

El jardín y la torre

Poéticas de la culpabilidad y la inocencia en Héctor Rojas Herazo y Giovanni Quessep

Emiro Santos García
Universidad de Cartagena

“(…) la leyenda afirma que un tercio de la estructura se hundió en la tierra, un tercio fue destruido por el fuego y otro tercio quedó en pie. (...) Sin embargo, la parte que quedó en pie era tan alta que una persona podía andar durante tres días a la sombra de la torre sin abandonarla nunca. (...) se creía que quien miraba las ruinas de la torre olvidaba todo lo que sabía”.

P.A., *Ciudad de cristal*, VI.

Resumen

A partir de un estudio comparativo entre las poéticas de Héctor Rojas Herazo y Giovanni Quessep (cuyo centro neurálgico es el problema de la culpa y la inocencia como correlato simbólico), será nuestro propósito construir un mapa de lectura que dé cuenta de las tensiones mitopoéticas, existenciales y cognitivas de ambos autores.

Abstract

Based on a comparative study between the poetics of Héctor Rojas Herazo and Giovanni Quessep (whose main theme is the problem of guilt and innocence as a symbolic equivalence) I intend to analyze the mythical-poetic, existential and cognitive tensions. Taking into account some phenomenological lines of Bachelard's imagination, as well as the Nietzsche-

Recibido en marzo de 2009; aprobado en junio de 2009

Tomando como punto de encuentro algunas líneas de la fenomenología de la imaginación de Bachelard, así como las sospechas nietzscheanas sobre el representacionalismo lingüístico, nos detendremos en dos discursos que (bajo una figuración de base mítico-religiosa y trágico-existencial) responden a la posibilidad de salvación o perdición por la palabra desde la deconstrucción de los imaginarios de castigo occidentales.

Palabras clave: culpa e inocencia, abismamiento, simbólica del mal, imágenes prometeicas y órficas, cognición del poema.

chean suspicions about linguistic representation, I will study two discourses that (under a figure of mythical-religious and tragic-existential base) respond to the possibility of salvation or loss by the word through the deconstruction of western punishment imaginaries.

Key words: guilt and innocence, downfalls, evil symbolic, Orphic and Prometeic images, poem cognition.

En otro lugar nos hemos ocupado de uno de los puntos medulares de la lírica rojasheraciana: el problema de la culpa y la inocencia, articulado este en la historia de un abismamiento y un correlato que apela al símbolo como camino para develar la experiencia de una desgracia terrestre (Santos, 2008). Hemos acudido para ello a un poemario tan definitivo como *Rostro en la soledad* (1952), a la épica humana de *Agresión de las formas contra el ángel* (1961) o a algunos poemas de *Las úlceras de Adán* (1995). Advertíamos entonces en sus versos la necesidad de un hombre unificado y múltiple, de un hombre cuya conciencia de cuerpo superara los determinismos de una cartografía escatológica, grotesca o espiritualista, para construir su legítimo lugar en la tierra. Apuntábamos, no obstante, que el lamento de esta poesía, su desesperanza y “feroz necesidad de inocencia” eran demasiado grandes para el consuelo de una palabra o la heredad: eran necesarias, en la lírica del Caribe colombiano, la “poética de Quessep, Gómez Jattin y Bustos Aguirre para trascender la irresolución de una culpa y la necesidad de una inocencia. Para reconciliar a un hombre abismado con el castigo de sus dedos” (2008: 118).

¿Qué complicaba, ciertamente, esta inesperada afirmación? ¿Qué puntos en común podían guardar poetas en apariencia tan disímiles? Quisiéramos ahora aclarar el sentido de estas líneas en un estudio que, más que hacer una escueta y deliberada comparación, pretende dibujar (desde dos auto-

res) algunos aspectos de la visión trágica que construye la lírica del Caribe colombiano, enclavada en los laberintos seculares de la poesía moderna: esa doble “pérdida” y asunción de un mundo en vértigo, sumido en lo que pudiéramos llamar una oscura expiación o incierta ofrenda (Cf. Friedrich, 1958; Gutiérrez Girardot, 2004). Genealogía que cobra algunos de sus más interesantes acordes con la poesía irónica y desencantada de Luís Carlos López –en su debate sobre las formas modernistas y la pregunta por la transposición del ideal–, en la “mala lectura” rojasheraciana de éste (Rojas Herazo, 2002), así como en la fabulación de un mundo que, con Giovanni Quessep, pudiese ser resignificado desde una palabra más allá de toda inocencia. Esta suerte de cartografía de la culpabilidad o la inocencia¹ –deteniéndonos en la existencialidad misma de las representaciones del hombre moderno– alcanza notoria expresión, por su talante elegíaco, en la poética de Rojas Herazo. Pero no es este un acento exclusivo de su lírica. Lo encontramos igualmente en la tensión cristiana de Ibarra Merlano, en el panteísmo erótico de Gómez Jattin o en el fino escepticismo de Bustos Aguirre.

Estudiado aquí, ciertamente, desde una “ficción discursiva” como el Caribe –pero ahondando en una simbólica material y bajo un temperamento mitopoético–, este mapa de lectura permite configurar una pregunta por la poesía moderna como *gnosis*, como discurso cognitivo, no sólo a partir de una preocupación formal, como desde la deconstrucción de un mundo que ya no puede escapar a los avatares del lenguaje y se encuentra en el desfilar mismo de las formas. El mito judeocristiano, re-escrito, pervertido o asimilado, la energía arquetípica de la caída y el destierro, así como la polivalencia del símbolo, la duración de la agonía o el peregrinaje, y la recurrencia del tiempo, en su variante cíclica y crónica, son constantes insoslayables en la poesía de Héctor Rojas Herazo y Giovanni Quessep². Hay en ellos una visión trágica como punto estructurador. Perdura en ambos

¹ Entenderemos por “culpabilidad” y “culpa” algunas de las conceptualizaciones trabajadas por el filósofo francés Paul Ricoeur: la primera como conciencia intensificada del “yo”, designación del “momento *subjetivo* de la culpa” (o “para sí” de la culpa), y la segunda (sobre todo bajo sus connotaciones paulinas) como “el castigo mismo interiorizado [...] que pesa ya en la conciencia” (2004: 258).

² Héctor Rojas Herazo (1920-2002), poeta, novelista, pintor y periodista colombiano nacido en Tolú (Sucre). Entre su obra, que abarca diversos géneros, destacan los poemarios *Rostro en la soledad* (1952), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956) y *Agresión de las formas contra el ángel* (1961). Giovanni Quessep Esguerra (1939), nacido en San Onofre (Sucre), es autor, hasta la fecha, de doce poemarios, entre los cuales es imprescindible mencionar *El ser no es una fábula* (1968), *Duración y leyenda* (1972), *Muerte de Merlín* (1985) y *Un jardín y un desierto* (1993).

la experiencia de un mundo atravesado por la muerte y la ausencia de una trascendencia ultraterrena, incluso a despecho de las elaboradas analogías de algunos poemas de Quessep o la prometeica rebeldía de Rojas Herazo.

¿Qué hermana, no obstante, a dos poetas cuyo verso es, en Rojas, aparente desajuste, caos y desmesura, o imaginado equilibrio, contención y ensimismamiento en Quessep? ¿Cuál es el punto donde se entrecruzan sus universos míticos? Podríamos decir, en una lectura germinal, que el lenguaje del primero —exultante, angustiado—, es el del mito patriarcal veterotestamentario, gravitado por figuras como el Ángel, Lucifer, Adán y Caín (inmersas todas en el mundo de la culpa o el castigo)³. Es el de Quessep, por su parte, el lenguaje y el tiempo de la leyenda, laberíntico y vegetal: la ensoñación de la alondra y la rosa, del ruiseñor y los zafiros estelares, tiempo surcado por la *sympathéia* de la palabra de Ulises y Penélope, de Merlín o Scheherazade: un arriesgado prisma que no pretende evadir la muerte, sino metaforizar un nuevo vínculo con la realidad. Ambos tiempos, desde su heterogeneidad, confluirán (como los ríos del persa) en un jardín, floresta o paraíso donde se consumen las palabras: el tiempo del arrojamiento y la expulsión⁴.

Versos como estos, de Giovanni Quessep: “La espada de los siglos me destierra/ —carbón de Dios— al barro que ya siento./ En mi carne se rompe el firmamento/ y se muerden los astros y la tierra” (“Destino trágico”, 1961: 73), entablan una inquietante consonancia con aquellos de Rojas: “Tres veces he sido golpeado duramente/ y mi frente guarda la memoria de una espada/ como relámpago atesorado por la raíz y la energía de mis dientes” (“La noche de Jacob”, 2004: 211). Tanto Rojas como Quessep habitan así un espacio seducido por el misterio de lo desconocido, por la preponderancia del tiempo y la mortalidad de las sombras. A su modo —a su heteróclito modo— cada uno articula una obsesión por el “destino” del hombre, por su continua búsqueda y peregrinaje. Podríamos afirmar que con ambos nos encontramos, más allá

³ Vale apuntar, así mismo, la presencia crucial de los imaginarios de castigo dibujados por la tradición griega y latina: Narciso, Tántalo y Prometeo, figuras cuyos esquemas de caída dialogan con la sobredeterminación del pecado teológico de la tradición judeocristiana, ensanchándose en otras dimensiones como el exceso, impiedad, *hýbris*, o la ironía trágica de los héroes sofocleos.

⁴ El paraíso de Rojas Herazo y Quessep corresponderá, a pesar de sus filiaciones intertextuales con el relato del *Génesis* y algunas escrituras mediterráneas (el “jardín de joyas” de Uta-napishti en la leyenda sumeria de Bilgamesh, el “cercado” persa protobíblico, o los cuatro bosques del paraíso del islam y el “tercer cielo” de Pablo), a una singular re-escritura de la cual no escapa la ambivalencia y la “contradicción”.

de todo, en un mundo posterior a la dicha, herido por el fuego y el ingreso en el tiempo. El ángel abismado de Rojas Herazo, esa luz de un poema como “Límite y resplandor” (1952) –que, en gnóstico símil, se extraña en la materia– colinda con el “yo” de poemas como “Lo verdadero”, “Con todo lo que soy”, “Yo pregunto” o, sobre todo, “Cárcel de siglos”, de Giovanni Quessep (*Después del paraíso*, 1961)⁵. Comparten en algún momento –cifrada por el símbolo– una heterodoxa retórica judeocristiana, una “desviada” espiritualidad y una mítica del castigo y el oscurecimiento⁶.

¿Qué ha lanzado, pues, al hombre de estos poemas a un mundo que en demasiados versos se padece como privación, o como nuevo paraíso opuesto a la eternidad fugitiva? ¿Ha ocurrido realmente este misterioso tiempo? Y, si ha ocurrido, ¿en qué momento, en qué prehistoria del ser se ha dado la fractura? El “desgarro es *fundamental, constitutivo* [...] ontológico” –diríamos, parafraseando a Patxi Lanceros, ahora sobre esta dramaturgia–. Tematizado “como abismo y caída”, “implica la vivencia del mal e instituye una relación agónica y polémica entre el hombre, la naturaleza y los dioses” (Lanceros, 1994: 418-9). El arquetipo de la “Ruptura” en Rojas y Quessep, a partir del cual constelan otros menores como el aislamiento, el exilio, la ignorancia, el rechazo y la soledad, es la arquitectura íntima que se agudiza en sus poemarios. Dibujará un hombre despojado y en pugna con el lenguaje del mundo. El ritmo oceánico, o el sentimiento de completitud prenatal que intuíamos en algunos paraísos, se destroza, y la realidad, como espesa materia, se vuelve opaca, incognoscible. La dramática de la caída será pues, en ambos, la pérdida no de un lugar histórico, como de una coincidencia plena del hombre consigo mismo:

En el incendio de la madrugada
se cubre de cenizas mi vestido,
y le ponen un barro encanecido
a través de su sangre sepultada.

(Quessep, “Cárcel de siglos”, 1961: 27)

⁵ *Después del paraíso* será excluido, por decisión del autor, de su obra poética reunida (publicada en 2007 por Galaxia Gutenberg bajo el título *Metamorfosis del jardín*). Recurriremos a este poemario, no obstante, por considerarle apertura fundacional: encontramos en él una heterodoxa antropogonía y una etapa hamartológica más tarde casi por completo superada.

⁶ Gilbert Durand hablará tanto de una “imaginación de la caída” como de una “experiencia temporal, existencial”, de una perduración en el inconsciente humano que valoriza negativamente la caída como “pesadilla que desemboca a menudo en la visión de escenas infernales” (Durand, 1981: 104-6). Experiencia dolorosa, expulsión y descubrimiento postural del infante, conjugará la angustia del hombre ante el poder de toda temporalidad y muerte.

La antropogonía de Quessep, desde este torbellino, habrá de soportar la precipitación del ser. No es por ello extraño encontrar en su primera elementalidad cosmogónica –aprisionada por el rigor del soneto– relámpagos, truenos, calcinamientos, tizones encendidos, divinas hogueras, astros y arcanos celestes que espectacularizan el relato de la caída, desde un lenguaje judeocristiano, pero más allá de toda ortodoxa trascendencia. Este “cristianismo en ruinas”, del que hablara Friedrich (1958), este lenguaje roto en su metafísica, oculta toda una palpitación que delinearíamos, en un primer momento –desde un guiño a la fenomenología de la imaginación pura de Bachelard–, bajo cierto temperamento del fuego: el fuego purificador, sublimizado en luz, pero también el fuego violento, cuya excremencialidad encontramos en las cenizas, en una lumbre ahora asolada (Cf. Bachelard, 1966: 174)⁷. Bustos Aguirre, en un estudio sobre la poesía y narrativa de Rojas, ya ha llamado la atención sobre una imaginación del fuego en el autor de *Respirando el verano* (1962) (Cf. Bustos, 2001), pero que nosotros sepamos no ha sido indagada en Quessep, en la plenitud de su primera poética⁸. El ser que surge de un ígneo abismamiento lo hallaremos en *Después del paraíso*:

Ya no me queda sangre en esta guerra,
y no me queda sol ante este viento,
si me calcina el negro movimiento
de la llama infinita que me encierra
[...]
Desde la soledad donde amamanta
mi cuerpo su destino sin pecado,
el incendio del odio se levanta [...].

(“Destino trágico”, 1961: 73-4)

Basten aquí estos versos, en una composición elocuente y decididamente épica –tan extraña a la suscitación de poemarios como *Duración y leyenda* (1972) o *Muerte de Merlin* (1985), donde la penumbra y la música cobran otra dúctil profundidad–. El ser acorralado por el fuego, una constante también en Rojas Herazo (“A la diestra la llama de Dios, viva,/ palpitando

⁷ “Estar aquí, sobre la roca dura”, leemos en *Después del paraíso*, “ardido entre el relámpago y el trueno,/ con la voz delirante en lo terreno/ y la arcilla clamando por la altura” (Quessep, “Lo verdadero”, 1961: 9).

⁸ Algunas interesantes aproximaciones a la poética de Quessep se encuentran en Hernández (2000), Molano (2004) y Ferrer (2007).

como un ave de diez alas/ y nutriendo el silencio con su vuelo encendido [...]” (“La espada de fuego”, 2004: 190), se conjuga en la poesía de Quessep como la ruptura donde se constituye la “historia” del ser, del tiempo y de la muerte: acaso la única posible plenitud del ser que cae, que muere, pero que es sólo él mismo en la tormenta de su derrota. El instinto de la muerte, dirá por ello Bachelard, se impone “incluso a la vida más exuberante”. ¿Por qué no sentir entonces la seducción de desaparecer? En esa profunda expiación, cuando el fuego se devora, cuando el poder se concentra en sí mismo, “parece que el ser se realiza totalmente en el instante de su perdición”, en “la intensidad de la destrucción” como “la prueba más clara de la existencia” (Bachelard, 1966: 134).

He aquí el trasfondo de la poesía de Quessep y Rojas Herazo. Hemos dicho, ciertamente, que con ellos nos hallamos desde el principio en el universo de la gravedad y la destrucción todavía no tocado por la fábula⁹. Deberíamos ahora enfatizar que tal abismamiento, como lenguaje de una “experiencia” innombrable¹⁰, no concierne sólo a un pasado perdido. Responde también a una pregunta por la brevedad, convoca la posibilidad de una culpa que haya permitido –inquietante paradoja– la entrada de la muerte en el mundo, las sombras destruidas, “el reino terrenal de la ausencia”, el polvo de la luna y la impureza de la rosa¹¹. Mas, ¿qué clase de mundo es aquel anterior a las fibras del tiempo? ¿Qué hombre, qué ángel, habita los bosques del paraíso? Es necesario, en el orden de una mítica, que todo hombre celeste muera para que empiece a existir el hombre. Es necesario que Adán, lujo de dicha y espesura, caiga para que principie la historia, para que el tiempo, en su fuga de cristales, circule por la sangre y las piedras. Giovanni Quessep se preguntará así en *El aire sin estrellas* (2000), con interesante ambivalencia: “Soñabas que la mano/ celeste ardía en tu arcilla./ Lejos hoy de tu infancia/ vives tu infierno, Adán, ¿también tu paraíso?” (“Adán”, 2007: 338).

⁹ Habrá que esperar en Quessep hasta un poemario como *El ser no es una fábula* (1968) para encontrar una decantación y una progresiva ensoñación del mundo ahora como relato fabulador, como transfiguración de una imagen “real” petrificada.

¹⁰ Para Paul Ricoeur, la vivencia de una mancilla, de un pecado o una culpa, requieren de un sistema simbólico: sin “la ayuda de ese lenguaje, la experiencia sigue manteniéndose muda, oscura y encerrada en sus propias contradicciones implícitas” (Ricoeur, 2004: 311).

¹¹ “[...] el hombre, *tal como es hoy*”, apunta Mircea Eliade sobre la “accidentalidad” de la muerte en el mito, “[...] *está constituido por estos acontecimientos* [míticos]. Es mortal porque algo ha pasado *in illo tempore*. Si eso no hubiera sucedido, el hombre no sería mortal: habría podido existir indefinidamente como las piedras” (Eliade, 1983: 18. Las cursivas son del autor).

Esta pregunta, más allá de sus posibilidades retóricas, hostiga la complicación de la culpa, ahora evocada en un presente incierto. Complicación que encuentra tan exquisitas elucubraciones en Rojas Herazo o una decidida melancolía en Quessep. Pues, ¿pagamos con nuestra muerte una herida en el origen del tiempo? “La culpa come y bebe de nuestra mano”, afirma Rojas en *Las úlceras de Adán*: “Cada día le ofrendamos la sal y el agua de/ nuestra sangre./ Cada día la sentamos a nuestra mesa/ y le damos el fuego para que encienda nuestra mirada” (“El ruido que llama entre nosotros”, 2004: 298). Preguntarnos por la caída en ambos poetas es apelar a un abatimiento del mundo, a un “dolor de tierra”¹². Se convierte semejante tiempo fugitivo –donde la pérdida y la muerte acaso comporten una equivocación– en el tiempo devorador que hace arder los objetos, que vuelve imposible un retorno. Esta caída, esencialmente –como gravitación simbólica, como *pathos* trágico– implicará, desde sus correlatos, un problema cognitivo en Rojas: “¿Pero dónde estás tú, por quién es cierto todo esto?/ ¿Por quién acepto el castigo del día y la maldición de la faena?” (“El encuentro”, 2004: 54), o en Quessep: “¿Quién te aleja del valle imaginario,/ o te llama con músicas de la esfera celeste?/ [...] ¿No puede el hombre ser feliz? [...]” (“La culpa”, 2007: 183).

De ahí que sea necesario preguntarse si la caída ha “acontecido” en un tiempo anterior al tiempo, o en la historia que, como los ríos orientales, desciende del paraíso y destroza la tierra. Deberíamos ahora indagar por qué en ambos, a pesar de encontrarnos con un fuerte lenguaje originario, no vislumbramos las causas mismas del desprendimiento. Tal ignorancia es imprescindible como estructura significativa: adquiere categoría dinamizadora, requiriendo la posibilidad de una falta, la explicación de un temblor o un extrañamiento de mundo: “[...] siento que mi llegada ha roto el equilibrio, que mi ojo es mucho más hambriento que mis vísceras,/ que un ascua, para la cual no hay agua, me devora la frente” (Rojas, “Salmo de la derrota”, 2004: 225), y en “Mientras cae el otoño”, de Quessep: “Envueltos por la niebla incesante/ seguimos esperando:/ La nostalgia es vivir sin recordar de qué palabras fuimos inventados” (2007: 61). El desconocimiento de los orígenes –piénsese en las colindancias con el mito sofocleo–, será brutal desprendimiento en la poesía rojasheraciana (así como en el poeta

¹² No podemos dejar de pensar aquí en la melancolía de un lucero alboral, en los ángeles de Valéry o Rilke: encadenados, liberados en un mundo que se consume antes de ser apenas tocado.

de *Después del paraíso*), pero también posibilidad del sueño o la invención en el posterior Quessep: el mundo como un incierto *theâtrum mundi*.

Barroca propuesta, en verdad –nos encontraríamos no sólo con el heraclitismo de lo real, sino con su onírica contingencia, que acaso devenga en sueño o pesadilla–: vértigo de las representaciones o escepticismo especular del mundo, a partir de una puesta en abismo se ha perdido (o nunca se ha tenido) un conocimiento primordial, fundacional, en pos de un aletargamiento, sueño u oscurecimiento en el mundo. Bajo sutiles correspondencias con los mitos órficos, neoplatónicos y gnósticos –el alma que ha olvidado su pasado luminoso al abatirse en la materia o confundirse en el tiempo, ya sea por una “audacia del alma” [*“tolma”*] o en la dramática de un mal *constitutivo* de la creación¹³–, tropezaremos, en Rojas Herazo y Quessep, con una incertidumbre genésica, dolorosa. ¿Qué lenguaje podría dar cuenta del enigma? ¿Qué clase de signos recordarían un mundo que se pretende anterior a las palabras, un mundo que ahora ha caído? El lenguaje se rompe, estalla en su imposibilidad temporal, en la desgastada sucesión de símbolos que no alcanzan el centro mismo del desastre. Conjurará una esencial y trágica disolución: su propia caída. Arribamos así al doble rostro de este desprendimiento: la caída del hombre, en un paraíso plenificado por el secreto de las constelaciones, es también la caída del lenguaje¹⁴.

“La palabra que es tiempo”, dirá Bustos sobre Quessep, pretende “expresar el no tiempo” (s.f.: 28). Pero, nos es permitido preguntarnos, ¿qué sucedería si ese no-tiempo nunca ha existido? ¿Si no se halla compuesto, como infinitos prismas, más allá del lenguaje y las palabras?¹⁵ La caída, tanto en Rojas como en Quessep, ha ocurrido desde un lenguaje que posibilita, *crea* el abismo: su dinámica aérea, en algunos momentos vertiginosa, nos transporta a una elemental opacidad. El hombre de poemas como “Sen-

¹³ Un imprescindible estudio sobre el pensamiento órfico se encuentra en Bernabé (1995 y 2004). Para un acercamiento a la antropogonía gnóstica y las particularidades de su cosmogénesis, véase Williams (1992), Jonas (2000) y la compilación de textos gnósticos de Piñero, García y Montserrat (2007).

¹⁴ Antecediendo varios siglos algunas de las preocupaciones de Walter Benjamin (1999), el neoplatónico Simplicio, comentar de Aristóteles, juzgaba necesario el lenguaje a causa de la caída material del hombre (Mayr, 1994: 341). Para un estudio sobre la “caída de los nombres” en Quessep, desde el pensamiento benjaminiano y la teoría mística del lenguaje, puede verse Molano (2004: 68-74).

¹⁵ Rojas Herazo, en afortunadas líneas, tal vez lo ha presentado: “El gran tema de la poesía es el retorno al paraíso. O sea el retorno adonde, más allá de cualquier contumacia nostálgica, nunca hemos estado” (1993: 7).

tencia” o “Adán” expía contradictoriamente en Rojas Herazo su propio encendimiento, su ser, “castigado de hombre” (2004: 44), en un laberinto de sílabas que se vuelve voraz sobre sí mismo¹⁶. La caída se repite así de muchos modos y en muchas ocasiones: es la espada de fuego que tremola ante el paraíso, es la muerte que habita tras la palabra, el sueño, el cuento o la leyenda, pero, igualmente, un sistema de signos que no puede dar cuenta de un abatimiento. Bien lo testimonia la poesía de Vallejo, dolorida, padeciente, donde el mundo será un perpetuo dolor de lenguaje: ¿“Y si después de tantas palabras/ no sobrevive la palabra”? (Vallejo, 1980: 270).

Escribe Quessep, al amparo de esta tensión, que es indispensable, entonces, cantar “los nombres del paraíso” (“Salmo y epigrama”, 2007: 264). Diremos: los nombres originales de las cosas anteriores a la caída, la “lengua de los pájaros” –lenguaje místico y angélico de la tradición sufi y talmúdica– aludida en diversas ocasiones por el poeta colombiano: en ella radica la palabra generativa, hipostasiada, inocente de sí misma, liberada de su turbio peso gnómico. Porque hemos de suponer, a partir de este bello y temible tropo, que un lenguaje y una palabra primordial no comprenderán solo la propiedad o atributo de una cosa, sino que serán *ella* misma, inevitablemente permutables. Dante, en la búsqueda de una perfección lingüística, centraba ya su teoría del lenguaje en una elegante conjetura: el primer hombre nació con el don de la palabra y esa primera palabra, antes que cualquier otra realidad, tuvo como articulación el Nombre Divino (Dante, 1980: 749). No obstante, ¿qué clase de palabra podría ser aquella anunciada en un enero del mundo?¹⁷ ¿Qué palabra, qué signo, lograría devolver la mañana consumida por la rosa y los labios de Helena?:

[...] Si pudiera
darte una manzana
sin el edén perdido,

¹⁶ “Mi nombre no concuerda ni importa”, leemos en “Cantilena del desterrado” (Rojas Herazo, 2004: 126). Bustos, en *Sacrificiales*, no será ajeno a esta angustia nominal: “No me contiene este nombre// Quisiera un nombre de muchas sílabas/ En él no caben el ramaje sin árbol de mi fe/ ni los recuerdos que tampoco tendré mañana” (Bustos, “El nombre”, 2004: 263).

¹⁷ En *De civitate dei contra paganos* (XVI, XV, 1sq.), el obispo de Hipona no dudará que esta primera palabra fue pronunciada en hebreo, así como Teodoreto de Ciro, en su *In loca difficilia scripturae sacrae...* (*Patr. gr.*, 80, 1), defiende el sirio como lengua primordial. Ambos, no sobra decir, tropezarán con el escepticismo de Gregorio Nacianceno, quien rehúsa concebir un Dios gramático, en la mañana del tiempo, enseñando el alfabeto al hombre. Para un estudio sobre la investigación lingüística de los “Archivos del Paraíso” puede verse Olender (2005) y Eco (1994), así como una interesante genealogía romántica de las lenguas en el olvidado libro de Rousseau (1993).

[...]
 mi escritura sería,
 quizá como el diamante,
 piedra de luz sin llama,
 paraíso perpetuo.

(Quessep, “Diamante”, 2007: 356)

La palabra de castigo de Rojas, en contrapartida a la palabra fabuladora de Quessep, se instaura en una total desarticulación, en un desequilibrio del signo. La oscuridad y lumbre de su lenguaje pertenecen, directamente, a una expulsión del paraíso, que es la expulsión de una matriz, la excrescencia de una catástrofe cuyo centro no osa ser nombrado, pero que se asume como impuesto e inevitable (Cf. “Sentencia”, 2004: 201). Quessep, en algunos momentos, desconfiará de la palabra –“¿Y si decimos que la muerte/ responde al paraíso, si cantamos/ que vivir es un vuelo de amor, puro,/ y no resulta?” (“Canción para el final”, 2007: 78)–, pero a su vez le otorgará un papel vital en la reparación del hombre. Rojas Herazo, más allá de las literalizaciones del mito, o del tiempo cíclico pagano, ocupa una palabra que es tiempo horizontal, irreversible, el tiempo de la culpa –como lenguaje de la confesión (Cf. Ricoeur, 2004: 172-5)–, mas también el tiempo lineal crónico. De ahí que en un poema como “El habitante destruido”, creación que marca el punto de quiebre entre un pasado arcádico y una urbe desolada en *Rostro en la soledad*, se pregunte por una “lengua desnuda de toda palabra”, que alcance, a través de muchas escalas, el “grave latido de Dios” (2004: 61).

Pero será este un instante insular, tendremos que decirlo: el poeta ha reconocido, con todo el peso de la memoria o la expiación, que sus palabras son “palabras en el polvo”, su “voz también ruina y espacio marchitable” (Rojas Herazo, “El habitante destruido”, 2004: 61). Dramática del lenguaje que nos conduce a un punto ciego o a la resistencia de los significados, a una palabra que debe vaciarse de sí misma si quiere encontrar una nueva inocencia: la palabra transparente, artística, creadora. Bien afirmaba Auster, sobre los paraísos miltonianos, que en el Edén “cada palabra clave tiene dos significados: uno antes de la caída y otro después de la caída” (2007: 51). Su utilización original “estaba libre de connotaciones morales, mientras que su uso posterior [...] era oscuro, ambiguo, informado por el conocimiento del mal” (51). Como construcción deseante, el paraíso en la poesía de Rojas Herazo y Quessep será

sólo merecido o deleznable partiendo de un desdoblamiento lingüístico: nos quedará, en Rojas, ante la impotencia del regreso, una exclamación que implica acaso la eventual inutilidad de las palabras o la imposibilidad de otro relato: “Estoy harto de saber que la tierra es redonda./ Quiero un número dígito con plumaje de toro/ y una sola ventana para cerrar el mundo” (“Contrapunto para glosar el martirio de San Lorenzo”, 2004: 239), o en Quessep, un blanco fuego, el testimonio de un antiguo poder: “Para encantar esta muerte/ contamos con pocas palabras” (“Perdimos el amor necesario”, 2007: 77).

Precipitación que acontece en el interior del lenguaje, si tal palabra –“interior”– pudiera decirnos algo de una espacialidad inmanente. Nos habla, con igual fuerza, de una conciencia que, como en la poesía rojasheraciana, empieza a abrirse al mundo en el momento mismo del descubrimiento de la muerte. Extraña ambivalencia desde la cual se obtiene un inédito saber: la invención de la mortalidad¹⁸. La caída se moviliza así en Rojas y en Quessep desde un doble camino: una precipitación cuyo eje adquiere un inesperado conocimiento y un deseo insaciable de cielo. Provocará en Rojas, como en Quessep, en el Quessep de “Destino trágico”, una confrontación directa y solar: una tentativa por “arribar al límite de lo perdido” (Rojas Herazo, “Límite y resplandor”, 2004: 33). Profundidad y sima que en varios poemas de *Después del paraíso* –junto a un registro agresivamente diurno– alcanza la inversión de una procesión, una escala que, remontándose de causa en causa, pretende habitar el misterio fascinante y tremendo: a partir de tal figuración la naturaleza avanza entonces al encuentro del ideal y el “yo” se contagia (o guarda algo) de lo que pretende ser conocido, en un laberinto de sugerencias y gradaciones.

Maravillosa verdad de lo desconocido, cognición de una causa que habita tras el misterio y es el misterio mismo: indudablemente estamos frente a una tentativa mística de retorno a las causas primeras. Semejante dimensión permite una confianza en que el “mundo natural [sea] al mismo tiempo una barrera y una escala de símbolos de lo divino” y que sólo “a través del reconocimiento de la dualidad entre nuestro espíritu y nuestros sentidos puede el poeta acercarse a la unidad final del más allá” (Balakian, 1969: 42-3). Contrastan algunas de las anteriores líneas, y cierta estética lunar de Quessep, con la violencia que en Rojas pretende ahondar en la

¹⁸ “[...] el segundo árbol del jardín del Edén”, escribe Dürand, “no es el del conocimiento como pretenden lecturas recientes, sino el de la muerte” (Dürand, 1981: 107).

luz desde un registro épico –pero como Ícaro, Faetón o Belerofontes, será quemado por ella–, cegada por su turbia transparencia. En Quessep se pretenderá una respuesta –enigmática, pero factible tras las progresiones de la realidad–: el eros dinámico de la ascensión es posible; no obstante, debemos advertir que se halla afianzado (irónica revelación) en la impenetrabilidad misma del misterio, en una “dura transparencia”: “[...] nada se abre al corazón sediento/ del agua blanca de la vida eterna./ Sólo se escucha el infinito viento” (“Tormenta”, 1961: 30).

El cosmos se retuerce así en una experiencia sublime –una naturaleza inmóvil o turbulenta en Quessep, o tal vez lo tremendo de la epifanía debatiéndose en la palabra¹⁹– o bien, en la irrupción del absurdo, lo grotesco como sospecha del caos y la ausencia de un orden metafísico –como en Rojas, más allá de un cuerpo escatológico y una visión excremental de la realidad²⁰–. Esta última sospecha, que no puede ser paliada desde una angustia devoradora de la sintaxis, lleva a Rojas Herazo a exclamar: “¡Ay, quién tuviera puños como dos universos/ para golpear el pecho de Dios/ y hacerle brotar respuestas como ángeles!” (“Tránsito de Caín”, 2004: 99). ¿Puede ser roto entonces el hilo del tiempo si el dios no responde o su voz es ininteligible? ¿Es posible vencer la muerte y el peso de la culpa? Los imaginarios de castigo a partir de los cuales trabajan ambos poetas, la caída que comporta una culpa o la prueba más grande de una inocencia, obsecarán el mito judeocristiano como narrativa del ser, como ontología probatoria de un “error”, hasta tal punto que, jugando en su propio juego cultural, estallarán en el absurdo o el vacío.

¿Por qué el hombre ha caído? ¿Cuál es el origen de una culpa? Tales preguntas presuponen un destronamiento, no lo explican. Asumiré así la poe-

¹⁹ Para el pseudo-Longino (1972), lo sublime, como exacerbación de lo bello, es una categoría estética capaz de producir dolor desde la fuerza de su tremenda belleza. Ya Kant, en *Sobre lo bello y lo sublime* (1764), distinguía entre “lo sublime terrorífico”, “lo sublime noble” y “lo sublime magnífico”: “Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica [...]” (Kant, 2003: 14). Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación* (1819), notará también cierta malignidad en la contemplación que amenaza destruir al observador (Schopenhauer, 2003: § 39); y, estudiando la poética de Quessep, Adriana Hernández ha postulado una “estética de lo sublime” en el poeta colombiano: “recreación del prodigio en el poema” como forma, música y sugerencia, y como conciencia de lo trágico (Hernández, 2000).

²⁰ Lo grotesco, como poética o estructura –plenamente diferenciado de un adjetivo calificador o una ornamentaria *grutesca* (Cf. Chastel, 2000 y Fernández, 2004: 19-67)–, presupone para Kayser un “estremecimiento [que] se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia [...] no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida” (Kayser, 1964: 225, 228).

sía de Quessep un giro que nos enfrenta a la probabilidad de que todo relato, todo signo, sea una ensoñación: “Nuestra historia resulta semejante/ A la de esa muchacha maravillosa que penetró en el espejo”, leemos en *Duración y leyenda*: “[...]// Tal vez somos un cuento [...] Tal vez somos la sombra de ese azul en su mano” (“Poema para recordar a Alicia en el espejo”, 2007: 93). ¿Cuáles son las consecuencias de esta sospecha o descubrimiento? ¿Cómo podría ser liberado el mundo, revertida la caída, si la realidad se hace todavía más oscura e inaprensible desde una retórica del sueño? En la poesía de Rojas –auspiciada por el titanismo del fuego solar, por la “seducción de un héroe como Prometeo, que ‘crea la cultura al precio del dolor perpetuo’” (Santos, 2008: 70)–, el hombre se adjudica el fracaso como prueba de su triunfo *en* la muerte. Tal mitografía del sufrimiento (ajena a los imaginarios duales cristianos) conlleva una ambigua victoria: “Nos maduramos para la destrucción. En esto, únicamente en esto, consiste nuestra pasión, nuestra victoria y nuestro abatimiento” (Rojas Herazo, 2003: II, 286).

El testimonio de la existencia como victorioso fracaso, la historia de Adán como el ingreso de un padecimiento, el triunfo de la muerte y la mortalidad del hombre, o el tiempo lineal como único universo posible, serán subvertidos en Quessep, a despecho de toda metafísica disociadora, por una palabra que desnaturaliza el mito, encontrando su fuerza –si tuviéramos que elegir una figura tutelar– bajo la voz de Orfeo, el encantador paradigmático de la muerte. “Escuchas una sonata de Mozart, y piensas/ que sólo el sufrimiento redime”, asegura en *Preludios* (1980), “pero no has mirado tu corazón/ entre un bosque de lirios” (“Elegía”, 2007: 175)²¹. El desterrado de Rojas y la visión del hombre como brasa de una gloria perdida, se transforma en el extranjero órfico que, con la poética de Quessep, avanza al amparo de la luna y los bosques, enamorado del azul y el ala de las aves. Hay en verdad una turbadora distancia entre un poema como

²¹ Para Henry Suso, dominico alemán del siglo XIV, la gratificación del dolor es inconmensurable: nos acerca a una deseada *imitatio Christi*: “[...] deberíamos, sin embargo, preferir las aflicciones como nuestra porción terrenal para parecernos a nuestro guía” (Walker, 1992: 166). Rafael Núñez, en la poesía colombiana, asume una actitud semejante, centrada en la virtud del dolor: “¡Súfre y espéra! – Súfre [sic], que en el mundo/ El martirio a la larga es más fecundo/ En emociones dulces que el placer; [...]” (Núñez, “Belleza, llanto y virtud”, 1986: 26). Es necesario anotar, aun así, que similares inquietudes (desde distintos horizontes discursivos como el politeísmo helénico), ya hacen parte de la cosmovisión de la tragedia griega: el “sufrir para comprender” o el “conocimiento trágico por la fuerza del dolor” (*phronēin*) de las obras de Esquilo, o de las mismas teorizaciones aristotélicas sobre el efecto de la tragedia en el espectador (Cf. Jaeger, 2001: II, 239 y Ricoeur, 2004: 373-4).

“Tránsito de Caín”, de Rojas Herazo y “Quiero apenas una canción”, de Quessep, composición esta donde –a pesar de la incertidumbre del camino y el dolor– el otrora exiliado aparece como un viajero que busca hospedaje en una floresta.

Imagen melancólica, no cabe duda: un bosque de cedros o un jardín medieval donde se reinventa continuamente el paraíso. Bajo un dominio órfico de la imagen poética, caracterizado por “la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza” (Marcuse, 1983: 155), Quessep apuesta a la inocencia del hombre a partir de una distinta ensoñación material. Creará un nuevo paraíso –en sintonía con la afirmación artística y nietzscheana del mundo como fábula– desde un encantamiento circular de las horas que pudiese merecer la levedad y el peso de toda existencia, la “belleza última/ de lo que está a punto de desvanecerse” (“Sonata”, 2007: 361). Si en Rojas el paraíso se ha perdido por motivos inexplicables, si acaso nunca ha existido, Quessep descubrirá las posibilidades estéticas de una emoción que no sólo cante lo olvidado, sino que pueda levantar, grabar contra el tiempo, un jardín tejido como metáfora del silencio. Despertando con ello los poderes oníricos de la imaginación, en un universo violento que, como lo ha estudiado Marcuse, aguarda su transfiguración por la palabra, la espada de fuego del ángel se transmuta en ofrenda: “Me perdí en un lugar del paraíso./ Si quieres rescatarme/ ven sin espada, sólo/ con un ramo de lirios” (“Encantamiento”, 2007: 350).

¿De qué modo ha sucedido la mutación? El descenso a los infiernos o la escala de Jacob se da en Quessep como la música de una canción cuya promesa es la inexistencia de los límites. Nada más alejado de la asunción bélica de Rojas Herazo: gravita en su poesía –a pesar de las implicaciones imaginantes de un poema como “Narciso incorruptible”– el agón contra el ángel de fuego o el intento prometeico, violento, de vencer la muerte en una batalla cuyo triunfo es, paradójicamente, su confirmación tanática. ¿Negación de la dicha? ¿Preponderancia del padecimiento? El universo rojasheraciano, a diferencia de la fantástica floresta de Quessep, está roto y su ruptura es definitiva, inexpiable. Por ello Quessep habrá de preguntarse si sólo el sufrimiento redime o acaso existe otra música, otra palabra, una “canción balsámica” para el hombre destruido: “[...] ¿perdido está el Edén y es vana la escritura si el horror de morir no se convierte en fábula?” (“Del arte y el destino”, 2007: 195). El paraíso de Rojas será, así, en su manifestación pastoral (como Edén o infancia) o en su visión “degradada” (como

destierro o urbe), el lugar donde “toda explicación/ ha sido abolida y sellada/ por un horror tranquilo” (Rojas Herazo, “El enigma”, 2004: 330).

Debemos preguntarnos, a pesar de ello: ¿es posible la asunción de otro paraíso, de otra historia? Propondrá Quessep, en contestación a una simbólica del mal, a la “pérdida” del paraíso (y a toda una arquetipología de la ruptura)²², una nueva metaforización: “Hay otra forma de vivir”, nos dice en *Muerte de Merlin*, “pero seguimos aferrándonos/ al acantilado, sobre la espuma del mal./ Seguramente alguien nos dio/ el mar de danza irrepetible:/ Nosotros escogimos la roca de la culpa/ de donde no podemos mirar cielo ninguno” (“Acantilado”, 2007: 227). Contrasta este mar infinito, que nunca es el mismo (como la historia de Odiseo), con la pesadez tantálica de la piedra: es la apertura al viaje, pero también, en su profundidad, metamorfosis continua. Materialización imaginaria que con Rojas nos lleva a un reconocimiento todavía más agudo y desconcertante: la invención de Dios y la culpa. “El hombre sabe que Dios es el reinvento metafísico de sí mismo”, postula el poeta, no sin que dejemos de pensar en el ateísmo antropológico de Feuerbach (1995) o, con mucha más decisión, en las espiritualizaciones de Diel (1959): “Al explicarlo, se reencuentra con el resto de los hombres [...] Descubre que toda existencia es inocente, incluso a pesar de ella misma. El mal es inocente” (Rojas Herazo, 2002: 247).

Inocencia que —a despecho de sus liberadoras sugerencias— no escapa más allá de una esperanzada formulación. Construye en Rojas un hombre que es verdugo y víctima de un imaginario de castigo arraigado en el ser, constitutivo (como representación vital) en la conformación misma del ser. El tiempo que desciende de una culpa imaginada, y la muerte como imposición (como naturaleza extraña al hombre) en Rojas Herazo, encuentra una pagana circularidad en la deconstrucción mítica de Quessep: el simbolismo regenerativo vegetal (la inmortalidad del cedro o los lirios infernales) y el plexo lunar como emblemas de síntesis y belleza, en un tiempo que no es ya sagrado o profano. “El clima de este lenguaje”, siguiendo a Marcuse, “es el de la ‘*diminution des traces du péché origignel*’ [...]” (1983: 155). Las imágenes órficas de Quessep, efectivamente, apaciguan las con-

²² Con notables momentos de escepticismo, por supuesto: “Pero no somos dioses, no podemos vencer nuestra miseria; nos vamos sin retorno” (“Un vino triste, 2007: 345), o inquietantes metacríticas como en “La alondra y los alacranes” (98), “La lanzadera” (204) y “Canción para el final” (78).

tradiciones entre Eros y Tánatos: “Recuerdan la experiencia de un mundo que no está para ser dominado y controlado, sino para ser liberado [...]” (1983: 155)²³. ¿Basta, no obstante, soñar la materia bajo otra luz para salvar al hombre de su propio castigo? Deberíamos ser más precisos todavía: ¿puede ser revertida la caída? El hombre de Rojas Herazo y Quessep ha *caído*, ciertamente, desde un mito hostigador y con él todo lenguaje: esta era nuestra lectura en líneas precedentes –lectura que comportaba no sólo el abatimiento de los significados como la angustia de un vacío–. Pero si la caída ha sucedido en, *con* el lenguaje, si el problema cognitivo del hombre es esencialmente nomológico, acaso también sea posible reparar la caída del hombre.

Advenimos aquí a uno de los mayores logros de Quessep y a una de las mayores distancias entre ambos poetas: el lenguaje abatido puede ser reinventado. Como síntesis del sueño o unión de lo fragmentado, Alicia –la Alicia de Carroll– conjurará la posibilidad de asunción de los nombres, no perdidos, sino transformados por la voz liberadora del poeta. El poeta, para Quessep, contará con el poder de erigir un jardín o una floresta “donde Eva inventó una manzana para curar ansias de amor y nostalgias de enamorado” (“Mito y poesía”, 2007: 287). Pues, ¿no era sólo una manzana y el árbol del bien y del mal sólo un árbol?²⁴ Palabra cuya fuerza no se expande en el vínculo con una trascendencia extralingüística, sino en un misticismo inverso: la comulgación con las energías simuladoras de los significantes: “Estoy feliz, aunque la ruina/ amenace las puertas de mi casa;/ nadie podría detenerme, nadie/ que no tenga el secreto de mis palabras” (“Lectura de William Blake”, 2007: 234). Prefigurando la estética de Quessep –en el capítulo VI de *Alicia a través del espejo* (1871)– ya Humpty Dumpty aseguraba que cuando utilizaba una palabra, esta decía sólo lo que él quería que dijese, “ni más ni menos”. “La cuestión”, insistía Alicia, “es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes”. “La cuestión”, zanjaba Humpty Dumpty, “es saber quién es el que manda..., eso es todo” (Carroll, 1998: 93)²⁵.

²³ Evocan, del mismo modo, el cósmico vitalismo whitmaniano: “El brote más pequeño muestra que en realidad no hay muerte./ [...] Todo surge y avanza, nada se destruye, [...]” (Whitman et al, 1991: 23-4).

²⁴ “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”, 2007: 264).

²⁵ “En su pequeño discurso a Alicia”, comenta a propósito Auster, “Humpty Dumpty bosqueja el

El sueño carrolliano en Quessep –a partir de un orden que destroza los límites de la realidad en un bosque de olvido– edificará un nuevo significado, una distinta forma de nombrar (crear) el mundo, en una historia alterna –tan “irreal” como aquella que abandona²⁶–. Canción que, como en el “escudo de plata” de Perseo, refracciona el fuego del castigo, encendiendo un fulgor transparente como el diamante: “Yo escucho otra canción/ dolorosa, de un cielo.// La otra parte/ la tienes tú, profunda, en el azul/ de las constelaciones.// [...] ¿Quieres que sea la luna quien te alumbré?” (“Fabulilla de la luna y el lobo”, 2007: 359). Prepara el camino para el ahondamiento estético de la palabra como simulacro: una metáfora que evidencie su carácter ilusorio, irreal, en un mundo en continuo devenir, irrepresentable por el lenguaje, pero exaltado por su dimensión nominal infinita (Cf. Nietzsche, 1990)²⁷. Rojas Herazo descubre así, desde sus primeros poemas, que sólo el símbolo motivado, enamorado de una materia, puede hablarnos de nuestra “realidad”²⁸, fundando, como lo quería Heidegger (1989), la realidad del ser; pero su lírica, permeada en gran parte por cierto logocentrismo nerudiano²⁹, desafía la intimidad de un problema que es eminentemente simbólico. Asumirá, como un Cristo secular –deudor inevitable de Vallejo– el padecimiento del mundo para enarbolar la compasión como trascendencia entre los hombres. Radica quizás en ello la diferencia más notable en la cognición de ambos poetas.

futuro de las esperanzas humanas y da la pista para nuestra salvación: convertirnos en los amos de las palabras que decimos, hacer que el lenguaje responda a nuestras necesidades” (Auster, 2007: 92).

²⁶ El epigrafe de *Brasa lunar*, tomado del Pessoa de “*Nada fica, nada somos*” –análogo a las incertidumbres de Shakespeare, Pirandello o el mismo Carroll– es bastante revelador sobre el carácter discursivo de la realidad: “*Somos contos contando contos, nada*” (Quessep, 2007: 353).

²⁷ Entendemos por “simulacro” (siguiendo la concepción nietzscheana) no “la representación sustantivada que compite ontológicamente con lo representado, lo sobrepuja, elimina y sustituye finalmente, para convertirse en el único ser objetivamente real” (Subirats, 2001: 75), como el artilugio o signo que llama la atención sobre su carácter meramente verbal, metafórico, “irreal”.

²⁸ Al respecto, son bastante dicentes algunos versos de Rojas Herazo en *Las úlceras de Adán*: “De esto nada sabemos. Lo sabe nuestro sueño” (“Adivinanza del fuego”, 2004: 278), o en *Agresión de las formas contra el ángel*: “Es mi sueño en el agua y el agua que nos sueña” (“La sed bajo la espada”, 2004: 217). Comulgan, en ambición existencial y materializante, con el psiquismo de Bachelard: una comprensión de la realidad como “potencia del sueño” y del sueño como una “realidad” (Bachelard, 1958: 24).

²⁹ Borinsky, en un balance sobre los diferentes momentos de la poesía nerudiana, afirmará que el poeta chileno “se recupera a sí mismo perdiéndose” (2004: 164). El creador elocuente, altisonante, viril e hiperrealista de un poemario como *Canto general* (1950) –lleno de seguridades y de un magisterio americanista (al cual tanto deberá Rojas (Cf. Santos, 2008: 54-6))–, encuentra mayor perduración estética en la desconfianza e inseguridad existencial de *Residencia en la tierra* (1935) o *Memorial de Isla Negra* (1964).

Desde un intento plenificador, abarcante, ambicioso de la palabra, que se convierte en crónica de una destrucción, Rojas Herazo está más allá de la propuesta erótica de la imaginación en Quessep: la palabra debe nominar, cubrir el vacío, en una topografía existencial que, a partir de *Desde la luz preguntan por nosotros*, adquiere visos todavía más trágicos por su desmesura verbal: “Soy inocente. Soy definitivamente inocente. Soy puro, miradme, estoy resplandeciente [...]” (“Nausícrates habla de sí mismo”, 2004: 156). Acusan ambos poetas, no obstante, desde una mitología solar o nocturna, una crisis epistemológica del lenguaje: el mundo narrado como un “dolor de tierra” y el mito judeocristiano como preservación, justificación y literalización de ese dolor, cuya caída se concentraría en la culpa de un jardín oriental y una torre escalonada. Palpita aquí, indudablemente (siempre a riesgo de tropezar con el punto donde toda palabra se vuelve esquiva, huidiza, al momento de dar cuenta de sí misma), la apuesta ética de Quessep y la agonía compasiva de Rojas Herazo: desmontar la mítica de una culpa y afirmar la capacidad redentora o destructiva del lenguaje, la palabra que nombra toda existencia³⁰. ¿Somos inocentes o culpables? ¿Es nuestra condena un problema de signos? Pervive en ello una historia cuya liberación implicaría la epifanía de otro tiempo y la destrucción de los relatos erigidos sobre una dramática del dolor o el infortunio. Pudiera ser entonces que, bajo esta nueva gnosis poética, Babel, la imposible y castigada Babel, no fuera más en la cartografía de los hombres la prueba de una desmesura y un rompimiento. Descubriríamos acaso su genuina apuesta romántica: construir, en medio del desierto, un nuevo jardín para el hombre desterrado o, tal vez, un himno a la elemental belleza del sueño. ¿Esperanza del mito en Rojas y Quessep? Diremos por el momento: *amor fati*, una deseada afirmación de la vida y lo inevitable.

³⁰ Escribe Quessep, en iluminadora consonancia: “Sólo entonces comenzaría a olvidar/[...]/ A destejer el destino como quien deshace un dibujo/ Grabado por agujas milenarias en la carne torturada/ Hasta olvidar [...] el nombre de todo ser/ Así comenzaría desde la primera letra del tiempo/ A contarle [todo] de nuevo” (“Parábola”, 2007: 104).

Bibliografía

- Auster, P. (2007). *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama. (Traducción de Maribel De Juan).
- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica. (Traducción de Ernestina de Champourcin).
- _____ (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial. (Traducción de Ramón G. Redondo).
- Balakian, A. (1969). *El simbolismo: juicio crítico*. Madrid: Guadarrama. (Traducción de José Miguel Velloso).
- Benjamin, W. (1999). “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. En *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán. (Traducción de Héctor Murena).
- Bernabé, A. (1995). “Tendencias recientes en el estudio del Orfismo”, *‘Hū*, n° 0, pp. 23-32.
- _____ (2004). *Textos órficos y filosofía presocrática: materiales para una comparación*. Madrid: Trotta.
- Borinsky, A. (2004). “Pablo Neruda: el poeta y su monumento”, *Estudios públicos*, n° 94, (Otoño), Chile, pp. 151-164.
- Bustos, R. (2001). “El Caribe purgatorial: Héctor Rojas Herazo o la imaginación del fuego”. En Castillo Mier, A. (Comp.). *Respirando el Caribe*. Barranquilla: Observatorio del Caribe Colombiano, Ministerio de Cultura y Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, vol. I, pp. 221-231.
- _____ (s.f.). “La imagen mítica del retorno a tres voces”. Manuscrito no publicado. Universidad de Cartagena, Cartagena, 29p.
- _____ (2004). *Oración del impuro* (Obra reunida). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Carroll, L. (1998). *A través del espejo y lo que Alicia encontró del otro lado*. Madrid: Alianza Editorial. (Traducción de Jaime de Ojeda Eiseley).
- Chastel, A. (2000). *El grotesco*. Madrid: Akal. (Traducción de Miguel Morán Turina).
- Dante (1980). “Sobre la lengua vulgar”. En *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid: Editorial Católica, pp. 743-775.
- Diel, P. (1959). *Psicoanálisis de la divinidad*. México: Fondo de Cultura Económica. (Traducción de Mateo Hernández Barroso).
- Dürand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus. (Traducción de Mario Armiño).
- Eco, U. (1994): *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Grijalbo Mondadori. (Traducción de María Pons).

- Eliade, M. (1983). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor. (Traducción de Luis Gil).
- Fernández Ruiz, B. (2004). *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València.
- Ferrer Ruiz, G. (2007). "Geografía poética de Giovanni Quessep". Manuscrito no publicado. Universidad del Atlántico, Barranquilla, 16p.
- Feuerbach, L. (1995). *La esencia del cristianismo*. Madrid: Trotta. (Traducción de José Iglesias y prólogo de Manuel Cabada Castro).
- Friedrich, H. (1958). *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix-Barral. (Traducción de Juan Petit).
- Hernández, A. (2000). *La escritura órfica*. Tesis de Maestría del Seminario Andrés Bello. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Heidegger, M. (1989). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos. (Traducción de Juan David García Bacca).
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. 3 ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaeger, W. (2001). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica. (Traducción de Joaquín Xiral).
- Jonas, H. (2000). *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. 2 ed. Madrid: Editorial Siruela. (Traducción de Menchu Gutiérrez).
- Kant, I. (2003). *Sobre lo bello y lo sublime – La paz perpetua*. Madrid: Espasa-Calpe. (Traducción de A. Sánchez Rivero).
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova. (Traducción de Ilse M. De Brugger).
- Lanceros, P. (1994). "Al filo de un aforismo". En Kerényi, K. y Ortiz-Osés, A. (Eds). *Arquetipos y símbolos colectivos: Circulo Eranos I*. Barcelona: Anthropos, pp. 415-423.
- Longino, C. (1972). *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar. (Traducción de Francisco de P. Samaranch).
- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe. (Traducción de Juan García Ponce).
- Mayr, F. (1994). "Hermenéutica del lenguaje y aplicación simbólica". En Kerényi, K. y Ortiz-Osés, A. (Eds.) *Arquetipos y símbolos colectivos: Circulo Eranos I*. Barcelona: Anthropos, pp. 317-343.
- Molano Vega, M. (2004). *La poesía de Giovanni Quessep: crítica, tradición y perspectivas*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 127p.
- Nietzsche, F. (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos. (Traducción de Luíís Valdés y Teresa Orduña).
- Núñez, R. (1986). *Poesías*. Bogotá: Círculo de Lectores.

- Olender, M. (2005). *Las lenguas del paraíso*. México: Fondo de Cultura Económica. (Traducción de Horacio Pons).
- Piñero, A., García Bazán, F. y Montserrat, J. (Eds.) (1997-2007). *Textos Gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi*. Madrid: Editorial Trotta, 3 vol.
- Plotino. (1996). *Enéadas*. Argentina: Planeta-DeAgostini. (Traducción y notas de Jesús Igal).
- Quessep, G. (2007). *Metamorfosis del jardín: poesía reunida, 1968-2006*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta. (Traducción de Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni).
- Rojas Herazo, H. (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- _____ (1993). “Prólogo”. En Roca, Juan Manuel. *Prosa reunida*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- _____ (2002). *Señales y garabatos del habitante*. Sincelejo: Unión de Escritores de Sucre.
- _____ (2003). *Obra periodística, 1940–1970* (Compilación y prólogo de Jorge García Usta). Medellín: Universidad de Antioquia, Fondo Editorial EAFIT, 2 vol.
- _____ (2004). *Obra poética, 1938-1995*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. (Estudio preliminar y notas de Beatriz Peña Dix).
- Rousseau, J.J. (1993). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Bogotá: Norma. (Traducción de Rubén Sierra Mejía).
- Santos, E. (2008). “El esplendor de la rebeldía”: *cuerpo trágico y hombre abismado en la obra poética de Héctor Rojas Herazo*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Cartagena, 140p.
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2vol. (Traducción de Pilar López de Santa María).
- Subirats, E. (2001). “El amanecer de los ídolos”. En *Culturas virtuales*. México: Ediciones Coyoacán, pp. 75-83.
- Vallejo, C. (1980). *Obra poética completa*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- Walker, C. (1992). “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”. En Feher, M., Tazi, N. y Nadaff, R. (Eds.). *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, vol. I, pp. 163-225.
- Whitman, W., Dickinson, E. y Williams, W. C. (1991). *Tres poetas norteamericanos*. Bogotá: Norma. (Traducción y selección de José Manuel Arango).
- Williams, Michael. (1992). “Imagen divina-Prisión de la carne: percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo”. En Feher, M., Tazi, N. y Nadaff, R. (Eds.). *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, vol. I, pp. 129-149.