Capítulo III
Perspectivas: símbolo y alegoría

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

límite, cualquier término o fin[3]. Pero cada una de las tres promesas del mal, no son sino falsedad e ilusión, "autoengaño" en el lenguaje de Benjamin (1990, 229). La base del engaño estaría en que las cosas no pueden ser conocidas suficientemente a través de la percepción de sus propiedades innatas, sino que el sentido de estas mismas cosas reside fuera de ellas. El engaño es ya alegoría: "significa algo distinto de lo que es" (231). El giro definitivo comienza cuando este principio es llevado a su punto más álgido, cuando el vacío, lo más propio del orden alegórico, logra ser descubierto. En esa dirección apunta uno de los poemas más enérgicos de Giovanni Quessep, titulado "Por la vida desesperada":

> No es el azul del cielo
> lo que resquebraja la vida,
> ni este color del huerto
> encendido por las alas más graves.
>
> Sabemos que hay un abismo
> que tiene su fuente en los ojos
> de quien, perdido, mira una barca
> que no tocará las arenas plateadas.
>
> Si existe la memoria
> de un mundo grávido de pomas y de música
> solo lo teje la fantasía
> por la vida desesperada. (1985, 33)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1988. "Luna, espejo del tiempo". *Revista Universidad Nacional* No. 16, diciembre 1987-abril 1988: 29.

1990. **Eduardo Carranza**. Bogotá: Procultura.

1990. "Poesía". *Gaceta*, No. 7, mayo-junio: 45.

1993. **Un jardín y un desierto**. Bogotá: el Áncora Editores.

1993. **Antología poética**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

1997a. **La poesía de Fernanado Charry Lara**. *Boletín de la Academia Colombiana* abril-junio: 53-64.

1997b. "Silva y la poesía." **Memorias del congreso *Silva, su obra y su época***. Bogotá: Casa de Poesía Silva.

1998. **Carta Imaginaria**. Bogotá: el Áncora Editores.

1999. "Vida y poesía". *Revista Literaria Sonorilo* www.geocities.com/SoHo/Village /4759/

2000. "Inéditos". *Revista Latinoamericana de poesía* 57-8: www.epm.net.co/VIIfestivalpoesía/html/memoria10/quessep.html

2001. **Libro del encantado**. México: Fondo de Cultura Económica.

2. Bibliografía general

Abrams, M[eyer] H[oward]. 1962. **El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica**. Tr. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Nova. De **The mirror and the lamp: Romantic theory and critical traditions**. 1953.

————. 1992. **El romanticismo: tradición y revolución**. Tr. Tomás Segovia. Madrid: Editorial Visor. De **Natural sobrenaturalism** 1971.

Alighieri, Dante. 1983. **Divina Comedia**. Tr. Ángel Crespo. Bogotá: Oveja Negra.

Alborg, Juan Luis. 1975. **Época barroca**. 2a reimpresión Madrid: Gredos. Vol. 2 de **Historia de la literatura española**. 3 Vols.

Alfaro Patrón, Armando Enrique. 1999. "La visión del paraíso en la obra poética de Giovanni Quessep." Tesis Universidad Javeriana.

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

Alvarado Tenorio, Harold. 1975. "Acerca de la poesía de Giovanni Quessep." *El Colombiano*, 7 de septiembre: 4.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.

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

3.

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

Conclusiones

1.

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

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

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

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

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

Notas al capítulo III

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

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

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

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

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

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

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

[8] Los versos de Eugenio Montale que van como epígrafe al libro *Muerte de Merlín*, pueden servirnos como ejemplo de esta negatividad de la forma alegórica:

No nos pidas la fórmula que pueda abrirte mundos:
Si una contrahecha sílaba, seca como una rama.
Esto solo podemos hoy decirte.
lo que no somos, lo que no queremos (Versión de Horacio Asmani).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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