

La máscara, el sueño y la embriaguez

Giovanni Quessep a través de la escritura apolínea

Adalberto Bolaño Sandoval

Universidad del Atlántico

Universidad Autónoma del Caribe

Resumen

Este trabajo plantea que la poesía de Giovanni Quessep (y con ella la del Caribe colombiano) puede ser estudiada a partir de la propuesta de Friedrich Nietzsche relacionada con la naturaleza apolínea y dionisiaca del arte de la antigua Grecia. Se expone también que la coexistencia de estos impulsos tiene estrecha relación con los conceptos de carácter diurno y nocturno y con lo clásico y lo romántico, lo cual permite situar a la poética quessepiana en una experiencia de constante reactualización mítica con el tema de la Diosa Blanca: la luna, la caída, la pérdida de sí mismo, la fertilidad.

Palabras clave: lo apolíneo y lo dionisiaco, Diosa Blanca, técnica elegíaca, anacronismo, lo diurno y lo nocturno

Abstract

This paper proposes that Giovanni Quessep's poetry (and with them the Colombian Caribbean literature) can be analyzed based on Nietzsche's proposal of the Dionysian and Apolinel nature of the ancient Greek art. The paper also proposes that the coexistence of these elements are closely related to the concepts of morning and night and classical and romantic. This places Quessep's poetry as an experience of mythic updating.

Key words: the Apolinel and the Dionysian, White Goddess, elegiac technique, anachronism, the diurnal and the nocturnal.

Recibido en marzo de 2009; aprobado en junio de 2009

Poesía del Caribe colombiano: ¿la imagen de la desolación?

La poesía del Caribe colombiano de segunda mitad del siglo XX puede ser dividida entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre los que postulan un paraíso perdido y los que plantean recuperarlo mediante la memoria y la palabra, y aquellos que combinan estas imágenes profundas del inconsciente colectivo, aunadas a la representación de la Diosa Blanca. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota.

La ardiente y no menos mordiente interpretación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1992) sobre el desarrollo del arte griego antiguo se juxtapuso a las polémicas suscitadas desde su publicación a finales del siglo XIX, y recaló como una teoría del arte que ha penetrado en todos los órdenes de la creación artística. Aunque no contemple la arquitectura, sus tentáculos crecen para ajustarse a un mundo que se interpenetra no sólo con lo mítico, sino como comprensión filosófica acerca del origen del mundo.

El panorama poético del Caribe colombiano no se encuentra exento de estas cosmovisiones: panorama referido a los autores nacidos entre 1939 (Giovanni Quessep) y 1950 (Jaime Manrique Ardila) –que han traspasado la línea canónica con más de tres poemarios, pero, sobre todo, por su reconocimiento y recepción, que en algunos casos se dieron muy lentamente, como sucedió con Héctor Rojas Herazo o Jaime Manrique, debido a sus exilios editoriales o autoexilios–, daría cuenta de las interrelaciones que surgen entre ellos y otros poetas de la caribanía colombiana o del orbe caribeño todo.

La poesía del Caribe entre 1910 y 1950, como toda la colombiana, se encuentra inscrita dentro de lo poéticamente correcto. No hay giros lingüísticos, no hay vanguardia ni ninguna corriente o movimiento internacional que la arrastre, aunque cuenta con algunos creadores reconocidos nacionalmente. Muchos de ellos esperan una revaloración de su obra, a pesar de encuadrarse en perspectivas tradicionalistas. El silencio editorial, siempre atosigante a falta de propuestas y regodeándose ante la falencia de planes y actores culturales, ha hecho que poetas como José Félix Fuenmayor, Óscar Delgado, Miguel Rasch Isla, Gustavo Ibarra Merlano y Jorge Artel, entre otros, apenas comiencen a ser estudiados.

Héctor Rojas Herazo jalonó un proceso de modernidad poética en el Caribe colombiano; sin embargo, sus primeros trabajos líricos no obtuvieron una recepción feliz, entre otros factores, por la falta de divulgación y de crítica. Su poesía entrevera un misticismo laico y un existencialismo de primer orden, resultado de una lectura de la filosofía europea y de una reactualización del dolor del hombre como no se había logrado, exceptuando la poesía de Álvaro Mutis, por la misma época.

Es a partir de los años 70 de siglo XX cuando empiezan a formalizarse las publicaciones de los poetas de la región Caribe. Puesta la mirada treinta años después, podrían encuadrarse algunas líneas temáticas generales, así: una propuesta existencial y dolorosa (Rojas Herazo, Gómez Jattin, Manrique Ardila); una perspectiva etnográfica o telúrica, en la que se dejan escuchar (hablar) las voces humanizadas (Obeso, García Usta); y una visión culturalista (Quessep). Rómulo Bustos Aguirre pareciera escapar a estos horizontes, pero en su obra subyace una transformación que lleva a ciertas interrogaciones místicas, como sucede en un comienzo, con *El oscuro sello de Dios*, y luego a un lirismo minimalista o materialista, como en *Sacrificiales*. Los poetas más jóvenes, quienes han publicado entre finales de los años 70 y comienzos de los 90, apuestan a un mundo más contradictorio y no menos ominoso. En ellos, temas como el jazz, la bohemia, la fragmentación y el desdén social, un pasado rural estilizado mediante olas de saudades, una infancia paradisíaca y el alcohol y la drogadicción como ejercicios de bohemia, amplían un infierno (antes) tan temido y ahora tan cotidianizado.

Los poetas jóvenes del Caribe colombiano –nacidos entre 1958 y 1973– (Luis Mizar, Antonio Silvera, Martín Salas, Franklin Patiño, Carlos Polo, Lauren Mendiñeta, entre otros) exponen el caos del mundo, su inconformismo y las contradicciones que los rodean, o comparten una sensibilidad unánime hacia el desencanto y la desilusión. El poema, espacio para ocultarse o buscarse, se mantiene como un vía crucis y, al mismo tiempo, como contraparte en la que se expone una poética de lo íntimo, de la autobiografía enmascarada, de la disolución del ego. Existe la creencia palmaria y abierta de que la poesía no logra la salvación. Y, sin embargo, como islas pequeñas, el erotismo y el amor surgen como géiseres que sostienen la calidad y coadyuvan a opacar las fisuras de muchos de esos poemas. Motivos como el sueño o la infancia también contribuyen a realzar esos espacios de redención o salvíficos.

Si hubiera que sintetizar una característica de estos nuevos poetas, el título del ensayo de Juan Gustavo Cobo Borda “La poesía de un país en liquidación” (1999), referido a la década de los años 90, sería el más exacto. Allí Cobo subrayaba que lo más importante era la notable “sensación de timidez inconclusa, de logros parciales, incapaces de rozar la plenitud” (150). Y aún más: “Miradas que titubean y fallan, quizá por una falta de arrojo moral o renglones que vacilan” (*Ibid.*). El “aire de época” es generalizado y consubstancial a un tiempo de mayor violencia y dispersión, conflictos sociales y económicos y extrapolación de fuerzas. Por ello, son evidentes en esta poesía el vacío, la caída, el desconsuelo, la extraterritorialidad, cierto nuevo romanticismo y la demostración de una espléndida caída hacia sí mismo o hacia la perdición, sin incluir la culpabilidad o la salvación misma. Se trata, de manera evidente, de la asunción del Mal (querer, vivir), espejo que refleja muy lejanamente a Baudelaire y más cerca a Gómez Jattin, mostrando una máscara epocal y/o una impostura intelectual. Ante la ira del hostigante verano contemporáneo, el creador se revela con la misma arma, buscando tal vez una sola redención.

Lo dionisiaco, lo apolíneo y la Diosa Blanca

Apartir de Gómez Jattin o de Rojas Herazo, algunos de los noveles poetas de este entorno caribeño podrían ser declarados dionisiacos. En este sentido, ¿dónde convergen o se diferencian lo dionisiaco y lo apolíneo como instintos o lineamientos artísticos en Gómez Jattin y Quessep? ¿Un Giovanni Quessep apolíneo, y el resto (Gómez Jattin, Rojas Herazo, Manrique Ardila) dionisiacos, y un Rómulo Bustos que los acerca? Postular la pertenencia a una corriente significaría retomar viejas discusiones entre la poesía clásica y la romántica; significa también retomar o analizar problemas de géneros, corrientes y contracorrientes. Se trata, tal vez, de una discusión que comienza desde el tono y el temple de ánimo y que culmina en el mundo de referencias y cosmovisión de los poetas o artistas. Revela, además, el entrelazamiento con el “Gran Tema”, como lo denomina Graves (1983), relacionado con la Diosa Blanca: la luna y la naturaleza en sus transformaciones y metáforas más diversas: la vida, la muerte, el renacimiento del amante de la Diosa Blanca. En esta imbricación temática se encuentran, realmente, la caída, el alcohol, el mito, la leyenda, la escritura y el arte. La autobiografía de los sentidos se cruza con el control de la expresión y la “cultura” con los procesos de la creación.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche (1992: 26-28)¹ retoma esta supuesta dualidad y plantea que el arte griego antiguo es la culminación de la coexistencia de dos impulsos antagónicos: lo apolíneo y lo dionisiaco, los cuales representan una lucha de contrarios, dos fuerzas contradictorias y complementarias, no excluyentes. Apolo encarna el orden, la medida, la serenidad, el respeto a la ley; Dionisos, en cambio, la embriaguez, el descomedimiento. Casi extrapolando el rizo, se puede hablar de la poesía de Quessep como una muestra donde confluyen los conceptos sintéticos de lo apolíneo: la “plenitud de la belleza” del mundo, la verdad, la justicia, la música, la profecía, el ensueño, una especie de lasitud, goce y equilibrio. Apolo, el dios radiante y de la luz, representa una conciencia profunda y saludable que se transforma (en el arte) en una creación que expresa la felicidad reparadora. Sus fuerzas se encaminan a la concentración intelectual, al distanciamiento, a la ponderación, la sabiduría y el ocultamiento de la ira. La lira, un símbolo de ello, serena las bestias. No obstante, Apolo revela conductas crueles y no acepta la disensión o el cuestionamiento, como se ve en el castigo que le infligiera a Marsias, el flautista, cuando se enfrentaron en un duelo musical (Graves, 1993: 505).

En la literatura latinoamericana, la mayor parte de las tramas de Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti adquiere un sentido dionisiaco. La caída, el infierno, se abalanzan y cobran su sórdido precio. El “Informe sobre Ciegos” de *Sobre héroes y tumbas* es una muestra patente. Acaso pueda conjugarse con el infierno tan temido de *El túnel*, por el hundimiento psicológico de Castel, su personaje principal.

Nietzsche plantea, de alguna manera, que la tragedia y la comprensión de las transformaciones del hombre se logran mediante cambios intrahistóricos (cambios en los individuos y no en las colectividades), y concibe la poesía como una forma artística de lograrlo. Pero, ¿hasta dónde el mito de la Diosa Blanca –como fenómeno cultural europeo–, resumido, explicado y ampliado por Robert Graves en el libro epónimo, influye o se manifiesta entre los poetas del Caribe antes mencionados? ¿Se trata de un fenómeno inconsciente o de una imaginería colectiva? ¿Cuál es su conexión con lo dionisiaco y lo apolíneo?

¹ Para comenzar estas notas, se ha seguido la edición de *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, traducida por Carlos Mahler (1992).

Graves recuerda que para el poeta galés Alun Lewis, el único tema poético de la vida y la muerte radica en “qué sobrevive de las personas amadas” (1983: 22). Para el mismo Graves, “los elementos del único Tema infinitamente variable se encuentran en cierto mito poético antiguo que, aunque se le manipule para cada época de cambio religioso —empleo la palabra “mito” en su estricto sentido de “iconografía verbal”, sin el sentido derogatorio de “ficción absurda” que ha adquirido—, sin embargo permanecen constantes en su contorno general” (*Ibid.*). El Gran Tema para Graves (1981: 20-35-95), resumido en una fábula antigua, se refiere al nacimiento, la vida, la muerte y la resurrección del Año Creciente del hijo y amante de la diosa. A esta deidad se la denomina Diosa Blanca, mujer bella y esbelta con nariz ganchuda, aunque también suele resultar cadavérica, una representación animal, una yegua, una pesadilla, o una figura de la luna en sus diferentes fases. La diosa es el resultado de un flujo y reflujo de la historia en la cultura europea y de diferentes aportes asiáticos, así como del cristianismo y de otras religiones. Graves, sin aludir a Nietzsche, sugiere que la Diosa Blanca puede ser la poesía, el cielo y el infierno, la magia y la mujer, el abismo y el dolor, la musa, la pasión, la muerte, la fecundidad o el amor, entre otros.

Justamente, Ernesto Cardenal, en su poema “La diosa blanca” (2007), cuya musa intertextual es el libro de Graves (y quizá el poema del mismo nombre de Graves que Cardenal supera), ofrece una revisión que, en su modalidad (pos) moderna, puede leerse como una crítica literaria, una paráfrasis textual, una autobiografía, o el testimonio de un reportaje memorioso (¿tal vez ficticio?) a Graves en su casa de Mallorca. Escrita en tono conversacional, se constituye en un hermoso resumen sobre las transformaciones o versiones de la Diosa Blanca, cuando aparece como Circe, Venus, Diana, las Gracias, brujas, “mujeres que salen de noche para perder a los hombres,/ la mujer araña, la mujer que chupa la sangre/ de los hombres y cuyo abrazo es la muerte” (Cardenal, 2007: 89).

Cardenal viene a resumir la mirada crítica de Graves sobre la civilización, a la que, en realidad, yuxtapone su propia visión, que representó (o representa) para muchos creadores ser cortesanos del poder: “El lenguaje de los mitos y los símbolos era fácil/ dice Graves, y se hizo confuso con el tiempo./ Apolo impuso la razón sobre la poesía, y aún/ sigue impuesta en las escuelas y universidades:/ en vez del lenguaje mágico de la poesía/ el racional y clásico en honor de Apolo./ Y decayó la poesía. Pero

el verdadero poeta/ es el que canta a la Musa (no al Rey o al pueblo)” (Cardenal, 2007: 89). Cardenal concreta su propuesta: la divulgación de la Diosa Blanca llega a Nicaragua a través de La Cegua, o mujer “que seduce a los hombres/ para perderlos, de pronto se vuelve horrible [...]” (90), pero que se extiende también al mundo americano. El nicaragüense convierte su poema en una autobiografía, pero también en una elegía en la que el poeta no puede dormir, porque, irisado de su propia actualidad, deberá sobreponerse al pasado y asumirlo o combinarlo con las metáforas y estrategias del presente.

Quessep y los poetas del Caribe asumen la Diosa Blanca como una interrogación a la naturaleza, a sus silencios y transformaciones, a la memoria y el paisaje del Caribe apenas recordado. Este entrelazamiento pervive como una huella cultural en la que no existen espacios nacionales.

Giovanni Quessep y la articulación apolínea

La recepción inicial de Quessep, especialmente por los elogios de Martha Canfield (citado por Molano Vega, 2004: 20), a sus obras *El ser no es una fábula* y *Duración y leyenda*, revela a un poeta que se escinde como “voz” general de los otros. Canfield realizaba un buen análisis destacando la línea convencional y la senda que ahora se le reconoce a Quessep. Los nuevos poetas de esa época, los años 70 (J. G. Cobo Borda, María Mercedes Carranza), al contrario de Quessep, hacían “llamados a la realidad”. Se encontraba, entonces, el “compromiso” en boga. La preocupación benjaminiana de la “pérdida del aura” y de la obra de arte y su reproductibilidad técnica, así como los conceptos acerca de la tendencia y las relaciones de producción (Benjamin, 1999: 119), se infiltraban en la *intelligentsia* y en los jóvenes bohemios.

A pesar de que un crítico como Andrés Holguín elogiara sus metáforas (“las más bellas de la última poesía colombiana” (1979: 211)), no dejaba de expresar algunas objeciones por el tratamiento “irreal” en estas creaciones. En ello coincidía con las apreciaciones de Cobo Borda, quien en la revista *Eco* reconocía que en el poema “La alondra y los alacranes”, de *Duración y leyenda*, Quessep “vuelve a la historia concreta, a estos problemas nuestros” (1972: 315). Asimismo, en su *Historia portátil de la poesía colombiana, 1880-1995*, no dejaba de reconvenir la “sola musicalidad y la repetición de unos pocos elementos ya clásicos” y “la ensoñadora melan-

colía, tan frágil en ocasiones, en otras sencillamente impalpable” (Cobo Borda, 1995: 244-5).

Los poetas-ensayistas como J. G. Cobo Borda, María Mercedes Carranza y Fernando Garavito, se adscribían a la poesía como función social apegada a cierta concepción histórica latinoamericanista (o al menos benjaminiana). Ellos ponían sobre la mesa el papel de la crítica y la imaginación, de la lírica y la cultura, de las escuelas o generaciones literarias y la conciencia artística adscrita a la razón histórica, mucho más después de que los nadaístas y el grupo de Mito hubiesen despertado una conciencia político-literaria. La poesía –la creatividad lírica– se reivindicaba como toma de conciencia de un oficio, de una necesidad más que discursiva o de género y que se jugaba entre mundo y lenguaje: la verdad de la poesía. Aun más: entre ruptura y tradición, entre esteticismo-formalismo y compromiso, individualismo, intimismo y ser público; entre “realidad” e irrealdad, arcaísmo o contemporaneidad. Se volvía al eterno retorno de la disputa del viejo régimen, en el que Quessep escribía bajo un “fluir melódico y elegíaco”, un nivel de abstracción que llevaba al “hermetismo” y lo incomprensible (Jiménez Panesso, 1992: 314-317). Frente a ello, se difundían las recién acogidas estrategias de la nueva poesía latinoamericana: intertextualidad, máscaras irónicas, tono conversacional, confesionalismo y hablante lírico autorreflexivo.

La obra inicial de Quessep generó una reflexión anticanónica o cuestionadora, porque sus auspiciadores conservaban una resistencia “natural” ante su propia “tradición de la ruptura” y se mantenían en la perspectiva de obtener su propio espacio dentro de la tradición poética colombiana. Ello en concordancia, quizá, con la posición benjaminiana de la “superación dialéctica” y de la escenificación de “sus propios intereses” (Benjamin, 1999: 121), pero también en aras de la identificación con la tendencia política, la literaria y las nuevas estrategias líricas. Como casi todos los críticos de la época, la descalificación de Jiménez Panesso se centraba en la técnica elegíaca y su prolongación del canon establecido. La paradoja es que el supuesto anacronismo de Quessep representa una ruptura analéptica que cuestiona la ya retrasada “modernidad” de la Generación Desencantada colombiana, a la cual, irónicamente, también ellos pertenecen. Toda modernidad representaba, a la vez, su propia contradicción.

Frente a la poesía del Caribe colombiano de sus contemporáneos, como Héctor Rojas Herazo², la voz de Quessep representa una voz solar, una lírica de la luz, sin las interpretaciones que pudieran provenir estrictamente de los conflictos apocalípticos. Sus preocupaciones giran alrededor de una conciencia elegíaca que reactualiza el mito como experiencia intimista. Giovanni Quessep viene a asumir una representación apolínea en su escritura pero, simultáneamente, una concepción dionisiaca obliterada. Desde *El ser no es una fábula* (1968), el tono es el de una elegía en clave menor, en el que el control y la claridad se combinan con un nosotros mayestático: “Nosotros esperamos/ envueltos por las hojas doradas [...] Envueltos por la niebla incesante/ seguimos esperando:/ La nostalgia es vivir sin recordar/ de qué palabras fuimos inventados” (2007, “Mientras cae el otoño”: 61)³. Se muestra un efecto de distanciamiento que, sin embargo, no se encuentra en otros tantos poemas del mismo texto, pues en algunos aparece un oyente lírico que acerca más al lector a la escritura, a un tú que se transforma en un yo, mediante el tono desconsolado del hablante, pero cuyo registro es mesurado:

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.

(“Tu pura nada”, 73).

En *Duración y leyenda* (1972) el tono no sólo adquiere mayor seguridad, gracias a su austeridad, sino que introduce un yo poético en primera persona (“Autodefensa de un caballero del siglo XX” (2007: 91)) y “La alondra y los alacranes” (2007: 98). Lo que interesa, además, es que aparece un anacronismo de lo cotidiano: la escritura clásica permite pensar que se está leyendo a un poeta por fuera su época (“Aquí lo legendario y lo real”, señala Quessep en “Poema para recordar a Alicia en el espejo”, 2007: 93). Con un pie en el mito y otro en el pasado, Quessep comienza a andar “Al borde de las hadas” (2007: 101), de Babilonia o de *Las mil y una noches*.

² Aunque entre el nacimiento de Rojas Herazo (1921) y el de Quessep (1939) transcurrieron casi 20 años, sus obras fueron publicadas en las mismas décadas.

³ Para este trabajo se seguirá la poesía reunida de Quessep en *Metamorfosis del jardín* (1968-2006), en la edición de Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (2007). En caso de utilizarse otra edición, se especificará.

A partir de *Canto del extranjero* (1976) las diferentes estrategias que adopta Quessep para cantar lo perdido se van ampliando desde lo individual del yo poético (“A la sombra de Violeta” (2007: 123-5), a través de una elegía, a un tiempo sin tiempo de fábulas del Occidente (alondras, Biblos, hadas). Los tres libros iniciales mencionados y reconocidos por Quessep (el primero, *Después del paraíso* (1961), lo excluye el autor de sus ediciones definitivas), muestran un mundo que se va enriqueciendo constantemente con más afirmaciones que preguntas. Si se espera por “norma” un giro interrogador del artista, Quessep revela un mundo de la no-contradicción, un mundo tal vez mítico donde la palabra es el eco de los silencios y los conflictos son burilados por una voz poética que mira al mundo en perspectiva. En este sentido, *Madrigales de vida y muerte* (1978), se revela como el poemario de mayor acercamiento emocional de un hablante ideal que se aproxima a la voz adolorida del poema.

Tres muestras de *Metamorfosis del jardín* (2007) pueden contribuir a observar la asunción del tono del hablante más a la orilla del canto que del dolor. En “La rueda del zafiro”, el yo poético, después de enunciar su pesadumbre, indica: “Quiero vivir y sólo me desvelo./ Le temo a mi pasión y le temo al cielo./ Se suceden los miedos veladores// que rondan lo más alto de su giro” (2007: 258). Expresiones como “temo”, “miedos veladores”, “sólo me desvelo”, “mi cantilena de polvo”, “te fuiste por mi alma”, se asumen como versiones veladas de preocupaciones existenciales más profundas. Los motivos del viaje, la barca y los árboles que ofrecen funciones sanadoras –conjunción de la muerte que espera–, expresan la huida, la inmersión insuficiente de un momento. El temple de ánimo se encuentra oculto o “deslizado”. Un tono levemente descriptivo y a veces expositivo permite creer que el verso “le temo a mi pasión” se conjuga con el tono controlado.

Sueño y embriaguez: lo diurno y lo nocturno

El mundo de referencias de Quessep, más amplio a medida que publica, desde la mitología griega a la cristiana o la oriental, evoca un sortilegio cultural establecido, reconocido. La máscara que asume el hablante se convierte en una voz de un universo equilibrado, sin matices. Aun la muerte o el dolor son acogidos sin sorpresa, miedo o reflexión. Los motivos y grandes temas poéticos, literarios, se revelan con gran unidad lingüística y el tono de Quessep es cada vez más reposado. En él la unicidad apunta

también a la recuperación del aura perdida que señala Walter Benjamin para la obra de arte, la naturaleza y la poesía, en un mundo adocenado por el capitalismo, por haber entrado en un período caracterizado por la repetición (Benjamin, 1984: 24-26). De esa aura, el *hic et nunc*, el aquí y ahora, definida como la “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (26), Quessep nos acerca a la decadencia a través de los símbolos y la alegoría, y son precisamente éstas las que van a acondicionar dialécticamente su poesía como expresión apolínea y metafísica.

Con Nietzsche se retoman ciertas dicotomías: sueño-apolíneo, embriaguez/pesadilla dionisiaca, verdad-mentira. El arte metafísico, como muestra de la voluntad helénica, se reconoce y se transforma a través de esas dualidades. La primera acude a la figura del ensueño como representación ideal, mientras que la segunda apela a la embriaguez como emblema prototípico (Nietzsche, 1992: 24-44). Su hipótesis, además, expone que en Grecia el arte se entendía como una actividad que producía la apariencia, pensando quizá de nuevo en el Sócrates platónico, castigado por esas ideas “falsas” que corrompían el poder en su ciudad. En un mundo donde la guerra abrumbaba, Nietzsche propone el arte como una alternativa amoral, una base cultural sobre la que se irguiesen los otros poderes culturales. El pesimismo que generaba la época abocó al filósofo a proponer, basándose en el Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*, el arte como expresión de una mentira, de huida y negación de la “verdad” (Nietzsche, 1992: 28-32). Existe la necesidad de mentir, pues se está ante un mundo terrible, cruel, contradictorio, carente de sentido, y luego, como estrategia, es necesario buscar la verdad sobre esta realidad.

La mirada apolínea, imbuida de reparación, llega a subsumir el dolor y a permanecer impasible y serena, apoyada en la confianza del *principium individuationis*, donde se cruzan la apariencia y la belleza. El artista se afianza en sí mismo, subraya su propuesta de manera aparentemente transparente. Quessep parte del principio o “instinto de la belleza” que, refiriéndose a Baudelaire, señalara Marcel Raymond como recuperación humana (1996: 260); pero, al mismo tiempo, tal instinto se conjuga con la recuperación de la apariencia mediante momentos epifánicos. En este esencialismo humanista se expresa “la dualidad cuerpo-alma: el ser material versus el Ser espiritual que hay en el hombre” (Molano Vega, 2004: 61), como en los poemas “Antifaz” (2007: 236) y “Jacob y el ángel” (2007: 239). El poeta se eleva desde un mundo metafísico donde los dramas, la falsedad y las

contradicciones se acercan a una naturaleza en que juegan nuevamente los conceptos clásicos de lo Bello, lo Eterno y lo Verdadero. La alegoría quessepiana se arraiga en un sentido de eternidad y caducidad. El poema, como instante del milagro, aquí y ahora, brilla en lo irrepetible.

En Quessep, lo apolíneo se caracteriza por la naturaleza onírica, de apariencia fugitiva. Las palabras de Nietzsche resultan pertinentes, como si el filósofo analizara la poética de Quessep:

Y no son solamente, como pudiera creerse, las imágenes agradables y seductoras lo que él encuentra en sí mismo con esta absoluta lucidez: lo severo, lo sombrío, lo triste, lo siniestro, los obstáculos imprevistos, los sarcasmos de la suerte, las angustias: en una palabra, toda la Divina Comedia de la vida, con su “infierno”, se desarrolla ante él, no ya como un espectáculo de fantasmas y de sombras –pues estas escenas las vive y las sufre–, y sin embargo, sin que pueda rechazar definitivamente esta impresión fugitiva de que no son más que apariencias (Nietzsche, 1992: 27).

En este sentido, Quessep pudo adoptar los versos del poema “Los maestros cantores”, de Hans Sachs, citados por Nietzsche como epígrafe de *El nacimiento de la tragedia*.

Amigo mío, esta es justamente la obra del poeta,
observar e interpretar su sueño.
Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
se le ofrece en los sueños:
todo arte poético y toda poesía
no es sino interpretación de sueños verdaderos.

Quessep expresa la pérdida del reino de manera simbolista; traslapa las nociones: la poesía se asume, en su poema “Estación” (2007: 336), como un abismo, como un “martirio celeste”, en el que, sin embargo, al cambiar el hablante de tono, se deja ver como un extravío conceptual y una reparación:

Cantemos las historias
De una estación más bella; nuestro canto nos deja a veces,
vivir, soñar, tan lejos de los dioses (2007: 336).

No obstante, esas preguntas aparentemente respondidas, esas plegarias no exploradas o ampliadas, más adelante, son expuestas:

[...] Señor,
dame a beber por siempre este cáliz.

Pero no somos dioses, no podemos vencer nuestra miseria;
nos vamos sin retorno, y a embriagarnos de un vino triste al aire
sin estrellas.

(“Vino triste”, 2007: 345).

La visión quessepiana, dialécticamente, dentro de una cronología de su desarrollo poético, supondría una primera época dionisiaca, pero sin estrategias dramáticas, en la que aún expresaba el hablante lírico la fusión con el Todo, la unidad originaria de lo existente de la cual surgen los seres. ¿Acaso no son los dos primeros poemarios de Quessep, aun en su lenguaje cuidado, la expresión de una poética dionisiaca –aunque desde un plano formal– donde se funden lo Uno con lo Otro? En *El ser no es una fábula* el mundo se detiene y desciende: “por nosotros/ vuelan las naves hacia la leyenda” (“La impura claridad”, 2007: 67). El salto o transfiguración panteísta, sin embargo, no se da dentro de los parámetros de cambios dolorosos o de sufrimiento. El carácter terrenal o dionisiaco se encuentra convertido en un mundo de claridad y de esperanza. En “Vuelo sin peligro”: “Esta luz de la tarde tiene un nombre/ para vivir: la sombra destruida./ Su claridad penetra hasta los huesos,/ nos vuelve fruto por el ser, principio” (2007: 76), el poeta nombra y rehace, pero la propuesta dionisiaca se convierte en una luz apolínea. En su contradicción, las imágenes de la leyenda o del canto se convierten en metáforas cuando el hablante declara: “La palabra nos sueña/ Todo transcurre/ El fuego/ Regresa a ser penumbra/ Viejas colinas cuento” y “La muerte es este olvido/ sin cesar inventando” (“La palabra que nos sueña”, 2007: 103).

La embriaguez dionisiaca, la pérdida de lo individual, de lo Uno, no suponen aquí interrogaciones fuertes. La tensión entre la naturaleza y el hombre, y menos aún con las pasiones, no pertenece a lo romántico. El mundo de Quessep conserva, de alguna forma, un mundo detenido en el tiempo, un orbe clásico. Quessep pone de presente una vez más que lo apolíneo y lo dionisiaco representan un principio de contradicción para el artista (y para el ser humano) al mostrar que lo dionisiaco nos arrastra, pero lo apolíneo da las claves de la contención y la expresión estética y, al mismo tiempo, de una moral y de un des-tiempo por fuera de la naturaleza. Es un mundo inteligible, donde lo bello y lo bueno subsumen lo terrible. El

instinto apolíneo de esta poesía nos ubica por fuera del devenir, de lo Uno, destacando ese sentido de arte de soñar, de la luz y de la inteligencia, de la esencia.

Quessep se acerca, en muchos aspectos, a la propuesta de Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1984)⁴: existen dos visiones para analizar los relatos en su naturaleza mitocrítica: un régimen diurno, en el que se encuentra un mundo caracterizado por la antítesis y la divergencia, por el héroe o el guerrero que lucha contra el Mal; un mundo nefasto y trágico, un mundo de tinieblas donde la acción o el drama se suceden en el tiempo. Es un mundo de lo suprahumano y de la trascendencia, muy aplicable a los héroes de la epopeya. El régimen nocturno se encuentra lejos de aquél. Dividido en dos aspectos, el místico se refiere a la visión de carácter espiritual, en la cual las características son la asimilación, la unificación individualizada y los rasgos de confusión. En él se observa un proceso donde lo metafísico se une con lo intimista, a través de un ascetismo transcendental. La poesía de Quessep podría encuadrarse allí, especialmente en el segundo aspecto, el intimista, pues las imágenes más patentes son las del enclaustramiento, el retorno hacia el centro y las imágenes del encajonamiento. A diferencia de la gigantización en lo diurno, en este los efectos conllevan la minimización. Donde existió una funesta caída ahora se presenta un descenso grato. Allí la noche busca la luz y el abismo se convierte en un llano silencio. En “Arco en el hielo”, de *Brasa lunar*, el hablante expresa:

[...] Pendientes de algo grave
caemos al abismo de las cosas
que ya no son la música callada.
La agonía es el centro, aquí hubo rosas

Que tuvieron su claro mediodía.
Mas, la canción balsámica, en su vuelo
Cerró lo que era cántico y dio paso
Al son de la cigarra y sus alas de hielo [...]

(2007: 360).

⁴ Las siguientes categorías las expone Morales Peco (1997: 43-61). Como toda propuesta teórica, la de Durand podría ser aplicada taxativamente o retomada con la flexibilidad necesaria y distanciada de un marco de referencia. Se adopta aquí el régimen nocturno, pero la poesía de Quessep, bien mirada, también mantiene las implicaciones de cierta heroicidad y de tragedia, de una naturaleza existencial que grita soterradamente su propia crisis.

Lo apolíneo en la poesía de Quessep se relaciona, también, con la eufemización y la inversión de los valores simbólicos. Lo que los poetas-ensayistas colombianos querían encontrar en este poeta del Caribe no sólo era una “actualización” de los nuevos movimientos poéticos, sino su propia contemporaneidad, censurando el uso de “viejos” símbolos. Solicitaban cambiar, entonces, el ascetismo trascendental por una actualizada máscara, por la autoironía, pero no veían la autoconciencia, la reelaboración y reactualización del mito y del símbolo, y pasaban por alto sus redefiniciones propuestas. Imbuidos de la técnica y otras estrategias como el confesionalismo y la sátira, el humor, la identidad inestable o transformativa del sujeto poético; necesitados de –y utilizando– el efecto de realidad, no vieron que el *ars poetica* de Quessep –con su sentido de intertextualidad literaria– adoptaba el contexto y daba su propia versión, y yuxtapusieron su propia cosmovisión, su sentido trágico o melodramático.

En Quessep la escritura austera conlleva una conversión sintética donde la caída se convierte en un descenso menos calamitoso. Esta asimilación ascética y tropológica puede verse cuando se compara un fragmento del soneto “Correspondencias” de Baudelaire:

Es la Naturaleza templo, de cuyas basas
Suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;
Pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,
Al cual éstos observan con familiar mirada.

Como difusos ecos que, lejanos, se funden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Como la claridad, como la noche, vasta,
Se responden perfumen, sonidos y colores.

(Baudelaire, 1982: 15)

Quessep, en su poema, recrea intertextualmente el tópico anterior:

Naturaleza tiene
piedad de los colores,
pero no de los cuerpos.
Contempla azules, verdes,
carmesíes, violetas,
y arden el mar, los pájaros,

la luna, las manzanas.
Pero ve un cuerpo, su arco
primaveral, su herida
que llega a ser delirio,
vino del paraíso,
y lo nombra en los patios,
[...]

(“Cuerpo cantado”, 2007: 335).

La correspondencia entre los dos poetas no es sólo temática, tropológica y sinestésica (la contemplación del exterior que se convierte en una resonancia interna a partir de sus aspiraciones, mediante la audición coloreada, la visualidad audible, la sensación desajustada, en fin, el universo ya no en blanco azulado y dorado del régimen diurno), sino que además se da en el ejercicio acendrado de la palabra como trabajo sistemático, la “metamorfosis mística” que declara el mismo Baudelaire, la conversión de la tragedia en un giro intimista y de mentalidad clasicista. En Quessep concurren —como señala Mancho Duque (2009) sobre la poesía de San Juan de la Cruz— la profusión de imágenes, la intensidad y sistematicidad de estructura simbólica y cierta despersonalización de las experiencias.

Las palabras de Valéry, acerca de Baudelaire, invitan a una reflexión al respecto:

Todo clasicismo supone un romanticismo anterior. Todas las ventajas que se le atribuyen, todas las objeciones que se hacen a un arte «clásico», están relacionadas con este axioma. La esencia del clasicismo es venir después. El orden supone un cierto desorden que aquél trata de reducir. La composición, que es artificio, sucede a un caos primitivo de intuiciones naturales [...] Lo clásico implica, pues, actos reflexionados y voluntarios que modifican una producción “natural” (Citado por Argullol, 1982: 32).

Las correlaciones entre la serenidad apolínea y el clasicismo se afirman una vez más. El autor clásico logra la idea goethiana de un todo organizado, una unidad inmersa en la infinita diversidad, en la que el dominio de las pasiones trágicas se sitúa al margen de ellas mismas. Lo bello queda subsumido por la sublimidad; la voluntad articula lo estético; la tragedia se vuelve nostalgia. El abismo da paso a la contemplación nostálgica. Así, el hablante lírico en “Encantamiento” indica:

Dame, por fin, dolor,
 la virtud y la ciencia
 de hallar en tu tejido
 mis horas de alegría.
 Voy por hondos jardines, y en el hilo se abre
 la encarnada tiniebla de la rosa

(Quessep, 2007: 350).

Más allá del concepto durandiano de régimen nocturno para los comportamientos clásicos o apolíneos, místicos e intimistas, ocurre en Quessep, desde la percepción romántica, una conciencia diurna, contraria a la búsqueda y las indagaciones de lo sombrío, de la contemplación escindida y trágica, de la inconciencia y mirada interior, de la desposesión y la crisis.

Los poetas dionisiacos del Caribe colombiano

Desde la perspectiva nietzscheana, Héctor Rojas Herazo, Raúl Gómez Jattin y Jaime Manrique Ardila pertenecerían al impulso dionisiaco, pues en ellos coexisten la locura sensitiva, el inconsciente, el misterio, la torrencialidad, la fuga, la desordenada fecundidad, el viaje pesadillesco a los orígenes primigenios y al yo, a la subjetividad hambrienta e insatisfecha, a la atracción del abismo, características de estos poetas del Caribe colombiano.

Rojas Herazo concibe las sensaciones de la destrucción y de la interrogación, un descenso órfico a la muerte. Desde *Rostro en la soledad* (1952)⁵, el hablante expone la introversión y la embriaguez dionisiaca ante el universo, el mundo del héroe homérico que lucha contra el Mal y que reposa luego de la guerra, interrogándose por el destino (Cf. “Santidad del héroe”: 2004: 40-41). Adán y Narciso, la soledad y la destrucción son sus motivos básicos. Una comparación más detallada del primer Rojas Herazo con Quessep los entrelazaría por sus temáticas griegas o cristianas, por la elección de la elegía o de la canción como estrategias poéticas, pero alejándolos en el tono torrencial y exaltado, así como en la conciencia del cuerpo y la materia, en la exploración cotidiana y terrenal. *Tránsito de Caín* (1953) conjuga elevación y caída, ruptura de imágenes, escatología, la desheroización de Abel y la elegía para Caín, que aumentará aun más en *Desde la*

⁵ Para el comentario de la poesía de Rojas Herazo se ha seguido el volumen editado por el Instituto Caro y Cuervo (Rojas Herazo, 2004)

luz preguntan por nosotros (1956). En “El hombre se recuenta como un cuento” y “Encuentro un memorial en mis costillas”, la mirada trágica del ser se conjuga en la *coincidencia oppositorum*: la tendencia a atrapar o buscar unidad con la infinitud conlleva también la búsqueda de la Edad de Oro y la tragedia o el destierro. La tendencia panteísta se registrará más adelante en “Aldebarán” o “Los salmos de Satanás”. Los monólogos confieren una dimensión más extrema de sus hablantes líricos, imbuidos de un satanismo blakeano. En “Walt Whitman enciende las lámpara en el comedor de nuestra casa”, Rojas Herazo materializa la indagación o paradójica de la existencia, en una aparente respuesta a Aurelio Arturo y su verso “los días que uno tras otros son la vida” (Arturo, 1992: “Interludio”, 27):

Porque un hombre no es solamente
la alegría o el cansancio o la maldición
de unos meses o un año
o los años que entreteje su vida.
Un hombre es el cansancio o la alegría
o el destrozo de su prolongación,
el cansancio de sus palabras
y la al alegría de sus palabras en la llaga o el espasmo
o simplemente la necesidad de que su luto
y su sueño
tuvieron otros sueños para vivir

(“Walt Whitman enciende...”, 2004: 183).

Rojas Herazo ha cantado a la atracción y el horror del abismo y el infinito, a la tensión ente posesión y desposesión. El deseo del infinito se cuela y anonada; el pesar cósmico y el delirio se entrelazan para mostrar la pérdida, lo trágico absurdo. Raúl Gómez Jattin viene a expresar la contradicción sensual y sensitiva, la voluntad disgregada, el impulso de la carne jamás contenida. El hablante poético, enajenado y enardecido, en contra de su entorno (como Rojas Herazo) y enclaustrado, revela el encajonamiento, el héroe exaltado y vilipendiado y angustiado por la sinrazón. Para Jaime Manrique Ardila la percepción simbolista de su poesía se une a la naturaleza dolorosa de su hablante lírico ideal: reunión de sus voces poéticas preocupadas por miedos y pudores en los primeros poemarios (*Los adoradores de la luna* (1976) y *Mi noche/ My Night with/ García Lorca* (1995), metáforas en realidad, desgarraduras del ser, del deseo y la pasión. Como en la poesía romántica, la huida, a través del autoexilio y el refugio inte-

rior, y el grito angustiado a través de la palabra, revelan la tragedia de la sexualidad reprimida, pero también el rol heroico de lo no-heroico, de lo rechazado, de la impotencia y el desamor. Manrique Ardila ha desarrollado la clarividencia fértil y el naufragio, pero también la relación y recuperación alegórica de la naturaleza en la que el panteísmo congrega cuerpo, dolor, amor, espíritu, identidad, naturaleza.

Quessep, en esta labor de remitificación, no se encuentra solo en la poesía. Desde España, se destacan poetas como Luis Alberto de Cuenca y Aurora Luque. Cuenca ha señalado: “Soñar con las ruinas arquitectónicas del pasado, como hicieran los humanistas del Renacimiento, es una obligación de cualquier persona sensible” (citado por Escobar Borrero, 2007: 1). Para Escobar Borrero estas consideraciones poéticas se fundamentan en una praxis humanística en la que “los mitos y héroes del pasado, con sus grandes ideales y sueños, han de acomodarse al renovado espíritu de una época que viene llamándose con frecuencia, postmodernidad” (9). Junto a Quessep se encuentra también el poeta chileno Jorge Teillier. Pero en el caso del colombiano y los dos escritores españoles, además de la concepción culturalista, se funden con una mitología humanizada e intimista. En algunos casos se ejerce una deconstrucción, a veces una reescritura, “emprendiendo un juego polifónico a partir de la *dialogicidad*” (*Ibid.*). De alguna forma, esta actualización de la mitología se constituye en una línea de fuga metapoética, en la reivindicación de la poesía del mito como una subestructura cultural y del subconsciente colectivo.

Quessep lo sabe y los límites para una revisión desde la poética nietzscheana no son tan estrictos, por supuesto: todo es revisitación. En el impulso apolíneo de Quessep se observa también la pulsión dionisíaca. Cada categoría alojará dentro de sí su propia contradicción y su búsqueda: la dialéctica del arte juega a la máscara y su dolor, al sueño a y a la embriaguez. Los polos se encuentran: Rojas Herazo y Quessep indican que la historia universal de la poesía –y de la colombiana, en particular– es la historia de unas cuantas metáforas. Gozar, destruirse y dispersarse, incluye también crear. La compenetración panteísta de placer y dolor se cristalizan. La sombra y la luz, la vida y la muerte, purificadoras, se dejan llevar por el poeta, ese dramaturgo de su propia contradicción.

Bibliografía

Alstrum, J. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Universidad Central.

Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janés.

_____ (1982). *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.

Arturo, A. (2003). *Morada al sur y otros poemas*. Bogotá: Norma.

Baudelaire, C. (1982). “Correspondencias”. En *Las flores del mal*. Bogotá: La Oveja Negra, p. 15.

Benjamin, W. (1999) “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.

_____ (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

_____ (1982). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.

Cardenal, Ernesto. (2007). “La diosa blanca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 682, (Abril), pp. 87-97.

Cobo Borda, J. G. (1999). “La poesía de un país en desolación”, *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, vol. XXXVI, n° 50-51, Bogotá, pp.83-107.

_____ (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana (1980-1995)*. Bogotá: Tercer Mundo editores.

Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus (Traducción de Mauro Armiño).

Escobar Borrero, F. (2007). “ ‘Soñar con las ruinas arquitectónicas del pasado...’ : Cotidianidad y praxis humanística en Luis Alberto Cuenca y Aurora Luque”. En *Iberoromanía*, vol. 63, Issue 1, pp. 1-18.

Graves, R. (1993). *Los mitos griegos*. Madrid. Alianza Editorial.

_____ (1983). *La diosa blanca*. Madrid: Alianza

Holguín, A. (1979). *Antología crítica de la poesía colombiana, 1874-1974*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, vol. II.

Jiménez, D. (2002). *Poesía y canon: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna de Colombia*. Bogotá: Norma.

Mancho Duque, M. J. (2008). “Creación poética y componente simbólico en la obra de San Juan de la Cruz”, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/01470624211373662332268/p0000001.htm>. (Diciembre 2009).

- Molano Vega, M. (2004). *La poesía de Giovanni Quessep: crítica, tradición y perspectivas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Morales Peco, M. (1997). "Lectura durandiana del imaginario nocturno en *Combray* de M. Proust: los símbolos de la inversión", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n° 12, pp. 43-61. <http://revistas.ucm.es/fl/11399368/articulos/THEL9797220043A.PDF> (Diciembre 2009).
- Naranjo Boza, N. (2009). "Nietzsche y Buero Vallejo: lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia", *Estudios de filosofía*, n° 33, (Enero-Junio), Medellín, pp. 161-180. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-6-282006000100011&script=sci_arttext. (Noviembre 2009).
- Nietzsche, Friedrich. (1992). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Pérez Lo Presti, A. (2007). "Lo dionisiaco y lo apolíneo en Don Juan Tenorio", *Dikaoisyne*, n° 18, (Enero-Junio), Mérida, Venezuela, pp. 21-207. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo>. (Noviembre 2009).
- Quessep, G. (2007). *Metamorfosis del jardín: poesía reunida (1968-2006)*. Bogotá: Círculo de Lectores- Galaxia Gutenberg.
- Rojas Herazo, H. (2004). *Obra poética 1938-1995*. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo.