

Reflexiones sobre la poesía de Giovanni Quessep

*Edwin Carvajal Córdoba**
Universidad de Antioquia

Nunca he podido decir qué es la poesía. Por su capacidad proteica, se me transforma constantemente, entre las manos, en agua, en nube, en blancura inasible. Pero siempre me queda su fábula, semejante a la rosa del paraíso.
Giovanni Quessep

Resumen: El trabajo analiza la relación entre música y muerte en un poema del ciclo *Madrigales de vida y muerte* del autor colombiano Giovanni Quessep.

Descriptor: Quessep, Giovanni; Poesía colombiana.

Abstract: The contribution analyzes the relationship between music and death in a poem of the cycle *Madrigales de vida y muerte* by the Colombian author Giovanni Quessep.

Key words: Quessep, Giovanni; Colombian poetry.

De los diversos tópicos que se recrean en la poesía de Quessep,¹ elegimos para nuestras consideraciones la música y la muerte, porque se expresan de

* Magíster en Literatura Colombiana y profesor ocasional de literatura de la Universidad de Antioquia; ecarvajal@carios.udea.edu.co.

1 Poeta colombiano nacido en San Onofre, Sucre, con nombre italiano y apellido libanés. Estudió filosofía y letras en la Universidad Javeriana de Bogotá, y luego completó su formación intelectual en Italia con el estudio de antiguas literaturas europeas. Actualmente es catedrático de la Universidad del Cauca, en Popayán, y considerado como uno de los grandes en las letras nacionales. Su obra poética se reúne en *Después del paraíso* (1961), *El ser no es una fábula* (1968), *Duración y leyenda* (1972), *Canto del extranjero* (1976), *Madrigales de vida y muerte* (1978), *Libro del encantado* (1978), *Preludios* (1980), *Muerte de Merlín* (1985), *Antología poética* (1993a), *Un jardín y un desierto* (1993b) y *Carta imaginaria* (1998). Giovanni Quessep es un poeta de palabras precisas y sonoras, sin excesos ni derroches, un poeta que

manera directa y persistente a lo largo de su universo poético. La música vibrante que envuelve la palabra para producir melódicos temas; la muerte vinculada íntimamente con la vida, como dualidad confusa donde el hombre logra despertar de la luminosidad de largos días y encuentra esa luz nocturna que jamás termina en la orilla lejana: “Quiero morir o vivir, lo mismo/ me debe ser la muerte que la vida” (“Quiero apenas una canción”, 1993a, 92),² o “¿Quiénes me llaman a estas horas/ de la vida y la muerte?” (“El otro encanto”, 80). Desde *Después del paraíso* (1961) hasta *Un jardín y un desierto* (1993b) encontramos dichos tópicos con matices y tonalidades diferentes. Varios críticos han notado su constante aparición en un sinnúmero de poemas, pero no se ha iniciado en los últimos años un trabajo serio sobre estos temas.³

Nuestra intención es estudiar el poema “Escrito para ti, en tu nombre”⁴ a partir del análisis estructural, específicamente desde los niveles fónico-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico, para determinar posibles significados, dos de ellos relacionados con los temas de la música y la muerte.

Escrito para ti, en tu nombre
 Pudiera ser que un día
 retornaras al tiempo,
 cubierta por las flores
 que recogiste en el perdido sueño.

2 En adelante todas las citas que se hagan de la poesía de Quessep se harán con base en la *Antología poética* que editó el Instituto Caro y Cuervo (1993a).

3 Muchos de los estudios que se conocen se centran de manera general sobre los elementos o temáticas más sobresalientes de su poesía, la publicación de un nuevo libro de poemas, o bien sobre la generación y el momento histórico en el que surge el poeta. Entre los trabajos se destacan los realizados por James Alstrum (2000), Rogelio Echavarría (1998), Luz Mary Giraldo (1997), María Dolores Jaramillo (1995), Hernán Reyes Peñaranda (1993), Fernando Charry Lara (1985) y Martha Canfield (1972).

4 Este poema hace parte de su libro *Madrigales de vida y muerte*. Son madrigales que le cantan al amor, con sonidos de vida y de muerte desarrollados en forma intensa y con una tonalidad triste, borrosa. Dichos madrigales son fruto del conocimiento de la lengua italiana y de la música italiana: “El italiano es una música muy suave, realmente es un idioma para cantar. Yo creo que algo de él hay en mi poesía... además, la poesía nació con la música” (cit. en Posada, 1998, 7). En toda su poesía, pero más en este libro y en *Duración y leyenda*, la música se constituye en un elemento predominante en la composición de los versos. Al referirse Quessep a la música de su poesía afirma: “Tengo la creencia muy profunda de que la poesía está íntimamente ligada a la música, no se puede separar el sonido del sentido de las palabras [...] La poesía está hecha de música y quizá más de silencio. El poeta tiene que callar muchas cosas, si no calla está perdido, su trabajo es apenas levantar una especie de velo, un velo mágico para dejar ver infinitas significaciones” (7).

- 5 Pudiera ser también, Violeta,
siempre en el cántico nombrada,
que me dijeras de la blanca orilla
donde ahora es pasión y amor tu alma.
- 10 ¿Me contarás en qué país nocturno
cantas para que el cielo se desvele,
o abra sus puertas al dolor del hada
que hila en tu corazón para la muerte?
- 15 Pudiera ser que recordaras
escrito para ti, en tu nombre,
aquel madrigal de la vida
que habla de un cuerpo entre las flores (Quessep, 1993a, 105).

El poema, en su parte formal, es poliestrofico, compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos cada una, es decir, cuartetos que suman en su totalidad 16 versos. Los versos del poema son simples: los tres primeros son heptasílabos, versos ágiles y ligeros; el cuarto, séptimo, octavo y la totalidad de los versos de la tercera estrofa son endecasílabos, en su mayoría enfáticos porque tienen acentos en la primera y sexta sílabas; los demás versos, el quinto, sexto y los cuatro de la última estrofa, son eneasílabos. No hay unidad en el número de sílabas de los versos, sin embargo predominan los versos eneasílabos y endecasílabos, con, en total, seis de cada uno.

De acuerdo con lo anterior, se tiene que las dos primeras estrofas son heterométricas porque los versos no guardan unidad en el número de sílabas métricas, y las dos estrofas finales son isométricas porque cada una, independiente, posee el mismo número de sílabas. A pesar de la utilización de estos versos de la poesía culta, hay cierto acercamiento a formas más populares o tradicionales, pues el poema está constituido en cuartetos y posee una rima asonante; igualmente se podría hablar de la *silva* porque combina cierta armonía a versos de siete a once sílabas, aunque sea un poema estrófico con rima asonante.

Según el esquema acentual, se observa que el acento versal es paroxítono, siempre se acentúa la penúltima sílaba del verso. En general, la mayoría de los acentos recaen sobre las sílabas pares: Sílaba 2 (7 veces), 4 (6 veces), 6 (9 veces), 8 (11 veces) y 10 (6 veces). El ritmo predominante, por ende, es yámbico, incluso en los endecasílabos, en los cuales tienen la tendencia de alcanzar, después de las primeras sílabas del verso, una acentuación regular de las sílabas pares.

La rima del poema es asonante, pues sólo se presenta igualdad de fonemas vocálicos en el verso 2 con el 4, el 6 con el 8, el 10 con el 12 y el 14 con el 16, es decir, sólo se cumple la rima con los versos pares del poema, los impares son sueltos, o con rima asonante irregular, por ejemplo, el verso 1 con el 7 y el 15; y el verso 11 con el 13, 6 y 8.

Desde el nivel morfosintáctico se debe anotar que cada estrofa del poema está constituida por oraciones compuestas subordinadas, dependiendo en los cuatro casos de una breve oración principal: tres veces “Pudiera ser” y una vez “Me contarás”. La primera estrofa comienza con la oración principal de posibilidad “pudiera ser”, que rige la forma subjuntiva del verbo “retornaras”, conjugado en la segunda persona del singular y en el tiempo pretérito del modo subjuntivo. Se presenta un sujeto tácito “tú” y tres complementos circunstanciales: uno de tiempo, “un día”, otro de lugar, “al tiempo” y finalmente uno de modo, “cubierta por las flores”. De este último circunstancial se desprende otra proposición subordinada de relativo “que recogiste en el perdido sueño”, cuyo verbo está en el mismo tiempo y persona del anterior, pero del modo indicativo, y, “en el perdido sueño”, hace parte de un circunstancial de lugar.

Con la misma oración comienza la segunda estrofa, acompañada del adverbio de modo “también” que se inserta en la oración para reiterar la fórmula que ya antes había aparecido. Si en la primera estrofa el sujeto estaba ausente, en ésta ese “tú” tácito se convierte en Violeta, sujeto de la oración subordinada. Luego viene un inciso o aposición explicativa que modifica al sujeto: “siempre en el cántico nombrada”, seguido de la proposición subordinada de relativo “que me dijeras de la blanca orilla”, donde el verbo cumple las mismas características de “retornaras” de la estrofa inicial en cuanto a la persona, tiempo y modo de conjugación; y se repite otro circunstancial de lugar: “de la blanca orilla”. Además, dicha proposición trae presente, por primera vez, al yo poético o sujeto poetizador “me”, y está modificada por otra proposición subordinada adverbial de consecuencia “donde ahora es pasión y amor tu alma”, oración que funciona con un verbo copulativo, de predicado nominal.

La tercera estrofa se comporta en su totalidad como una interrogación retórica, con un sujeto tácito, Violeta, un yo poético “me” y un verbo principal en segunda persona, de futuro del indicativo “contarás”. Aquí ya hay un cambio en cuanto al modo y tiempo del verbo. Después aparece la oración subordinada “en qué país nocturno cantas para que el cielo se desvele”, con el verbo cantar, modificador del sujeto tácito, en presente y con dos complementos circunstanciales: el primero de lugar y el segundo de finalidad. Luego viene una

oración coordinada disyuntiva “o abra sus puertas al dolor del hada”, que es la continuación de la anterior. Finalmente, se encuentra otra subordinada, en segundo nivel, de relativo: “que hila en tu corazón para la muerte”, con un verbo en presente y un circunstancial de finalidad. Los verbos de las dos anteriores proposiciones, “abra, hila”, no modifican al sujeto principal sino a los elementos que hacen las veces de sujeto secundario de cada proposición: cielo / hada.

Por último, se encuentra en la estrofa final el estribillo inicial: “pudiera ser”, seguido de la oración compuesta en forma subjuntiva, “que recordaras [...] aquel madrigal de la vida”, con el verbo principal “recordar” conjugado en la segunda persona del singular y en el tiempo pretérito del modo subjuntivo, similar a la forma de los verbos de la I y II estrofa. Dicha oración posee un pronombre demostrativo, de carácter específico, y un adjetivo modificador mediato del sustantivo “madrigal”. Dentro de la subordinada aparece un inciso que hace las veces del título del poema: “escrito para ti, en tu nombre”. Y en la última parte del poema se tiene otra oración subordinada relativa: “que habla de un cuerpo entre las flores”, con el verbo hablar en presente, un adjetivo numeral, “un”, y un circunstancial de lugar que modifica al sustantivo, “cuerpo”.

De manera general se puede concluir que la organización gramatical de las estrofas es bastante uniforme, ya que todas se componen de oraciones compuestas subordinadas, casi todas utilizan el modo verbal subjuntivo, es decir, un modo que subordinado o dependiente de otro implica posibilidad mas no efectividad. Es un modo de la no realidad, que unido a la perífrasis verbal “Pudiera ser” ayuda a connotar su grado de posibilidad o imposibilidad. También se observa que el primer y último verso de todas las estrofas tienen una estructura similar, excepto el primero de la tercera estrofa y el último de la segunda: “pudiera ser que” para los primeros versos y el “que” relativo de los últimos versos, que funciona a la vez como finalidad o consecuencia de una acción anterior. Dichas similitudes pueden funcionar como estribillo, pues constituyen una estructura que se repite en forma invariable en las estrofas. Asimismo, es importante anotar que se presentan varios paralelismos: el primero con la expresión “cubierta por las flores”, que se repite en la última estrofa: “cuerpo entre las flores”; y el segundo con el inciso de carácter musical “siempre en el cántico nombrada”, con el otro inciso de dedicatoria musical del verso 14: “escrito para ti, en tu nombre”. Igualmente, todas las estrofas están estructuradas con pausas (representadas con el signo de puntuación de la coma) en los segundos versos.

En el poema existe un equilibrio entre los sustantivos masculinos singulares (día, tiempo, sueño, cántico, amor, país, cielo, dolor, madrigal y cuerpo) y los

femeninos singulares y plurales (flores, alma, hada, violeta, orilla, pasión, puertas, vida y nuevamente flores); en éstos observamos que muchos son propios de la condición humana (sueño, amor, alma, dolor, cuerpo, Violeta —como nombre— y pasión), otros son propios de la naturaleza (día, tiempo, cántico, cielo, flores, orilla, violeta —como flor— y vida). Los verbos principales están en el modo subjuntivo (pudiera, retornaras, dijeras, abra y recordaras) y los secundarios en indicativo (recogiste, contarás, cantas, hila, habla); y existe un solo verbo copulativo: “es”. Los adjetivos son muy pocos; hay dos fuertes que se anteponen al sustantivo (perdido y blanca), y un numeral que se repite en dos ocasiones: “un día”, “un cuerpo”; finalmente, los pronombres también son escasos, tenemos el personal que se repite dos veces: “me”, el posesivo “tu” en tres ocasiones: dos explícitos y uno tácito, y un pronombre demostrativo: “aquel”.

En el poema predomina la subordinación y la potencialidad de los verbos, es decir, no se dan como un hecho consumado sino como mera posibilidad de realización. Las frases u oraciones son dependientes unas de otras para su significación. Las estrofas I, II y IV poseen una estructura similar y conservan una sucesión progresiva en cuanto a la temática; en la primera se solicita el “retornar”, en la segunda el “decir” y en la cuarta el “recordar”. La tercera estrofa posee una estructura diferente porque no contiene la perífrasis verbal “pudiera ser”; se trata de una interrogación que pregunta por la música, ¿dónde cantas?

Con el análisis del nivel léxico-semántico, analizaremos cada una de las estrofas como una unidad. En la primera estrofa, la frase verbal “Pudiera ser” de entrada indica la marca de posibilidad, de deseo que hay detrás del enunciado, pero que todavía no es realidad. Cuando se lee el verbo “retornaras”, inmediatamente se piensa en una partida anterior de un tú que había marchado hacia algún lugar, y esa voz poética desea que vuelva. El retornar también podría significar la presencia de un cuerpo, que implica el elemento visual de una presencia física: *yo quiero verte de nuevo*. “Un día”, implica la posibilidad de que sea cualquiera, es decir, no es un día en especial sino un día indeterminado del futuro; además, es un retorno en la claridad del día y no en la oscuridad de la noche. La expresión “al tiempo” es un poco extraña porque alguien puede retornar a un espacio determinado, a un lugar nombrado y de referencia convencional, mas no a un espacio señalado por el tiempo. Entonces, ¿por qué al tiempo? ¿Será al tiempo presente, al momento actual desde el cual habla el poetizador? ¿o a un tiempo recordado? El retornar al tiempo implica un modo especial, no es un retorno cualquiera, sino “cubierta por las flores”, con un traje de flores o una corona o collar de flores, o en un féretro envuelto en flores. Pero

son flores que ese alguien había “recogido en el perdido sueño”. Entonces, puede que no sea en un ataúd porque son las flores recién cortadas que ella misma había recogido; más bien podría ser una canasta de flores que la doncella o mujer trae de un sueño eterno, de un más allá primaveral, de un bello recuerdo o de la imaginación.

En la segunda estrofa se observa de nuevo la reiteración de deseo, ya no de retorno, sino de decir: que ella diga o cuente su experiencia. El decir implica sonido, y si en la primera estrofa se quería ver a la amada o mujer, aquí parecería que se quiere escuchar su voz. El tú inicial aquí se hace revelador: “Violeta”, mujer, nombre de flor, sonoro, de color morado o blanco. ¿Será que las flores de la primera estrofa son violetas? Es una posibilidad que no se puede descartar, por ahora. “Siempre en el cántico nombrada” parece significar eternidad por medio de la canción. Esto nos lleva a varias preguntas: ¿será una canción que repite el nombre de las flores violetas?, ¿es una canción de nombre Violeta, escrita en homenaje a esa mujer? o ¿será que el cántico nombrado corresponde a una composición celestial de otro reino? El espacio desde donde Violeta hablará es “la blanca orilla”, que podría ser una playa de arena blanca, una cerca de nieve, un espacio descolorido o una margen que delimita un territorio determinado y que implica claridad. Además, dicha expresión funciona como un epíteto donde predomina y tiene más fuerza el adjetivo que el sustantivo. En ese espacio el alma —y no el cuerpo— de Violeta es ahora pasión y amor: ¿dos elementos de contraste?, ¿de igualdad? Una última pregunta: ¿Qué será lo que el yo poético quiere que le diga Violeta?, ¿“que me dijeras” qué? Es un silencio de ese yo poético o es que “dijeras” se refiera a cuéntame de esa “blanca orilla” donde ahora vives.

La totalidad de la tercera estrofa es una gran pregunta que el yo poético hace a Violeta. La pregunta es por el sitio o lugar donde ella canta. Adquiere importancia el verbo cantar, pues de esa acción específica devienen una serie de sucesos que van a afectar tanto al cielo como a ella. El poema no pregunta dónde hablas o qué haces, sino dónde cantas: ¿Qué significado podría tener esta acción para la integración de los significados de todas las estrofas?, ¿cuál podría ser ese “país nocturno”? El espacio por el que se pregunta es oscuro, y no claro como la “blanca orilla” inicial. Dentro de una lógica de lo posible en el espacio-tiempo real, no existe un país nocturno, pues el sol siempre tendrá que salir para dar claridad; ese país no es, entonces, de este mundo real y tangible, o mejor, el espacio al que apunta el poema se adentra en los dominios de lo que se denomina otra vida o el más allá o incluso el paraíso no terrenal. Con la

acción de cantar el cielo se desvela, personificación que sólo lo logra la voz femenina, obviamente melodiosa y hasta poderosa, de Violeta. El desvelar de la estrofa ¿a qué significado apuntará?: al malestar de no poder conciliar el sueño o al correr el velo para despertar a la luz. Ambos “pudieran ser”, pero con la expresión “o abra sus puertas al dolor del hada”, inmediatamente se acepta la segunda posibilidad. El sustantivo “hada” remite a un elemento fantástico, de la mitología universal, en este caso de carácter negativo, es decir el hada aniquiladora que extermina a los mortales: “que hila en tu corazón para la muerte”. ¿Será que esta hada tiene que ver con esa música o himno celestial del que se habló antes? Si el hada hila en el corazón humano, esto implica exactitud en el tejido, entretención vital y la prolongación de un sufrimiento causado por el lento tejido del hada, que una vez concluido extingue la vida humana; así lo parece conformar el epígrafe de Quevedo que acompaña a los poemas *Madrigales de vida y muerte*: “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?” (91). Aquí no hay esperanza, como sí ocurre con el tejido de Penélope. Claro que no se debe olvidar que todo este enunciado está bajo los signos de interrogación que implica, también, posibilidad, factible o no de realizarse.⁵

En la estrofa cuatro nuevamente se hace presente la posibilidad de deseo. El deseo aquí recuerda algo que necesariamente tuvo que pasar en un pasado y que ahora es factible de evocar. El yo poético pide a su amada Violeta que evoque aquella composición poética de vida, aquel canto breve de amor y de vida que constituye el madrigal enunciado, madrigal que fue escrito en honor a ella: “escrito para ti, en tu nombre”. El verso a la vez hace de título del poema, como dedicatoria que enaltece la figura femenina del poema. Se podría pensar la posibilidad de que el madrigal fue compuesto por el yo poético del poema, debido a la dedicación que hace del mismo y a la determinación de que fue “aquel” y no un o cualquier madrigal que él quiere que recuerde, ya sea porque lo olvidó, o porque cuando sonó ella no estaba en un estado de real conciencia: ¿estaría soñando?, ¿muerta?, ¿aquel madrigal le cantará a la vida?, ¿a la muerte?, ¿al amor? El madrigal “habla de un cuerpo entre las flores”. Cuerpo que

5 Afirma Jaramillo que los poemas de Quessep evocan a todos esos seres de la mitología occidental que se recrean cada vez que hacen su aparición en la escena literaria. Para ella *Duración y leyenda* es uno de los mejores libros del poeta porque habla, o mejor, canta sobre la vida, evoca personajes mitológicos y se pregunta por la poesía, por la creación poética, a partir de la referencia directa de alusiones literarias. En él se observan los grandes maestros que inspiran a Quessep: Homero, Dante, Shakespeare, Carrol, Borges, Machado y García Márquez (1995, 90).

puede ser cualquiera cubierto o rodeado de flores. En este punto surgen varias preguntas: ¿será un cuerpo con vida?, ¿inerte?, ¿será Violeta?

Con estas preguntas nos acercamos a una propuesta de interpretación. Para ello reanudamos nuevamente nuestra pregunta por los tópicos de la música y de la muerte. De entrada hay que decir que el poema es un madrigal que por su estructura está muy ligado a la música y al canto.⁶ Los madrigales inicialmente le cantaban al amor, pero hoy en día le cantan con profundo sentimiento a cualquier tema en versos que van desde el heptasílabo hasta el endecasílabo (Beristáin, 1989). Se observa que las referencias a la música se dan en todas las estrofas, menos en la inicial; también, que al tiempo que se canta para perpetuar el nombre o la figura de Violeta, ella canta con otra finalidad. O ¿será que el canto del poema es uno solo y es precisamente lo que canta Violeta? La dedicación del poema hace que este interrogante pierda peso, pues la música está escrita para ella y no por ella; por convención común se sabe que una construcción de este tipo sólo puede ser escrita y dedicada por otra persona, un creador, alguien muy especial cercano a ella. ¿Será el yo poético el compositor de dicho madrigal? Podría ser. Por ello, consideramos que Violeta es música en otro reino, mas no es la música ni la cantante en el poema; es la posibilitadora para que se produzca un sonido musical tanto en la composición del poema como de la sonoridad de sus palabras. De ahí que en el poema se escuche una especie de resonancia musical causada por unos versos melódicos. De ahí también que para Quessep la poesía es canto y cuento, conjuro mágico en que sonido y sentido se armonizan, a la manera de Antonio Machado: “Canto y cuento es la poesía./ Se canta una viva historia,/ contando su melodía” (Reyes, 1993, 19).

En cuanto a la isotopía de la muerte, es válido mencionar que muchas de las figuras fúnebres que se presentan en este poema se corresponden en significado con otras similares de otros poemas. Por ejemplo, en el poema “Quiero apenas una canción” las flores están relacionadas con el ocaso: “mi camino se cubre de violetas/ y de sombras perdidas en mi canto”. Y más adelante concluye: “Aguardaré a la sombra de mi otoño/ cubierto por las flores y la luna” (Quessep, 1993a, 91-92). El otoño y las flores son símbolos en la poesía de Quessep que remiten a lo precedero, al paso de la vida, a un estado de decadencia de la

6 Se debe destacar que en la poesía de Quessep se nota una esmerada escogencia del lenguaje con el propósito de hacer que el poema sea cada vez más rítmico y melódico, “así gana en densidad, pureza y precisión, que llevó al poeta a encontrar muy pronto una forma poemática y una musicalidad inconfundiblemente suyas, sobre todo en el uso del lenguaje de la canción” (Reyes, 1993, 26).

condición humana, incoloro (“hojas blancas”) que irremediablemente conduce al “otro encanto del que nadie vuelve” (“El otro encanto”, 1993a, 80). Con esto se quiere afirmar que para el poeta la muerte no adquiere características trágicas. Cuando el yo poético nombra la muerte no necesariamente niega la vida, sino que la exalta, en medio de los ojos atónitos de los observadores que miran cómo su poesía cruza, triunfante, los valles de la muerte para llegar al encanto de la otra orilla perdida, o del reino anhelado (ver el poema “A la entrada del reino”, 1993a, 69).⁷ Igualmente, el hada y el hilar adquieren en otros poemas características similares de muerte. Por ejemplo, en el poema “Si se nombra la blancura”, el hilo se comporta como un instrumento posibilitador de la otra orilla deseada y esperanzadora: “hilo de muerte florida” (1993a, 59); en el poema “Tejido”, se concretan en forma más reveladora estas afirmaciones. Y las hadas, personajes fantásticos que retoma Quessep de la mitología clásica, son siempre portadoras de la daga que facilita el paso al otro reino esperado (ver el poema “Canción de los ciruelos”, 1993b, 13).

A través de los diferentes análisis que se han aplicado al poema se ha ido tejiendo una serie de unidades significativas que permiten entrar al juego de las posibles relaciones de significado que se enuncian en el poema.

La posibilidad abierta que expresa cada una de las estrofas, a través de los verbos en subjuntivo sustentada en un “pudiera ser”, ofrece la alternativa de la esperanza o la duda sobre la realización de las acciones que se expresan en el poema, mediante la evocación que hace el yo poético. Esta imposibilidad de saber con certeza, un regreso, un pensamiento o una palabra, se traduce en la ausencia del ser amado, una falta no sólo física sino espiritual, porque la ausencia en el poema se manifiesta en una carencia del no poder conocer el pensamiento del ser amado, en una incomunicación presente y dudosamente futura (“contarás”). Existe una serie de barreras que se oponen a la unión, o mejor, al reencuentro del yo poético con la amada Violeta y que posibilitan ese distanciamiento: ellos están alejados por un borde níveo infranqueable, por la hojarasca de flores, por espacios o países diferentes (él en la claridad, ella en la oscuri-

7 A propósito de este poema, y extensivo a los poemas de *Madrigales de vida y muerte*, afirma Hernán Reyes que el reino al que constantemente alude Quessep es el reino de la muerte, “habla del conocimiento de la muerte, de saber qué hay en la muerte, conocimiento del cual la vida está llena de anticipaciones y la poesía de anuncios, de duendes que saben del futuro. La poesía señala siempre a lo mortal, de igual manera que la auténtica conciencia lírica es conciencia de muerte, de río temporal que desemboca en ella” (1993, 25).

dad) y, finalmente, por las propias cerraduras de las puertas del alma que ya no tienen más espacio para abrigar el dolor y la muerte. Frente a este estado del poeta, afirma María Dolores Jaramillo que éste aparece en los poemas de *Madrigales de vida y muerte* como un hombre que nunca alcanza la felicidad, destinado para la muerte, náufrago sin horizonte ni isla: “El poeta hace un llamado y nadie le responde, lo desconocen a quienes ama, lo llama la soledad desde el alba nocturna, busca una canción de la vida pero se topa con la muerte” (1995, 92).

La ausencia del ser amado quiere ser remediada. Por ello es factible observar que en el poema la música, el olvido y la muerte adquieren gran importancia en un yo poético que los integra para recordar a su amada Violeta: canta en honor a su amada, a la Violeta detenida en el reino sin tiempo, en el reino de los muertos. La muerte en este caso significa un reino con ilusión (el cielo o paraíso), que florece, y en donde la amada canta para recordar. Canto que también canta el poeta para revivirla.

La fuerte presencia de la muerte en el poema no permite descartar el anhelo de la vuelta de la amada, a la que un día se le cubrió de flores en su lecho para que despertara en un mundo diferente, sin color, en el que las flores y el canto son su única compañía. Ella, evocada y cantada en el poema, ha despertado en la evocación poética para no descansar más mientras sea nombrada, porque mientras su recuerdo se mantenga a través del poema o madrigal, no dormirá definitivamente en el mundo de las sombras y el olvido.

Bibliografía

- Alstrum, James. *La generación desencantada de Golpe de Dados. Los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Universidad Central, 2000.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, 1989.
- Canfield, Martha. “La nueva poesía de Giovanni Quessep”, en: *Eco*, 146, 1972, 206-214.
- Charry Lara, Fernando. “Prólogo”, en: Giovanni Quessep. *Muerte de Merlín*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985.
- Echavarría, Rogelio. *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura, El Áncora, 1998.
- Giraldo, Luz Mary. “Giovanni Quessep: el encanto de la poesía”, en: *La Casa Grande*, 1, 2, 1996-1997, 33-39.

- Jaramillo, María Dolores. "Giovanni Quessep: el conjuro mágico del tiempo", en: *Hispanamérica*, 71, 1995, 87-95.
- Posada, Gloria. "Poesía y transfiguración", en: *El Mundo, Imaginario*, Medellín, 12 de diciembre de 1998, 6-8.
- _____. "Carta imaginaria", en: *Deshora*, 3, 1999, 85-87.
- Quessep, Giovanni. *Antología poética*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993a.
- _____. *Un jardín y un desierto*. Bogotá: El Áncora, 1993b.
- Reyes Peñaranda, Hernán. "Poesía y poética de Giovanni Quessep", en: Giovanni Quessep. *Antología poética*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993.