

Después del paraíso,

| ¿libro apócrifo?

Armando Alfaro Patrón

Universidad de Cartagena

Resumen

El presente artículo parte de la siguiente interrogación: ¿Qué tan conveniente es excluir *Después del paraíso* (1961) del canon poético de Giovanni Quessep? Se intentará aquí valorarlo, con un recorrido a través de las influencias –sobre todo de la lírica española– que hicieron posible la escritura de este poemario, a pesar de que la voz poética del autor no adquirirá autonomía dentro del escenario literario sino a partir del libro *El ser no es una fábula* (1968).

Palabras clave: paraíso, orfandad metafísica, apócrifo, desdoblamiento del yo, lírica española.

Abstract

This article is based on the following inquiry: How convenient is that *Después del Paraíso* had been set aside from the poetic canon of Giovanni Quessep? After a journey through influences –above all from Spanish poetry– we try to evaluate this first book by the poet born in San Onofre, even though he actually gains autonomy within the literary scenario with the book *El ser no es una fábula*.

Key words: paradise, metaphysical orphanage, unauthentic, id unfolding, Spanish poetry

Después del paraíso, ¿libro apócrifo?

1.

Tanto críticos como lectores, espontáneos o no, están en el derecho de escoger entre las obra de un escritor cuál consideran la mejor, o de decir cuál es la que “más les llega”. Los propios escritores, en relación con sus

Recibido en marzo de 2009; aprobado en junio de 2009.

obras, poseen igual derecho. Al respecto, no creo que exista argumento valedero que pudiera siquiera sugerir lo contrario. Al parecer, Giovanni Quessep ejerció ese derecho. De ello nos enteramos a través de una entrevista que concedió a la revista *Arcadia*. En esta el periodista cuenta que en el barco que llevó al poeta a Tenerife –el destino final era Perugia, donde durante dos años Quessep se dedicaría a estudiar a Dante– “escribió el primero de los poemas de los que componen el libro *El ser no es una fábula* (1968), que aunque fue el segundo que publicó, se ha convertido hoy en el primero, debido a que decidió suprimir *Después del paraíso* (1961) de su obra reunida” (Zapata, 2007: 15). Siendo así, el propósito de este trabajo no es llegar a conclusiones determinantes sobre los motivos que llevaron a Quessep a tomar tal decisión, ni mucho menos contradecirla. Lo que sí se buscará es valorar *Después del paraíso* en tanto que en ese primer poemario ya están las líneas vertebrales –a excepción, quizá, de su *poesía a la amada* y que, a decir verdad, no es poca cosa– de una obra posterior mucho más depurada.

Cuando digo líneas vertebrales realmente quiero referirme a un eje temático que, con todas sus bifurcaciones, impregna la obra de Quessep. Este eje es el de la ambivalencia del alma entre el deseo de trascendencia y la orfandad metafísica¹. Pero si en la obra de Quessep este eje está suficientemente estudiado, a nada se llegaría diciendo, por ejemplo, “en estos versos o en esta estrofa podemos notar esa contradicción del alma entre el deseo de cielo y el desencanto”. Y es que aquí suceden dos cosas que vale la pena tener en cuenta: la primera es que con el simple hecho de nacer, de estar vivo y de experimentar la angustia ante lo inevitable de la muerte, el hombre promueve la necesidad de lo trascendente. Este tema, por lo tanto –además de que no tiene nada de novedoso– es una actitud propia de la naturaleza del hombre. Ya Octavio Paz, aunque no llega a una conclusión determinante sobre el origen de la experiencia de lo sagrado, lo dijo:

La sensación de pequeñez puede llegar a la afirmación de la miseria: el hombre no es sino polvo y ceniza [...] nuestra dependencia

¹ Este eje temático propuesto se opone a la visión que tiene Rosa María Londoño sobre la obra del poeta. No conozco la totalidad de sus estudios críticos, pero en “Giovanni Quessep. Memoria y encuentro” afirma: “El poeta espera en *Carta imaginaria*, y en su espera hay una postura plena de esperanza frente a la realidad” (Londoño, 2001: 107). Considero que en este análisis de Londoño prevalece más una postura ética que estética sobre la obra de Quessep, ya que si se concibe su poesía como una metáfora del alma, la esperanza tiene cabida, por supuesto, pero el desencanto también.

de Dios es absoluta y permanente, nace con nuestro nacimiento y no termina nunca [...]. Esta dependencia es algo original y fundamental del espíritu, algo que no es definible por sí mismo. Lo sagrado se obtiene así por inferencia: del sentimiento de sí mismo, de sentirme dependiente de algo, brota la noción de divinidad (Paz, 1986: 143).

Ahora, si bien pudiera ser que la dependencia de Dios fuera “absoluta y permanente”, el hecho de que seamos “polvo y ceniza” la convierte en un drama, y ello se conecta con un segundo punto que debo aclarar: este drama, además de no ser nada nuevo, tiene una larga tradición en la historia de la poesía de Occidente. En el poema XXII de su *Cancionero*, Petrarca dibuja, en un momento de convicción religiosa, a un protagonista poemático que dice: “[...] aunque yo sea mortal cuerpo de tierra/ mi firme desear viene del cielo” (1986: 14). Estos dos versos condensan la aceptación del hombre de su más profunda realidad: su mortalidad; pero muestran, por otro lado, la creencia en su ascendencia divina. De los momentos de crisis espiritual, sin embargo, tenemos también estos versos: “Pasando va mi nao llena de olvido/ por brava mar de noche y en invierno” (1986: 133)². Vemos entonces que desde la temprana modernidad, por lo menos, ya Petrarca se ocupó de esta ambivalencia del alma humana. En cuanto a la obra de Quessep, además de ser la expresión de tal aspecto de la naturaleza humana, también se encuentra engarzada con toda una tradición poética. Si lo que aquí nos proponemos es valorar el apócrifo *Después del paraíso*, nuestra pretensión se centrará en cómo, desde este primer libro, Quessep comienza a construir su voz poética a partir de la asimilación de las obras de otros autores, sobre todo de la poesía española. En algunos de los análisis que a continuación se realizan tenemos el soporte de que, para la época de publicación de *Después del paraíso*, el poeta ya era un profundo conocedor de la lírica española, por lo menos del Siglo de Oro³. En otros casos los análisis tendrán mucho de aventura.

² Este poema de Petrarca es bastante conocido. La edición de Porrúa del *Cancionero* y los *Triunfos* (1986) presta especial atención al tema al que aquí se alude.

³ “En el bachillerato probó su memoria”, cuenta Sergio Zapata en la citada entrevista de *Arcadia*: “Por la misma época en que se calentaba pedaleando bajo el sol de Sincellejo, Giovanni Quessep memorizaba poemas para el profesor Ernesto Panesso Robledo, en el colegio Simón Araújo. ‘¡Para mañana tal égloga de Garcilaso!’ ordenaba Panesso. Y había que irse a decir de memoria. ¡Tales sonetos de Quevedo y Góngora! Y había que saberlos sin equivocación. Desde ese momento, sin darse cuenta, se preocupó por ‘dominar’ las formas en español” (Zapata, 2007: 14).

2.

Ya en el primer soneto, que lleva por título el mismo del libro, encontramos la experiencia vital de la poesía de Petrarca mencionada anteriormente. Dentro del contexto general del poema, en el cual unos “cedros” actúan, en su verticalidad, como metáfora de la aspiración del hombre hacia lo eterno, aparece el siguiente verso: “arcilla de dolor. Celeste ruina” (1961: 8)⁴. Verso del cual llama la atención su construcción bimembre, con un opósito en cada una de sus partes. Dámaso Alonso, por ejemplo, destaca de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega la simetría bilateral renacentista en cuanto a los acentos, el color y las palabras que existe en el verso “cestillos blancos de purpúreas rosas” (Alonso, 1962: 100). En el verso de Quessep, palabra por palabra, habría casi un equilibrio perfecto, pues en cada lado hay un sustantivo y un adjetivo. Tal simetría, sin embargo, está atravesada por un hiato más propio de la tensión barroca, específicamente de las antítesis vida/muerte y eterno/transitorio: tanto “arcilla”/“dolor” como “celestes”/“ruina” son una reinterpretación de estas antítesis⁵.

Innumerables son los estudios que se han hecho de la poesía de Quevedo alrededor de las contradicciones mencionadas. Para referirse a la transitoriedad del hombre como castigo por sus actos (personificada en la historia de Adán), el poeta construye la siguiente antítesis: “él vive muerto”. También es muy conocida y estudiada esta otra “coincidencia de opuestos”⁶, la de que el hombre es, a un tiempo, “pañales y mortaja”, que aparece en un poema como “Representase la brevedad de lo que se vive”. Pero volvamos al verso “arcilla de dolor. Celeste ruina”. Este verso no es simplemente la expresión de la ambivalencia del alma, sino que detrás de él está la tradición barroca en lo que se refiere a la forma de construcción metafórica. Dentro del grupo de poemas que componen *Después del paraíso*, se comporta como una parte que ilumina un todo o, para decirlo con palabras de Wardropper, posee un procedimiento metafórico (la antítesis) que adque-

⁴ A menos que se indique lo contrario, las citas que se hagan de la poesía de Quessep estarán referidas a *Después del paraíso* (1961).

⁵ En su tesis de grado de la Universidad Nacional, Mario Molano apunta a la influencia del barroco en la obra de Quessep: “La polaridad de la idea entre 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” (Molano, 2004: 76).

⁶ Expresión utilizada por Wardropper para definir la visión del mundo del barroco. En cuanto al nivel estilístico, anota: “Lo que vemos en la literatura barroca es un procedimiento metafórico destinado a reunir cosas que son conceptualmente distintas” (Wardropper, 1983: 16). En la misma línea, bien anota Molano sobre el uso de la antítesis en la obra de Quessep, aunque no hace referencia a *Después del paraíso* (Cf. Molano, 2004: 78)

re significado pleno dentro la totalidad o visión de mundo (Wardropper, 1983). Expliquemos los opósitos: en el hombre confluyen mortalidad y deseo de eternidad y, a causa de ello, se dan las contradicciones que componen dicho verso: “arcilla” (es decir, vida, materia con la cual fuimos modelados por Dios, ascendencia divina), pero dolorosa, pues morimos. De igual manera en la otra antítesis: provenimos de lo “celestes”, de lo eterno, pero nos degradamos (“ruina”). Vemos entonces cómo la explicación de este verso, e incluso de cada una de sus partes o de cada opósito por separado, sirve para comprender la visión que tiene Quessep del mundo. Habría que subrayar que llegar de manera acertada a esta síntesis formal no es nada fácil, sobre todo si se tiene en cuenta que la selección de palabras con que se quiere expresar la contradicción debe encajar en una medida métrica —el endecasílabo del soneto—, y en una rima preestablecida.

3.

Un dato curioso. Es de todos conocido que los poetas utilizan palabras a las cuales la misma tradición poética otorga una fuerte carga simbólica, y que estas a su vez, y en muchos casos, están relacionadas a un vocabulario que tradicionalmente es reconocido como religioso. De este modo, las palabras “arcilla” y “celestes”, dentro de nuestra tradición occidental judeo-cristiana, son inseparables del libro del *Génesis*. A partir de esta especie de “fuente de verdad” o, si se quiere, “fuente de inspiración”, se puede decir que Petrarca construyó muchos de sus poemas, de la misma manera que consideramos lo hizo Quessep. Llama la atención, sin embargo, dentro de este tema de las influencias en que nos encontramos, que los dos vocablos antes mencionados los utilizara Rubén Darío en uno de los poemas de *Cantos de vida y esperanza*:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
 —dijo Hugo—, ambrosía más bien ¡oh maravilla!
 La vida se soporta,
 tan doliente y tan corta,
 solamente por eso:
 ¡roce, mordisco o beso
 en ese pan divino
 para el cual nuestra sangre es nuestro vino!

(“Carne, celeste carne de mujer”, 1977: 280)⁷

⁷ Tal como aparece en la estrofa citada, este poema está inspirado en “El dedo de la mujer” de Víctor Hugo.

Aunque tanto la palabra “celeste” como “arcilla” aparecen en un mismo verso en el poema de Darío –que en realidad es lo que más llama la atención–, hay una diferencia fundamental con respecto al de Quessep: sus imágenes están mediadas por la de la imagen de la mujer y la contradicción eterno/transitorio parece resolverse a partir de la unión amado-amada. La tradición literaria en la cual la mujer es salvadora, o puente entre la tierra y el cielo (Dante, Petrarca, Novalis o el Hugo que retoma Darío con un tinte más sensualista), no aparecerá en Quessep sino hasta la poesía posterior a *Después del paraíso*⁸.

4.

Si hacemos un sesgo al eje temático central propuesto y miramos aquellos versos del poemario en los que Quessep expresa una marcada convicción por la existencia de un más allá trascendente, podríamos relacionarlos con dos tradiciones bastante cercanas entre sí: la bíblica y la de la poesía de San Juan de la Cruz. Para citar sólo dos casos de los muchos que hay en el libro, cuando Quessep quiere referirse al escenario en donde se supone habita la divinidad, utiliza la imagen del agua. Esta insistencia, por supuesto, tendría origen en una inmensa tradición tanto religiosa como poética. A continuación cito los dos casos. Del poema “Retorno”: “Nubes de oro de celeste arcano,/ aguas puras de fuente verdadera/ [...]” (1961: 31); y desde una visión personal sobre la locura de Don Quijote, tenemos estos dos inolvidables tercetos:

Caballero de pena y melodía
vas anunciando tu melancolía
en céfiro de cielo enamorado;

asciendes a la esencia de la altura
y nace el agua azul de tu locura
en un jardín del aire ilimitado.

(“Soneto a Don Quijote”, 1961: 20)

⁸ Sobre este tema anota Reyes Peñaranda: “[...] hay que situar uno de los polos de atracción más constantes en la obra toda de Quessep, la presencia de la figura femenina, que es dispensadora de dones, consoladora, interlocutora, fuente de vida y de dicha [...] dueña del secreto y hacedora del milagro” (Reyes, 1993: 33).

En el *Cantar de los Cantares* encontramos versículos que podríamos asociar a los versos de Quessep: “La fuente del jardín/ es un pozo del cual brota/ el agua que baja desde el/ Líbano” (*Cnt.*, IV, 5). Y en *Juan* tienen lugar los famosos versículos en los cuales Jesús dice: “Si alguien tiene sed, venga a mí y beba. Como dice la Escritura, del corazón del que cree en mí brotarán ríos de agua viva” (*Jn.*, VII, 38). Por su parte, San Juan de la Cruz, para describir la experiencia de unión con Dios, retoma en su *Cántico espiritual* la imagen del agua. Ello lo encontramos en la última lira del poema: “Que nadie lo miraba.../ Aminadab tampoco parecía,/ y el cerco sosegaba, y la caballería/ a vista de las aguas descendía” (Juan de la Cruz, 1985: 95). En la exégesis que el propio santo realiza de esta estrofa dice: “Por las aguas entiende aquí los bienes espirituales que en este estado goza el alma en su interior con Dios [...]” (1985: 184). Resulta imposible afirmar que cuando Quessep estaba escribiendo estos versos tenía en mente el *Cantar* de Salomón y el *Cántico* de San Juan de la Cruz, pero también es imposible negar que ellos mismos nos producen asociaciones con la obra de otros autores, tal como se ha explicado, y esta es una de las grandes virtudes de *Después del paraíso*.

Continuando con el sesgo al tema general propuesto en este apartado, nos encontramos con uno de los poemas más extraños del libro: “Hora suprema”. Digo extraño porque es una reelaboración de la escatología bíblica, es decir, narra la posible llegada del fin de los tiempos y de la última redención⁹. Pero traigo a colación este poema porque, tal vez, en el trasfondo de sus versos esté la “Oda a Francisco Salinas”, de Fray Luis de León. Veamos algunos versos del poema de Quessep:

[...] ya la dulce
 armonía del campo, que repite
 la universal parábola de los cedros
 de ramajes azules,
 habrá ascendido, leve, a confundirse
 con la quietud inmensa de otra *esfera*.

Y la cuarta estrofa dice:

⁹ En un primer momento, me pareció bastante extraño el tema aquí tratado, pero después me di cuenta de que Quessep lo retoma en el poema “Juicio final”, de *Brasa lunar* (2009: 211), pero ya desde la interiorización angustiosa de lo que implica el final de los tiempos.

Después vendrá el silencio como ahora
 llega el *canto* profundo
 del universo. *Cítaras supremas*
 agitan los espacios
 sembrando las semillas
 de redención, y en ánforas *celestes*
 arde el leño inmortal del paraíso.

(“Hora suprema”, 1961: 17-18. Las cursivas son nuestras)

En primer lugar, estas estrofas seleccionadas nos muestran un movimiento ascendente hacia regiones celestiales. Muchas literaturas pueden dar cuenta de poemas con esta temática, como la romántica y la simbolista europeas, aunque cada una con un sentido propio. Pero lo que en principio hace pensar que detrás de este poema está Fray Luis de León es el uso de los términos “esfera” y “canto” y de la expresión “cítaras supremas”. En la oda del poeta español, “Oda a Salinas”, como lo ha estudiado Dámaso Alonso, estas palabras describen cómo a través de la música el alma se purga y puede ascender hasta llegar al encuentro o hacerse concordante con la eterna armonía. Esta eterna armonía está dada por el sonido que producen los cuerpos celestes o esferas al moverse (cielo pitagórico) y por la cítara que tañe Dios, quien a través de ella produce un gran concierto o armonía universal. La lira octava¹⁰ de la oda narra la experiencia del encuentro entre la música del hombre y la celestial, es decir, la experiencia mística de unión del alma con Dios (Alonso, 1962: 170-187).

Aunque en el poema de Quessep no aparece desde la primera estrofa la música, que es el punto de arranque de la “Oda a Salinas”, sí hay un movimiento ascendente, un ir al encuentro con lo celeste (“otra esfera”). En la otra estrofa citada, el poeta sí habla de la presencia de una música divina (“canto profundo”, “cítaras supremas” que se agitan); sin embargo, sólo hasta aquí podría hablarse de una relación entre los dos poemas, ya que aquello que los diferencia es de una radicalidad tal que a veces nos hace dudar de su parentesco: el poema de Quessep se halla encaminado hacia un futuro por venir en el que, después del advenimiento del apocalipsis, se logrará ascender a la armonía universal. Esta idea del poema prevalece a pesar del verso: “Después vendrá el silencio como ahora/ llega el canto profundo/ del

¹⁰ Los versos de la lira octava son: “¡Oh desmayo dichoso!/ ¡oh muerte que das vida! ¡oh dulce olvido!/ ¡durase en tu reposo/sin ser restituido/ jamás aqueste bajo y vil sentido” (Luis de León, 1990: 62).

universo”, donde el adverbio “ahora” indica que hay un contacto en tiempo presente con la música del universo. Esto último es lo esencial en Fray Luis de León, pues la experiencia mística que aparece en su poema implica la unión entre el alma y Dios en un tiempo presente y no en el final postrero. A pesar de esta radical diferencia entre ambos poemas, todo parecería indicar que Quessep, para expresar su convicción en una realidad trascendental, se inspiró en la oda del poeta del Renacimiento español.

El mismo Quessep ha reconocido a Machado como uno de sus poetas más leídos¹¹. Rastrear la presencia de la lírica del poeta español en obras posteriores a *Después del paraíso* tal vez no sea tan difícil. Lo complicado es hallarla en su primer poemario. Sin embargo, lo intentaremos. Entre las cosas que hacen que la poesía de Quessep se emparente con la de Machado están: 1) el tratamiento de la soledad como metáfora de la orfandad metafísica y 2) la presencia del desdoblamiento del yo lírico en un “tú” al que se dirige. Procedimiento poético que, según Bousoño (1985), es iniciado en España por Antonio Machado¹². Aun con lo dicho aquí sería demasiado aventurado decir que un poema concreto de Machado es el trasfondo de otro de Quessep. Nos aventuraremos a comparar, sin embargo, “Esto es así”, de nuestro poeta, con el poema LXX de Machado, que aparece en *Soledades*. Transcribo ambos poemas:

LXX

Y nada importa ya que el vino de oro
rebose de tu copa cristalina,
o el agrio zumo enturbie el puro vaso...
Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día.

(Machado, 2005: 478).

¹¹ A la pregunta de Rosa Jaramillo sobre las influencias de las cuales era consciente, Quessep respondió: “El *Cantar de los cantares*, la literatura maravillosa [...], Dante entre los italianos, Keats entre los ingleses; Antonio Machado y Jorge Luis Borges” (Jaramillo, 1978: 148).

¹² Para Bousoño, el desdoblamiento del “yo” lírico en un “tú” al que se dirige es una especie de correlato objetivo propio de la literatura post-romántica o “contemporánea”. Sobre este procedimiento poético en la obra de Machado, Bousoño realiza un extenso análisis (1985: 309-322).

Y el poema de Quessep:

Es mejor que te quedes
 debajo de la espiga que madura en la tarde,
 escuchando hermano mío,
 todo lo necesario,
 lo que nunca termina.
 Te digo: vive del lado del agua,
 dejándote llevar como esa rama de cielo
 a lo desconocido
 y a su maravillosa verdad.
 Es mejor. Así todo es mejor,
 con un lucero
 temblándole a uno entre los labios.

(“Esto es así”, 1961: 35)

Lo primero que habría que anotar es que en ambos poemas hay una convicción de la existencia del paraíso (realidad trascendente), que Machado nombra con la imagen “jardín de eterna primavera” y Quessep con “vive del lado del agua” y “maravillosa verdad”. Esta convicción se da a través de un diálogo entre un yo y un tú: “Tú sabes las secretas galerías del alma”, en Machado, y “Es mejor que te quedes debajo de la espiga” y “Te digo: vive del lado del agua”, en Quessep. Este “tú”, sin embargo, es un yo desdoblado. En otras palabras, es el mismo yo en diálogo con su alma. El diálogo estaría, en ambos casos, indicando la presencia del paraíso como una realidad que también se construye en el interior del hombre, y son a esos paraísos interiores a los que cantan ambos poetas¹³.

5.

Otro dato curioso: una de las imágenes que más llama la atención en *Después del paraíso* se encuentra en la última estrofa del soneto “Entre un viento”, que dice: “Sólo veréis en hondas soledades/ mi humana pequeñez que se desliza/ entre un viento de dos oscuridades” (60). Es una imagen

¹³ Me gustaría hacer dos anotaciones: la primera se refiere a la presencia del hada en el poema de Machado y que Quessep utilizará en muchos de los suyos, aunque habría que tener en cuenta que desde esta imagen también existiría una conexión con Darío. Lo otro es destacar la hermosa metáfora final del poema de Quessep en donde mundo y paraíso se unen como “un lucero/ temblándole a uno entre los labios” (1961: 35).

bastante lograda, en la cual la nimiedad del hombre, frente a lo inconmensurables que son los interrogantes sobre el universo, aparece de manera inmejorable. Cuando fui a la pesquisa de la influencia que podía hallarse tras esta imagen, encontré algunos versos de Vicente Aleixandre: “Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos oscuridades,/ un relámpago./ Y allí, en la súbita iluminación, un gesto, un único gesto,/ una mueca más bien, iluminada por una luz de estertor” (“Entre dos oscuridades un relámpago”, 1968: 781)¹⁴. Es evidente el parentesco entre ambas imágenes, pero lo curioso es que la pesquisa no terminó allí: la profesora Cecilia Castro Lee, de la University of West Virginia, habla de la imagen de Aleixandre, pero desde José Asunción Silva:

Con su verso ‘Entre dos oscuridades un relámpago’, Vicente Alexander [sic] define la fugaz existencia del hombre como un espasmo de luz que quiebra las sombras ignotas. José Asunción Silva también percibe la existencia como una interrupción, un hiato, que separa dos espacios igualmente ignotos: ‘nuestra vida/ es istmo que separa dos océanos’, y continuando la imagen marina concibe nuestra llegada a la vida en ‘ignorados oleajes que se prosiguen en interminables viajes sobre las negras sombras de la muerte’ (‘En la muerte de mi amigo Luis A. Vergara’) (Castro Lee, 1999: 35).

Aquí llama la atención cómo imágenes poéticas hermosamente logradas son susceptibles de reelaboración. En las tres metáforas subyace la idea de hombre transitorio, pero, a decir verdad, desde un aspecto puramente sensorial: la metáfora de Quessep se acerca más a la de Silva que a la de Aleixandre, pues es más parecida la sensación que produce el vaivén del hombre en medio de las olas o del viento que la transitoriedad del hombre vista como instante luminoso, un relámpago.

6.

Uno de los sonetos que más llama la atención por sus imágenes desgarradoras es “Labrador”, y puede asociarse, en varios aspectos, con el soneto “A mi buitro”, de Miguel de Unamuno (Generación del 98), y con el segundo poema de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández (Generación

¹⁴ Este poema de Aleixandre aparece en el libro *Sombras del paraíso* de 1944. No está demás destacar el gran parecido existente entre el título del libro de Aleixandre y el de Quessep.

del 27)¹⁵, poemas que vale la pena transcribir en su totalidad. Empecemos con el soneto de Unamuno:

Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico corvo.

El día en que le toque el postrer sorbo
apurar de mi negra sangre, quiero
que me dejéis con él solo y señero
un momento, sin nadie como estorbo.

Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía,
mientras él mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría

mirada al ver la suerte que le amaga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga.

(“A mi buitre”, 2003: 47)

La interpretación que realiza Bousoño de este poema se centra en dos aspectos: en el misterioso ocultamiento de lo simbolizado y en la angustia que produce la anécdota. Dice el autor: “El buitre que devora al poeta nos da, eso sí, una impresión de repulsión; y con esta vaguedad que distingue a los símbolos, y tras un análisis, lo reconocemos como representante de alguna obsesión angustiada del protagonista poemático [...]. ¿Se trata de alguna angustia metafísica o de una angustia menos trascendental?” (Bousoño, 1985: 268).

Muchos críticos indican que se trata de una angustia metafísica, pues es de sobra conocido “el sentimiento trágico de la vida” que recorre gran parte de la obra de Unamuno. Sin embargo, preferimos apartarnos, por ahora, de este aspecto interpretativo y centrarnos en el procedimiento metafórico por medio del cual el buitre se convierte en “representante” de una “angustia”.

¹⁵ No puedo dejar pasar el siguiente dato: de los 35 poemas que componen *Después del paraíso*, 30 son sonetos y los 5 restantes combinan diferentes formas estróficas. Estos números son parecidos a los que hay en *El rayo que no cesa*: de 30 poemas, 27 son sonetos.

En el poema vemos cómo al tiempo que existe un desdoblamiento a partir del cual el yo lírico extiende su interior, personificándolo en un “otro”, en un buitre, esa extensión se vuelve sobre su lugar de origen para devorarla. Es decir, se presenta un devorarse a sí mismo. Dos cosas más hay que destacar: la primera, que el verso “mi único constante compañero” parece sugerir una especie de identidad entre el hablante y ese “otro” que se ha desprendido de él. La segunda: las palabras que emite el yo lírico dirigidas a una tercera persona (“quiero/ que me dejéis con él solo”) no pasan de ser un diálogo en voz alta con su propio interior sobre la angustia que desde sí mismo ha tomado forma: el buitre.

Igual procedimiento metafórico, y también la misma angustia y simbolización oculta, encontramos en el segundo poema de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández¹⁶:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herrerías
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

(“2”, 1998: 159)

De la misma manera que en el poema de Unamuno, en este de Hernández hay un yo lírico que corporeiza una angustia en las metáforas del “rayo”, la “estalactita”, las “espadas” y la “piedra”. También, al igual que ocurre

¹⁶ Este es uno de los poemarios más celebrados y al mismo tiempo más herméticos de Hernández. Los críticos, al interpretarlo, se debaten entre su origen a partir de una posible decepción amorosa y el drama que produce la convicción religiosa.

en Unamuno, tanto el sujeto que padece el dolor como el objeto que lo produce terminan siendo lo mismo. De alguna manera, podemos decir que el hombre que aparece en el poema se define por el constante dolor que se causa a sí mismo: el acto de causar dolor existe en tanto se vuelve sobre quien lo origina.

Emparentado con los dos poemas citados, se halla el soneto “Labrador”, de Quessep:

Labrador de mi campo en las violentas
estaciones del hombre, se me clava
la misma espiga de ceniza y lava
que cortaron mis rudas herramientas.

En el surco mis manos polvorientas
hechas a la manera más esclava,
se crispan ante el golpe que socava
la eternidad del fruto en las tormentas.

Labrador de mí mismo, sepultado
por este advenimiento de terrones
y esta ausencia de luna en el arado,

dejo a la sombra labios y nociones
ante el incendio desencadenado
de mis semillas y azadones.

(“Labrador”, 1961: 69)

En este poema “labrador” y “campo” se confunden: el sujeto realiza la acción sobre sí mismo. Es este el significado de las expresiones “labrador de mi campo” y “labrador de mí mismo”. Es decir, de la misma manera que un labrador abre surcos en la tierra para sembrar semillas, el yo lírico aquí presente se surca a sí mismo, labra y siembra su propia angustia. En la segunda estrofa se presenta más claramente esta alma conflictiva del yo lírico dibujado por Quessep: hay una noción de eternidad que “socava”, que golpea, que crispa el interior del protagonista y que se vuelve dramática en tanto proviene del hombre mismo y no de un afuera. El deseo de lo trascendente es angustia si simplemente representa una semilla que el hombre siembra. Este es el punto de conexión de los tres sonetos comentados: el hecho de que la necesidad de lo trascendente, o parafraseando a

Paz, que la noción de divinidad, tan sólo sea el brote de un sentimiento del hombre. Pero hay algo fundamental que diferencia el soneto de Quessep de los otros dos: en el caso de nuestro poeta, lo simbolizado (lo trascendente, “la eternidad”, dice el poema) sale a flote en los versos del poema, mientras que en Unamuno y Hernández permanece en las penumbras, en el hermetismo.

7.

En una entrevista concedida a la profesora Rosa Jaramillo en 1978, Giovanni Quessep da indicios de su poética: “Nunca he podido decir qué es la poesía. Por su capacidad proteica, se me transforma constantemente entre las manos en agua, en nube, en blancura inasible” (Jaramillo, 1978: 147). Con el mismo tono vuelve a referirse a ella en 1998, en el prólogo a su libro *Carta imaginaria*: “El poeta no teme a la nada. Sabe de la existencia de lo que nunca ha sido dicho, de lo que aún no tiene nombre en los ideogramas de la escritura divina: cree en la palabra, pero también en el silencio, en lo callado, en lo oculto, en lo que podría hacerse fantasma a la luz de la vigilia o abrazadora presencia en la penumbra del sueño, bajo la luna, reloj de pitagórica cadencia” (Quessep, 1998: 12). Estas aproximaciones a su poesía recuerdan los *ars poética* de Verlaine y de Silva. El de Verlaine dice:

La música ante todo,
y en ella haz de preferir lo Impar,
más vago y más soluble en el aire,
sin nada que le pese o le pose.

Tampoco conviene que tus palabras
escojas sin algún desprecio:
nada hay más querido que la canción gris
donde lo Indeciso a lo Preciso se lía.

(“Ars Poética”, 1995: 88-89)

Y el de Silva, con algo de ironía: “Soñaba en ese entonces con forjar un poema, [...] y los ritmos indóciles vinieron acercándose,/ juntándose en las sombras, huyéndose y buscándose; [...] bordé las frases de oro, les dí música extraña [...] dejé en una luz vaga las hondas lejanías,/ llenas de

nieblas húmedas y de melancolías [...]” (“Un poema”, 1977: 28-29). Si hay algo que conecta a los tres *ars* es una concepción nada transparente, brumosa, del poema. Para su construcción Verlaine se inclina por lo vago, lo soluble en el aire, lo gris y el encuentro entre lo indeciso y lo preciso. Por su parte, Silva recomienda las sombras, la luz vaga, las hondas lejanías, las nieblas. Aquí hay que aceptar que la visión de Quessep sobre la poesía, que está en relación con la visión de Verlaine y Silva, no es la que aparece en *Después del paraíso*. En comparación con sus otros libros, este poemario resulta más que lírico, narrativo; más complicado que sugestivo; más directo que sugerente; más luz o noche que nieblas o sombras; más grito que susurros; más rima que ritmo. Aun así hay que destacar de este primer poemario la intención, por parte de Quessep, de dominar una forma poética tan tradicional como lo es el soneto –ello repercutirá en su obra posterior, donde podemos observar su predilección por los cuartetos–, y el deseo por moldear su voz poética a la luz de una tradición literaria. Al respecto, bien lo dijo el poeta: “No creo en los poetas ignorantes [...]” (Jaramillo, 1978: 149), lo cual es toda una lección.

8.

Cuando, en la revista *Arcadia*, Sergio Zapata revela que *Después del paraíso* ha sido excluido de la obra reunida de Quessep, se refiere a la recopilación de su poesía que en 2007 editó Galaxia Gutenberg con el título de *Metamorfosis del jardín*. Esta exclusión, no obstante, tiene sus antecedentes: las antologías de la obra del poeta de Valencia Editores (1980) y del Instituto Caro y Cuervo (1993) inician con poemas de *El ser no es una fábula* (poemario de 1968), y en el prólogo a *Muerte de Merlín* (1985), el maestro Charry Lara empieza diciendo: “Giovanni Quessep se inició con poemas en los que un tono reflexivo y desencantado parecía ser dominante: *El ser no es una fábula*” (13). Más recientemente, la exclusión ha continuado: en la antología del autor que publica la Universidad de Antioquia bajo el título *Érase mi alma* (2009), no hay ningún poema de *Después del paraíso*, y en el buscador de libros de Google aparece registrado, pero no el contenido para descargar, pues no es de dominio público. De esta manera, al parecer, el primer poemario de Quessep permanecerá por un buen tiempo en las brumas del olvido.

Bibliografía

- Aleixandre, V. (1968). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Alonso, D. (1962). *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. “Biblioteca Románica Hispánica”. Madrid: Gredos.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Castro Lee, C. (1999). “Sombras, desesperanzas y amarguras infinitas en la poesía de José Asunción Silva”, *Revista de Estudios Colombianos*, n° 19, pp. 35-40.
- Charry Lara, F. (1985). “Prólogo”. En Giovanni Quessep. *Muerte de Merlín*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Darío, R. (1977). *Poesía*. Caracas: Ayacucho.
- Hernández, M. (1998). *Antología poética*. Madrid: Castalia.
- Jaramillo, R. (1978). *Oficio de poeta*. Bogotá: Universidad de San Buenaventura.
- Juan de la Cruz, S. (1985). *Antología de poesía y prosa*. Barcelona: Juventud.
- Luis de León, F. (1990). *Poesía completa*. Madrid: Taurus.
- Londoño, R. (2001). “Giovanni Quessep. Memoria y encuentro”, *Hojas universitarias*, n° 51, (Agosto), pp. 98-107
- Machado, A. (2005). *Obra completa*. Barcelona: Instituto Cervantes-RBA.
- Molano, M. (2004). *La poesía de Giovanni Quessep: Crítica, tradición y perspectivas*. Tesis de grado. Universidad Nacional de Colombia.
- Paz, O. (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Petrarca, F. (1986). *Cancionero. Triunfos*. México: Porrúa.
- Quessep, G. (1961). *Después de paraíso*. Bogotá: Antares.
- _____ (1980). *Poesía*. Bogotá. Carlos Valencia Editores.
- _____ (1998). *Carta imaginaria*. Bogotá: El Áncora Editores.
- _____ (1980). *Poesía*. Bogotá: Carlos Valencia.
- _____ (2009). *Érase mi alma*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Reyes Peñaranda, H. (1993). “Poesía y poética de Giovanni Quessep”. En Giovanni Quessep. *Antología poética*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Silva, J. A. (1977). *Obra completa*. Caracas: Ayacucho.
- Unamuno, M. (2003) “A mi buitres”. En Ayuso, J. P. (Comp.). *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1980)*. Madrid: Castalia.
- Verlaine, P. (1995). *Poemas escogidos*. Bogotá: El Áncora. (Traducción de Andrés Hoyos).

Wardropper, B. (1983). “Temas y problemas del barroco español” En AA. VV. *Historia y crítica de de la literatura española. Siglo de Oro: barroco*. Barcelona: Crítica.

Zapata, S. (2007). “A ti, sólo palabras podría darte” (entrevista), *Arcadia*, n°19, (abril), pp. 14-15.