como ejemplo de esta negatividad de la forma alegórica:

No nos pidas la fórmula que pueda abrirte mundos:  
Si una contrahecha sílaba, seca como una rama.  
Esto solo podemos hoy decirte:

lo que no somos, lo que no queremos (Versión de Horacio Asmani).

El único medio de encontrarnos, pues, con algo de lo que “somos” es justamente diciendo lo que no somos, aplicando esa negatividad.

<sup>9</sup> Lo que tienta es la ilusión de la libertad (en la exploración de lo prohibido), la ilusión de la independencia (al separarse de la comunidad de los devotos) y la ilusión de lo infinito (en el abismo vacío del mal)” (Benjamin 1990, 228).

<sup>10</sup>Podríamos interpretar que esa libertad propia del símbolo reside en que los objetos simbólicos revelan ellos mismos su propio sentido, su propio espíritu: mientras que en la alegoría un significado y un espíritu ajeno le es impuesto a los objetos. Así ocurre con la calavera tanto como con el "girasol quemado por la luna". En esta última imagen quessesiana los objetos *girasol* y *luna* son portadores de un sentido extrínseco: el ser humano y el tiempo, respectivamente. El girasol serviría como imagen del hombre por cuanto uno y otro confían su existencia a un ser o una existencia lejana y superior (el sol, por un lado, y la ilusión de un paraíso trascendental, por el otro). La luna representaría la temporalidad apoyada en varias circunstancias, como su variabilidad y su carácter cíclico. Finalmente el fenómeno natural de una flor consumida por una helada nocturna, se convierte en la imagen alegórica del triunfo inexorable de la temporalidad sobre las ilusiones humanas de eternidad.

<sup>11</sup>Estos "niños" lo son en un sentido especial, pues aunque su infancia ha quedado en el pasado, aún conservan en la edad adulta cierto espíritu infantil. Éste quizá se relacione, a su vez, con las premisas románticas de la capacidad de ver el mundo con ojos limpios y la capacidad de sorprenderse ante los objetos que nos rodean, aun cuando estos sean los más acostumbrados.

<sup>12</sup>Acerca de la imagen de "La desconsolada confusión del Gólgota" Benjamin dice que "En esta imagen la caducidad no aparece tanto significada o representada alegóricamente, sino significando ella misma, ofrecida en cuanto alegoría: en cuanto la alegoría de la resurrección". Luego continúa diciendo "En las señales de muerte del Barroco el enfoque alegórico termina por cambiar de dirección, volviéndose sólo ahora hacia atrás en un arco máximo, con ánimo de redención" (229-30). El argumento de Benjamin es que la alegoría termina por desenmascararse en el momento en que se autorepresenta, ya que si la alegoría es el no-ser de lo que representa (231), entonces al representarse a sí misma se niega también a sí misma. Ese momento de autorepresentación es lo que Benjamin llama "la alegoría de la resurrección". Ahora bien, el objeto último de la alegoría es la muerte, porque ésta, aparentemente, es la negación del ser. Pero cuando la muerte se convierte también en alegoría, lo que ocurre es que se revela ya no como vacío ni como no-ser, sino como existencia plena, como vida, puesto que la forma alegórica que ha adquirido niega justamente todo lo vacío que había en la muerte. Al parecer en esa dirección apuntaba Benjamin cuando se refería al sentido último de la alegoría: "en esto precisamente consiste la esencia de la absorción melancólica [es decir, la tristeza que el orden alegórico le impone al mundo en cuanto mundo caído y culpable]: en el hecho de que sus objetos últimos [como la muerte], gracias a los cuales ella cree poder apoderarse mejor de lo repudiado [o cree poder despojar a los objetos de su ser innato], se convierten en alegorías, y colman y niegan la nada en la que se manifiestan, del mismo modo que la intención termina por no perseverar con fidelidad en la contemplación de las osamentas, sino que, infiel, da un salto hacia la resurrección" (230).

<sup>13</sup>La diferencia entre la forma de expresión simbólica y la alegórica es justamente que bajo la mirada del símbolo las cosas aparecen como en su primer instante, mientras que bajo la perspectiva alegórica son vistas en el último instante. Esa es la idea con la cual Benjamin termina su trabajo sobre el *Trauerspiel* diciendo: "Si otras formas resplandecen majestuosas como en el primer día, en ésta la imagen de lo bello ha quedado fijada en el último" (233).

## Conclusiones

### 1.

La crítica que se ha referido a la poesía de Quessep ha señalado algunas de sus características fundamentales. En primer lugar esta es una poesía que se plantea el problema de un ser humano espiritual o interiormente empobrecido por su visión instrumental del mundo. La obra de Quessep pretende oponerse enfáticamente a esa circunstancia, pero en su rechazo también existe cierto anhelo por cambiar el estado de cosas que enfrenta. De modo que esta poesía pretende abrir un espacio para la expresión del espíritu humano o el "alma" en el lenguaje de Quessep (1978, 147), con la convicción de que una vida auténtica sólo puede residir allí. Y aun cuando para algunos la poesía de Quessep no tiene ningún compromiso y ninguna función social, ésta se esfuerza por mantener viva una actitud humanista; de ahí que otros la ubiquen más bien del lado de la "resistencia a la deshumanización" (Jiménez 1992, 314). Por otra parte, la crítica ha notado desde el principio que la poesía de Quessep se vale de ciertos preceptos simbolistas para estimular los mundos interiores, la sensibilidad y la imaginación de los lectores; pero de la misma forma se ha notado allí el empleo de imágenes emblemáticas y alegóricas detrás de las cuales existe un propósito consciente de traducir los conflictos vitales del hombre. Tales formas de expresión provienen, a su vez, de ciertas tradiciones literarias que han sido más o menos aludidas por los críticos de Quessep, pero las cuales habría que estudiar con mayor énfasis para conocer su incidencia en la obra del poeta de Sucre; así como haría falta profundizar sobre la temática del símbolo y la alegoría para encontrar algunas

explicaciones sobre la pertinencia de esas formas de expresión en la poesía contemporánea.

## **2.**

La obra de Giovanni Quessep asume formas de pensamiento y de expresión provenientes de distintos campos de la tradición cultural y literaria. Tales elementos son, sin embargo, reinterpretados a la luz del deseo de mantener una actitud humanista en medio de la sociedad secularizada y en ese propósito la dimensión estética cobra la mayor importancia. Las afirmaciones del propio poeta son concluyentes: “Vivimos días de doloroso desierto interior porque hemos abandonado los mitos que nos hicieron de la materia de las palabras. Y, el poeta está en la obligación, ética y estética, de rescatarlos; y con ellos, la armonía de la cultura, extraviada por los excesos de un realismo que se opone al lenguaje de la danza y niega la existencia de un arte de pájaros en el pie de esa bailarina que es la poesía. Ética y estética del hacedor: salvación por el arte” (1999). De ese modo Giovanni Quessep afirma la necesidad de buscar una forma en que la vida pueda ser rescatada del positivismo vacío. Si bien es cierto que las actitudes metafísicas han sufrido crisis insuperables, también lo es que una postura secular despojada de la facultad creativa e imaginativa conduce solamente al “desierto interior” y al absurdo. El único camino posible, la única vía es el arte: la creación y la imaginación constante del mundo.

## **3.**

La forma de expresión alegórica tiene un papel importante que cumplir en la poesía y en el arte contemporáneos. Ese papel tiene que ver principalmente con el reconocimiento de la enajenación, en un mundo y una época sumidos en la más profunda pobreza humana. Para el arte la importancia de reconocer tal miseria radica en que no podrá ser más la expresión del ser humano ni, como decía Mathew Arnold, la “crítica de la vida”, en tanto ignore y se comporte ingenuamente respecto a las condiciones de pobreza humana –en el más amplio de los sentidos. En el mismo instante en que la poesía descubre las negaciones de la vida, comienza a reconstruir la plenitud del hombre y también su alegría y su esperanza.

## Bibliografía

### 1. Fuentes primarias

Quessep Esguerra, Giovanni. 1961. **Después del Paraíso**. Bogotá: Antares.

1965. "Tiempo de los Arcángeles". *Revista Universidad de Antioquia* No. 160, enero-junio: 94-5.

1968. **El ser no es una fábula**. Bogotá: Ponce de León Hermanos.

1972. **Duración y leyenda**. Bogotá: Talleres Litográficos de Estudio.

1973. "Canto del extranjero". *Revista Golpe de Dados* Vol. 1, No. 2, marzo-abril: 23-6.

1976. **Canto del extranjero**. Bogotá: Editorial Andes.

1978a. "Madrigales de vida y muerte." **Libro del encantado**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes.

1978b. **Oficio de Poeta**. Entrevistado por Rosa Jaramillo. Bogotá: Universidad San Buenaventura, Editorial Franciscana.

1980. "Preludios". **Poesía**. Bogotá: Carlos Valencia Editoriales.

1985. **Muerte de Merlín**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

1985. "Inéditos de Giovanni Quessep". *El Tiempo: Lecturas Dominicales* 12 de mayo: 16.

1985. "La Muerte de Merlín". *Revista Universidad Nacional* No. 2, agosto-septiembre: 44.

1985. "Parábola del siglo VIII". *El Espectador: Magazín Dominical* 22 de diciembre: 6.

1986. "Música de cámara". *El Tiempo: Lecturas Dominicales* 12 de enero: 13.

1987. "Juguetes". *El Tiempo: Lecturas Dominicales* 11 de enero: 10.

1988. "Luna, espejo del tiempo". *Revista Universidad Nacional* No. 16, diciembre 1987-abril 1988: 29.
1990. **Eduardo Carranza**. Bogotá: Procultura.
1990. "Poesía". *Gaceta*, No. 7, mayo-junio: 45.
1993. **Un jardín y un desierto**. Bogotá: el Áncora Editores.
1993. **Antología poética**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- 1997a. **La poesía de Fernando Charry Lara**. *Boletín de la Academia Colombiana* abril-junio: 53-64.
- 1997b. "Silva y la poesía." **Memorias del congreso *Silva, su obra y su época***. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
1998. **Carta Imaginaria**. Bogotá: el Áncora Editores.
1999. "Vida y poesía". *Revista Literaria Sonorilo* [www.geocities.com/SoHo/Village/4759/](http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/)
2000. "Inéditos". *Revista Latinoamericana de poesía* 57-8: [www.epm.net.co/VIfestivalpoesia/html/memoria10/quessep.html](http://www.epm.net.co/VIfestivalpoesia/html/memoria10/quessep.html)
2001. **Libro del encantado**. México: Fondo de Cultura Económica.

## 2. Bibliografía general

- Abrams, M[eyer] H[oward]. 1962. **El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica**. Tr. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Nova. De **The mirror and the lamp: Romantic theory and critical traditions**. 1953.
- . 1992. **El romanticismo: tradición y revolución**. Tr. Tomás Segovia. Madrid: Editorial Visor. De **Natural sobrenaturalism** 1971.
- Alighieri, Dante. 1983. **Divina Comedia**. Tr. Ángel Crespo. Bogotá: Oveja Negra.
- Alborg, Juan Luis. 1975. **Época barroca**. 2a reimpresión Madrid: Gredos. Vol. 2 de **Historia de la literatura española**. 3 Vols.
- Alfaro Patrón, Armando Enrique. 1999. "La visión del paraíso en la obra poética de Giovanni Quessep." Tesis Universidad Javeriana.
- Alstrum, James. 2000. **La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70**. Bogotá: Fundación Universidad Central.
- Alvarado Tenorio, Harold. 1975. "Acerca de la poesía de Giovanni Quessep." *El Colombiano*, 7 de septiembre: 4.

———. 1984. "Una generación desencantada." *El Espectador: Magazin Dominical* 25 de noviembre: 14-16; 2 de diciembre: 9-11.

———. 1985. **Una generación desencantada**. Bogotá: Universidad Nacional.

Araújo, Helena. 1980. "Tres líricos colombianos". *El Espectador: Magazin Dominical* 6 de abril.

"Balance de 'La Generación sin Nombre' ". *El Espectador: Magazin Dominical* 6 de julio: 5.

Baudelaire, Charles. 1984. **Escritos sobre literatura**. Tr. Carlos Pujol. Barcelona: Bruquera.

———. 1995. **Las flores del mal**. Tr. Enrique López Castellón. Madrid : M. E. Editores.

Béguin, Albert. 1994. **El alma romántica y el sueño. Ensayos sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa**. Tr. Mario Monteforte Toledo Rev. Antonio y Margit Alatorre. 1ª reimp. Bogotá: Fondo de Cultura Económica (Colombia). De **L'âme romantique et rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française**. 1939.

Benjamin, Walter. 1990. **El origen del drama barroco alemán**. Tr. José Muñoz Millanés. Madrid: Taurus. De **Ursprung des deutschen trauerspiels**. 1928.

———. 1999a. **Poesía y capitalismo. Iluminaciones II**. Tr. Jesús Aguirre. 2ª ed. Madrid: Taurus.

———. 1999b. **Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV**. Tr. Roberto Blatt. 2ª ed. Madrid: Taurus.

———. 1967. **Ensayos escogidos**. Tr. H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sur.

———. 1982. **Discursos interrumpidos**. Tr. y Prol. Jesús Aguirre. 1ª reimpresión Madrid: Taurus.

**Biblia de Jerusalem**. 1967. Tr. Escuela Bíblica de Jerusalem, Tr. al español Luis Aguirre. Bruselas: Desclée de Brouwer.

Bloom, Harold. 1991. **La angustia de las influencias**. Tr. Francisco Rivera. 2ª edición Caracas: Monte Ávila Editores. De **The anxiety of influence**. 1973.

Botero García, Mario. 1995. "Visión romántica en la poesía de Giovanni Quessep." Tesis Universidad Nacional.

Burgos Cantor, Álvaro. 1967. "Una generación busca su nombre". *El Tiempo: Lecturas Dominicales* 3 de diciembre: 3.

Canfield, Marta. 1970. "Giovanni Quessep a manera de interpretación." *Revista Razón y Fábula* No. 17, enero-febrero: 59-64.

—————. 1972. "La nueva poesía de Giovanni Quessep". *Revista ECO* No. 146, junio: 206-13.

Carranza, María Mercedes. 1988. "Poesía posnadaísta." **Manual de literatura colombiana**. Vol. 2 Bogotá: Procultura, Planeta Colombiana Editorial. 2 Vols.

Charry Lara, Fernando. 1978. "Giovanni Quessep." *El Café Literario* Vol. 1, No. 2, julio-agosto.

—————. 1985. Prólogo. **Muerte de Merlín**. Por Giovanni Quessep. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Cobo Borda, Juan Gustavo. 1972. "La poesía de Quessep". *Revista ECO* No. 141-142, enero: 312-15.

—————. 1980. "La nueva poesía colombiana, un oficio subversivo". *Revista ECO* No. 221, marzo: 494-97.

—————. 1983. "Dos décadas de poesía colombiana". *Revista ECO* No. 258, abril: 626-39.

Darío, Rubén [Félix Rubén García Sarmiento]. 1985. **Poesía**. Prolog. Ángel Rama 2a edición Barcelona: Biblioteca Ayacucho.

**Diccionario de los símbolos**. 1988. Dr. Jean Chevallier Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 2 a edición Barcelona: Herder.

Echavarría, Rogelio. 1997. **Antología de la poesía colombiana**. Bogotá: Ministerio de Cultura, el Áncora editores.

Escobar Sierra, Rosa María. 1999. "El mundo poético de Giovanni Quessep." Tesis Universidad Javeriana.

Ferrán, Jaime, comp. 1970. **Antología de una generación sin nombre**. Madrid: Ediciones Rialp.

Friedrich, Hugo. 1959. **La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días**. Tr. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral. De **Die struktur der modernen lyrik: von Baudelaire bis zur gegenwart**. 1958.

Garavito, Fernando, comp. 1976. Introducción. **Diez poetas colombianos**. Bogotá: Colmena.

García Maffla, Jaime. 1975. "Los poetas de una generación sin nombre." *Revista Universidad Javeriana* No. 419, octubre: 354-61.

Giraldo, Luz Mery. 1982. "El encantado y su amarga desdicha." *Gaceta Colcutura* No. 37-38: 14-16.

———. 1997. "Poesía y poética." *Cuadernos de literatura* [Bogotá: Universidad Javeriana] Vol 3, No. 6, julio-diciembre: 57-71.

Gómez Valderrama, Fernando. 1976. "Canto del extranjero." *Revista Nueva Frontera* No. 110, diciembre.

Gutiérrez Girardot, Rafael. 1978. "La literatura colombiana en el siglo XX." Vol. 3 de **Manual de Historia de Colombia**. Bogotá: Instituto de Cultura. 3 Vols.

Holguín, Andrés. 1974. **Antología crítica de la poesía colombiana**. Bogotá: Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia.

Igal, Jesús. 1982. Introducción general. **Porfirio 'Vida de Plotino'. Plotino Enéadas I-II**. Madrid: Gredos.

Jaramillo, María Dolores. 1995. "Giovanni Quessep: el conjuro mágico del tiempo." *Hispanamérica revista de literatura* No. 71, agosto: 87-95

Jaramillo, Samuel. 1980. "Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia." *Revista ECO* No. 224-226, junio-agosto: 371-93.

Jayyam, Omar. 1998. **Robaiyyat**. Tr. Zara Behnam y Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión.

Jiménez Panesso, David. 1992. "La nueva poesía, desde 1970." **Gran enciclopedia de Colombia**. Vol. 4 Bogotá: Círculo de Lectores.

———. 1994. **Fin de siglo decadencia y modernidad: Ensayos sobre el modernismo en Colombia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

———. 2001. "Harold Bloom: la controversia sobre el canon." *Literatura: Teoría, Historia y Crítica* [Bogotá: Universidad Nacional] No. 3: 15-62.

Londoño Escobar, Rosa María. "Una lectura del mundo poético de Giovanni Quessep." *Cuadernos de Literatura* [Bogotá: Universidad Javeriana] Vol. 3, No. 5, enero-julio: 69-75.

———. 2000. "Carta imaginaria de Giovanni Quessep: Caminos de esperanza." Tesis Universidad Javeriana.

Luque Muñoz, Henry. 1997. "Tinta Hechizada. Poesía colombiana del siglo XX". *Cuadernos de Literatura* [Bogotá: Universidad Javeriana] Vol. 3, No. 6, julio-diciembre: 41-55 .

Mallarmé, Stéphane. 1977. **Poética**. comp. Edison Simons. Madrid: Editorial Nacional.

Mejía Duque, Jaime. 1978. "Nuevos poemas de Quessep." *Revista Consigna* Vol 3, No. 99, 12 de enero.

Modern Language Association of America. 1988. **MLA handbook for writers of research papers**. 3a edición. New York: MLA.

Monge, Félix. 1983. "Conceptismo y Culteranismo." **Siglos de oro: Barroco**. Barcelona: Editorial Crítica. Vol. 3 de **Historia y crítica de la literatura española**. 8 Vols.

Montale, Eugenio. 1978. **Huesos de jibia. Las ocasiones**. Tr. Horacio Asmani. Buenos Aires: Librerías Fausto.

Ordóñez Muñoz, Jorge Eliécer. 1998. **La fábula poética en Giovanni Quessep**. Santiago de Cali: Gobernación del Valle del Cauca.

Orozco, Emilio. 1983. "Barroco y Manierismo." **Siglos de oro: Barroco**. Barcelona: Editorial Crítica. Vol 3 de **Historia y Crítica de la literatura española**. 8 Vols.

Paz Gallego, María. 1999. "La imagen en la poesía de Giovanni Quessep". Tesis Universidad Javeriana.

"Poetas Sucreños: Giovanni Quessep." 1981. *Revista Audes* No. 1, enero-marzo: 16-18.

Quevedo y Villegas, Francisco de. 1996. **Poemas de amor, de pasión y de muerte**. Selec. Daniel Samper Pizano. Bogotá: El Áncora Editores.

Raymond, Marcel. 1996. **De Baudelaire al surrealismo**. Tr. Juan José Domenchina. 2ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica. De **De Baudelaire au Surréalisme**. 1933.

Reyes Peñaranda, Hernando. 1993. Prólogo. **Antología poética**. Por Giovanni Quessep. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

———. 1994. "Un jardín y un desierto." *Gaceta Colcultura* No. 20-21, abril: 101-102.

Rodríguez, Álvaro. 1993. "Quessep: la errancia y la proximidad." *Revista Casa Silva* No. 6, enero: 163.

Ruiz, Víctor Manuel. 1981. "Giovanni Quessep, poeta mayor." *Revista Arco* No. 249, octubre: 59-63.

Schelley, Percy B[lysshe]. 1986. **Defensa de la poesía**. Tr. José Vicente Selma. Barcelona: Península.

Scholem, Gershom. 1996. **Las grandes tendencias de la mística judía**. Tr. Beatriz Oberländer 2a edición México: Fondo de Cultura Económica. De **Major trends in Jewish mysticism**. 1941.

Shakespeare, William. 1998. **Sonetos**. Tr. y Prol. Mario Reyes Suárez. Bogotá: El Áncora Editores.

Silva, José Asunción. 1979. **Poesía y prosa**. Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura.

Solarte Portilla, Franco Marino. 1988. "El olvido cantable de Giovanni Quessep." Tesis Universidad Javeriana.

Todorov, Tzvetan. 1991. **Teorías del símbolo**. Tr. Francisco Rivera. 2a edición Caracas: Monte Ávila. De **Theories du symbole**. 1977.

Torres Duque, Oscar. 1992. **La poesía como idilio. La poesía clásica en Colombia**. Bogotá: Colcultura.

Trías, Eugenio. 1996. **Diccionario del espíritu**. Bogotá: Planeta.

Valéry, Paul. 1998. **Teoría poética y estética**. Tr. Carmen Santos. 2a edición Madrid: Editorial Visor.

Valverde, Humberto. 1973. "Quessep, García Maffla, Alvarado y otros vates." *El Tiempo: Lecturas Dominicales* 18 de febrero.

Vega, Garcilaso de la. 1986. **Poesía**. Bogotá: La Montaña Mágica.

Wardropper, Bruce W. 1983. "Temas y problemas del Barroco español". **Siglos de oro: Barroco**. Tr. Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Crítica. Vol. 3 de **Historia y crítica de la literatura española**. 8 Vols.

