

Héctor Rojas Herazo, Giovanni Quessep y Rómulo Bustos Aguirre: visitando los bosques del Paraíso*

Héctor Rojas Herazo, Giovanni Quessep
and Rómulo Bustos Aguirre: Visitors of the Forests of Paradise

Emiro Santos García
esaga17@gmail.com

Universidad de Cartagena, Colombia

Recibido: 15 de agosto de 2014. Aprobado: 29 de septiembre de 2014

Resumen: este artículo establece un diálogo entre la obra de los poetas colombianos Héctor Rojas Herazo, Giovanni Quessep y Rómulo Bustos Aguirre, abordando sus formas de cognición poética, especialmente su reelaboración del mito del Paraíso como camino hacia una desarticulación de los imaginarios judeocristianos del castigo y la muerte. Para ello, tendremos en cuenta las motivaciones y figuraciones simbólicas del mal concentradas en las figuras arquetípicas de Dios, el Ángel y el Hombre, así como la topografía dramática del Cielo-Paraíso.

Palabras claves: poesía colombiana; mito del Paraíso; opacidad simbólica; angeleología.

Abstract: This paper aims to present a dialogue between the work of Colombian poets Héctor Rojas Herazo (1920-2002), Giovanni Quessep (1939) and Rómulo Bustos Aguirre (1954), addressing their poetic forms of cognition, especially the reformulation of Paradise myth as a way to dismantle the Judeo-Christian imaginary of punishment and death. To accomplish this analysis we take under consideration the motivations and symbolic figures of Evil condense in the archetypal of God, the Angel and Man; and the dramatic topography of Heaven-Paradise.

Keywords: Colombian poetry; myth of Paradise; symbolic opacity; angeology.

* Este artículo hace parte de la investigación “El jardín, la torre y la lámpara. Hacia una cognición poética en la lírica del Caribe colombiano”, xv Beca de Investigación Cultural Héctor Rojas Herazo del Observatorio del Caribe Colombiano y el Ministerio de Cultura de Colombia (2013).

Introducción

En *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Jean-Pierre Vernant se refiere a la apropiación literaria de los mitos como una forma de reactualización semántica:

Poetas elegíacos, líricos y trágicos extraen sus temas del fondo común de la mitología, pero al hacer de los temas míticos materia literaria los utilizan muy libremente, transformándolos según sus necesidades y a veces incluso criticándolos en nombre de un nuevo ideal ético o religioso (1982, p. 178).

Mitologizaciones y desmitologizaciones que, en el caso de la poesía de Héctor Rojas Herazo (Tolú, 1920 - Bogotá, 2002),¹ Giovanni Quessep (San Onofre, 1939)² y Rómulo Bustos Aguirre (Santa Catalina de Alejandría, 1954),³ conjugan figuras arquetípicas como Prometeo, Odiseo, Orfeo e Ícaro, ángeles, demonios y mártires, exiliados y caballeros cristianos. El discurso mítico —como vínculo estructurante y aglutinador— proporciona una suerte de *lingua franca* en la que la palabra se reencuentra con una función creadora, abriéndose a posibilidades que trascienden la racionalidad puramente etiológica.

El motivo de la Edad de Oro resulta especialmente recurrente en la poesía de Rojas Herazo, Quessep y Bustos Aguirre:⁴ metafORIZA una causa primordial imposible de plantear en el lenguaje del logos racional. Vemos así cómo, en

1 Entre su prolífica obra, que abarca diversos géneros, se cuentan los poemarios *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), *Las úlceras de Adán* (1995) y el póstumo *Candiles en la niebla* (2006). En 1999, Héctor Rojas Herazo recibió el Premio Nacional de Poesía José Asunción Silva.

2 Es autor, hasta la fecha, de doce poemarios: *Después del paraíso* (1961), *El ser no es una fábula* (1968), *Duración y leyenda* (1968), *Canto del extranjero* (1976), *Madrigales de vida y muerte* (1978), *Preludios* (1980), *Muerte de Merlín* (1985), *Un jardín y un desierto* (1993), *Carta imaginaria* (1998), *El aire sin estrellas* (2000), *Brasa lunar* (2004), *Hojas de la sibila* (2006), reunidos en *Metamorfosis del jardín* (2006). Premio: Giovanni Quessep es Premio Nacional de Poesía José Asunción Silva en 2004.

3 Ha publicado los poemarios *El oscuro sello de Dios* (1988), *Lunación del amor* (1990), *En el traspasío del cielo* (1993), *La estación de la sed* (1998), *Sacrificiales* (2007), *Muerte y levitación de la ballena* (2010), *La pupila incesante* (2013). Ha sido Premio Nacional de Poesía de la Asociación de Escritores de la Costa (1985), Premio Nacional de Poesía Instituto Colombiano de Cultura (1993) y Premio Blas de Otero de Poesía de la Universidad Complutense de Madrid (2009).

4 Un recorrido por las diversas concreciones del motivo de la Arcadia o Edad de Oro en la literatura europea se encuentra en Frenzel (1980, pp. 22-27).

su manifestación pastoral —como Edén o infancia— o en su visión degradada —como destierro o urbe—, el Paraíso corresponde, en Rojas Herazo, a un lugar donde “toda explicación/ ha sido abolida y sellada/ por un horror tranquilo” (“El enigma”, 2004, p. 330). Incertidumbre que se vuelve más sinuosa, pero no menos hiriente, en Quessep: “¿Dónde estará la escala que va al cielo?/ [...] / Alguien lo supo. [...] / [...] y sólo el día del Juicio/ sabrá si era un sueño,/ o deliraba, en medio de los ángeles” (“En el camino de Damasco”, 2007, p. 363). Bustos Aguirre, movido por la seducción del vacío, susurra a su vez: “Cada día volvemos a inventar el paraíso/ Cada día la espada fogosa del ángel/ calcinándonos el alma/ Cada día/ alejamos nuestros pasos/ sin saber ni siquiera qué es/ lo que se nos niega” (“Cada día volvemos a inventar el paraíso”) (2004, p. 37).

¿Qué ideal poético proyectan estas desviaciones? ¿Podemos hablar de una palinodia o de un rebajamiento secular del mito judeocristiano? No encontramos en esta pregunta por los orígenes la validación de un radical ateísmo o la asunción de un nuevo fideísmo, sino la pretensión de dismantelar las míticas condenatorias del pensamiento occidental centradas en la dialéctica culpabilidad-inocencia (cf. Santos García, 2009, pp. 13-34; 2011, pp. 95-130). En los tres casos, la perversión poética del mito bíblico puede verse como la reescritura de un acontecimiento simbólico que —precisamente por serlo— no puede comprenderse más que mediante una palabra antimetáfrica. “Lo que se vivió como mancilla, como pecado, como culpabilidad”, afirma Ricoeur, corre el peligro de mantenerse oscuro sin la asistencia del lenguaje del mito. “Sin la ayuda de ese lenguaje, la experiencia sigue manteniéndose muda, oscura y encerrada en sus propias contradicciones implícitas” (2004, p. 311).

El verdor de los bosques, la limpidez de las fuentes, el rumor de las aves y los zafiros celestes no concurren en sus poemas como mistificación religiosa o sensualidad orientalizada, sino como relato que pugna por la restauración de su carácter narrativo. El problema de fondo, más allá de las figuraciones paradisiacas particulares, radica en una vivencia del mal como contingencia humana. Rüdiger Safransky (2000), en *El mal o el drama de la libertad*, sostiene que es la conciencia la que precipita al hombre en el tiempo, no un acontecimiento primordial *ab origine*. La conciencia lo mueve a enfrentarse a una red de posibilidades, a intentar trascender lo inmediato, imaginando absolutos o vacíos donde exista la reparación del sosiego. El problema del mal —entendido como falibilidad humana— vuelve imperfecta la adquisi-

ción de un saber en que el objeto coincida con su representación o esta con la conciencia de un privilegiado intérprete: ¡Qué “alegría ver en la tarde/ palomas de alas plateadas y negras”!, exclama Quessep, y no “preguntarnos de dónde vienen, ni a dónde van entre futuros relámpagos” (“Sonata”, 2007, p. 361). En este trabajo abordaremos algunas de las motivaciones y figuraciones simbólicas del mal en la poesía de Rojas Herazo, Quessep y Bustos Aguirre, teniendo en cuenta las figuras arquetípicas de Dios, el Ángel y Adán, y su articulación en la topografía dramática del Cielo-Paraíso.

La metáfora angélica

Agustín de Hipona y Teodoreto de Ciro, en el siglo v d. C., convenían en la existencia de una lengua paradisiaca cargada de verdad. Ya en el siglo xviii Johann Gottfried Herder advertía sobre lo absurdo de convertirse en defensor de una “arqueología de lo imposible” (Olender, 2005, pp. 17-18). Si bien la teoría de Agustín y Teodoreto permite una “comprobación” de la caída, paga el alto precio de la excesiva intelectualización y del endurecimiento de la imaginación poética. ¿No es posible entonces un conocimiento “verdadero”? ¿Ha renunciado el lenguaje humano a la comunión denotativa de los significantes? Rojas Herazo encuentra a su paso ciudades calcinadas, escombros de palabras que quisieran hacerse una con la luz, pero que se derrumban sobre sí mismas: “Palabras, palabras en el polvo,/ mi voz también ruina y espacio marchitable” (“El habitante destruido”, 2004, p. 61). Esto no puede más que desembocar en una oscura transparencia que agrava la oscuridad del mundo: el poema como irrealidad impenetrable y, sin embargo, como re-conocimiento de esa impenetrabilidad.

Más que recreaciones tropológicas del Paraíso, Rojas Herazo, Quessep y Bustos Aguirre proponen una declaración moral sobre el mundo y el poema como discurso opaco.⁵ Así, si tuviéramos que encontrar un código común

5 Agrega Eagleton: “[...] la moralidad en su sentido tradicional, antes de que los defensores de la obligación y el deber le echasen el guante, es el estudio del modo de vivir más plenamente y alegremente; y el término ‘moral’ en este contexto hace referencia a un enfoque cualitativo o evaluativo de la conducta humana y la experiencia” (2010, p. 38). Rojas Herazo, en un artículo publicado en 1951 en la *Revista Universidad de Antioquia*, asume una posición similar: “Toda verdadera obra de arte, pero más aún toda poética verdadera, está cargada [...] de posterioridad axiológica, de valores implícitos en determinada actitud ante el reclamo terrestre” (2003, p. 351).

de representación de esta opacidad, la figura del Ángel surge como el eje de un singular *ars poética*. Persistente en sus diversos poemarios, el Ángel encierra, como lo ha propuesto Corbin sobre toda angeleología, el “criterio propio de una ontología simbólica”: la mediación entre “la trascendencia del significado y el mundo manifiesto de los signos concretos, encarnados, que por medio de ella se transforman en símbolos” (citado por Durand, 1968, p. 32). En “La noche de Jacob”, el hablante lírico rojasheraciano vislumbra los puentes y los límites:

Sobre nosotros, temblando como un vasto filo,
 el vidrio y la espuma de tus alas,
 tu resplandor más agudo y sonoro que la muerte.
 Estás entre el hombre y Dios
 y las formas estallan, se retuercen,
 te revelan fronteras que rechazan tu vuelo.
 ¡Oh tú, mimado por el delirio y el lujo de la luz,
 vaporoso y flotante,
 feliz entre la música que difunde tu enigma! (2004, pp. 206-207).

Esta exaltación celeste y duro reclamo instituye una dualidad tanto ontológica como gnoseológica: la brecha que recorre la poesía rojasheraciana y que ordena a nivel estilístico las oposiciones del verso, las agrupaciones metafóricas, la preponderancia de la elegía y el contrapunteo, las formas litúrgicas arruinadas y las mixturas de un lenguaje “elevado” y sublime, y uno “bajo” y grotesco. El *agon*, en definitiva, como motor de su universo poético. “Tenerte —¡oh ángel!— despojar tu sonrisa,/ nutrirnos de una dicha que fue nuestra,/ que un agosto del tiempo robaste a nuestra sangre” (p. 207). Semejante imaginería bélica retoma la figura del Jacob del *Antiguo Testamento*, asumiéndolo como el paradigma del rebelde que porfia por la manifestación total del símbolo, si bien solo alcanza a atisbar su indolencia o silenciosa extinción: “Tu presencia es, siempre, siempre,/ una estación imprevista./ Somos inferiores a la energía de tu secreto” (pp. 211-212). Gilbert Durand, a propósito del platonismo valentiniano, concibe la angeleología como una “*relación personal con el Ángel del Conocimiento y de la Revelación*” (1968, p. 40, cursivas del autor). Hay en la teofanía del Ángel una ambigua naturaleza de misterio y des-ocultamiento: un reino cuya existencia parece radicar en su negación. Tal conocimiento por vía negativa —testimonio de lo no

testimoniado— provoca una singular dinámica de unión (*eros*) y distancia (*eris*). En el poema “En el camino de Damasco”, de Giovanni Quessep, puede verse cómo la intertextualidad vetero y novotestamentaria de Jacob y Pablo es trabajada como una incierta posibilidad de acceso celeste:

[...] En el Sagrado Libro
bajan los ángeles de cuatro alas
y suben los peldaños; pero un hombre
que luchó hasta caer la madrugada
con el dragón de ojos babilonios
aún lucha en vano, y sólo el día del Juicio
sabría si era un sueño,
o deliraba, en medio de los ángeles,
como Pablo cuando iba hacia Damasco (2007, p. 363).

¿Ha existido alguna vez un camino que conecte la Tierra con el Cielo? ¿Prometen las escalas del sueño de Jacob una revelación definitiva o una desfiguración y retorno monstruoso del Ángel? En el tiempo mítico y legendario de Quessep, Jacob continúa reclamando la absolución ante una divinidad nefasta, sin alcanzar a comprobar si todo ha sido una esperanza o una pesadilla. El reino de los hombres presiente la posible inexistencia celeste, pero a diferencia de Rojas Herazo, que en uno de sus poemas escribe: “Lo sabemos —he aquí, ¡por fin!, nuestra victoria rencorosa—/ [...] no podremos nunca construir el cielo” (“Salmo de la derrota”, 2004, p. 226), Quessep se cuida de no desvirtuar la conjetura y anular sus posibilidades interpretativas, no por una pudorosa esperanza en la perduración de un centro realista, sino por la necesidad de expansión simbólica: una sola negación definitiva, por mínima que sea, es suficiente para instaurar un nuevo orden monolítico de la realidad.

Puede rastrearse análogamente esta ambigüedad en la poesía de Bustos Aguirre como factor constitutivo de un pensamiento híbrido, mestizo, que encuentra algunas veces en el ángel-Ícaro una sospecha alada, una comunión de los cuerpos y las almas o una lúdica ironía. En “La visita” (2004, p. 131), “El arcángel” (pp. 289-291), “El mensajero” (2010, p. 69) y “Jacob y el Ángel revisitados” (2013, p. 370) ocurre una imaginación elíptica que opone dialécticamente los binomios pureza-impureza, inocencia-culpa, bien-mal y ceguera lúcida-conocimiento sellado, más allá de la incertidumbre y la oposición irreconciliable. En el caso del último binomio, leemos en “El mensajero”:

Ardes ciego detrás del muro

[...]

Aguas de espejo caen
desde ninguna parte
hasta ninguna parte

Tu voz, sin embargo
Ceguedad blanca (2010, p. 69).

La ceguera angélica, que se encuentra en un poema como “La visita” —“Una nube azul cubría sus ojos abiertos/ como alguien detenido en perpetuo asombro” (2004, p. 131)—, y en la angeleología rojasheraciana —“Ángel, hermano ciego,/ puro,/ míranos ahora desposeídos de tu alegría y de tu llama!” (“La espada de fuego”, 2004, p. 190)—, remite a la epistemología escolástica en la que el Ángel no necesita la vista, sino que es todo ver, vuelo, conocimiento en la magnificencia de la luz. El Ángel propicia la ceguera como obnubilación sobre aquellos que enfrentan su presencia, convirtiéndose en bautismal ataque. En “Crónica”, de Bustos Aguirre, el hablante lírico es cegado por un ángel caído: “A los pocos días de nacido apareció el demonio/ se posó sobre el cabezal de la cama/ siguiendo con su pico el movimiento de mis ojos” (2004a, p. 187). Los ángeles de Bustos Aguirre, Quessep y Rojas Herazo proceden de la imaginación de Pseudo Dionisio, Hildegarda de Bingen y Rainer Maria Rilke (cf. Santos García, 2011, pp. 95-109), pero también de las demonologías de Jakob Sprenger, Instintoris, John Milton y William Blake, y conforman el código simbólico de su cognición poética.

En “El Arcángel”, Bustos Aguirre problematiza la pureza del vuelo angélico, relativizando las coordenadas morales y existenciales judeocristianas: el arcángel que vence al Demonio es soportado por las calcinadas alas del Enemigo. Dimensión inseparable de su propia pureza: “¿Ignorabas que eran las atroces alas subterráneas del mal lo que sostenía mi purísimo vuelo?” (2004, p. 290).⁶ En “Jacob y el Ángel revisitados”, por su parte, el patriarca

6 En entrevista con Fernández, Bustos Aguirre se refería al mal como “una cosa que está presente en todo. Y cuando digo el mal ni siquiera estoy hablando en un sentido negativo del mal; simplemente como una presencia que está allí, una cosa que necesariamente está allí, tiene que estar. En esa medida, pienso mucho como piensa el mal la Cábala. Es un punto de vista muy interesante porque dice que el mal es immanente a la creación; es decir, no puede haber creación sin mal. [...] El acto de creación es un acto en el cual las cosas se separan y lo que estaba unido plenamente se separa.

hebreo arrastra su cojera, abatido por la insoportable fuerza del Ángel, que es visto con indiferencia por un perro: “[...] el ángel se llena de filos/ y el perro confunde al ángel con un árbol/ e inevitable levanta su pata” (2013, p. 370).

Advertimos en estas relaciones intertextuales una reflexión metapoética sobre la trascendencia interrumpida del poema, sobre su vacía sacralidad: sus versos no se expanden místicamente hacia inalcanzables reinos, sino que giran centrífugamente, aproximándose a la ausencia, al vacío, a la ironía, al silencio. Édouard Glissant (2010) postula en similares términos una defensa de la *opacidad* como rechazo a las pretensiones de objetividad universal, de coherencia metafísica y absoluto de origen —no como negación, sino como derecho a la apertura ilimitable—. ¿Cómo dar el paso, sin embargo, más allá de la superficie del símbolo sin descender en el silencio hermenéutico? ¿Cómo hablar de la opacidad sin traicionarla? El castigo celeste —la expulsión del Paraíso— oscurece inevitablemente el rostro del dios y del hombre. Este oscurecimiento, no obstante, no es el resultado de la *caída*, sino el punto de partida para su metaforización.

Los paraísos recobrados

El papel de los mitos del origen del mal, explica Paul Ricoeur, radica en “englobar a la humanidad en su conjunto en una historia ejemplar” que presente todos los tiempos en *un* tiempo y realice lo particular como universal específico (2014, p. 312). Es así como la singularidad humana se vierte en figuras paradigmáticas, encaminándose hacia “estructuras esenciales” mayores. De ahí que las motivaciones primordiales de los poemas de Rojas Herazo, Quessep y Bustos Aguirre deban buscarse no en analogías funcionales, sino en homologías o equivalencias morfológicas (Durand, 1981, pp. 37-38). En este sentido, no bastaría con “organizar” y “comparar” sus mitografías: se hace necesario aproximarse a los esquemas imaginativos más íntimos, al nudo arquetípico en el que se encuentran sus poéticas y donde el símbolo opaco tiene una particular movilidad.

Más que significativa resulta la titulación de los primeros poemarios de los tres autores: *Rostro en la soledad*, de Rojas Herazo (su primer título provisio-

Indudablemente implica la presencia del bien y del mal” (2007, pp. 139-140). Esta visión del mal como cosmogonía permite una dialéctica que, al relacionarse con la creación poética, abre un amplio campo a los movimientos de la paradoja, la ambigüedad y la coincidencia de opuestos en su imaginación y lenguaje poéticos.

nal es aún más dicente: *Arribo terrestre*); *Después del paraíso*, de Quessep, y *El oscuro sello de Dios*, de Bustos Aguirre. Los tres parten de la pérdida y la separación. Los tres acuden con mayor o menor énfasis a un registro mítico judeocristiano en el que los rostros de Dios se presentan impenetrables. En *Rostro en la soledad*, como consecuencia, la figura paradigmática de Adán no cuenta con un “vientre que haya engendrado” sus pasos; tampoco con un pecho “donde lactar su curso” —apenas su voz “es madre para el ala de los pájaros” (2004, pp. 43-44)—. El Paraíso al que pertenece se encuentra desprovisto de un consuelo filial, como un “niño olvidado por su madre en un jardín”.⁷ No extraña por ello que Rojas Herazo ironice la existencia de Adán como completud y perfección de la “creación” anunciando una relación conflictiva con la autoridad del Dios-Padre: “¡Qué espanto el de tus venas/ puestas allí, de pronto, como el arpa de un Dios, a sufrir el temblor, la fuerza, los colores!/[...] / Sufriendo los sonidos que tu piel les refleja” (“Adán”, 2004, p. 44).

La re-escritura del mito adánico proyecta un castigo hermético con devastadoras consecuencias que se encuentra presente también en muchos de los primeros poemas de Quessep y Bustos Aguirre. Y si bien la poesía de Rojas Herazo anhela la restauración de una unidad imaginada, confluye en una angustia mucho más lacerante: el misterio incomprensible de la existencia —el *mysterium tremendum et fascinatum*— se antropomorfiza en la figura del Dios Creador-Juez. ¿Qué divinidad es esta que no coincide con la criatura, sino que, antes bien, la separa y lastima? El símbolo “Dios”, a decir de Paul Diel, cuenta con dos grandes dimensiones: una metafísica, como “creador intencional del Universo”, y otra ética, que comprende la “intención de Dios con respecto al hombre” (1989, p. 60). La dimensión metafísica se ocupa de una armonía trascendental y la ética de un imperativo supraconsciente que condena lo inarmónico bajo la angustia culposa. El problema de Dios se vuelve en Rojas Herazo un enigma constante:

Ya me lo han restregado y repetido
 por años y siglos
 Es a Dios a quien buscas
 pues Él tiene la clave.
 ¡Sí es a Él!, respondo.
 Pero ¿qué es o quién es Dios? ¿Es el lado

7 Puede decirse que, a excepción de un poema como “El encuentro (Diálogo de las tres agonías)”, el consuelo materno está prácticamente ausente o es visto como la sombra de una autoridad patriarcal.

izquierdo o derecho de algo
una estrujada sombra
que a su turno nos busca?

El verdadero sufrimiento es no adivinar el camino (“Maquinaciones del deseo”, 2006, p. 34).

En *Muerte y levitación de la ballena*, Bustos Aguirre gira la pregunta —replantea la “clave” de la búsqueda—, preocupándose por la existencia del observador, por la intensidad material y biológica de quien imagina la trascendencia: “Es probable que Dios no exista/ Esto en realidad carece de importancia/ Más interesante es saber/ que existe el hemisferio derecho del cerebro/ cuya función es soñarlo” (“Observación hecha desde el hemisferio izquierdo del cerebro”, 2010, p. 18). La poesía de Quessep, distanciándose de la imaginación rojasheraciana, aunque movida por una similar ruptura simbólica —el *después* de la expulsión—, invierte los valores dramáticos del tiempo, transformando la caída en descenso, la muerte en tránsito y el tiempo en movimiento estacional o cíclico:

Soñemos el minuto de estas flores
para que el tiempo sea como un agua
balsámica y perpetua.

No abramos nuestra casa
al polvo que nos dice lo que fuimos;
más bien con una historia
retornemos al patio y los ciruelos.

Si alcanzamos su fruto
nunca tendremos sed, y en este huerto
volverá la araucaria
a tejer con sus hojas un aire de diamante (“Después será el vacío”, 2006, p. 358).

El poeta transfigura el Cielo-Paraíso en una floresta y una torre encantada —Babel donde se reconcilian las lenguas—, invocando una feminidad amorosa que sosiegue el tiempo de la expulsión y un lenguaje aéreo que reinvente la belleza perdida:

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 (“Tejido”, 2006, p. 266).

El hablante lírico mira el círculo de la rueda —no la espada del guerrero— y encuentra las “bellas formas que ya son el hilo/ En que siempre la muerte nos espera” (p. 266). En poemarios subsiguientes a *Después del paraíso* encontramos el crecimiento de un tiempo cíclico, ensimismado como *duración* del canto y la memoria. Atisbamos en sus versos los pasos de caballeros medievales en secretas recámaras, las promesas de magos dormidos, la velada luminosidad de la luna y los sueños de la Bella Durmiente convertidos en imágenes que crean delicados microuniversos. Apartándose de la inicial hamartiología que abre *Después del paraíso* —pero dialogando con poemas como “Las úlceras de Adán”, de Rojas Herazo (2004, p. 342)—, Giovanni Quessep revisita la antropogonía judeocristiana, afirmando una realidad onírica: “Soñabas que la mano/ celeste ardía en tu arcilla./ Lejos hoy de tu infancia/ vives tu infierno, Adán, ¿también tu paraíso?” (“Adán”, 2004, p. 338). Hay en ello un declarado cuestionamiento de la existencia objetiva del castigo. El combate contra los ángeles de fuego cede paso a los juegos del lenguaje: los héroes se transmutan en viajeros y los ángeles en pájaros. Como en Rojas Herazo, los ángeles de Quessep continúan vedando el acceso al Paraíso —acechan entre los árboles, curiosos y secretos, espiando a los amantes—, pero para el poeta es posible evadirlos y volver a las fuentes del Paraíso:

Digo canciones a una sombra
 para volver siquiera soñando,
 pues sólo en sueños la muerte
 nos deja entrar en su barco
 sin dar al polvo lo que es del polvo
 ni a la mar los remos blancos (“Medianoche”, 2007, p. 262).

Vocación sublimadora cuya particular simbolización se encuentra en las imágenes ornitológicas de la alondra y el ruiseñor: ascensionalismo que permuta la visión del ángel como flamígero vigilante. Para Giovanni Quessep, las “alas sin pájaro” o el “vuelo sin alas” (“Diamante”, 2006, p. 356) —siguiendo los versos de José Ángel Valente—, descubren la pureza de una poesía libre. La alondra en Quessep es particularmente el “pájaro desencarnado típico”:

pájaro arduo de ver, uranio (Durand, 1981, p. 123). El ruiseñor, no obstante, cumple igualmente una función conjuradora: relativiza la historicidad del tiempo lineal, como ocurre con la oda de John Keats, desjerarquizando la realidad ontológica de reyes, campesinos y personajes bíblicos, y convirtiéndolos en leyendas no menos reales que su canto imaginado: “Pero tú no naciste para la muerte, ¡oh, pájaro inmortal!/ No habrá gentes hambrientas que te humillen;/ la voz que oigo esta noche pasajera, fue oída/ por el emperador, antaño, y por el rústico” (Keats, 1945, p. 177).

El motivo del Paraíso en la poesía de Quessep experimentará otras metamorfosis y reinenciones que participan de un orden discursivo inscrito más en una invención fantástica que en un *relato de origen* —caracterizado por el encuentro de potencias primordiales en *illo tempore*—. Pierre Grimal explica que, a diferencia de la leyenda, el mito es “una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una particularidad local y limitada —este es el contenido de la sencilla ‘leyenda etiológica’—, sino una ley orgánica de la naturaleza” (1965, p. xv).⁸ Como narración en la que no alcanzan a diferenciarse las realidades históricas de las imágenes fantásticas, la *leyenda* disuelve las certezas ontológicas del mito, construyendo una coherencia narrativa fronteriza, sin que por ello prescinda de la universalidad simbólica. Transmuta el relato en materia placentera que trasciende el tiempo cosmogónico e histórico —las necesidades de verdad originaria—, para afincarse progresivamente en un plexo contemplativo.

El Paraíso descubre una distinta intimidad, una permanencia que no alcanza a ser medida por el tiempo histórico, sino presentificada por el acontecimiento estético. Abundantes en intertextualidades mágico-simbolistas —deudoras de las exégesis bíblicas, de las ceremonias galantes del gótico, del folclor europeo y de los regocijos mudéjares—, los paraísos de Quessep pretenden reconciliarse con una sabiduría prohibida: el secreto de los árboles del Edén. Hay “algo lejano que nos deja/ una orfandad divina”, escribe el poeta: “¿dónde reinas/ cedro celeste?” (“Vendrá un relámpago de oscura

8 Al respecto, disiente Hugo Bauzá, quien, partiendo de la “leyenda” heroica de Heracles, afirma: “En sentido contrario, pensamos que las narraciones heracleas conforman un mito precisamente porque los relatos en torno de este personaje singular trascienden los límites de su figura, se proyectan a una dimensión universal [...] y adquieren de este modo marcado carácter simbólico” (1998, p. 41). Si bien pueden considerarse como leyendas algunos de los trabajos de Herades, el complejo mítico en general construye una dimensión simbólica universal.

plata”, 2006, p. 385). “No abramos nuestra casa/ al polvo que nos dice lo que fuimos”, aconseja en “Después será el vacío”: “más bien con una historia/ retornemos al patio y los ciruelos./ Si alcanzamos su fruto/ nunca tendremos sed [...]” (2006, p. 358).

Los jardines de cedros y ciruelos bordan el tapiz de un *hortus conclusus*: retórica mística de una naturaleza civilizada. Brotan de su plácido vientre laureles, cedros, cipreses, abetos, duraznos y ciruelos. Las rosas, lirios, violetas y nardos se esparcen como un manto de ricos bordados, iluminándose al atardecer, cuando decae el logoi diurno del sol y el fuego se convierte en hogar de relatos:

La tarde vuela en torno
de la fuente
que nos lleva a un tiempo de hadas:
Todo es claro en los sueños
cuando se nombra
un acto de amor,

[...]

La tarde es el recuerdo
del día ya invadido por su fábula (“Volviendo a la esperanza”, 2006, p. 81).

Mundo órfico compartido por Bustos Aguirre, pero más allá de una mítica o imaginario fijo, como la vocación de un Orfeo que “ya no canta”, pues es “como si la propia palabra quisiera suturar la herida que ella misma ha abierto, restaurarse por la reflexión sobre sí misma” (Bustos Aguirre, s.f., p. 5). Mientras que el mundo de Quessep está habitado por las leyendas y fábulas del ciclo caballeresco medieval y por las narraciones cíclicas persas, Bustos Aguirre descubre el Paraíso en la infancia y en lo más inmediato: el precario reino de lo cotidiano. No encontramos en sus poemas corzas, tigres, ruiseñores, abetos, cipreses o lirios, pero sí mandriles, erizos, cenizales, torcazas, camajorús, matarratones y mangos. Bustos Aguirre reactualiza las propuestas geosimbólicas de Luis Carlos López, Raúl Gómez Jattin y Héctor Rojas Herazo —la preocupación por una geografía americana—, heraclitizando la presencia de lo real en diálogo con el onirismo de Quessep. El motivo del Paraíso —abierto al misterio y al sentimiento de simpatía con la

naturaleza— se manifiesta en su obra, especialmente en *En el traspatio del cielo*, como prosaico e iluminado traspatio. El *hortus conclusus* rompe sus fronteras, colindando con un isomorfismo ascensional:

En lo hondo del traspatio
más allá del mango, de los durmientes ciruelos
está el árbol solo, el solitario camajorú
[...]
Todos lo miramos de lejos
Pero sus ramas ya no podemos verlas. Sus ramas
son invisibles
Sus ramas volaron a lo alto. Sus ramas quedaron
prendidas en lo alto
Y son ahora el techo del mundo (“Árbol camajorú”, 2004a, p. 128).

Si para los celtas la encina es el árbol sagrado; para los escandinavos, el Fresno; para los germanos, el tilo, y la higuera para los indios (Cirlot, 2010), Bustos Aguirre escoge como *axis mundi* uno de los árboles del trópico americano: el panamá o camajonduro —*sterculia apetala*—. “Árboles poderosos e muy altos e gruesos”, refiere el militar y cronista madrileño Oviedo y Valdés: en “lo bajo, algunos dellos están huecos e parecen olmos; más la fructa que llevan son unas almendras grandes, las cuales se les caen cuando están maduras, e aun curadas, que es el tiempo en que cesan las aguas” (1535, p. 298-299). Árbol cósmico que en Bustos Aguirre conecta los tres mundos —el infernal, el terrestre y el celestial—, cumpliendo una función verticalizante y doblemente ascensional: hace de la caída un precipitarse hacia lo alto y de la elevación un advenimiento telúrico. Desarticula la dominante postural centrada en el tiempo del sol cenital.

Los árboles —por extensión, la naturaleza— aparecen en *En el traspatio del cielo* cargados de valores positivos: participan de un paraíso en el que los niños conversan con los ángeles, sueñan caballos bajo las frondas del matarratón y encuentran en la leche del coco la fluvialidad de la luna. Esta valorización de lo vegetal, que profundiza variadas analogías entre el micro y el macrocosmos, no violenta la temporalidad, sino que la plenifica como la crónica de un tiempo soñado, con días lentos, acaso eternos: “Si agitara los brazos estaría en el cielo/ de los barriletes y los pájaros/ Si ahora me diera una vuelta sobre el cuerpo/ ¿en qué otro sueño despertaría?” (Bustos Aguirre, “1. Crónica del sueño”, 2004a, p. 137). El tiempo es medido por el juego; enhebrado por la infancia.

La Madre y la Hermana —presencias femeninas que guardan la niñez— ordenan las horas del mundo: “Dios creó las seis de la mañana para que la madre despierte./ Y nosotros podamos recoger los mangos/ caídos durante la noche” (“2. Crónica de la madre”, 2004a, p. 138); “Dios creó las cuatro de la tarde/ para que los árboles hablen con la brisa/ Para que la hermana mayor regrese/ y yo pueda esperarla junto a la verja” (“6. Crónica de la hermana mayor”, 2004a, p. 142). En poemarios posteriores la Divinidad pierde sus atributos estrictamente “masculinos” y castigadores, antropomorfos y circulares —tan característicos en la poesía de Rojas Herazo—, para mudar en un ser de doble sexualidad, anfibio, teriomorfo y elíptico. Metáforas que privilegian el movimiento:

Dios no es un círculo
Sino, más bien, una ambigua elipse
un raro animal de dos cabezas

Dos espaldas
dos sexos
dos bocas
dos respiraciones
dos lenguas

De su palabra siamesa
brota el vértigo del mundo (“De la forma de Dios”, 2004a, p. 250).

Como contraparte al Dios-Juez, el Paraíso se asocia en Bustos Aguirre a una feminidad amparadora —“a mi madre/ imagen previa del paraíso”, reza uno de los paratextos de *El oscuro sello de Dios*—. Pero si es cierto que esta maternidad telúrica concede un paliativo a la orfandad cósmica, no incurre en los tópicos sublimados de la poesía amatoria quessesiana o de la erótica piedracielista. En “Poema de amor con serpientes, erizos y palomas” (2013, pp. 378-379), Bustos Aguirre recupera la visión irónica de López sobre las convenciones del amor cortés, la animalística de Gómez Jattin y la entrega glandular de Rojas Herazo,⁹ para cuestionar el amor cortesano como funda-

9 He aquí los versos de “Súplica de amor”: “Por mi voz endurecida como una vieja herida;/ Por la luz que revela y destruye mi rostro;/ Por el oleaje de una soledad más antigua que Dios;/ [...] / Por el aullido de mi madre/ Cuando mojé sus muslos como un vómito oscuro;/ Por mis ojos culpables de todo lo que existe;/ Por la gozosa tortura de mi saliva/ Cuando palpo la tierra digerida en mi sangre;/ Por saber que me pudo./ Ámame.” (Rojas Herazo, 2004, p. 222).

mento del poema y como centro lírico del mundo. En versos que recuerdan a “Por el atajo”, de López,¹⁰ el animado viajero tropieza en su camino con una pareja de serpientes, una de erizos y otra de palomas.¹¹ Las criaturas se miran en los ojos del *voyeur* y confiesan su voluntad amorosa. “Hacemos el amor”, le dicen.

Las serpientes, asociadas en el poema de Bustos Aguirre a la Tentación y a la pérdida del Paraíso, corresponden a un amor lujurioso y esquivo. El viajero se propone atraparlas, pero después de hacerlo no encuentra más que ilusorias pieles. El simbolismo del erizo, vinculado a Ishtar —diosa babilónica del amor y la guerra—, encarna un amor doloroso, manchado de sangre. El viajero, por precaución, los deja a su suerte, a pesar de que es atraído por sus filosas agujas. En cuanto a la paloma —ave totémica de la Afrodita griega y de la espiritualidad cristiana—, es cocinada e ingerida, por si acaso pretende escapar. Un viaje iniciático en el que se destruyen los relatos del amor como pecado, dolor o fidelidad sexual, para alcanzar una “voluptuosidad purificada”: la energía del vuelo. El pájaro como “la coronación de la Obra, mientras que la serpiente es su base”, en palabras de Durand (1981, pp. 124-125). Una liberación del Paraíso y sus ángeles.¹²

El “otro” lugar del poema

Bustos Aguirre, Quessep y Rojas Herazo participan de una serie de convergencias simbólicas que no deberían entenderse bajo un determinismo

10 “Lector,/ en la pendiente del camino/ pedregosa y fatal, donde la inquieta/ y arrocina grey agua su vino,/ quise coger una gentil violeta// [...]// Seguí después por el atajo... Y sigo/ y seguiré muy lejos de la vía,/ porque mi corazón —ese mendigo vagabundo— no quiere compañía...” (López, 1984, p. 107).

11 Esta es una muestra de las complejas relaciones lectoras de Bustos respecto de López, planteadas también por Héctor Rojas Herazo (1976), especialmente en “Boceto para una interpretación de Luis C. López”: “Luis Carlos López, en mi tradición poética más inmediata (que muchas veces resulta la más lejana) —la tradición regional— representaba, de alguna manera, el padre que había que matar. Como toda relación con el padre es una relación ambigua. Me incomodaba su exteriorismo, su localismo falto de vuelo; me seducía su laconismo, su precisión. En mis últimos poemarios creo haberme reencontrado con algunos rasgos de su poética. Pero en principio había que poner distancia entre sus palabras y las mías” (Bustos Aguirre, 2004b, p. 115-116).

12 Al respecto, leemos en Quessep: “Si Eva/ vestida de carnaval/ te ofrece una manzana,/ sé sabio / en tu pasión/ y ofrécele a tu vez/ al ángel que, escondido,/ espera detrás de la blanca corteza. / Y, nada temas,/ Después de todo/ sólo son árboles:/ un almendro,/ un manzano/ que ve con ojos ávidos/ desde el muro de piedra el carpintero” (“Salmo y epigrama”, 2006, p. 264).

trascendentalista o como el dualismo de una visión prometeica, *masculina*, y de una órfica, *femenina*. “¿No habría [con ello] un determinismo de imágenes”, se pregunta Durand, “y una segregación de esquemas a partir de la actitud sexual de los componentes de la pareja?” (1968, p. 363). Inquietud que gravita como el gran peligro de toda simbólica: su formulación arquetípica inevitablemente se realiza en el tiempo “histórico” de la representación.

Gastón Bachelard, apoyándose en los presupuestos jungianos, se refiere a dos formas de relacionarse con el mundo: una que “tiende a la contemplación desinteresada del cosmos”, que llama *anima*, y otra que reúne las preocupaciones cotidianas y la búsqueda del progreso como “una manera de defender su permanencia y su derecho al dominio”, que pertenecería al *animus* (Salazar, 2007). Si bien *anima* no corresponde a lo femenino y *animus* a lo masculino como opuestos antitéticos —su androginia se sitúa en tanto integralidad constitutiva—, puede afirmarse que lo femenino, percibido como irracionalidad, subjetividad, pasividad y receptividad, y lo masculino, como racionalidad, objetividad, actividad y penetración, validan una distribución de los roles sociales a partir de lo uranio y lo ctónico. En Rojas Herazo, en este sentido, veríamos naturalizado el símbolo fálico de la espada; en Quessep, la femineidad de la rueda; y en Bustos Aguirre, la concavidad de la madre,¹³ sin cuestionar el carácter convencional del contexto sociohistórico que les pertenece.

El valor *definitivo* de una obra no descansa únicamente en su grado de intimación simbólica o en la sustracción de las pugnas ideológicas en nombre de un arquetipismo moralizante y atemporal. Tanto en las diversas relaciones intrapoéticas del motivo del Paraíso en Rojas Herazo, Quessep y Bustos Aguirre, como en el proceso de realización textual del poema, ocurre una contemporaneidad gnoseológica, paradójicamente facilitada por las especificidades del campo de la poesía colombiana de segunda mitad del siglo xx (Santos García, 2014). En otras palabras: hay una apretada relación en la manera como la poesía de Rojas

13 Aunque Salazar Quintana señala que Jung y Bachelard, para evitar confusiones entre lo masculino y lo femenino como conductas en “la vida cotidiana” y “resultado de una destinación y un reparto de tareas y funciones civiles al interior de un poder dominante”, se deciden por las palabras latinas *anima* y *animus*, algunos sectores de la crítica feminista han visto en esta distribución de la psique humana, así como en sus relaciones con el proceso de individuación, una universalidad de *lo masculino* y *lo femenino*. Para algunas revisiones y revaloraciones feministas del pensamiento jungiano, véase Goldenberg (1976), Wehr (1988) y Rowland (2002).

Herazo es presentificada en la obra de Quessep, o en como Bustos Aguirre dialoga con la de Quessep, destemporalizando imaginariamente la sucesión cronológica y textual de la lectura.¹⁴ Si tenemos en cuenta, por lo demás, las reticencias del canon poético nacional respecto de la incorporación de poéticas periféricas, comprenderemos cómo la cognición poética de los tres autores, articulada en gran parte por el motivo del Paraíso, se da en diferentes niveles: arquetípicos y simbólicos, pero también metacomunicacionales.

En *La cábala y la crítica*, Harold Bloom afirma: “Todos damos por sentado que toda crítica necesariamente comienza con un acto de lectura, pero estamos menos dispuestos a tener en cuenta que toda poesía comienza necesariamente con un acto de lectura” (1992, p. 101). Tanto la crítica literaria como el discurso poético, para el norteamericano, se realizan mediante tropos, pudiendo decirse que los poemas no guardan un significado en sí mismos, sino en sus vínculos con otros textos. Un “texto único sólo tiene un significado parcial; es, de por sí, la sinécdoque de una totalidad más amplia que incluye otros textos” (p. 106). En tanto acontecimiento correlativo y dialéctico, los poemas operan como un conocimiento desplazado, que no se encuentra en sí, que no participa de un centro, sino que es móvil, incompleto, abierto. El “significado de un poema sólo puede ser otro poema”, continúa Bloom. Pero debe entenderse esto no como *su* significado, sino como su más poderosa otredad (p. 108). El problema del Paraíso y del mal, como se colige a estas alturas, no persiste en la restauración mitológica de un pasado perdurable —producto del inconsciente colectivo o de un acontecimiento en *illo tempore*— como en la construcción de un artefacto múltiple, posible en el lugar-no-lugar del poema.

Bibliografía

1. Bauzá, H. (1998). *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
2. Bloom, H. (1992). *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
3. Bustos Aguirre, R. (2004a). *Oración del impuro*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

14 En *El jardín, la torre y la lámpara: hacia una cognición poética en la lírica de Héctor Rojas Herazo, Giovanni Quessep y Rómulo Bustos Aguirre*, hemos estudiado especialmente las relaciones intrapoéticas de antítesis y compleción en la lírica de los tres autores trabajados, incluyendo las presencias fundacionales de Walt Whitman, Luis Carlos López y César Vallejo.

4. Bustos Aguirre, R. (2004b). El silencio de la ballena, *Ítaca* 2, 114-117.
5. Bustos Aguirre, R. (2010) *Muerte y levitación de la ballena*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
6. Bustos Aguirre, R. (2013). *La pupila incesante. Obra poética (1988-2013)*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
7. Cirlot, JE. (2010). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
8. Diel, P. (1989). *Psicoanálisis de la divinidad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
9. Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
10. Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
11. Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
12. Fernández, G. (2007). Entrevista a Rómulo Bustos. En *Cuando las luces se apagan: budismo zen y sentido poético en Rómulo Bustos* (tesis de pregrado). Universidad de Cartagena, Cartagena, 133-141.
13. Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
14. Glissant, É. (2010). *El discurso antillano*. La Habana: Casa de las Américas.
15. Goldenberg, N. (1976). A feminist critique of Jung, *Signs*, 2(2), 443-449.
16. Grimal, P. (1965). *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Labor.
17. López, LC. (1984). *Obra poética*. Bogotá: Círculo de Lectores.
18. Keats, John. (1945). Oda a un ruiseñor. En *La poesía inglesa: románticos y victorianos*. Barcelona: Ediciones Lauro, 177.
19. Olender, M. (2005). *Las lenguas del paraíso*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
20. Quessep, G. (1961). *Después del paraíso*. Bogotá: Antares.
21. Quessep, G. (2007). *Metamorfosis del jardín: poesía reunida, 1968-2006*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
22. Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.
23. Rojas Herazo, H. (1976). Boceto para una interpretación de Luis C. López. En *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 21-32.

24. Rojas Herazo, H. (2003). *Obra periodística, 1940–1970*. Medellín: Universidad de Antioquia, Fondo Editorial EAFIT, vol. II.
25. Rojas Herazo, H. (2004). *Obra poética, 1938-1995*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
26. Rojas Herazo, H. (2006). *Candiles en la niebla*. Bogotá: Ediciones Uninorte.
27. Rowland, S. (2002). *Jung: A Feminist Revision*. Malden: John Wiley & Sons.
28. Safransky, R. (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.
29. Salazar Quintana, LC. (2007). La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard, *Synthesis*, 41 (Ene.-Mar.), 41-52. Disponible en: http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis/2008/03/17/synthesis_no_41/ [Consultado el 15 de agosto de 2013]
30. Santos García, E. (2009). El jardín y la torre: poéticas de la culpabilidad y la inocencia en Héctor Rojas Herazo y Giovanni Quessep. En *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 10 (Jul.-Dic.), 13-34.
31. Santos García, E. (2011). *Héctor Rojas Herazo. El esplendor de la rebeldía: cuerpo trágico y hombre abismado en la poesía colombiana*. Cartagena: Pluma de Mompox.
32. Santos García, E. (2013). *El jardín, la torre y la lámpara. Hacia una cognición poética en la lírica de Héctor Rojas Herazo, Giovanni Quessep y Rómulo Bustos Aguirre* (tesis de Maestría). Universidad del Atlántico, Barranquilla.
33. Santos García, E. (2014). Anhelos cognitivos y muerte del ideal en la lírica colombiana, *La palabra*, 24 (Ene.-Jun.), 45-58.
34. Vernant, J. (1982). *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*. México D.F.: Siglo XXI.
35. Wehr, DS. (1988). *Jung and feminins*. London: Routledge.