

LA POESÍA DE GIOVANNI QUESSEP: EL TAPIZ MÁGICO DE COLORES Y MÚSICA*

Hace unos pocos años cuando la poeta y periodista María Mercedes Carranza (1945) tocó el tema de la “poesía posnadaísta” en Colombia se vio obligada a aseverar que la obra poética de Giovanni Quessep (1939) “es imposible desconocer por el interés y la consideración que ella suscita entre críticos y lectores”¹. Sin lugar a dudas, su poesía sirve de paradigma (aunque sea paradójico), para poetas más jóvenes que él como la misma Carranza. Sin embargo, los poetas de los setenta rechazan la obra de este oriundo de San Onofre, Sucre, al calificarla como “la poesía más conservadora que se haya escrito en los últimos años”, porque “no se arriesga ni por asomo en el terreno experimental” ni “utiliza ninguna expresión que disuene; su lenguaje es siempre muy correcto”, y “los sentimientos que expresa son literales en el sentido en que están presentados dentro de un contexto pleno de referencias culturales a las cuales poco o nada agrega el poeta”².

A primera vista es difícil contradecir tal crítica ya que el mismo Quessep ha declarado:

Me alejo de todo estilo de época y de toda moda y no me interesa describir los objetos de la realidad más tangible. Creo que todo poema debe ser una metáfora del alma: metáfora de sus maravillas y de sus terrores, de sus cielos y de sus abismos, esto es la transfiguración de la realidad lo que no constituye el olvido de la misma, sino su afirmación más profunda. Aun el yo lírico es del reino de la fábula [...] ³.

Pero es innegable también que la excelsa musicalidad de los versos de Quessep ubica a este descendiente de abuelos libaneses, llegados a Colombia a principios del siglo actual, dentro de una línea poética que parte de José Asunción Silva (1865-1896), continúa en forma tergiversada en los retruécanos de León de Greiff (1895-1976), se va haciendo cada vez más depurada y melodiosa entre los ‘Piedracielistas’ como Eduardo

* Este trabajo fue presentado originalmente como ponencia en noviembre de 1987 en Columbus, Ohio, durante el congreso anual de la Midwest Modern Languages Association.

¹ MARÍA MERCEDES CARRANZA, *Poesía post-nadaísta*, en *Revista Iberoamericana*, t. L (1984), pág. 807.

² *Ibid.*

³ ROSITA JARAMILLO, *Oficio de poeta*, Bogotá, Universidad San Buenaventura, 1978.

Carranza (1913-1985), y más sugestiva en AURELIO ARTURO (1906-1974) de *Morada al sur* (1963). Es probable además que la crítica nacional, realizada en gran medida por otros poetas más jóvenes que Quessep, no haya profundizado lo suficiente en el significado verdadero de su arte poético y se haya quedado apenas en lo que Riffaterre llama el sentido mimético del poema⁴. En todo caso procuraré demostrar, basándome en parte en las ideas teóricas de Riffaterre, que la poesía de este autor merece aprecio internacional por su modo de entretejer diversos matices de intertextualidad con emblemas cromáticos y toques musicales que contribuyen a dar a sus versos un significado más profundo. Así, su obra desafía los caprichos del gusto popular y desmiente la noción de que representa un neo-modernismo evasivista carente de originalidad e indigno de emulación tanto por poetas nacionales como por extranjeros.

Aparentemente, María Mercedes Carranza acierta al observar que la poesía de Quessep tiende a ser libresca y ofrece poca novedad en cuanto a su temática. No obstante, tal resistencia a la moda lírica pasajera por parte de este poeta costeño puede señalar, en su aparente evasión del mundo circundante y rechazo del lenguaje prosaico del vivir cotidiano, una protesta no menos eficaz que sutil en contra del ruido mundanal y la cursilería del medio ambiente colombiano en este momento histórico. Aun cuando los temas de Quessep tales como el amor y la muerte o la conservación de la memoria colectiva mediante el verbo lírico sean sempiternos y su lenguaje poético exhiba una predilección preciosista por imágenes de objetos frágiles y evanescentes, el tratamiento formal de tales preocupaciones y su manera de organizar el poema no son nada simples. A lo largo de su poesía ha elaborado, con gran esmero, un poema que es un tapiz reflexivo y de honda indagación acerca del empleo del canto para descubrir lo que queda, a la postre, de la esperanza y el temor individual y social, guardados y reprimidos en la subconsciencia colectiva. Tal zozobra omnipresente se expresa por medio de los ritos y sueños repetidos del folclor vertido en leyendas y cuentos de hadas, que no contienen ninguna moraleja salvo el mensaje McLuhanesco, que su "ser no es una fábula, se vive / como se cuenta, al fin de las palabras"⁵.

A partir del tercer libro de QUESSEP titulado *Duración y leyenda* (1972), se nota en su poesía un tono nostálgico, puesto al servicio de la

⁴ MICHAEL RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978, pág. 2.

⁵ GIOVANNI QUESSEP, *El ser no es una fábula*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1968, pág. 53.

inquietud temática sobre el devenir histórico, su índole efímera, y el empleo del canto lírico para buscar y captar para siempre algunas huellas leves de momentos contados (en doble sentido) del tiempo perdido. Tal búsqueda proustiana se expresa en un lenguaje podado y condensado que recurre a la alusión literaria e histórica más el simbolismo en una serie de imágenes igualmente plásticas y cromáticas. Es en los medios expresivos, según Michael Riffaterre, en donde se halla la unidad semántica y formal que conduce al significado global del poema logrado de tres maneras: con el desplazamiento del signo de un significado a otro por medio de metáforas y metonimia; con distorsiones deliberadas que producen ambivalencia, contradicción o un contrasentido; o la creación de un significado a fuerza de un diseño que surge de la configuración de palabras sobre la hoja impresa, las cuales, en general, no tienen ningún significado de otra manera, pero llegan a tenerlo mediante simetría, rimas, o equivalentes semánticos que ocupan una posición homóloga dentro de la estrofa⁶. Se lleva a cabo la creación del significado global en cada poema de Quessep mediante la musicalidad de rimas y el ritmo más la distorsión deliberada y, de vez en cuando, la metáfora. Por ejemplo, en un poema titulado “En la luna que he contado”, *contar*, el verbo principal de todo el poema aun con su doble sentido de *narrar* y *enumerar*, colocado en un juego semántico con los dos símbolos centrales de la luna y la rosa descritas como blanca y roja, contradice las expectativas miméticas del lector. La noción convencional de *contar* al nivel mimético se desmiente al grado más profundo del significado global del poema ya que este verbo deja de denotar, agregar o sumar y quiere decir más bien restar o despojar (o deshojar). Veamos el poema:

*En la luna que he contado
leve de nombre y memoria
en la rosa casi historia
del jardín imaginado
todo ilumina en pasado
todo florece en perdido
músicas de lo que ha sido
o irrealidad del que cuenta
blanca luna o rosa cruenta
contar es ir al olvido⁷.*

⁶ RIFFATERRE, *op. cit.*, pág. 2.

⁷ GIOVANNI QUESSEP, “Duración y leyenda”, en *Libro del encantado* (Colección Autores Nacionales), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pág. 23.

Aquí, los octosílabos típicos del romance y las rimas producen la musicalidad esperada y característica de esta clase de poesía narrativa. Pero el poema nos lleva a una conclusión sorprendente: "Contar es ir al olvido". El canto nos lleva a olvidar en vez de recordar; y la luna, usada desde tiempos inmemoriales para marcar el paso del tiempo no obstante su blancura clara e inocente, pone en claro que para volver a los comienzos de la historia hay que restar las noches y llegar al cero del día primigenio. De igual modo, la rosa roja—imagen metonímica por excelencia de la poesía y asociada al mismo tiempo con la pasión efímera— tiene paradójicamente vigencia permanente al marchitarse y deshojarse reduciéndose así a la nada. Para parafrasear el poema, la rosa florece más cuando está *en perdido* o desvanecida. Así, a otro nivel, contar mediante la poesía es ir despojando el verso de adornos o descripciones. Con la excepción de los colores (blanca y roja sangrienta) e "imaginado", el texto no ostenta adjetivos descriptivos y la brevedad del poema entero aporta también la idea de que los objetos se descomponen o se transforman constantemente; cuentan más para la historia al desintegrarse en nada. Lo único que perdura son las "Músicas de lo que ha sido / o irrealidad del que cuenta". Tal noción de la sobrevivencia de la música cantada o de la palabra contada está acorde con el epígrafe atribuido al poeta español ANTONIO MACHADO (1875-1939), que principia el libro *Duración y leyenda* y reza así: "Canto y cuento es la poesía / se canta una viva historia, / contando su melodía".

En otro poema, del mismo libro, llamado "El olvido una historia", el poeta aprovecha la elipsis y la metáfora contenidas en el título (el olvido = una historia) más la prosopopeya para subrayar lo efímero de toda creación verbal y proporcionar una variante sobre el tema del poema citado anteriormente. Así, de otra manera, reitera el tema que "el olvido y nada más perdura". En la estrofa final de este poema se niega de nuevo el valor de contar o fabular porque toda historia se va perdiendo día tras día en la medida en que los días, las palabras, y los cuentos, se desvinculan y quedan inconexos entre sí, tal y como se ve sobre todo en el último verso del poema en donde se lee:

El olvido una historia
que ya nunca termina
se pierde lo inventado
palabra cuento día(36).

Cuando citamos por esta antología las páginas correspondientes serán anotadas entre paréntesis después del texto poético. Los subrayados son míos.

Es necesario fijarse en que la idea de inconexión infinita se representa a lo largo de todo el poema por la falta de puntuación y cesura en la composición lírica.

Aunque en el último poema del mismo libro citado no se destaca tanto lo cromático sino la ausencia de ello en la blancura nebulosa y la neutralidad grisácea apropiadas para el ambiente onírico que evoca, en otro poema, "La alondra y los alacranes", de la misma colección, la tonalidad importa aún menos pero saltan a la vista de nuevo los dos verbos reflexivos opuestos: *acordarse* y *olvidarse*. Se contraponen además, el escenario dramático de la obra teatral de SHAKESPEARE (*Romeo y Julieta*) y la realidad autóctona sudamericana evocada con la alusión a *Cien años de soledad*, la novela de GARCÍA MÁRQUEZ, y particularmente al personaje patético de Mauricio Babilonia, un menestral toscó de apellido apocalíptico, quien se enamora de Meme Buendía con resultados trágicos tanto para ella como para él. La intertextualidad evidente del poema va aunada a la identificación de canto y destrucción evocada alegórica y respectivamente por la presencia de la alondra y los alacranes que señalan a su vez el imperativo de gozar en un momento precario, antes que la hermosura y la vida se trastocuen en la fealdad y la muerte:

Acuérdate muchacha
que estás en un lugar de Suramérica
no estamos en Verona
no sentirás el canto de la alondra
los inventos de Shakespeare
no son para Mauricio Babilonia
cumple tu historia suramericana
espérame desnuda
entre los alacranes
y olvídate y no olvides
que el tiempo colecciona mariposas(26).

Los dos últimos versos hacen que el poema termine con un tono desencantador a la vez que nos recuerdan, con sutileza, que la ineludible mortalidad humana subvierte cualquier pretensión romántica de amor eterno dentro de un contorno sudamericano tan exquisitamente hermoso como inestable. El poema entero representa un cuadro de seducción en el cual el narrador poético dirige sus palabras a la muchacha, incitándole a la entrega con una retórica basada en la idea de que la vida de amantes sudamericanos es tan azarosa que está llena de peripecias y peligros constantes que parangonan la existencia igualmente frágil e incierta de una mariposa revoloteando. Es probable además que la mariposa, metáfora

del alma liberada, aluda elípticamente a la caracterización dada por PABLO NERUDA (1904-1973) a la amada en su poema juvenil "Me gustas cuando callas" en que le nombra "mariposa de sueño"⁸.

En su siguiente libro *Canto del extranjero* (1976), el poema se convierte en un verdadero tapiz que es un juego cromático de emblemas con referencias a los cuentos de hadas, entre ellos a "La bella durmiente", el predilecto de Quessep. Examinemos las últimas estrofas del poema titulado "Nocturno":

Tal vez por el camino
de blancuras amargas
hablando en sueños de la vida
vendrá una sombra amada.

En su rueca mortal
la luna que no vuelve
hila el alma y los ojos
de pálidas durmientes

Dichoso quien no ha oído
sus *pasos* que regresan
en las noches nevadas
perdidos por un valle de violetas⁹.

En las estrofas anteriores a las citadas se contrastan la luz y la sombra (o blanco y negro). La blancura que se suele identificar con la inocencia pura, viene manchada y entremezclada "de sombras nubes hadas". Es decir, que la inocencia se ha ensombrecido a lo largo del tiempo que pasa (nubes) con la experiencia y la imaginación fantástica (hadas). Luego, recurriendo a la sinestesia se describe metafóricamente el desengaño de la vida llamada "una blancura amarga" que anticipa la llegada de la muerte metamorfoseada en "sombra amada" y reflejada y proyectada por la luz de una luna cambiante y mortal que "no vuelve", pero une o "hila" el pensamiento (alma) y la visión sensorial (ojos) "en su rueca mortal". Aquí, la alusión a la bella durmiente equipara sueño (con su doble sentido mortecino y esperanzado) y la vuelta a los orígenes con la referencia en versos separados de la última estrofa a "pasos perdidos". Esta alusión se

⁸ PABLO NERUDA, *20 Poemas de amor y una canción desesperada*, 13a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1969, págs. 73-74.

⁹ GIOVANNI QUESSEP, *Canto del extranjero*, Bogotá, Editorial Andes, 1976, pág. 22. Los subrayados son míos.

refiere al periplo del personaje en la novela de Alejo Carpentier (1904-1980), que retrocede en el tiempo y el espacio para hallar las raíces auténticas de su ser en una comunidad primitiva de la selva a la vez que se enamora de una indígena. La luna personificada aquí es un antiguo símbolo de la feminidad y, según Cirlot, la morada de los muertos¹⁰.

Entre los poemas que pertenecen al libro *Madrigales de vida y muerte* (1978), "Callar es bello" celebra irónicamente la música del silencio y de la muerte a la vez que subraya la musicalidad como núcleo fundamental en la poesía de Quessep. Las estrofas iniciales del poema hacen hincapié en el papel y el poder encantador de la música para consolar a los desdichados, permitiéndoles superar una pena inmediata al llevarlos "insomnes, a otro tiempo":

Callar es bello, a veces,
 en la desdicha, cuando el alma
 reconoce sus flores
 en la muerte encantada;
 y oír apenas esa música
 de los jardines en desvelo,
 mientras caen los pétalos
 que nos llevan, insomnes, a otro tiempo.

La reiteración de la frase "callar es bello", al nivel mimético de la lectura del poema parece contradecir la función comunicativa del canto lírico. Pero el hipérbaton del título y la frase repetida invierte la idea convencional de que el silencio es negación del canto. Por el contrario, es la comunicación no verbal del silencio lo que más encanta y mejor despierta la imaginación fabulesca que le da vida y anima al poeta a lo largo de los años:

Dime, ¿qué azul me guardará en tu cuerpo
 perdido, dime, hay otra forma
 de no morir si no es el canto
 que se desvela a solas?

Callar es bello en la desdicha
 bajo la sombra enajenada,
 y esperar a que cierre nuestros ojos
 el cielo interminable de las fábulas¹¹.

¹⁰ JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, pág. 296.

¹¹ QUESSEP, *Libro del encantado*, págs. 80-81.

Por medio de la belleza de “callar en la desdicha”, la idea que se repite al principio y al final del poema, se dota a este canto lírico de un marco circular, pero lo que importa más, es que el vocablo *desdicha* proviene del verbo desdecir que significa al mismo tiempo contradecir además de desgracia y pobreza. La música del canto se enriquece y se torna más hermosa y pura cuando se difuma hasta callarse o cuando el poema no intenta decir demasiado.

Es otra desaparición la que sugiere el libro más reciente de QUESSEP llamado *Muerte de Merlín* (1985). El título alude a la figura legendaria y gran mago medieval que acompañaba al Rey Artús, famoso por congrega sus huestes de caballeros andantes alrededor de la Tabla Redonda civilizadora. A primera vista, el título implica quizás que el poeta o mago de la palabra en su conjuro ritual que es el poema haya desvanecido, pero no obstante en la composición lírica llamada “Tráeme el alba” el narrador poético sugiere que el encanto pueda volver a nacer:

Quiero abrir el alcázar de la fuente
prometedora de la vida y del canto
lejos de la ceniza
que cae de las sombras.

Solo en su agua, bajo los almendros,
podré ver el tapiz de la esperanza;
busco una tierra en lo hondo, en su espesura
de lirios y de maravillas mortales:
Quizá el país que todo lo reúne
como espejo, la fábula
donde la constelación es una piedra diminuta
y alguien canta a la muerte como a una crisálida.

Quiero tornar a lo que ya no existe
sino en la imagen del hilo sagrado,
tal vez un mito sea, pero mi alma
no se resigna a perder su tesoro¹².

El tapiz, que es metáfora para el poema, constituye una imagen recurrente en casi toda la poesía contenida en *Muerte de Merlín*. La imagen del tapiz ocupa una posición central en el texto de “Juguetes”, el penúltimo poema del sobredicho libro:

¹² GIOVANNI QUESSEP, *Muerte de Merlín*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985, pág. 79. Citamos poemas de este libro por esta edición y anotamos de aquí en adelante las páginas correspondientes, entre paréntesis, después del texto poético.

El aljibe agrietado persevera,
 polvo y azul, en este mediodía.
 Los niños 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.
 Venga la muerte así, como ha venido
 la infancia en un juguete; y encontremos
 el bajar por la sombra a su floresta
 un tapiz que se teja eterno, fábulas. (111)

Por extensión metafórica, el tapiz o el poema es uno de los juguetes que encuentran los niños al bajar al fondo del aljibe y tal caída infantil al abismo presagia el descenso definitivo de la muerte en donde la voz poética espera encontrar otro tapiz infinito, un caudal inagotable de historias. Así, el poema entreteje los dos momentos polares de la existencia: la infancia y la muerte.

De más reciente factura aún es otro poema que se llama "Tejido" en donde se ve a claras luces, y en forma consolidada, el tema recurrente en toda la poesía de Quessep: que el poema es un magnífico tapiz que hila todos los tiempos (pasado, presente y futuro) por el poder evocador y encantador de la música y los colores. No es sorprendente que éste lo dedique a Jaime García Maffla (1944), un poeta coetáneo y ex-colega en la enseñanza de la literatura al nivel universitario en Colombia. En "Tejido" leemos:

Si tuviese tus ojos, hilandera,
 podría ver lo que jamás he visto:
 hilos de plata, hilos de oro, hilos de seda
 moviéndose en mis manos
 para tejer las cuatro estaciones,
 especialmente la primavera
 o el otoño que todo lo acaba;
 vería el agua correr por la madeja
 y torres en el fondo de las barcas,
 o miraría en la rueca
 las bellas formas que ya son el hilo
 en que siempre la muerte nos espera,
 el hilo de plata, el hilo de oro, el hilo de seda¹³.

¹³ GIOVANNI QUESSEP, "Tejido", en *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia*, Bogotá, Procultura, 1986, pág. 69.

Cualquier texto poético es un tejido ya que ambas palabras tienen la misma raíz etimológica en el verbo latino *texere* que significa tejer. La hilandera puede ser tropo metafórico de la misma poesía en los ojos de Quessep. De todas maneras, dentro del texto poético, la hilandera es el punto de referencia y de conexión e incluso la narrataria del poema. Además, la hilandera es una figura mítica asociada siempre con la acción de crear o recrear o tejer y entretejer todos los planos (hilos) espaciales a través del tiempo. La voz poética anhela poseer la visión de la hilandera y se empeña en conectar los hilos de oro, plata y seda. Cada uno de estos hilos metafóricos simboliza a su vez en su unión, la noción de armonizar mediante la palabra la gloria masculina del oro solar, la índole multiforme y difusa de la expresión sugerida por el color plateado del arquetipo femenino de la luna, y la seda que es de una blancura transparente y estado intermediario en la transformación de un gusano feo en una mariposa bella dentro de la crisálida. La yuxtaposición de la mención de las cuatro estaciones con los tres hilos da a entender que el poema es una gran urdimbre, en la cual el arte supera los límites impuestos por el tiempo y el espacio para intentar captar y conservar, para siempre, alguna parte sumada de la experiencia humana que “no perdura en la memoria”. La rueca, o el instrumento de hilar que menciona el poema, constituye entonces un símbolo metonímico del verso que junta los colores y la música y compone las fibras o hilos de un texto que es nada más que un tejido de palabras. El mismo poema “Tejido” en relación con toda la obra poética de Quessep asume una función metonímica. Así, toda su poesía significa nada menos que un enorme tapiz entretejido escrito en gran escala con una textura superficial que esconde hebras más profundas. Su poesía es además, una metáfora y meditación sostenida acerca de la función del arte poético para recuperar los momentos y recuerdos perdidos que quedan en forma incompleta dentro del mito, la leyenda y el cuento de hadas.

JAMES J. ALSTRUM

Universidad Estatal de Illinois
Normal, Illinois.