

APROXIMACION A LA POESIA DE JOSE LUIS QUESADA

La más reciente poesía centroamericana se ha caracterizado tanto por su creciente compromiso con la efervescente realidad socio-política de los últimos años,¹ como por la influencia que sobre ella ha ejercido la presencia en su medio de un pequeño pero valioso grupo de poetas de alta calidad.² La encrucijada política y estética en que se debaten estos poetas la ha señalado Nicasio Urbina en un reciente estudio sobre el concepto de la modernidad en la literatura nicaragüense actual:

Al despuntar la década de los ochenta el concepto poético de la modernidad se encuentra de nuevo en crisis. La estética vanguardista, rebasada en muchas dimensiones por la filosofía estética de nuestro tiempo, se encuentra en conflicto con el devenir socio-político de las naciones hispanoamericanas. .. [Y el] poeta contemporáneo se ve obligado a buscar un lenguaje capaz de enunciar la trayectoria histórica y abrir nuevos senderos a la modernidad. (9)

Las palabras de Urbina hacen evidente que, por lo menos en Latino América, las circunstancias actuales no difieren gran cosa de las pasadas: el escritor, siempre ha tenido que confrontar la situación política de su entorno mientras ha laborado por hallar la expresión capaz de adecuar su tradición literaria a la sensibilidad y a las circunstancias de su generación. Sin embargo, la enfática seguridad con que todos estos críticos insisten en llamar la atención sobre la importancia de la relación política-poesía en la obra de las recientes generaciones centroamericanas es significativa y justifica un examen detenido tanto del panorama literario como de la respuesta que cada poeta ha dado al reto lanzado por la poesía.

Hernán Antonio Bermúdez—en su ensayo "Cinco poetas hondureños"³— sostiene que la más reciente poesía de Centro América es una poesía comprometida

1. Casi todos los críticos que se ocupan de la poesía centroamericana consideran la inestabilidad política de los últimos años un factor fundamental en la determinación de la materia poética actual (ver entre otros Bellini [419], Argueta [L.H. 52], Paredes [L.H. 79] y Bermúdez [L.H. 189]). Paredes señala que los tres acontecimientos políticos que más han contribuido a desestabilizar la sociedad del área han sido 1. la guerra entre Honduras y El Salvador en 1969, 2. las arduas negociaciones sobre la soberanía del Canal de Panamá, que culminaron en la firma de los tratados en 1977, y 3. la insurrección sandinista y el eventual derrocamiento del dictador nicaragüense Anastasio Somoza en 1979 (L.H. 79).
2. Todos ellos poetas ampliamente reconocidos en el ámbito internacional. Este es el caso de los nicaragüenses Pablo Antonio Cuadra (1912) y Ernesto Cardenal (1925) y de los salvadoreños Claribel Alegría (nacida en Nicaragua, 1924) y Roque Dalton (1935-1975).
3. Los cinco poetas del título son Alexis Ramírez (1943), Rigoberto Paredes (1948), José Luis Quesada (1948), Ricardo Maldonado (1949) y Horacio Castellanos Moya (1957). El estudio de Bermúdez sirve de introducción al libro del mismo título (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1981) y fue reproducido posteriormente por Rigoberto Paredes y Manuel Salinas Paguada en *Literatura hondureña. (Selección de estudios críticos sobre su proceso formativo)*. Cito por esta última edición.

que se caracteriza por su énfasis en "lo social," elemento que él no considera "algo marginal más o menos fortuito, sino un peso fundamental en la concepción total de sus obras" (189). Añade, que en sus peores momentos este énfasis ha llevado "a un revival del planfeto," que ha dado pie a una "[m]ultitud de poemas airados y/o comprometidos," incapaces casi todos ellos de hacer verdadera poesía (189). Pero también ha tenido el efecto de inspirar a estos poetas a cultivar "los rasgos que caracterizan la buena poesía: esa secreta correspondencia entre el contenido de una vivencia o intuición y la estructura formal dentro de la que se gesta" (190). Termina afirmando que aunque los cinco comparten una fuerte atracción por el uso de la lengua cotidiana, se caracterizan también por una expresión individual muy bien diferenciada: "organizan sus imágenes, sus ritmos y, por otro lado, sus precisos giros y tonos, de manera completamente personal, [aunque] es lícito encontrar un rasgo unificador en el rescate (o redimensionamiento) del lenguaje cotidiano, en la incorporación del habla coloquial" (190-91).

Al resumir las palabras de Bermúdez se observa que para él, la obra de estos cinco poetas se caracteriza por el compromiso social, la unidad de fondo y forma y el uso del lenguaje cotidiano. Además, Bermúdez subraya también que cada poeta organiza su propia creación de manera totalmente personal. Para confirmar estas apreciaciones críticas basta con una lectura sumaria de los poemarios, pero determinar en qué consiste la originalidad de cada uno de ellos requiere un análisis mucho más detenido. Y es precisamente este tipo de lectura cuidadosa la que me propongo llevar a cabo en los versos de José Luis Quesada, poeta que a pesar de la alta calidad de su obra es uno de los menos estudiados del grupo. Espero que mi aproximación a su mundo poético (que por falta de espacio me limitaré a llevar a cabo tan sólo en uno o dos poemas de cada libro), establezca ciertos parámetros de temas y estilo que den pie a otros estudios encaminados a establecer la significación total de su obra. Será entonces cuando se pueda determinar hasta qué punto su expresión poética ha sabido adecuar su tradición literaria a las nuevas circunstancias y a la sensibilidad de su generación.

Hasta el momento presente, Quesada ha publicado cinco libros y tiene un sexto inédito. Por orden cronológico, sus poemarios son los siguientes: *Porque no espero nunca más volver* (Premio Universidad de Costa Rica, 1978), *Cuaderno de testimonios* (Premio de Poesía Universidad de Honduras, 1980), *La vida como una guerra* (Segundo Premio de EDUCA, 1981), *Defensa de los animales antiguos* (1985), *Sombra del blanco día* (Premio de Poesía "Juan Ramón Molina," 1985) y *Jardín de las furias* (inédito). Ya antes de que el lector tenga la oportunidad de abrir sus páginas, los títulos testimonian la evolución del autor: su temprano compromiso social y humano, y la expresión directa, coloquial casi, que acompaña esta primera fase de su creación poética, así como la creciente opacidad de lengua e imágenes que revelan sus libros más recientes. Además, leídos en orden de aparición, los títulos indican también el creciente bagaje metafísico que van adquiriendo sus

versos y el consiguiente hermetismo de su expresión, que en varios de sus últimos libros sólo marginalmente podría calificarse de cotidiana.⁴

El primer libro de Quesada, publicado en 1974, es doblemente significativo, tanto por representar lo que su obra era en esos momentos como por anunciar la dirección que tomaría en el futuro. Leído desde el presente, el título invita a ser interpretado como una metáfora (fondo y forma) de su mundo poético total. Me explico: por un lado, la ambigüedad de los varios significados implícitos en él —*Porque no espero nunca más volver*— sintetizan con gran acierto varias tendencias de su obra: tanto las de orden ontológico y trascendente como las más pragmáticas y mundanas. Por el otro lado, y al nivel de la lengua, el título remeda una expresión cotidiana, que se carga de dinamismo y emotividad por medio de dos recursos principales: primero, al presentarlo en primera persona y de forma conversacional (es respuesta a una pregunta no enunciada explícitamente, pero en la que la voz poética capta de inmediato la atención del lector invitándole a dialogar), y, segundo, al alterar ligeramente la sintaxis, colocando el ahora sugerentemente poético adverbio *nunca más* entre los dos verbos.

El primer poema del libro, sin título y escrito en verso libre, como lo están la mayoría en esta breve colección, continúa ya desde el primer verso ("Pero él tiene ahora que marcharse" [9]), el diálogo iniciado por el título. Aunque, nótese también, que, el individualizador "yo" implícito del título se convierte aquí en un impersonal—si bien universalmente más abarcador—"él." El cambio de pronombres refuerza la connotación metafísica al convertir al hombre específico en metáfora del ser humano en general, sugiriéndose así que no es sólo el hablante lírico el que no volverá nunca más: es todo hombre el que por fuerza tiene que marcharse para siempre. Quesada hace resaltar la importancia de este verso al colocarlo solitario—como el hombre—y reducir a él toda la primera estrofa; verso-estrofa que además de continuar el diálogo sirve también para subrayar y ampliar los temas e imágenes sugeridos en el título. Obviamente, el tema principal del poema y del libro es el de la brevedad de la vida—uno de los que más ha ocupado la atención de

4. El tipo de hermetismo de los poemas de Quesada cabe dentro del esquema desarrollado por George Steiner en su libro *On Difficulty and Other Essays*. De acuerdo a Steiner, las dificultades de lectura de un poema pueden ser de cuatro tipos: 1. "Epiphenomenal or contingent"—en que se utilizan palabras, frases o referencias que es necesario buscar; es decir, alusiones a conceptos filosóficos, personajes históricos o mitológicos, símbolos oscuros, etc.; 2. "Modal"—poemas en los que al lector le es imposible entender la percepción de la realidad de un hablante lírico cuya sensibilidad y visión poética pertenecen al pasado remoto; es decir, poemas que el lector entiende pero no comprende; 3. "Tactical"—el deseo (o el fracaso) del poeta para adecuar su intención y su enunciación. En este caso, aunque la oscuridad puede deberse al fracaso del poeta para adecuar su lengua a la comprensión del lector, en la mayor parte de los casos las restricciones han sido colocadas por el poeta para ocultar la identidad de personas o situaciones, o por el deseo de infundir vitalidad al lenguaje, que le lleva a crear nuevas palabras y formas sintácticas (éste es el tipo principal de dificultad que se observa en los poemas de Quesada); y 4. "Ontological"—oscuridad que se debe a que se cuestiona la significación del lenguaje y hasta el estado de ese artefacto que es el poema mismo (45-46). (En Quesada, este tipo de oscuridad se acentúa según progresa la madurez de su obra hasta que en *Sombra* ocupa todo el espacio textual).

los poetas de todos los tiempos, convirtiéndose así en uno de los más clásicos, pero también en uno de los más trillados. Igual evaluación se puede hacer de la imagen que Quesada escoge para representar su tema— la del viaje. El viaje, implícito en el título del libro y en el primer verso-estrofa, ha sido usado también por todos aquéllos que se han referido al paso del ser humano por la tierra. Es evidente que sujetos a tan intenso uso, tema e imagen exijan un tratamiento original. Quesada responde al reto de manera muy personal al trabajar su herencia literaria en un intertexto en el que repercuten las nuevas connotaciones que su sensibilidad post-moderna infunde a las meras palabras de todos los días.⁵

El segundo verso ("La vida es otra, la vida siempre es otra" [9]) es de nuevo una oración que se constituye en otra estrofa independiente para continuar subrayando las gradaciones metafísicas del tema. Examinado con atención, el verso-estrofa sugiere varias lecturas. Quesada usa, y repite, una frase coloquial, con la que normalmente se sugiere que el hombre nunca está satisfecho de sus circunstancias; pero, además, esta frase sugiere también una inversión del conocido sintagma "la otra vida," con el que por lo normal se designa el mundo del espíritu. La inversión resulta en un juego de palabras dirigido a socavar la connotación poética tradicional que siempre ha asignado prioridad a la otra vida, quitándole así importancia al dolor de estar vivo en este mundo. Quesada subraya de este modo la supremacía del momento presente y sugiere la necesidad vital de comprometerse con la realidad de su entorno.

La tercera estrofa redondea la imagen del hombre-viajero, centrándole metafóricamente dentro de la monotonía de su rutinario medio ambiente. La imagen alude al viaje en tren de un hombre cualquiera; imagen que por su cotidianidad resulta inofensivamente familiar, pero que a nivel metafórico muestra que el hombre, sentado inmóvil en la estación, no va a ningún sitio. Esta estampa estática le sirve también para introducir otro motivo literario tradicional, el de la vida es sueño:

Cabeceará de sueño muchos años
en ese banco de la estación
y nadie podrá despertarle
porque entonces la ternura
será una imagen superpuesta
en la fotografía. (9)

Al presentar un viajero que no viaja, Quesada altera el simbolismo tradicional, subvertiendo una imagen que siempre ha subrayado el movimiento de cuna a

5. El uso de la intertextualidad para desmitificar los mitos y motivos literarios más conocidos, se cuenta entre las técnicas más favorecidas por los poetas centroamericanos mencionados más arriba—Cuadra, Cardenal, Alegría y Dalton.

sepultura. La falta de acción refuerza la importancia del momento presente, el aquí y ahora, aquél en el que siempre ocurren los hechos de la historia. En la viñeta, el hombre permanece en la estación (el presente), sumergido en sus ensueños, sin hacer nada para llevarlos a efecto (contrario al héroe calderoniano). Tampoco le despierta nadie, lo que subraya la falta de respuestas decisivas, más el hecho de que para sobrevivir el hombre siempre ha tenido que crear imágenes que justifiquen su existencia absurda. La falta de acción y el énfasis en la carencia de soluciones sugieren una fuerte corriente de angustia existencial en el pensamiento de Quesada, concepto que se refuerza en las dos estrofas finales:

Su pie vacila en el andén
 pero ya ha escrito su primer poema
 (nadie lo sabe).
 Lejos
 ya la niebla no existe:
 todo lo que con odio ha recorrido,
 los tejados que aullando destruir
 y las muchachas con cabeza de esfinge
 que arrastró como pudo,
 hasta su boca
 dicen algo muy tierno
 mientras la realidad
 empuja al mar por las cañerías
 y atardellueve. (9)

En la primera de estas dos estrofas de tamaño desigual se humaniza al hombre al colocarle en situaciones familiares para el lector y aludir a objetos de la vida diaria moderna. Ambas técnicas habían sido introducidas ya en la estrofa anterior, tanto al esbozar al hombre sentado en un banco y cabeceando de sueño en la estación, como al referirse a la nostalgia del pasado en términos de fotografías. Pero en esta nueva estrofa se amplía la imagen. En primer lugar, el hombre se ha convertido en un poeta (viajero de la imaginación). La sutil asociación sugiere calces emotivos entre el escritor y la persona poética sin que por ello se llegue a crear una total identidad entre ambos. En segundo lugar, ese hombre ha experimentado una serie de vivencias que aunque en el pasado le hicieron sentir sentimientos violentos ("todo lo que con odio ha recorrido"), hoy en día, y miradas en retrospecto, sólo le producen ternura ("dicen algo muy tierno"), porque el tiempo y la distancia ("Lejos / ya la niebla no existe"), le han hecho comprender la nimiedad de los sentimientos individuales. Quesada sugiere que estos cambios en la perspectiva del personaje se deben a que lo único que existe para el ser humano es el momento presente y este instante sólo le recuerda la brevedad de su vida: "mientras la realidad / empuja al mar por sus cañerías."

Estos dos versos introducen una imagen que corresponde a otro motivo literario (el mar y la muerte), de larga y rica tradición. En la poesía de habla española, es

imposible usar la imagen mar-muerte sin evocar los versos de Jorge Manrique. Pero mientras en el medieval poema manriqueño la vida es presentada como el río que va a dar al mar de la muerte, la antesala del cielo, la imagen del poema de Quesada, como corresponde a la incierta ideología post-moderna, es bastante más ambigua.⁶ En sus versos no queda claro si la realidad empuja el mar (muerte, renacer) por las cañerías (¿hacia dónde? ¿hacia la nada?), o si la realidad empuja al hombre hacia el mar (su muerte, ¿su improbable resurrección?) por las cañerías (no ya los ríos) de la vida. Sea como sea, y bien pudieran ser ambas cosas, el mar ha perdido aquí su tradicional connotación mítica. Ha cesado de ser símbolo de muerte y creación para pasar a reflejar el incierto destino del hombre moderno, forzado a llegar a él (a morir) sin respuestas y encerrado dentro de los asfixiantes límites de las cañerías de la desnaturalizada vida moderna. La compasión que el trágico destino del hombre suscita en el poeta se refleja en los sentimientos de melancolía e infinita tristeza que evoca la lectura del escueto verso-estrofa final: "y atardellueve."

El sentimiento de compasión y de ternura hacia la situación angustiosa del hombre moderno que se manifiesta en estas estrofas (y en todo el poema) coloca al Quesada de este libro muy cerca del temario vallejianos. Es más, no son sólo los temas lo que Quesada tiene en común con el poeta peruano, sino también el sentimiento de nostalgia hacia el pasado (que en otros poemas de este mismo libro identifica con los años idílicos de la infancia),⁷ la plasmación de paisajes urbanos agobiantes, el poético uso de la lengua familiar, la distorsión sintáctica, la creación de neologismos emotivos ("atardellueve"), y la relativa oscuridad de algunos de sus versos. Se puede decir, además, que aunque delineado en términos generales, el hombre que vive y sufre en los poemas de Quesada (como en los de Vallejo) no es una abstracción sino un hombre de carne y hueso que refleja la situación absurda del hombre. Tal persona poética queda así ampliamente integrada a los sentimientos y a la vida real no sólo del propio autor ("ya ha escrito su primer poema") sino también, y más importante aún, a la del lector culto con el que en este caso dialoga y cuya complicidad solicita.

El uso del diálogo y el énfasis en la cotidianidad son indicios de la tendencia quesadiana hacia la poesía social, tendencia que en *Porque no espero nunca más volver* sólo aflora—y con timidez—en ciertos versos. Lo social triunfa, sin embargo, en su dimensión más directa y circunstancial en su segundo volumen, *Cuaderno de*

6. Otro paralelismo con las *Coplas*, aunque de índole más moderna, se encuentra en el hecho de que también Manrique hace hincapié en la superioridad del presente sobre el pasado. Es decir, subraya la importancia del poeta como testigo de su época. Ver páginas 103-4 en Frank A. Domínguez, *Love and Remembrance. The Poetry of Jorge Manrique* (Lexington: UP of Kentucky, 1988).

7. Nótese la comunidad de sentimientos y hasta de imágenes y expresión poética en ambos poetas en estos dos ejemplos tomados del segundo y octavo poemas de Quesada: "Detrás de la llovizna, / los seres de la infancia, / dicen: ¿por qué no vienes con nosotros?" (10); "No calienta el hogar. Fría ceniza. / Pero más que el amor / me parece perder aquí mi eternidad" (16).

testimonios. Como su directo título proclama, *Cuaderno* está concebido como un documento social en el que el poeta escribe sus versos en función de haber sido testigo de su época. El tema social y la lengua directa resultan en una total adecuación de fondo y forma. El libro se divide en tres partes que perfilan las tres facetas que el poeta identifica con su persona: La niñez, el amor y la poesía, que él titula "Animal íntimo," "El amor y otras guerras" y "Borrador para el comienzo."

"Animal íntimo," la sección más subjetiva, habla de su pasado, de su niñez, un paraíso completo y cerrado en sí mismo. Esta primera parte va precedida de un epígrafe de otro gran poeta de tendencias metafísicas y de lengua cotidiana, el chileno Enrique Lihn, que se refieren a la niñez y a los efectos de la infancia en la vida del adulto: "El niño que se ha visto nacer nace a su alrededor." En el primer poema de esta sección, "Tiempo de su mando," Quesada evoca en imágenes de amor y de plenitud la seguridad del mundo infantil, mundo maravillosamente eterno, porque en él no existía el concepto de lo efímero—que tanto le atormenta ahora—y todos vivían "presentes y futuros como peces que siempre son los mismos" (13).

La segunda parte, "El amor y otras guerras" habla de sus compromisos de hombre: el amor—de la pareja, patria, humanidad, Revolución. En esta sección se establece la importancia del "testimonio" social del poeta y aparecen ciertos poemas de circunstancias, como los dedicados al Che Guevara: "El hermano mayor" y "Apremio," poema este último en el que en una lengua directa, si bien poética en extremo, se alaba el compromiso ideológico y la lucha revolucionaria, sugiriendo implícitamente que ambos son necesarios para el bienestar y la paz del pueblo:

Alguien trabaja y muere para que ellos se besen
alguien golpea el árbol
para que caigan frutos rojos sobre las sábanas
cae el Che como un rayo maniatado
y esa luz ilumina para siempre su lecho. (47)

También de circunstancias es el poema "Amor más allá de la muerte," en el que personaliza a la patria en una prostituta a la que apostrofa, acusándola de inconstancia y malas artes:

Nuestro deber es andar detrás de ti como un orate
echándote a perder la fiesta con los gánsters,
arrancándote de los brazos del lindo,
jodiéndote los maquillajes: (54)

La tercera parte del libro, "Borrador para el comienzo," expresa su actitud vital ante la poesía, alabando el compromiso ideológico y rechazando la futilidad de la literatura. Esta sección es, con toda seguridad, la más "social" del libro y va encabezada, apropiadamente, por un epígrafe de Roque Dalton, el poeta sacrificado

en plena juventud a la violencia ideológica del área. En esta última parte se incluyen homenajes a poetas comprometidos (el cubano Fernández Retamar y el propio Dalton); al mártir nicaragüense Carlos Gálvez; ataques contra dictadores (Carias y Somoza); contra la guardia nacional; contra la falsa imagen de la patria, etc. Esta serie de denuncias va encabezada por el poema "Autocrítica," en el que censura, en lengua plenamente directa y prosaica, el hacer literatura a expensas de militar en la política del momento histórico del que es testigo:

No hay nada más estúpido
que ser estudiante de literatura a los 29 años
(situación que se agrava
con la falta de militancia política) (67)

Cuadernos de testimonios termina con el poema "Habla la mayoría."⁸ Como su título indica, en este poema se declara solidario con su pueblo y su tiempo y rechaza implícitamente las vacilaciones y la incertidumbre ontológicas que formaban parte de la retórica de *Porque no espero nunca más volver*. En "Habla la mayoría" su seguridad en sí mismo y en la Revolución es absoluta:

Si estamos aquí, este es el lugar.
Si aquí vivimos, esta es nuestra vida.
La dirección no estaba errada. (95)

Aunque *La vida como una guerra*, tercer volumen de José Luis Quesada, está escrito dentro de la misma ideología comprometida de *Cuaderno*, lo social no es ya su único tema: gran parte de sus poemas exploran las inquietudes ontológicas que había expresado en su primer libro. Desde el punto de vista formal, también *La vida* se estructura en tres partes—sin título en este caso y a las que se añade una sección final a manera de epílogo ("Informe sobre otro tiempo")—y gira alrededor del mismo tema del amor (personal y hacia el pueblo y su gente) que primaba en los poemas de la previa colección. Su adhesión a la revolución queda claramente indicada por el título y el epígrafe, "Empieza a sentir y siente / la vida como una guerra," tomados ambos de la obra de Miguel Hernández, el poeta-pastor español que murió en las cárceles franquistas, pagando con su vida su compromiso ideológico y los muchos versos escritos para su pueblo.

El poema primero del libro, titulado "Poema del buen amor," es característico tanto de la tónica general del libro como del éxito con que Quesada continúa revitalizando su tradición poética. Es característico, además, de la persistencia con la que lo ontológico y lo social insisten en competir en su obra. La alusión al "buen amor" del título no puede menos que recordar al lector culto el conocido libro del

8. Al hablar por la "mayoría," Quesada obviamente rechaza de manera implícita, la postura estética de poetas que, como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez, son considerados elitistas por haberse identificado con las "minorías".

Arcipreste de Hita, con sus varios temas y subtemas—la presencia ubicua del autor en el texto, sus comentarios metaliterarios, su consciencia de hacer un texto nuevo, su exaltación de la vida y sus placeres, agudizada por el terror medieval al pecado y a la muerte—temas eternos todos ellos, como lo son los sentimientos humanos, y que van a servir a Quesada para elaborar su poesía cotidiana en otro intertexto cargado de resonancias literarias en las que se mezclan tanto los ecos del más remoto medioevo como los más recientes de la fratricida guerra civil española, sirviendo ambos de marco referencial y comentario implícito a la presente conflagración centroamericana.

“Poema del buen amor” comienza evocando una atmósfera de alegre y despreocupada vitalidad juvenil que recuerda las escenas cargadas de dinamismo erótico del Arcipreste: “Versos y risas del adolescente / noches igual que un vaso florecido” (13). Sin embargo, el tono de la escena cambia rápidamente porque los versos y las risas no habían tenido lugar, como primero pudo pensar el incauto lector, en el “vergel” del Arcipreste sino en el mundo conflictivo de Hernández: “un estrecho campo de batalla / en un grave país encogido de miedo” (13). El nuevo escenario sitúa en primer plano el enfrentamiento contemporáneo entre el buen y el mal amor: el hombre contra sus opresores. Es decir, Quesada no elabora aquí la ecuación medieval en la que el conflicto era subjetivo e interno, y en la que el buen amor era “amor-Dios-espíritu” y el malo “amor-mundo-carne,” (aunque es evidente que los sugiere), sino que traslada el conflicto al plano general y externo, donde unos hombres (los humildes) se enfrentan a otros (los poderosos). Para Quesada, amar, en este poema, es aprender esta división y comprometerse con los humildes, porque el buen amor es,

un límite preciso una línea trazada a sangre y fuego
entre los inhumanos y nosotros

Flor sediciosa amor el gran amor
amor entre compañeros de combate
entre hermano y hermano entre hombre y mujer. (14)

A pesar del sentimiento de solidaridad que Quesada expresa en estos versos, en otro poema del mismo libro que puede leerse como un arte poética, “Preguntas a causa de la poesía,” el autor parece desasociarse del poeta social militante que retrató en “Autocrítica.” En “Preguntas,” la voz poética sólo se refiere a su necesidad vital de escribir poesía—una poesía que es presentada no como un arma de lucha, sino como la razón de ser del poeta.⁹ Aún así, esa poesía sigue siendo un

9 Este poema se estructura en una serie de preguntas que cuestionan la capacidad del ser humano para poder vivir sin poesía: “Siento pesar por los que no aman la poesía. / De verdad, no la necesitan / Si se sientan y ven la noche y una estrella robusta / no quisieran hablar cosas prohibidas, / penadas por la ley como un estupro?” (38).

objeto doble, que, como indican las metáforas de "flor" y "culata de fusil", conforta y embellece la amarga realidad de los justos, pero también puede herir a sus enemigos:

En este tiempo duro, este tiempo de guerra
no quieren esta flor, esta hermosa culata de fusil? (38)

Del cuarto libro de Quesada, *Defensa de los animales antiguos*, sólo tengo noticias por el estudio de Helen Umaña ("El mito en la poesía de José Luis Quesada"), ya que este volumen no ha sido publicado sino en mimeógrafo. *Defensa* es un libro en el que la balanza del enfoque poético se inclina aún más hacia el lado del subjetivismo lírico. Su fuente de inspiración cesa de ser la realidad circundante para pasar a nutrirse de la artificiosa materia libresca de la mitología clásica. *Defensa* desmitifica los grandes mitos a base de colocar a una serie de animales mitológicos dentro de la cotidianidad del mundo actual. Según Umaña, Quesada trabaja los mitos de manera totalmente personal: "Quesada toma diferentes personajes mitológicos [centauro, minotauro, sirena, etc.], se mete en su piel y los convierte en 'alter ego' a través del cual da la visión de un mundo cuyas bases muestran los signos de una decadencia irreversible" (112). Esta observación de Umaña apoya mi tesis de que gran parte del éxito poético de Quesada se basa en su capacidad lírica para revitalizar temas y lengua al filtrar los motivos literarios más clásicos y conocidos a través del tamiz de la nueva sensibilidad que han creado las circunstancias modernas. Las palabras de Umaña sugieren también que Quesada lleva a cabo su renovación dentro de su ideología socialmente comprometida. Y es dicha ideología la que con toda probabilidad le apremia a subvertir los valores de su tradición literaria.

El quinto y último poemario publicado por Quesada es *Sombra del blanco día* (1987). Según explica la cubierta trasera del libro, "La unidad temática y el dominio expresivo de esta obra confirman un salto cualitativo en la producción poética de José Luis Quesada." Pero se puede hablar además, no sólo de un salto cualitativo sino de un salto en el acercamiento al material poético: *Sombra* es a todas luces un poemario líricamente subjetivo. En él, el autor explora cuestiones metafísicas que le han preocupado desde *Porque no espero nunca más volver*, pero que en este último poemario se han vuelto obsesivas hasta el punto de expulsar del texto cualquier interés circunstancial. Así, la función de poeta social, testigo de sus circunstancias históricas, central en *Cuaderno de testimonios* y en ciertas secciones de *La vida como una guerra*, no forma ya parte de esta última colección.¹⁰ La

10. El cambio fundamental de acercamiento al material poético lo ejemplifica su enfoque de la realidad del momento presente. Mientras en *Porque no espero nunca más volver* el tema de la efemeridad del presente le llevó a denunciar la situación angustiosa del hombre contemporáneo—y eventualmente a querer cambiar la situación socio-económica de su momento histórico; en *Sombra del blanco día* le lleva a dejar de lado sus circunstancias históricas, para dedicarse a investigar problemas metafísicos y ontológicos de radical subjetividad.

lengua del título, *Sombra del blanco día*, no tiene tampoco ya nada de cotidiana: su opacidad sugiere un cambio temático que la lectura de los versos confirma. La lírica y opaca imagen que presenta es paradigmática de la subjetiva oscuridad del libro en general. El poemario está compuesto de veintiocho poemas sin título (identificados tan sólo por números romanos y escritos en verso y prosa),¹¹ que puede ser definido como una exploración y búsqueda de esencias. *Sombra* es pues el más difícil, por lo subjetivamente lírico, de los cinco libros publicados por Quesada hasta el presente.

El lirismo del título, *Sombra del blanco día*, así como su opacidad, es clara indicación de los problemas de interpretación que plantea la lectura del libro. Los términos "sombra" y "día" sugieren una dialéctica de oposiciones que evocan toda la barroca gama de connotaciones que la poesía tradicional ha relacionado con los símbolos noche y día / muerte y vida. Pero en este volumen se da una ambigüedad adicional: aunque el vocablo "día" conlleva las connotaciones tradicionales de luz, vida, futuro; esperanza, etc., las connotaciones de "sombra" son tan ambiguas y polivalentes que no es posible fijarlas con precisión. Su ambigüedad se debe en parte a que su referente no es fijo, sino que fluctúa de acuerdo a quien sea el cambiante "otro" al que el hablante lírico dirige su internalizado diálogo.

Dentro de las limitaciones significativas que sugiere el título, se puede decir que "día" representa la vida presente (en sus límites estrictos de tiempo y espacio). Una vida a la que el adjetivo "blanca" infunde un paradójico doble sentido que apunta a conocimiento-pureza-inocencia tanto como a desconocimiento-ignorancia-muerte. De manera simultánea, estos significados múltiples sugieren los varios y contradictorios sentidos que por lo normal conlleva el vocablo "sombra". "Sombra" connota en primer lugar —y por oposición a "día"—los conceptos simultáneos de noche y muerte, tanto como los de eternidad, misterio, poesía. Además, se puede decir también que la "sombra" no es sólo lo opuesto al día, sino que es su complemento: la noche es parte intrínseca del día, como la muerte lo es de la vida. Si se continúan explorando estas correspondencias, es posible leer el título como una metáfora de la situación existencial de la persona poética: el día, con todas sus paradójicas connotaciones de precisión objetiva e indecisión existencial, representa el presente del hablante; la sombra, con paralelos significados de precisión (basados en el conocimiento objetivo del pasado) y de indecisión (basados tanto en la incapacidad de comprender ese conocimiento como en la de conocer las circunstancias de la muerte cercana) representa su pasado y su futuro. Los veintiocho poemas del libro van a desarrollar esta dialéctica día-sombra por medio de una serie de monólogos dirigidos a un "otro" cambiante y de identidad desconocida para el lector, pero cuya ausencia-presencia obviamente angustia al hablante lírico.

Los tres breves poemas en verso que forman la primera sección del libro sirven la función de un prólogo en el que se elabora la nostalgia del pasado. Dicha

11. Las composiciones en verso y prosa dividen el libro en tres partes irregulares: verso: I-III; prosa: IV-XVII; verso: XVIII-XXVIII.

nostalgia ha sido y es uno de los temas más persistentes en la obra poética de Quesada, quien en este poemario lo usa como centro de reflexión sobre la identidad poética y humana. El poema "I" inicia el diálogo del hablante consigo mismo, al entablar una conversación familiar con la soledad ("¿Vuelves, querida soledad?" [7], sugiriendo así implícitamente que la soledad (¿sombra?) es el referente del "tú" al que se dirige el texto. A continuación, la voz poética evoca los ya idos, idílicos días de antaño ("¿Recuerdas / que te hacía collares con cuentas de san pedro, / unas lágrimas duras que encontraba en el río?" [7]). El hablante termina reflexionando que la soledad es su única amiga. Conclusión que basa en el hecho de que todo placer acaba, pero la soledad permanece, "en mi pecho / y en el de todos los hombres" (7).

El segundo poema ejemplifica la oscuridad ontológica que han adquirido en este libro los versos de Quesada. Expresa la lucha de un hablante lírico que trata inútilmente de conseguir que la palabra poética le permita recrearse en el texto-aprehendiendo así su propia esencia. Pero no lo logra. Su esfuerzo es inútil porque la memoria ha deformado su identidad presente y pasada en una irreconocible y espejeante "sombra";

Su sombra se parece a mi rostro.
Su carne, no la mía, es mi carne.
Quisiera imaginarme como fui. (9)

Estos versos sugieren que la imposibilidad de recrear su identidad presente (conocerse) está íntimamente ligada a su incapacidad para penetrar (conocer) el mundo del pasado. La memoria (¿sombra?), su antigua aliada, que antes "[le] acompañaba sin desconfianza," [9]) se ha transformado en una enemiga tirana que le impide la entrada al paraíso de los recuerdos:

Los recuerdos ahora ella los domina.
Son el paraíso donde trabajo por nada todo el día
o merodeo sin nacer.
Son la poza prohibida. (9)

El dolor agri dulce que le producen los recuerdos y su imposibilidad de recrearlos, lo expresa Quesada en una imagen de lírica belleza y plasticidad. En ella elabora en un eficaz claroscuro los motivos del recuerdo, la noche, la luz y el sufrimiento, cuando compara su nostalgia a "La luna que corta las manos con la hoja de afeitar" (9).

Los dos versos finales del poema ("Quiero olvidar y recordarme / antes de ella, en mí" [9]), expresan el mismo deseo obsesivo de captar su esencia que el hablante venía elaborando desde el primer verso. Llegar al final del poema sin haber podido recrearse (conocerse a sí mismo), es una admisión implícita de la incapacidad del lenguaje para lograrlo. Se sugiere así, también implícitamente, la incapacidad del

hablante (y la de cualquier ser humano) para reproducir, en los términos subjetivamente reductores que ofrece todo lenguaje, la compleja esencia del ser humano. Esencia que ya de antemano se sabe sólo tiene la consistencia que le imparte el espejismo (¿sombra?) de la memoria. No obstante, el que la voz poética sugiera su frustración, no quiere decir que se dé por vencida. Todo lo contrario, al reiterar su deseo admite que lejos de rendirse, tiene la firme intención de continuar una búsqueda que se ha convertido en su razón de ser.

Si el poema "III" (el más oscuro de los tres), se interpreta dentro del mismo sistema de significación, es posible leerlo como una brevísima y subjetiva elegía a la muerte del idealizado pasado del hablante lírico:

Se hundió tu desnudez,
columna de la noche y su prado de espumas.
Tras el barro y las tablas
la antigua primavera se precipita en los barrancos,
con el rostro desfigurado entre sus manos majestuosas. (11)

En este breve poemita, el adjetivo posesivo "tu"—cuyo referente parece ser "columna [¿sombra?] de la noche"—sugiere el derrumbe del aspecto inocente y vulnerable ("desnudez") del mundo privado de la infancia. Un mundo hecho del misterio, soledad y poesía implícitos en la palabra "noche", más un mundo compuesto también de los frágiles ensueños que sugiere el vocablo "espumas". La nueva imagen de la espuma, sirve no sólo para introducir la dimensión del sueño—ensoñación, sino para reforzar el doble significado de noche (muerte-creación) por su obvia asociación al mar. Ahora bien, en este poema, el eterno y misterioso mar queda entrelazado al aquí y ahora del presente por tratarse de un metafórico mar con tierra ("prado de espumas").

El verso siguiente elabora la doble imagen simultánea de agua-tierra, por medio del barro y tablas que han quedado tras el hundimiento de la inocencia del pasado. A su vez, la nueva imagen de barro y tablas, al evocar el destrozado escenario de un talado teatral, alude implícitamente a la vida es sueño—motivo literario presente ya en el primer libro, *Porque no espero nunca más volver*. La acción del poema continúa avanzando cuando el inocente yo del pasado, representado aquí por una joven actriz ("la antigua primavera"), "se precipita" (verso que refuerza la acción cataclísmica de hundirse) en los "barrancos", o tierra del aquí y ahora. Es ésta la tierra del presente, en la que el hablante ha despertado a la madurez, tomando conciencia de sí y perdiendo la inocentemente segura y confiada visión en sí mismo y en su entorno de la que hasta entonces disfrutó. Se sugiere tal vez con esto que ha sido precisamente el choque de despertar a la situación existencial que experimenta todo ser maduro consciente, lo que ha fracturado su sentido de identidad ("el rostro desfigurado"). Al comprender el horror de las verdaderas circunstancias del ser humano, el hablante sumerge a su alter ego poético en un caos contra el cual no tiene más defensa que sus manos, con las que inútilmente se cubre el rostro para no

ver. No obstante, esas manos son descritas como "majestuosas", modificante que por sus connotaciones de poder y realeza, sugiere el control que las manos pueden ejercer sobre la vida y el destino de la humanidad. Las manos son símbolo de confraternidad, trabajo y creatividad y, especialmente para un poeta, representan la capacidad de la palabra escrita para crear nuevos mundos y nuevas realidades, incluida su propia realidad.

Mi lectura de este poema me lleva a concluir que se trata de una alegorización dramática del despertar del ser humano a su vida de adulto. Despertar que por necesidad va acompañado de la destrucción del mundo falsamente seguro en el que creció. De ese mundo del pasado, el hablante sólo ha conservado el asombro y la incertidumbre infantiles de las que deriva su nostalgia y la capacidad para hacer poesía. El poema "III" cierra la sección inicial de *Sombra*. En ella se ha introducido al lector al subjetivo mundo poético del libro, y se le han revelado algunas de las claves que encierran los temas, motivos e imágenes que Quesada irá desarrollando en el resto de este subjetivo poemario.

Del último libro de Quesada, el inédito *Jardín de las furias*, sólo conozco los poemas sueltos publicados en la revista hondureña *Sobre Vuelo*. El título y los tres poemas a mi disposición, sugieren que en estos textos la poesía de Quesada vuelve a girar sobre sí misma para reabsorber dentro de los parámetros subjetivos que ejercían un dominio total en *Sombra* su antigua preocupación social. Ya el título repercute con toda una gama de motivos literarios tradicionales que sugieren el doble compromiso social y ontológico del poeta: el jardín del paraíso, el jardín de las delicias, las mitológicas furias, las humanas furias nerudianas, etc. Motivos que evidencian la consciente reelaboración de temas y lengua tradicionales llevada a cabo por Quesada para expresar los significados que mejor se adecúan a la sensibilidad actual inherente en su mundo poético. La lectura de los tres poemas ("Los que murieron en abril", "Copán en mi país" y "Conmemoración") corrobora lo sugerido por el título, pues elaboran respectivamente la brevedad de la vida y la igualdad del ser humano en la muerte; dónde están los dioses de antaño; y la necesidad de escribir poesía. Y esta vez lo hacen en una lengua y en unas imágenes cotidianas que resultan familiares a todo aquél que viva o conozca el entorno de Centro América. Como ejemplo de la manera en que en este libro se acoplan fondo y forma para alcanzar a un público mayoritario, veáanse los versos iniciales de estos tres poemas: "Los que murieron en abril y los que soportaron un poco más, / al final se hundieron del todo, como si nunca hubieran existido" (33); "He visto en mi país rostros indescifrables: / no la pasión altiva de una máscara trágica, / sino la carne única y su duro existir" (34); "Como no tengo tiempo, y es sabido / que escribo solamente los fines de semana, / no me pondré a buscar un auditorio" (34).

Si después de leer con detenimiento la obra poética completa de Quesada, se reflexiona sobre los juicios avanzados por Bermúdez en 1981, se observa que son

válidos hasta ese año, el de la publicación de su estudio y antología.¹² Es innegable que en esa época, la publicación de *Cuaderno de testimonios*, el libro en que se basa el estudio de Bermúdez, colocaba la creación quesadiana dentro de los parámetros de la poesía social. Sin embargo, al evaluar la totalidad de su obra a la luz de *Sombra*, se observa que la primacía de lo social no era tan exclusiva como podría parecer a primera vista. Desde la perspectiva de su quinto libro, es el primero y no el segundo el que se perfila como el más representativo de su mundo poético—ya señalé con anterioridad que hasta su título, *Porque no espero nunca más volver*, puede leerse como metáfora (fondo y forma) de su obra. En él, Quesada introduce sus temas y estilo fundamentales, para irlos interpretando y reinterpretando desde distintos ángulos y con diferentes énfasis en sus libros sucesivos.

En ese primer libro, la preocupación metafísica del poeta y su compromiso social competían abiertamente por ganarse la atención del lector. Ambas tendencias estaban presentes, dividiéndose el libro en forma desigual. Es decir, el énfasis en la lengua y las imágenes cotidianas inclinaba la balanza hacia lo social, pero los temas ontológicos y las imágenes y motivos sacados de la tradición literaria la inclinaban hacia la poesía subjetiva, al punto de que los textos de este libro sólo resultan claros para un lector culto. El interés de Quesada por la justicia social y por comunicarse con el lector mayoritario, había de intensificarse en su segundo y tercer libros. Libros que, si bien apelan a un mayor número de lectores, sufren de la excesiva inmediatez de sus temas circunstanciales. El cuarto libro con su énfasis en humanizar los antiguos mitos, señala ya un cambio, una media-vuelta hacia el predominio del elemento subjetivo. En *Defensa*, no son ya las circunstancias históricas ni el testimonio personal los que determinan el discurso poético. Sus versos se centran ahora en la recreación personal de vivencias y emociones clásicamente eternas. *Defensa* puede ser visto entonces como un libro de transición hacia el subjetivismo total de *Sombra*. En este último libro, las preocupaciones metafísicas y la lengua culta rigen el texto con autonomía total. Lo social—fondo y forma—ha sido desplazado a favor de una indagación ontológica sobre la poesía y la esencia del ser. Las imágenes y la lengua cultas que emplea Quesada para llevar a cabo su reflexión, se valen de motivos estrictamente literarios que, aunque fundamentalmente humanos y eternos, no son los que normalmente conciernen a los proponentes de la poesía social. Por último, y juzgando por la pequeña muestra publicada en *Sobre Vuelo*, tal vez *Jardín de las furias* sea el libro de Quesada que mejor adecúa hasta ahora las dos caras de su poesía—la ontológica y la social. De ser así, este libro habrá logrado una meta ansiada por muchos poetas: colocar los temas esenciales de la poesía culta al alcance de todos, complaciendo con esto tanto al lector culto, que

12. Todos los poemas de Quesada que aparecen en *Cinco poetas hondureños* provienen exclusivamente de su libro más comprometido, *Cuaderno de testimonios*.

goza descubriendo nuevos matices y gradaciones en los viejos temas, como al lector no iniciado, quien descubre facetas poéticas de la realidad que nunca hubiera podido imaginar.

María A. Salgado
Universidad de Carolina del Norte
Chapel Hill

OBRAS CITADAS

- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985.
- Bermúdez, Hernán Antonio. *Cinco poetas hondureños*. Tegucigalpa: Guaymuras, 1981.
- Paredes, Rigoberto y Manuel Salinas Paguada. *Literatura hondureña (selección de estudios críticos sobre su proceso formativo)*. Tegucigalpa: Editores Unidos, 1987.
- Quesada, José Luis. *Cuaderno de testimonios*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1981.
- _____. "Poemas de . . ." *Sobre Vuelo*. (Honduras) Año 1.3 (Octubre 1987-Marzo 1988): 33-34.
- _____. *Porque no espero nunca más volver*. San José de Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1974.
- _____. *Sombra del blanco día*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura y Turismo, 1987.
- _____. *La vida como una guerra*. San José de Costa Rica: EDUCA, 1982.
- _____. *La memoria posible. Antología personal*. Tegucigalpa: Ediciones Librería Paradiso, 1990.
- Steiner, George. *On Difficulty and Other Essays*. 1972; Oxford & Melbourne: Oxford UP, 1978.
- Urbina, Nicasio. "La Modernidad en los ochenta en la literatura nicaragüense: Replanteamiento estético." Fifty-Eighth Annual Convention of SAMLA. Washington, D.C. November 11, 1988.
- Umaña, Helen. "El mito en la poesía de José Luis Quesada." *Literatura hondureña contemporánea (Ensayos)*. Tegucigalpa: Guaymuras, 1986. 111-16.