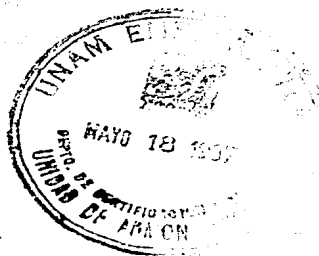


1
2ij

TRABAJO DE TESIS
PARA OBTENER EL TITULO
DE LICENCIATURA EN LA CARRERA
DE LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS
QUE SUSTENTA EL ALUMNO:
EDUARDO CALVILLO AYALA
(7841598-2)

TITULO:
DE LA EMBRIAGUEZ AL SUEÑO,
DEL SUEÑO A LA PALABRA
(CANTO A UN DIOS MINERAL
DE JORGE CUESTA)



1987



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION.....	3
I Hacia una estética de Cuesta.8	
a) El arte como creación o como imitación.....	8
b) El problema ético del arte.....	16
c) Etica y estética de la poesía.....	21
d) Poesía y lenguaje.....	28
e) El lenguaje y el universo del signo.....	33
II La poesía y su lenguaje....	44
a) Desmembrar y reordenar....	44
b) Oponer para significar....	50
c) La creación dinámica de la poesía.....	54
d) El futuro recobrado.....	59
III) Canto a un dios mineral..	64
a) Aclaraciones metodológicas.	64
b) Percepción.....	68
c) Memoria.....	80
d) Alma.....	91
e) Lenguaje.....	98
CONCLUSIONES.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	130

INTRODUCCION

Dentro del grupo de los Contemporáneos, la obra poética y en sayística de Jorge Cuesta es una de las menos difundidas y , por ello, una de las menos estudiadas. Los trabajos acerca de la vida y la obra de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y José Gorostiza no son escasos; sin embargo, excepción hecha de los trabajos de Inés Arredondo, Louis Panabière y Nigel Grant Silvester, la crítica sobre la obra de Cuesta se reduce a unos cuantos ensayos que se limitan a abordar en términos muy generales algunas de sus características literarias, y sobre todo se dedican a comentar, reestructurar o desmitificar la leyenda negra producto de su locura y de su trágico suicidio.

Frente a estos enfoques biográficos, la intención de este trabajo de tesis es abordar la obra poética de Cuesta lo más directamente posible, sin ahondar más allá de lo necesario en la circunstancia histórica y biográfica que la rodea; mas no porque en ellas no puedan encontrarse puntos relevantes, sino porque, en algunos casos, tomar en cuenta el momento histórico y la vida del autor encubre el verdadero sentido estético de la obra, sobre todo tratándose de un poeta tan complicado y críptico como Jorge Cuesta.

Es un hecho reconocido que la obra de Cuesta tiene gran

importancia en el estudio de un periodo de la literatura mexicana, pues como lo ha dicho ya Rubén Salazar Mallén: "...Jorge Cuesta fue algo así como la conciencia de los poetas y escritores de esa generación que tan profunda huella dejó en la vida de México, que todavía colma algunos de los ángulos actuales de esa vida" (+). Esa "conciencia" que se manifiesta fundamentalmente en su obra ensayística ha sido, no obstante, pocas veces analizada en su contraparte creativa: la poesía. Para poder analizar de qué manera toman forma poética las concepciones estéticas de Cuesta, he escogido su Canto a un dios mineral, ya que, además de ser su obra más reconocida y extensa, se detallan y amplían en ella los temas que aparecen en sus sonetos, sus sonetillos y sus poemas breves.

Este poema, en el que al parecer Cuesta empezó a trabajar en el año de 1938, corresponde a los últimos años de su producción literaria, pues las crisis nerviosas, o ataques de locura, lo condujeron al Sanatorio de Mixcoac sólo dos años después. Su muerte, tan comentada y tan morbosamente referida en los periódicos amarillistas de la época, ocurre el 13 de agosto de 1942, cuando Cuesta contaba sus treintaiocho años de vida.

Poco o nada se puede referir de la vida personal de Cuesta a través de su obra. Su vida sigue siendo un misterio hasta para sus más allegados parientes y amigos. Quizá por medio de su correspondencia u otros escritos suyos sea factible construir una idea más aproximada de su personalidad; pues casi siempre el testimonio de sus conocidos coincide so

lamente en su aspecto físico y en lo que podríamos llamar su presencia escénica. Por lo demás, las descripciones hacen de Cuesta lo mismo un gran conversador que un hombre frío y meditabundo; un sarcástico hilarante que una persona cortés, sincera y amable. Sea como sea, su mérito como poeta nada tiene que ver con el hecho de que Cuesta se haya vuelto loco antes de cumplir cuarenta años y de que poco tiempo antes de ahorcarse haya tenido a bien practicar una ablación de genitales en su propia persona. Su mérito no es haberse castrado para suicidarse poco después, sino el haber vivido, durante poco menos de cuarenta años, en un cuerpo condenado a la locura manteniendo al límite de sus posibilidades su capacidad intelectual y su lucidez, escribiendo ensayos literarios y políticos en los que el principal valor es la profundidad de los juicios, creando una poesía que bien poco debe a los poetas mexicanos del siglo XVIII y del XIX o inclusive a la tradición literaria de América Latina; y, más que nada, conservando, como hombre y como poeta, su dignidad de ser humano pensante. Todo esto justificaría, aun en el caso de que Cuesta resultara ser un poeta mediocre, un estudio lo más minucioso posible de su obra. Sin embargo, no es posible para los objetivos propuestos en esta tesis abarcar en su conjunto la obra poética y ensayística de Jorge Cuesta. Por ello, el objetivo general de esta investigación es, exclusivamente, hacer una exégesis del Canto a un dios mineral que brinde una clave para la interpretación más justa de la poe-

sía de Cuesta. Para hacerlo pretendo auxiliarme de los conceptos que el propio Cuesta utiliza en sus ensayos de crítica literaria y del arte, a fin de inferir de ellos los principios de lo que se podría llamar una estética de Jorge Cuesta. Una de las proposiciones básicas de esta investigación es, por tanto, considerar que la obra poética tiene un soporte teórico en esa estética y que eso se puede comprobar con el análisis del Canto.

El primer capítulo tiene la intención de clarificar los principios estéticos sobre los que se asienta la obra de Jorge Cuesta, hasta llegar al problema central del Canto a un dios mineral; esto es: el lenguaje como creación humana. Pero para poder plantear el problema en toda su complejidad me parece necesario desarrollar en ese marco la responsabilidad del arte ante la sociedad, desde el punto de vista de Cuesta, y la relación entre lenguaje y conciencia que se presenta en el poema.

El objetivo del segundo capítulo es esclarecer los procedimientos estilísticos usados en el texto y darles un valor dentro de la concepción general de la poesía. Es decir, hacer un análisis de las figuras retóricas más particulares de la obra de Cuesta, especialmente de las que aparecen con más frecuencia en el Canto, para determinar la conexión que pueda existir entre los planteamientos estéticos que se muestran en los ensayos de crítica y las figuras retóricas empleadas en la poesía.

El tercer capítulo está dedicado a la exégesis completa del Canto a un dios mineral, dividido en cuatro partes para que el análisis de la forma pueda hacerse simultáneamente al del contenido sin romper demasiado la unidad del poema;

Sólo resta esperar que la obra de Cuesta llegue a ser valorada por la crítica y por el público en su justa medida, y que no sean su leyenda y su muerte las que ocupen el lugar que les corresponde a su poesía y a sus ensayos.

+) Rubén Salazar Mallén: "Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, México, UNAM, 1981, pág. 139

I Hacia una estética de Cuesta.

a) El arte como creación o como imitación

Siempre que se habla de los Contemporáneos o de alguno de los miembros de ese grupo, resulta imposible soslayar la pugna existente entre el "grupo sin grupo" y la corriente nacionalista imperante en el país durante los años treinta y cuarenta. Considerar a los Contemporáneos en bloque tiene ya de por sí varios inconvenientes para establecer con claridad la cuestión. Según la definición de Villaurrutia, los Contemporáneos son más un "piélago de soledades" que un grupo; en principio no comparten más que el gusto por los mismos libros y la inquietud por hacer más variada la vida cultural de México, ciudad en la que a todos les toca radicar mientras completan sus estudios.

Autodidactas todos (en mayor o menor medida) enriquecen y unifican sus criterios por medio de la conversación y de la discusión, y no en la admiración aprendida por tal o cual artista o pensador. Como lo diría Jorge Cuesta, los une su "desamparo" y el haber "adoptado una actitud crítica" frente a todo producto humano sin ser críticos de oficio. Por ello el lazo de unión entre los Contemporáneos es la característica que los individualiza más de lo que los une.

Otro tanto podría decirse del "Nacionalismo", contraparte de la pugna. La pugna misma no está bien definida, pues si en un primer momento se presenta, según la opinión de Brushwood, como la lucha del nacionalismo contra el europeísmo, se desarrolla en una multitud de sentidos; ya que, según él mismo, "no depende de una simple serie de puntos de vista o puestas y explícitos. Envuelve, más bien, un complejo de varios puntos de vista opuestos que están relacionados entre sí, pero que no coinciden exactamente" (1).

A pesar de todo, hay características en los Contemporáneos que resultan interesantes, como el hecho de que todos ellos dedicaran sus mejores esfuerzos y su talento a la poesía y de que --salvo algunas excepciones-- carezcan de obra narrativa: escriben teatro y ensayo pero no llegan a cinco las novelas escritas por ellos. En cambio es incontable el número de novelas escritas durante 1920 y 1940 con tema revolucionario. La poesía parece estar ausente de los círculos literarios panegiristas de la Revolución.

La tendencia no se reduce únicamente a la elección del géro. Los Contemporáneos demuestran una gran preocupación por la forma, tanto en lo que se refiere a sus propias creaciones como a lo que expresan respecto a la plástica. Y son justamente la actitud crítica y la preocupación por la forma lo más característico de uno de los miembros más radicales del grupo de Contemporáneos: Jorge Cuesta. Nacido en Córdoba Veracruz, y proveniente de una familia más bien maltratada

por la Revolución, Cuesta une a su gran curiosidad por las humanidades y todo lo que compete a la cultura, un interés por la ciencia, ausente en casi todos los escritores de su generación. Definido por Villaurrutia como "el más 'universalmente' armado" de su generación, Cuesta juega una importante función en lo que se podría definir como la ideología del grupo. Sus ensayos abordan una gran variedad de temas, fundamentales todos, en la formación de la cultura nacional posrevolucionaria. Carlos Monsiváis es muy claro al decir que "en la historia de las ideas de México, opera no como un gran pensador (no lo fue; fue eso sí, un severo crítico de ideas), ni un gran divulgador de la cultura (tenía un sentido vivamente aristocrático de las cosas del entonces llamado 'espíritu'), ni como un gran escritor ideológico (su prosa, sumamente falible, se resiente de prisas y descuidos básicos), sino como una espléndida inteligencia en funciones" (2).

De tal manera los ensayos literarios y de crítica de arte de Cuesta no constituyen productos acabados, pero sí fundamentan un método de pensamiento que da más con lo que calla que con lo que expresa. Tratar de encontrar una explicación completa y detallada de sus conceptos es algo virtualmente imposible. Sin embargo hay elementos suficientes en su crítica para poder hablar de una estética de Cuesta; no a trasluz, sino a contraluz. No es una estética que aparezca en sus textos como una verdad revelada que se sienta obligado a difundir.

Es una estética producto de una constante revisión, de una constante actividad crítica. Para rastrear su pensamiento es necesario comenzar por el principio, encontrar las preguntas que se hace a sí mismo y que muchas veces oculta tras una afirmación que terminará siendo rebatida.

Una de las primeras preguntas que se plantea Cuesta se encuentra en el ensayo dedicado a la Santa Juana de Shaw, y que da nombre a este inciso: ¿Es el arte una copia de la realidad?, y de ser así, ¿cómo debe ser esa copia? Según Cuesta, en Shaw "la copia es trabajo crítico; requiere la interpretación de los datos... su exactitud no se refiere a la fiel reproducción de los datos y su crítica no elimina hechos por insuficiente comprobación documentaria... la copia debe ser sometida a una prueba de la actualidad que consiste en trasladar el significado general de los hechos dentro de más próximas circunstancias, a observar el sesgo de su vida reproducida; o prueba del símbolo, ya que mide su capacidad de representación de una idea de utilidad teórica "(3).

Estamos ante el problema. La "copia" literaria no tiene porqué limitarse a una verdad histórica, pero debe ceñirse a una exactitud del significado. No hay razón para ser fiel a los hechos, pero hay que serlo al representar las ideas. Dar representación a las "ideas de utilidad teórica", ideas sin apoyo en la experiencia, inútiles en la práctica, es la función del arte. El arte no puede servir ni servirse de una realidad ajena a sí mismo pues dejaría de ser un trabajo crí

tico. Por ello, si el arte deja de servir y de servirse de la realidad deja de ser una copia para convertirse en algo más allá de la experiencia vivida. El significado ocupa el lugar de la anécdota y la sustituye en el terreno de la actividad crítica, pero es suplantado por ésta en la representación.

En la mayoría de los casos los ensayos de Cuesta no están sujetos a un juicio de valor que califique las obras en cuanto a calidad. Su preocupación se centra, más bien, en la estética que les da origen. El hecho de que una forma no corresponda al significado que representa no disminuye la calidad artística de la obra. Al respecto, uno de los ensayos más importantes de Cuesta es el dedicado a Lascas de Díaz Mirón, que ha sido estudiado con gran detenimiento por Inés Arrondo. En ese ensayo, Cuesta nos hace ver la doble necesidad que tenía Salvador Díaz Mirón de eliminar, por un lado, todo lo ajeno a la belleza en su estado más puro, y de hacer una poesía significativa sin recurrir a lo anecdótico, por otro. El mérito que Cuesta encuentra en esa obra de Díaz Mirón es justamente la imposibilidad de conciliar la anécdota con la belleza, creando un vacío de significado, un "vasto y fiero abismo" para usar las mismas palabras que de él toma.

El hecho de que la obra de arte sea solamente un vacío semántico no demerita la creación en sí: "Pues hacer del arte una imaginación de formas que no significan nada, es una estética que tiene significación, sin que haya necesidad de recurrir a lo místico y sobrenatural para interpretarla. Basta

observarla como el producto de un escepticismo lógico y moral, para comprender en qué forma natural se corresponde con nuestro espíritu; así como para comprender también cómo puede tener un contenido puramente 'plástico', sin significación ninguna, aunque sin que por eso desaparezca nuestro gusto por ella, su representación de un mundo que nos abstenemos de valorar y de juzgar, pero no de vivir" (4).

El que Cuesta comprenda el arte moderno de esta manera no significa en modo alguno que esté de acuerdo con su estética personal. Su intención no es la de alabar el arte contemporáneo, sino la de interpretar su ambigüedad, su vacío de significado. Cuesta encuentra en ese arte, producto de un "escepticismo lógico y moral" que "se corresponde con nuestro espíritu" de "forma natural", una falta absoluta de rigor, una irracionalidad sin asomo de crítica. La correspondencia "natural" no es el resultado del trabajo intelectual que requiere el arte para poder constituirse en una crítica de la experiencia vivida.

En su ensayo "Arte moderno, una crítica al señor Thomas Craven" nos dice: "Si lo que disgusta al señor Craven es el antiintelectualismo; si el defecto de que lo acusa es el que se origina en que el arte moderno carezca de rigor intelectual; si el exceso porque condena a la pintura contemporánea es el que se reconoce en el desbordamiento de su vitalidad, puede comprenderse la apasionada indignación que exalta al crítico americano" (5).

Falta de rigor y exceso de vitalidad que crean objetos de arte sin recurrir a la inteligencia, que se plantan en el terreno de un "naturalismo" sin ir más allá; sin transponer el límite de lo perceptible y sin emitir juicios definitivos o de finitorios sobre la "realidad". No se oponen a la "realidad natural" sino que pretenden atraparla en su neutralidad y en su carencia de significación. No crean un vacío para que sea colmado por la razón o por el sentimiento, sino para que sea satisfecho por el objeto. "En el irracionalismo del arte moderno no se da cabida a ninguna clase de significación; no se renuncia a la razón para mantener la coherencia del mundo en que nuestros sentidos se satisfacen; no se renuncia al orden natural del mundo en beneficio de los sentimientos del sujeto: Es un irracionalismo objetivista... considera la irracionalidad como una propiedad esencial del objeto y no como un defecto interior de la conciencia, y que, por tanto, considera de naturaleza irracional la propia conciencia del mundo exterior... Y a esta concepción debe el arte moderno - su carácter profundamente impopular... si el espectador reconociera que el sacrificio de la razón se debe a la utilidad del sentimiento, a la voluntad del sujeto; es decir, aceptaría con gusto su irracionalismo, si fuera subjetivo. Pero no tolera un sacrificio de la razón sin un provecho sentimental, en beneficio de la realidad misma" (6).

Sacrificar la razón en beneficio de la realidad, evitar el juicio y la valoración no son preceptos válidos en Cuesta.

Su lucha contra una sociedad y contra un medio intelectual, carentes de crítica, perdería todo sentido si así lo fuera. No muestra interés por el arte moderno a causa de su "irracionalismo objetivista", sino porque considera a la realidad como irracional, opuesta lo mismo a la inteligencia que al sentimiento, carente de moral y de lógica. En otras palabras, se interesa por el arte contemporáneo en tanto que ha sido capaz de arrancar a la representación todo lo que en ella pueda tener un sentido, una significación lógica o sentimental, colocando a la inteligencia ante un universo nuevo, sin límites preestablecidos e inmutables. Admira en Díaz Mirón y en el arte moderno la capacidad para crear el hueco en el que la imaginación y la inteligencia se confunden. No obstante, considera que ambas posturas estéticas continúan atadas a un naturalismo; ya que, según piensa: "El naturalismo consiste, no en que sea natural lo representado, sino en que sea natural la representación" (7). Esto es : el hecho de que la representación no ofrezca ningún juicio de valor sobre la realidad a que hace referencia, es lo que la hace naturalista.

Al referirse a esto, Penabierre comenta: "La belleza en el arte no puede ser el reflejo de la naturaleza, pues entonces no sería más que un sustituto, un eco, un recuerdo. Si copia la naturaleza el arte es vano: de una parte la naturaleza es incomparable, y de la otra, el arte es precisamente lo que el hombre agrega a lo que le es dado percibir. La realidad no puede ser una referencia total, pues existen varias realida-

des; fijar una equivaldría a mutilar el conjunto. El artista, justamente, debe construir este arquetipo, fruto depurado de lo percibido y de la idea de lo percibido que siempre suprime las diferencias de las realidades relativas: 'La realidad social, la realidad mexicana, la realidad de la naturaleza, la realidad moderna, la sobrerrealidad y cuántas otras, sustituyen a la belleza clásica que se nos ha hecho inasible'"(3).

b) El problema ético del arte

Cuando nos acercamos más a la obra de Jorge Cuesta, podemos observar que la querrela que los Contemporáneos sostienen con el medio intelectual de México de aquellas años desborda en él los límites de lo puramente estético y formal. En su ensayo "Conceptos del arte" muestra una postura totalmente distinta de "el arte para el pueblo" que proponía el aparato ideológico de la Revolución. Su pretensión es la de hacer un "arte para artistas", un arte para individuos no para masas. En más de una ocasión se ha tachado a esta concepción de reaccionaria y elitista, pues su rechazo por las mayorías no se reduce a las manifestaciones artísticas, sino que se extiende a todos los campos de la vida social.

Producto de una formación cultural autodidacta, no puede aceptar que la cultura sea difundida de manera masiva sin degradarse y corromperse. En el ensayo citado nos ofrece uno de sus párrafos más enfáticos y radicaler al respecto: "El arte no es para los pobres, para los mediores del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, un arte viril, un arte nacional, un arte reducido a

cierto miserable objeto, un arte pobre. El arte es acción y no espectáculo. La acción de cada quien es la que tiene que soportar este rigor, esta exigencia del arte que la obliga a que sea mejor, a engrandecerse. El arte es un rigor universal, un rigor de la especie" (9).

Entender o tratar de entender estas líneas como una postura reaccionaria es pretender que la conformidad y la mediocridad puedan ser revolucionarias. Evidentemente el problema no tiene su fundamento en una postura política determinada o en algún tipo de discriminación económica o social. Cuesta no es intolerante con las ideas aunque esté en desacuerdo con ellas. Su intolerancia y su afán aristocrático están en contra de ciertas conductas humanas, contra ciertas actitudes vitales. El arte visto como "rigor universal", como "un rigor de la especie", nos plantea un problema ético de fondo. Cuesta no trata de identificar el arte con una actividad humana, sino como la única posible actividad humana. El arte no tiene porqué ser "viril" o "nacional", pues "el arte es acción y no espectáculo"; las que deben ser viriles, nacionales o revolucionarias son las acciones. No puede considerarse nacionalista a un arte por el hecho de tomar como referente a la nacionalidad y a la tradición nacional. El arte debe ser la tradición nacional, debe forjarla, debe crearla. Emancipándose de toda carga, el arte se convierte en una actitud vital, en una forma de acción que adquiere las características de quien la ejerce sin reducir su horizonte a

un provincialismo, a una realidad coartada, a un tiempo específico.

José Emilio Pacheco, al referirse a la postura que frente a la sociedad de su tiempo asumió Jorge Cuesta, nos dice: "Cuesta fue un escritor 'comprometido' cuando la acusación de reaccionario (y Cuesta propugnaba por una ideología más allá del marxismo) tuvo, por lo menos, tantas consecuencias como hoy las tiene el cargo contrariol. Las ideas de Cuesta, con todo lo arbitrarias que se quiera, no pertenecen a la reacción ni al conservadurismo. Un espíritu de tanta lucidez, independencia y valor siempre sirve al progreso; sus juicios no pueden ser deshechados (sic) ni siquiera por aquellos mexicanos a quienes tan enconadamente combatió. Cuesta --como él dijo de Nietzsche-- vivió en busca de su contrario; no para aniquilarlo sino para medirse con él; buscó la oposición para moderarse a sí mismo" (10) .

Y es justamente a Nietzsche a quien debe Cuesta lo más característico de su ética del arte. "En su admiración por Nietzsche podemos encontrar la explicación de gran parte de su pensamiento. Cuesta hace suyas las actitudes más exteriores y las más profundas del filósofo. De él pueden hacerse proceder su rabioso individualismo, su abierta voluntad aristocrática, su adhesión a la moral del artista, al derecho natural de los espíritus superiores; todas esas características determinan el tono, el punto de vista, particular de sus ensayos" (11).

Sin embargo, Cuesta no encuentra en Nietzsche una justificación a sus preocupaciones; no lo usa como parapeto; por el contrario, extrae de él todo lo que enriquece su propia personalidad. La acogida hostil de sus ideas por un medio social mediocre, desde su punto de vista, lo obligan a tomar actitudes radicales, a oponerse a todos los productos del tiempo en que vivió señalando sus defectos más que sus aciertos. En todo caso, más que justificarse con Nietzsche, rehabilita su método de análisis y con ello compromete al mismo tiempo sus propias opiniones. En ese sentido José Emilio Pacheco habla del compromiso de Cuesta. El interlocutor de Cuesta no es el gran público lector de diarios, sino el lector que utiliza su inteligencia para comprobar el valor de los juicios que extrae de lo que lee. Así, el compromiso no es con la sociedad sino con los individuos.

Otro tanto pide al arte, a las creaciones artísticas. No puede concebir la obra de arte como un objeto acabado que ofrezca una visión unilateral al espectador, al lector, al oyente. "El arte es acción", "pasión intelectual", actividad crítica. Del mismo modo que sus ensayos no están ahí para convencer sino para ser comprendidos por el lector atento y, en su caso, ser aceptados como válidos o rechazados como falsos; de ese mismo modo, Cuesta no le pide a la obra de arte certezas; le pide actitudes de búsqueda, acciones encaminadas a limitar la ambigüedad y a ensanchar las posibilidades humanas.

A este respecto Inés Arredondo, al hablar de "la locura y la moral de los artistas", dice: "Cuesta admira el pensamiento de Nietzsche y, por otra parte, su embriaguez lírica, pero ama, más que todo, la conjunción: la embriaguez del pensamiento, porque en Nietzsche la pasión no embota sino aguza la inteligencia y la poesía nace de la pasión intelectual ... Al hablar de Nietzsche y de Díaz Mirón, Cuesta toma la psicología del artista como aventura espiritual dirigida al esclarecimiento de misterios fuera del orden psicológico propiamente dicho. Esto está, como postura, en contra de la ciencia psicoanalítica, pues como hemos visto en el caso de Nietzsche, ni aún cuando un artista que se considera a sí mismo 'maestro en psicología' habla de técnicas y procedimientos - lo hace para esclarecer los mecanismos psicológicos comunes al ser humano, sino por el contrario, los mecanismos inhumanos que le permiten, a él, experiencias nuevas que ensanchan las posibilidades del espíritu" (12).

Siguiendo este planteamiento podemos inferir que el fin último del arte no es traer a la realidad la naturaleza humana, sino todo aquello que escapa a esa naturaleza. El arte ha de forzar la naturaleza conformista y mediocre del hombre para hacerlo alcanzar los frutos más depurados del espíritu. Tratar de limitar la creación por el medio que sea es caer en la abyección y desligarse de la única posible realidad humana. "No en distinta baja incurren quienes estiman los actos de los hombres por el contenido antes que por la forma,

por la naturaleza antes que por el arte; quienes expulsan al arte de la vida del hombre y dignifican aquello que no tiene ninguna dignidad" (13).

Expulsar el arte de "la vida del hombre" es resignarse a padecer la insatisfacción, la frustración de vivir un mundo a medias, inacabado, incomprensible y turbio. Un mundo, una auténtica "vida del hombre" sólo es posible donde el arte, "el rigor de la especie", rige como regla universal de excelencia y perfección.

c) Ética y estética de la poesía

Si bien las consideraciones hechas respecto a la estética y a la ética del arte son válidas en cuanto a la poesía, Jorge Cuesta aspira a otros logros en su trabajo poético que, aunque fundados en similares principios, no son los mismos que los del arte en general.

Mucho se ha hablado del "rigor" y de la "inteligencia" sobre todo en lo que se refiere a su obra métrica; lamentablemente, en la mayor parte de los casos, hay más especulación que certidumbre. La principal dificultad estriba en la complicada estructura sintáctica y en el empleo de términos con referentes abstractos; lo cual da como resultado una poesía impenetrable, carente de anécdotas e imágenes, encerrada en rigurosas formas clásicas como el sonetillo, el soneto y la silva. Por ello no es nada extraño que críticos tan respetables como Carlos Monsiváis comenten: "...Cuesta poeta no me resulta interesante. Advierto en él demasiada premedita-

ción, una premeditación que no se cumple en la forma sino en el intento, que se sacia con la idea del experimento sin consumarse en una verdadera aventura poética. ¿En qué sentido se habla de aventura poética? En el sentido no convencional del término: en tanto la falta de limitaciones que la disciplina concede a la imaginación... advierto en Cuesta a un escritor obsesionado en verdad, purificado por el ejercicio implacable de la lógica, que desdeña la noción antigua de sensibilidad y a quien no le es dable adquirir o detentar (o cualquier otro verbo que manifieste no la incorporación orgánica sino el manejo externo) una nueva sensibilidad poética. Sensibilidad en este caso es riqueza idiomática, inventiva, destrucciones y creaciones de un orden formal. Cuesta respeta el orden formal, lo acata y lo solemniza. Y esta sacralización de una técnica antigua no puede suplir jamás a la poesía" (14).

Es, pues, necesario determinar cómo se entiende en Cuesta ese "ejercicio implacable de la lógica" y en qué medida consigue o no esa "falta de limitaciones que la disciplina concede a la imaginación". Pero antes de acometer directamente el tema, será necesario observar cuál es la peculiar perspectiva con que Cuesta afronta el problema de la forma: "La forma como individualidad es una concepción de la poesía romántica, si bien se precisó con más claridad en el movimiento 'formalista' que se derivó del romanticismo y que se conoció con el nombre anecdótico de movimiento 'parnasiano'. Aquí la forma dejó de ser un género para convertirse en una particulari

dad del sentimiento. Cada paisaje, cada crepúsculo, cada historia se dio a buscar su lenguaje individual como si fueran a hablarse a sí mismos. Los poetas se entregaron a la misteriosa ociosidad de fabricar poesías blancas y amarillas; de imprimir a las palabras el temperamento del desierto o el estado de alma de unos elefantes, como algo directamente sensible, y de hacer, a la voluntad del asunto, místicamente manifestada, un soneto escultórico, una oda colorida, o una elegía musical. El ideal parecía ser que los asuntos poetizararan por sí mismos sin intervención de los poetas, sin el intermedio de las formas. Pues este formalismo era en realidad un imperio absoluto del asunto, de la materia, y, en consecuencia, una materialización de la poesía " (15) .

Tratar de hacer de la poesía "algo directamente sensible" es pretender hacer de ella un objeto; es decir, una percepción sensible que vale por sí misma, que se habla sola. Por lo cual, se hace necesario que "la voluntad del asunto" se manifieste "místicamente" al poeta y al lector para que sea comprensible. En otras palabras, la pretensión es la de eliminar la parte racional y humana, la parte inteligible de la poesía. Apuntar el hecho de que haya en la poesía parnasiana " un imperio absoluto del asunto, de la materia", "sin el intermedio de las formas", hace necesario interpretar la "forma" poética a la que Cuesta se refiere de un modo distinto al que estamos acostumbrados.

La "forma" de la que Cuesta habla cuando el tema es la

pintura puede interpretarse lo mismo como un modo de expresión que como la expresión misma. En cambio, "la sacralización de una técnica antigua" no interfiere en absoluto con la expresión de la poesía. La "técnica" poética no es lo mismo que la "forma" de la poesía. Usando un ejemplo más claro: no es importante si un lienzo está tratado con acuarela o con óleo; su "forma" será la misma en tanto que se siga oponiendo a la realidad del mismo modo. La "forma" que parece preocupar a Cuesta es la que se halla en relación con el contenido y con la percepción sensible, a través de la que éste se manifiesta. De ahí su rechazo al arte que pretende hacer sensible una sustancia del contenido, que quiere hacer del asunto, de la materia, la parte medular de su estética, sin interpretar por medio de la inteligencia; estableciendo una relación mística, un acto de fe, y no un acto de razón entre lo percibido y lo significado.

Por idéntica razón "el ejercicio implacable de la lógica" al que se somete, desdeña "la noción antigua de sendibilidad". No es únicamente un juego lógico que Cuesta pretenda resolver para satisfacer su vanidad. Es un problema al que se enfrenta su capacidad analítica. No es que desdeñe los resultados de una relación "mística" entre objeto y sujeto, entre la realidad y el artista; lo que sucede es que se resiste a mantener en la sombra el problema y resolverlo en las formas sensibles sin aclararlo en la "forma" del contenido. Darle una forma inteligible a la realidad es la verdadera preocupación

de Cuesta. Y en más de un sentido su "aventura poética" corresponde precisamente a esa "falta de limitaciones que la disciplina concede a la imaginación". (Más adelante abordaremos la cuestión relativa a la elección de los moldes antiguos en los que su poesía se encuadra. Por el momento, sólo es pertinente aclarar que no es una elección gratuita.)

Y como disciplina concibe Cuesta a la poesía, como una acción que desborda los límites a los que la han sometido la costumbre y la moral: "La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio" (16).

Si Cuesta ve en la poesía una ciencia demoniaca, lo es sólo por la fascinación que ejerce sobre el espíritu. La ciencia, al igual que el demonio, pervierte la percepción de la realidad, y lo que es peor, la transgrede hasta desvirtuarla y hacerla antinatural: "Cada impresión engaña, se convierte en la contraria, y el sentido de realidad se pierde, pues todo es pura fugacidad. Sólo el demonio, sólo la fantasía se encuentran en este medio a sus anchas, en donde cada ruido no es lo que se oye, sino otro ruido diferente, en donde la sombra es la luz" (17).

La visión del hombre, pervertida por el demonio del conocimiento, desmiente el engaño de la apariencia. Lo aparente se torna entonces en una deslealtad a la verdad, a la realidad humana. Por ello, sólo el demonio, identificado con la

fantasía, es capaz de habitar ese caos de la apariencia e interpretararlo sin extraviarse. Sólo el demonio es capaz de dar a la poesía una apariencia sin existencia, una realidad ficticia: "La poesía es una ficción del lenguaje, un lenguaje figurado; pero poesía significa creación y sabemos que no pueden crearse sino realidades. ¿Qué nos dice, pues, la poesía al crear ficciones? ¿Qué nos dice, sino (sic) que las ficciones son nuestras realidades? ¿Qué hace, sino (sic) volverlas a su naturaleza, esto es, al único modo de su realidad? Representarse una cosa poéticamente es representársela como ficticia, y si entonces nos parece real, tenemos que admitir que su realidad se corresponde con su falta de existencia..." (19)

"La poesía como ciencia" es la representación real de algo falto de existencia. Es darle existencia a la ficción y hacer ficción la realidad. En suma, es una abstracción arbitraria producto de la imaginación, de la ficción, que consigue fascinar y dar existencia a una realidad caótica.

Sin embargo la realidad no es caótica hasta que el demonio interviene y pervierte la percepción de la realidad desvirtuándola, dejando de sobreentenderla: "Sin tener presentes a Baudelaire y a Poe, no se explica una tan transparente verdad de la ficción, una tan exacta inteligencia de lo imprevisto, un tan lúcido rigor del azar como en la poesía de Mallarmé y Paul Valéry ocurren, y que en la ciencia poética ningún límite traza a su demoniaca pasión por conocer; en que no hay afirmación que no se ponga en du-

da, que no se convierta en problema. Pues esta es la acción científica del diablo; convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual " (19).

Dejando de lado las referencias a estos autores y sus posibles influencias en la obra de Cuesta, es inevitable detenerse en "la exacta inteligencia de lo imprevisto" y el "lúcido rigor del azar", pues constituyen tópicos imprescindibles para la interpretación de su obra poética. Hacer claro y riguroso el azar y darle inteligencia a lo imprevisto son dos de las cualidades ligadas a la "ciencia poética"; son dos capacidades que sólo a la ciencia como poesía le es posible obtener. Convertir en ciencia la poesía es brindar a la ciencia la alternativa de la creación, de la imaginación. Convertir en ciencia la poesía es arrancarla de la percepción, del sentimiento y de la "inspiración mística" para enriquecerla con la inteligencia y la razón.

Sólo con imaginación es factible capturar el azar, hacerlo lúcido y riguroso, hacerlo explícito; sólo con imaginación es posible hacer inteligible lo imprevisto. Solamente la imaginación, la fantasía poseída de la "pasión por conocer", es capaz de ensanchar la limitada visión del hombre. Futuro y azar son las dos incógnitas con las que la "ciencia poética" trabaja, no para definir las sino para distinguirlas; no para explicarlas y predecirlas sino para comprenderlas, para hacer de ellas objeto intelectual y no fatalidad o destino. La ciencia "poética" es el arte de la rebeldía, la rebelión

en contra de la naturaleza, que quiere hacer inteligente lo natural y realidad la ficción.

d) Poesía y lenguaje

Antes de abordar directamente el tema es necesario apuntar algunas consideraciones importantes. Como ya se ha dicho anteriormente, para Cuesta el arte no puede ser un simple acto irracional, un impulso expresivo en el que la inteligencia no tenga lugar. El arte debe ser crítico y no únicamente bello, verosímil o agradable. Sin embargo esta postura estética es menos arbitraria de lo que parece a primera vista; hay en ella un interés más profundo que la implantación de una norma para la creación artística. En su ensayo "La poesía de Paul Eluard" nos dice: "La razón es un tema; la naturaleza es otro. Su disputa consiste en ganar cada una para su particular información, que cada una quiere absoluta, el acontecimiento indeterminado, el personaje azaroso, a la libre casualidad. La naturaleza los gana sin esfuerzo, pero así como los gana los pierde. La razón no se conforma con admitirlos hasta no conservarlos. Y no se conforma con conservarlos suyos, hasta que ya no los separa, haciéndolos suyos, de quien naturalmente son. Sólo si abstrae conserva; pero quiere abstraer sin arrancar. Y quiere respetar la raíz individual de las cosas sin ser, a su vez, distraído (sic) por ellas de su misión universal" (20).

La conservación del "acontecimiento indeterminado", "el

personaje azaroso" y "la libre casualidad", la posesión a través de la abstracción, es un acto de razón que se apodera de lo azaroso, de lo indeterminado y de lo casual. El mundo exterior, la percepción de ese mundo, adquiere un significado lógico. Y sólo haciendo significativo lo que es mudable resulta factible conservar para la razón. No obstante, Cuesta no ignora que la posesión del mundo puede hacerse por otros medios: "Lo que una cosa significa es el producto de un juicio sobre la cosa; si no hay juicio no hay significación, o, lo que es lo mismo, sólo la hay de un modo sobrenatural. Y sobrenatural tiene que ser, pues, como significación, la de toda referencia a un objeto, que no es referencia lógica o una referencia moral " (21).

Ya se ha tocado el tema de la relación mística o el modo de significación "sobrenatural" al que Cuesta alude y también se ha establecido que esta forma de significar la realidad es la más natural de las formas de significación. Lo antinatural, lo revolucionario, lo artístico, es abstraer. No hay objetos en la naturaleza, hay "acontecimientos indeterminados"; los únicos objetos son los de la razón; las cosas sólo son cosas en tanto que son productos de un juicio, en tanto que se han convertido en "objetos intelectuales". Los objetos son propiedad natural de la razón pues se originan en la razón. Así, establecer una relación mística entre objeto y significado es confundir dos "temas" distintos; querer atribuir a la naturaleza una razón, una lógica o una moral que no

posee. Se efectúa un doble engaño, ya que no sólo no se reseta la raíz individual de las cosas arrancándolas y haciéndolas objetos, sino que además se quiere negar que ese proceso se ha llevado a cabo. Se esconde la relación entre el sujeto y la realidad para exaltar a los objetos sin comprometer a la razón. Se niega la participación de la inteligencia y se oscurece o se oculta la distancia que separa a la razón del mundo, en un intento frustrado por hacer de ellos un todo armónico.

El rechazo de esta relación falsa entre razón y mundo es lo que lleva a Cuesta a considerar a la poesía como "una ficción del lenguaje", que no nada más busca hacer realidad a la ficción, sino demostrar, además, que toda realidad es ficción. Es decir, que toda realidad es una creación de la imaginación; una concesión a la imaginación y no un hecho concreto, tangible o asible.

Por esta causa, un lenguaje que pretendiera trabajar con significaciones "sobrenaturales" atribuidas a ciertos objetos sería un lenguaje vacío, ya que "todo es pura fugacidad", y la realidad, los objetos, el mundo, no pueden ser conservados sino como abstracciones. Si se les impusiera un significado a las cosas materiales sin aceptar de antemano que son fugaces y se pretendiera negar que los referentes de esos significados son abstracciones, el lenguaje se convertiría en una cualidad inútil, cuya única capacidad sería la de denominar la nada, el vacío, el hueco de lo que fue y el azar. No co-

municaría pues no remitiría a nada.

Para que esto no suceda, Cuesta intenta construir un lenguaje suficiente y necesario, pues de lo contrario lo único que tendría sería una nada reducida al lenguaje. La imaginación poética es banal si no consigue explicarse a sí misma y autofabricarse. En otros términos, un lenguaje, poético o científico, no construye ni comunica si no se constituye como lenguaje y se convierte en su propio referente; es decir, no hay comunicación, ni construcción intelectual, ni lenguaje, que tenga como referente un mundo en el que "todo es pura fugacidad". El referente de todo lenguaje es la abstracción de ese mundo inaprehensible. Por esto, el lenguaje poético de Cuesta no busca posesionarse de la realidad y de la naturaleza, o de sus objetos, como si fuesen inalterables; ni pretende tampoco darles un significado para devolverlas luego humanizadas por el lenguaje. Su intención es capturar la realidad y la naturaleza en toda su complejidad; atrapar las cosas y los fenómenos sin pretender que sean absolutos, sin arrancar los de su raíz. Quiere poseer el mundo con su azar y su futuro, con su mutabilidad y su inconstancia. Y el único modo que encuentra para hacer esto factible es abstrayendo y emitiendo juicios sobre las cosas, sin perder de vista que lo importante es el cúmulo de las relaciones, el mundo, y no los objetos aislados. Emitir juicios y abstraer objetos, crearlos para la razón, son las dos actividades propias del lenguaje. Imaginar con disciplina y con rigor es la manera en que se construye

un lenguaje válido para la ciencia y para la poesía, útil para la "ciencia poética".

El lenguaje que Cuesta busca no es, evidentemente, la capacidad humana de comunicación; él lo identifica, más bien, con la capacidad humana de estructurar las percepciones, no para darle coherencia al universo sino para hacerlo significativo, lógicamente significativo. No ignora que la inteligencia y lo natural, lo exterior a la razón, son dos mundos completamente distintos que toman contacto sólo mediante aquella parte de lo percibido que es capaz de asimilar la razón. Sabe perfectamente que su visión del mundo exterior está restringida por el límite de lo perceptible. Así, no intenta crear un lenguaje absoluto, poseedor del universo entero, pero tampoco se resigna a parcelar lo percibido para darle cabida a "realidades" diversas, regidas por reglas propias; "realidades" coartadas que no se puedan unir.

Cuando lo percibido es asimilado por la razón hasta hacer lo suyo; cuando el lenguaje, esta capacidad para estructurar la percepción y darle una significación lógica, consigue hacerse realidad; tomar cuerpo; cuando el lenguaje se hace un hecho por medio de ese "rigor universal", de ese "rigor de la especie" que es el arte, y se pone al servicio de sí mismo, es decir de todo lo percibido y racionalizado, en ese momento hay una verdadera creación artística, un auténtico arte demoníaco, la verdadera "tentación" y el "vértigo" de ver el universo en toda su pluralidad y toda su grandeza: "Frente al

milagro del trapecista pocos tienen la fuerza para dejar su atención suspendida, para ponerla en manos del real riesgo que la amenaza. Frente a la obra de arte pocos tienen la fuerza para entregarse a la inseguridad de su progreso. Frente a la vida impulsiva y generosa pocos tienen la fuerza para respetar la libertad de su misterio. Es hábil, dicen, o tiene su fin en sí, o es poesía pura. Hay una justificación dispuesta para quitarle al milagro su libertad y para reducir su sorpresa, y se le encierra dentro de él o se le hace derivar de cosas pasadas, o se le divide para prolongarlo en el futuro, como haciendo un armisticio con la imaginación, como dándole tiempo a su debilidad para prepararse. No se perdona sino el acto imperfecto, al acto inseguro que todavía tiene una oportunidad de corregirse en el tiempo, y cuando se mira el impulso que nace cuando ya agotó todas las posibilidades que tenía, pocos resisten el vértigo que delante de él se descubre" (22).

e) El lenguaje y el universo del signo

Hasta este momento se han abordado algunos de los temas más importantes dentro de la obra de Cuesta; sin embargo, no se ha dado todavía una respuesta precisa con respecto a la "aventura poética" que emprende este autor. En el inciso anterior se ha abordado el problema de la "ciencia poética" y de su "demoníaca pasión por conocer"; pero no se ha explicado qué entiende Cuesta por "pasión". Una cita más de sus ensayos abrirá el camino hacia una mejor comprensión de sus

búsquedas estéticas, de la "aventura poética" que se propone en su obra. En "La crítica desnuda" nos dice: "Una pasión que no sabe ser el sentimiento de una ausencia es una pasión que se desconoce"(23). En otras palabras, una pasión que no anhela lo que no posee es una pasión que se malinterpreta.

No hay, pues, sinceridad en una "pasión por conocer" que se sacia con el conocimiento. La pasión está, como en el caso del arte, en la acción y no en el espectáculo. La "pasión por conocer" no radica en la búsqueda de un conocimiento, si no en la búsqueda del conocimiento absoluto. Por esta concepción del arte, y de la vida en general, que aparece constantemente en la obra de Cuesta, se desprende el que se le catalogue con regular frecuencia como un pensador idealista. Su ensayo "La pintura superficial", dedicado al pintor Agustín Lazo, puede muy bien afirmarnos en ese planteamiento, pues en él dice: "Cuán confusa se volvió la función de la crítica, el sentimiento del espectador, cuando la belleza fue a refugiarse a la realidad y ya no en un ideal es lo que no voy a hacer observar a quien lo ha experimentado demasiado... si el dominio de un dios se disminuye con su proximidad, lo sabe la pasión cuando se apodera del objeto que desea... La obra de arte es esencialmente una exigencia, no un regalo; a aquella que da, se disipa "(24). Y Cuesta encuentra precisamente el sentido de toda su obra en esa búsqueda de un ideal, de "un más allá constantemente remoto", de un patrón clásico con caracteres de arquetipo. Sin embargo ese "más allá" no es la realidad, la naturaleza o lo inmediato. El ideal de

Cuesta es también una abstracción: "Una pintura superficial es la que imagina una continuidad ideal al tumulto en que se divide nuestra conciencia de las cosas; es la que no pide a las cosas el sentimiento de su existencia, sino la conciencia de ellas; es la que extrae de los diferentes espesores del mundo la apariencia en la que rinden su sentido. Esta apariencia es una idea, una imaginación, un artificio; es una apariencia que no existe, que no es una realidad. La realidad es el desorden, la profundidad, la naturaleza, la sobrerrealidad. Esta apariencia es un ideal, una razón, tan distante de lo que vemos y tocamos, como constante en los accidentes y diferencias de eso mismo; tan obediente al fervor y al entendimiento del artista, como a los del espectador de la obra." (25).

Este párrafo dedicado a la pintura no concierne sólo a este arte plástico, sino conforma el verdadero centro de lo que podría considerarse como la estética de Cuesta. Dentro de su concepción, la realidad no existe más que como caos, como el "tumulto en que se divide nuestra conciencia de las cosas". Darle razón a ese caos, fruto de lo percibido, es justamente la misión del arte. Pero no para colmar la "pasión por conocer"; por el contrario, para abrirle las fronteras de un ideal siempre inalcanzable. No obstante, hay que tener cuidado con ese término. El ideal de Cuesta es fiel tanto a los accidentes y diferencias de lo percibido como a la pasión y al entendimiento del artista. No es una fantasía del todo a

jena a la realidad, es, antes que nada, la conciencia de un vacío, la pasión por conocer que lleva al encuentro con la realidad. Es además una pasión que se manifiesta en acto, es una apariencia que, creada por el artista, debe obedecer "al fervor y al entendimiento" del espectador; debe exigir de la pasión y de la inteligencia de quien la recibe para no agotarse. Ahí radican el placer demoníaco y el vértigo que el arte suscita: no en ser una apariencia de la realidad, si no en su capacidad para mostrar la realidad exactamente como no es.

El "idealismo" de Cuesta no pretende sustituir la realidad por otra realidad ideal: artística o poética. A este respecto Penabière nos dice: "Ni en su poesía ni en sus teorías literarias y científicas es materialista Cuesta; pero tampoco es idealista en el sentido tradicional del término. Si queremos determinar la calidad de su relación con lo real, su definición del lugar de lo humano entre las cosas, es en la dialéctica y en la interferencia entre el sujeto y el objeto donde hay que buscar. No construyó un sistema filosófico en este sentido, pero su obra toda parece revelarlo, y en particular Canto a un dios mineral, donde la palabra nace del encuentro entre el hombre y el mundo. Muéstranos Cuesta que es preciso trascender la dicotomía secular entre espíritu y materia: su idealismo se construye a partir de lo real, de la percepción " (26).

Por ello el arte, la poesía, no puede conformarse con tra-

tar de imitar a la realidad. Pero se haya igualmente imposibilitado para crear realidades. Crea apariencias, formas, figuras, que lejos de imitarla la hacen irreal; la convierten en un objeto intelectual, la vuelven razonable. Pero no sólo eso. Jorge Cuesta sabe mejor que nadie que las apariencias, las formas, las figuras, obras del arte, no son el arte. Esas apariencias sólo hacen más grande el abismo entre lo percibido y lo racionalizado, entre la realidad y el ideal. El arte es la acción de crear, es una disciplina, "un rigor de especie", que nace en el anhelo, en el vacío de la "pasión por conocer". La poesía no crea sino ficciones, ficciones del lenguaje que se oponen a la realidad en tanto que la hacen inteligible. Así pues, a medida que la poesía sea más una ficción del lenguaje, más lejos estará de la realidad. Entre más artificial sea una obra poética será más identificable con el ideal, con la abstracción de la realidad. Todo esto hace necesario entender el universo poético de Cuesta como una construcción intelectual. Una construcción de la inteligencia que no busca el conocimiento o la interpretación de la realidad sino el conocimiento de "la pasión por conocer". No se trata de hacer coincidir lo percibido y lo racionalizado para estructurar o darle lógica a la realidad. La intención de Cuesta no es la de construir un universo poético ideal con el que la pasión por conocer encuentre su satisfacción. Busca el vértigo del arte, la angustia del vacío que produce la misma realidad mirada con atención. Las apariencias que crea el arte sirven para acrecentar la sensación de

realidad, de la fugacidad de la realidad. Mientras más clara es la definición del ideal más clara es la conciencia de la realidad, no porque el ideal coincida con lo real; por el contrario, porque se opone a la realidad y la muestra como una continuidad y no como una sucesión de instantes inconexos. El arte que busca hacer claro el ideal consigue al mismo tiempo darse cuenta y dar cuenta del azar en que la vida se desarrolla. Pero esto no sería posible si no existiera la conciencia de la distancia que separa a lo percibido de lo racionalizado.

La razón y la realidad son dos órdenes distintos, dos temas diferentes. Comprobar que lo son produce vértigo e incita a la posesión de lo inalcanzable; de lo real y de lo ideal. Por ello la poesía es "la tentación, es lo que solicita desde lejos"; es la tortura de la pasión, pero al mismo tiempo su fundamento. La pasión de Cuesta no existe sin fascinación. Y sólo fascina lo que no está próximo, lo que no es accesible, lo que no es bueno y no satisface ningún deseo ni ninguna sed. La "ciencia poética" es una ciencia demoníaca, una pasión enferma, pues sabe de antemano que su existencia depende de no poder alcanzar lo que desea. No hay tierra prometida ni paraíso para la "ciencia poética". Sin embargo se halla a sus anchas en el mundo de lo real, del azar y del futuro; ahí donde puede aumentar su pasión y liberar su imaginación. Por eso la obra poética de Cuesta no se regocija con lo inmediato ni pretende acercarnos a su realidad, sea ésta

de origen natural o poético.

La poesía de Cuesta se recrea en el hueco abierto entre las formas sensibles --el ritmo, el metro y la rima-- y la forma que adquieren sus ideas --la sintaxis y el contenido en general--. El uso de formas clásicas en la expresión de sus obras nos remite a la búsqueda de un arquetipo distante de la realidad inmediata del lenguaje. No desconoce que el soneto y la silva son formas artificiosas de expresión; que no son originales, y que están muy lejos de corresponderse con el lenguaje natural. Pero eso es justamente lo que busca en esas formas de expresión: lo contingente y lo intemporal. Por constituir un "técnica antigua" poseen la virtud de desligarse de sus contenidos, representando únicamente apariencias; son apariencias de la poesía, no la poesía. La oscuridad de sus conceptos y lo intrincado del orden sintáctico no hacen sensible ninguna imagen; todo lo contrario, ocultan tras de sí todo lo que pudiera ser una referencia inmediata a la presencia del poeta (lo que hace difícil encontrar elementos "poéticos" en la poesía de Cuesta). En ese sentido se hace necesario coincidir con algunos críticos en cuanto a la falta de poeticidad en su obra. No hay poesía; y no la hay, dado que la poesía no es un hecho: es un acto. Lejos de hacer poesía, Cuesta invita a hacerla. Su hacer poético es, como lo dice de Iazó, una exigencia y no un regalo; no satisface ninguna necesidad espiritual; antes bien, la crea, la inventa para sí y para el lector. Javier Sicilia ex

presa con claridad ese punto en su ensayo "Cuesta: una aproximación a su alquimia": "En el soneto de Cuesta la calidad concisa, reductiva, semejante a una ecuación representa esa forma de colonizar e investigar la existencia anímica " (27). Ciertamente el soneto no es la investigación y la colonización de la existencia anímica, pero sí su representación. La investigación y la colonización de la existencia anímica es la poesía, el arte. La verdadera poesía es la acción de investigar y descubrir la existencia interior del hombre. Inclusive la obra poética más admirada de Jorge Cuesta, Canto a un dios mineral, se encuentra dentro de esos parámetros. No es el resultado de una investigación poética, ni es poesía; es una búsqueda de la poesía en la que el lector debe participar junto con el poeta. Nuevamente Javier Sicilia arroja luz sobre este asunto: "El último intento poético de Cuesta coincidió con esa tentativa: el rigor sintético (que acepta ya posibles intercambios) experimentando en las formas 'ecuatoriales' del soneto buscó su expresión más plena de la inteligencia. Así, el Canto a un dios mineral aparece como un poema de fugas, de desterritorializaciones hechas a base de sentidos y contrasentidos; un poema infinito que se asemeja a un intento de descomposición, si se puede llamar así, de las cadenas cerradas de la química orgánica " (28).

Desterritorialización, fuga y contrasentidos que detallan la realidad; no la realidad aparente sino una realidad razonada y desenmascarada de su forma exterior; que la reflejan en su

accidente y no en su estado. Desterritorialización, fuga y contrasentidos en los conceptos con que intentamos capturar la realidad. Desterritorialización, fuga y contrasentidos que funcionan en el interior de "formas ecuacionales" o en la explicación de esas formas. Porque, como en una ecuación, las cosas no son lo que son, sino otra cosa diferente; una representación, una apariencia, una ficción del lenguaje. Esto hace que la misma realidad del lenguaje sea así mismo transportada, convertida en una apariencia de lenguaje, y no en lenguaje. Para comprender en su cabal proporción el Canto tendremos que asumir que es el poema de un poema; es decir, una ficción del lenguaje en la que el lenguaje es representado. O, en otros términos, que el Canto es una ficción del lenguaje que representa a la abstracción que es el lenguaje.

En ese sentido la afirmación de Xavier Villaurrutia nos da una clave preciosa sobre el carácter de los escritos de Jorge Cuesta: "Son estos interesantísimos, al punto que no me parece exagerado afirmar que los sonetos de Jorge Cuesta dan principio justamente en el momento en que otro poeta ha encontrado o ha creído encontrar la meta final" (29).

NOTAS CAPITULO I

- 1) Jhon S. Brushwood: "Los Contemporáneos y los límites del arte", Revista de Bellas Artes, noviembre 8 de 1932
- 2) Carlos Monsiváis: "Tradición como selección", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, México, UNAM, 1983, pág. 238
- 3) Jorge Cuesta: "La Santa Juana de Shaw", Poemas y ensayos, tomo II, México, UNAM, 1978, págs. 9-10
- 4) Jorge Cuesta: "El arte moderno", op. cit., tomo III, pág. 240
- 5) Jorge Cuesta: "Arte moderno, crítica al señor Thomas Craven", op. cit., tomo II, pág. 117
- 6) Ibid. nota 4, pág. 235
- 7) Ibid. nota 4, pág. 243
- 8) Louis Panabière: Intinerario de una disidencia, Jorge Cuesta 1903-1942, México, FCE, 1983, pág. 237
- 9) Jorge Cuesta: "Concentos del arte", op. cit., pág. 112
- 10) José Emilio Pacheco: "Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, pág. 22-23
- 11) Juan García Ponce: "La noche y la llama", idem., pág. 213
- 12) Inés Arredondo: Acercamiento a Jorge Cuesta, México, SEP-Diana, 1982, págs. 22-23
- 13) Jorge Cuesta: idem., págs. 111-112
- 14) Carlos Monsiváis: idem., pág. 236
- 15) Jorge Cuesta: "Salvador Díaz Mirón", op. cit., tomo II, págs. 343-344
- 16) Jorge Cuesta: "El diablo en la poesía", op. cit., tomo II, pág. 168
- 17) Idem., pág. 170
- 18) Jorge Cuesta: "Un poema de León Felipe", op. cit., tomo II, págs. 144-145
- 19) Ibid., nota 16, pág. 168
- 20) Jorge Cuesta: "La poesía de Paul Eluard", op. cit., tomo II, págs. 62-63
- 21) Ibid., nota 4, pág. 241
- 22) Jorge Cuesta: "Robert Desnos y el sobrerrealismo", op. cit., págs. 68-69
- 23) Jorge Cuesta: "La crítica desnuda", op. cit., tomo II, pág. 217
- 24) Jorge Cuesta: "La pintura superficial", op. cit., tomo II, págs. 114-115
- 25) Idem., pág. 120
- 26) Louis Panabière: op. cit., págs. 358-359
- 27) Javier Sicilia: "Cuesta: una aproximación a su alquimia", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, pág. 294
- 28) Idem., pág. 301
- 29) Xavier Villaurrutia: "In memoriam: Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, pág. 176

II La poesía y su lenguaje

a) Desmembrar y reordenar

La obra más reconocida de Jorge Cuesta, Canto a un dios mineral, es en muchos sentidos el clímax de su labor poética. Construido a partir de endecasílabos y heptasílabos agrupados en sextetos de forma regular, se le ha comparado o asemejado por varios críticos (entre ellos Inés Arredondo, Juan García Ponce y Louis Panabiére) con otros grandes poemas de la lengua castellana: el Primero sueño de Sor Juana y Las soledades de Góngora. Semejanza que se explica en primer término por las características formales de las obras y después por el estilo aproximado en el manejo del lenguaje. Para los críticos es un hecho reconocido la predilección de Cuesta por ciertos procedimientos propios de la poesía barroca, entre ellos el hipérbaton y la antítesis. Sin embargo, el uso que de ellos se hace en su poesía no proviene de las mismas motivaciones que pudiese tener, por ejemplo en el Sueño de Sor Juana. Según cita Diego de Calleja, Sor Juana, al referirse a esta obra suya, dice: "Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo se compone; no puede aun divisar por sus categorías ni aun sólo un individuo. Desengañada amaneció y desper

té" (1). Para Sor Juana ni el sueño ni la razón consiguen desen-
trañar los secretos del universo. Presumiblemente por la misma ra-
zón, el uso del hipérbaton y la antítesis no se debe tanto a
un intento de explicar los pensamientos que ocurren a la men-
te de Sor Juana, sino, más bien, pretenden retratar o plasmar
el desengaño y la confusión que le produce la imposibilidad
de conocer.

Por otro lado, en Góngora se ofrecen los mismos procedi-
mientos de fragmentación del orden sintáctico y las oposicio-
nes semánticas con una especie de pasión por el desorden o,
más claramente, con la intención de crear placer sensual con
la confrontación de distintos órdenes lógicos, sintácticos y
fónicos. "¿Qué campos canta el poeta? Poco importa, si son
tan bellos. Pudieron ser los salmantinos, pero lo que en de-
finitiva cuenta es que son los campos más seductoramente hermo-
sos que puedan concebirse. La plasticidad de la forma, la su-
cesión de diversas sensaciones asociadas, el empleo magistral
y originalísimo de las metáforas más sugestivas y alucinan-
tes, en fin, mil detalles de forma..., el asunto es en defini-
tiva la propia belleza formal del poema." (2) Muy lejos del
conceptismo (3) a lo Sor Juana y del culteranismo de Góngora
se encuentra el Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta. Le-
jos cronológicamente y lejos, también, en cuanto a las pre-
tensiones del poeta. En esta obra, cada frase, cada palabra,
sirven para desviar la ruta hacia el encuentro con nuevas sig-
nificaciones, no en el terreno de lo puramente perceptible,

sensorial o vital, sino, más cercanamente a Sor Juana, en el terreno de la inteligencia y de la razón. Pero no de una razón positiva, ubicada por encima de la emoción, ni de una inteligencia mecánica y aprehensible. La inteligencia y la razón de Cuesta se transforman, por el artificio de la "ciencia poética", en la lógica de la poesía y en la razón de arte. No buscan refugiarse o confirmarse en la realidad pues su existencia se basa en el supuesto de que toda realidad es infinita, irreducible, indemostrable e inasible. Alí Chumacero en su ensayo "Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia" ha dicho: "La inteligencia es, pues, en este caso, la negadora más ciega de todas las formas lógicas. Cuesta se embriaga en ella, negando toda posibilidad a la poesía sola, porque su vida no era del todo diferente de lo que sobre el papel estampaba; y su poesía, más que en belleza, prefería hundirse en una pura contradicción lógica, en contra del mundo y de la poesía misma, nutrida y devorada por la inteligencia que es lo único que perdura de la palabra escrita, no obstante nacer de la carne estéril del poeta." (4)

Pero la poesía en Cuesta no es sinónimo de belleza. El sentido ideal que otorga a la palabra poesía se encuentra más relacionado con la tensión que se da entre la inteligencia y el encuentro fáctico con el mundo sensible. En ese aspecto la apreciación de Alí Chumacero es un tanto injusta. No es que Cuesta niegue "toda posibilidad a la poesía". Niega las posibilidades de la belleza, de la belleza por sí mis

ma. La belleza en la obra de Cuesta puede ser un recurso plausible y necesario pero no es nunca un fin en sí misma. Si la coloca como un ideal inalcanzable es para hacer de ella el señuelo, el instrumento que nos azuce en la interminable búsqueda de lo remoto. Lo deseado es finalmente intrascendente. Los ideales de perfección, belleza y originalidad son, en cada época, circunstanciales, puesto que, finalmente lo que cuenta para Cuesta es la acción de crear y el rigor y la inteligencia que se ponen en juego al hacerlo. De ahí lo atinado de la anterior cita de Alf Chumacero: La poesía de Cuesta está hecha en contra del mundo y de la poesía, en contra de lo percibido y de lo bello, en contra de todo principio y de toda finalidad. Esta ausencia de dioses rinde frutos extraños en sus obras: una enfermiza precisión en el uso de las formas más clásicas de la poesía, una desusada imprecisión sintáctica y una oscuridad que, antes que prometer, decepciona. Como ejemplo puede citarse su soneto Al gozo en que el instante se convierte:

Al gozo en que el instante se convierte
sobrevive la sed que lo desea.

Es avidez, no más, lo que se crea
del estéril consumo de su suerte.

Cava en ella la tumba en que se vierte,
la vana forma que el amor rodea
y ella misma se nutre y se recrea,
voraz y sola, con su propia muerte.

No del pasado azar que considera,

La vida crecé sólo dilatada,
 ni el objeto futuro la sustenta.
 Fluye de sí como si entonces fuera,
 y el amor, que la mira despojada,
 tampoco de su sueño la alimenta. (5)

Simplificando brevemente, podemos decir que en el soneto se aborda uno de los temas que ya se han discutido con anterioridad: la eterna insatisfacción de la pasión, que en este caso se identifica con los términos "sed" y "avidez" que aparecen en el primer cuarteto, y son posibles sujetos de las oraciones del segundo junto con la palabra "suerte". A estos primeros sujetos, que aparecen en la estrofas tradicionalmente dedicadas al planteamiento del problema poético, los sustituye en el primero de los tercetos un término mucho más amplio: "vida".- Atendiendo a esta sustitución, podemos deducir que aquellos atributos que Cuesta ha concedido al sujeto tácito y ambiguo del segundo cuarteto son los mismos que le concede a la "vida". La "vida" es, pues, una "avidez" que "se nutre y se recrea, voraz y sola, con su propia muerte". Lo cual nos conduce a una conclusión paradójica al confrontarla con las oraciones de los tercetos: "la vida crece sólo dilatada" y "fluye de sí como si entonces fuera". La paradoja es: La vida se alimenta de la muerte pero no se alimenta más que de sí misma; por tanto, la vida es muerte. Curiosidades de su obra, ya que en cada soneto, mirado a simple vista, pueden encontrarse paradojas semejantes.

Desvinculados de toda anécdota, sus sonetos no hallan su

explicación más que en sí mismos. Así, el "gozo", la "sed", la "vida", adquieren una individualidad perfectamente ambigua. Por otro lado, en el caso de un rigor formal de uso tradicional, los poemas exigirían del lector la explicación que eliminara las ambigüedades sintácticas. Sin embargo, el soneto de Cuesta exige que el lector valore cada una de las posibles proposiciones y elija. Véase, por ejemplo, la segunda estrofa del soneto antes citado y trátase de identificar el sujeto del verbo "cava" (según mi interpretación pueden ser simultáneamente: "sed-avidez", "suerte" y "vana forma"). En cuanto al uso de la forma soneto no es necesario demostrar que está construido totalmente de acuerdo con la norma clásica y con las licencias que la misma permite. Esto se debe, muy probablemente, a que dentro de la poesía de Cuesta el ritmo y la rima cumplen la función de contener los significados, de darles un asidero concreto desde el cual puedan desplegarse con toda libertad.

Todo lo contrario sucede con las palabras y su significación. Son ambiguas y oscuras en la medida en que son polisémicas. Como en el caso de una perspectiva arquitectónica que tiene la obligación de reducir a un solo plano la visión de un objeto tridimensional. Cuesta impone a su palabra, al uso de los términos, la responsabilidad de reunir en un significado redondo, y por tanto polisémico, el contenido global de un concepto. Para hacerlo, recurre a la ambigüedad sintáctica.

Un significado, un signo, que puede entrar en relaciones simultáneas diversas con un grupo de signos, con un complejo de significaciones, es necesariamente polisémico sin llegar a ser impreciso y contradictorio como un símbolo. Las significaciones de "vida", "sed" y "gozo" no son simbólicas puesto que su papel ha sido bien demarcado por el texto del poema y no necesitan ni remiten a ninguna referencia extratextual o literaria. Sólo son abstracciones cuyo significado opera en relación al conjunto en el que están inmersas. En un ejemplo más claro: En el dibujo de un proyecto arquitectónico, las longitudes y grosores de las líneas que lo componen no expresan las dimensiones reales de los objetos que se piensa construir, sino que esas líneas guardan una relación proporcional con el resto de las líneas del dibujo; relación de proporción que se espera guarden los muros o pilares de la construcción que se proyecta. Así, la longitud y el grosor de esas líneas no son válidos más que dentro del conjunto en el que se encuentran. Del mismo modo, las palabras usadas por Cuesta en su poesía no rebasan el ámbito del texto poético. Su valor radica en que son representaciones arbitrarias de una relación entre conceptos. Fuera del texto su valor es superfluo o inexistente.

Por todo lo anterior, es fácil explicar la alteración del orden sintáctico en la obra de Jorge Cuesta, no como una técnica antigua rehabilitada con los mismos propósitos, sino como un método de análisis o un medio para conseguir capturar

la realidad en más de un sentido, en más de uno de sus posibles desarrollos. Pero no la realidad externa, sino la realidad interior del poeta. No intenta, como Sor Juana lo hace, llegar al conocimiento absoluto del universo, sino llegar a la plena comprensión de la existencia humana que es la única que vislumbra como posible. No es su deseo retener el placer ni detener la vida en un poema. Sabe que todo intento por lograrlo está destinado al fracaso, pues cada instante es único y el gozo que proporciona es demasiado fugaz. De ahí que no halle satisfacción más que en la vida; es decir, en la fuga hacia un más allá que incita a la pasión, a la "sed", a devorarse a sí misma. De igual modo, sus sonetos se devoran, se vierten sobre sí mismos, brindando a quien se aventura en ellos, variaciones sobre un mismo tema y una misma conclusión, pero ofreciendo una gran variedad de posibles desarrollos. Las palabras dividen, fracturan la realidad interna conceptualizándola, pero se ven necesariamente atadas a un orden sintáctico que, si bien las individualiza, las hace, al mismo tiempo, dependientes del texto en que se encuentran.

b) Onener para significar

La visión contrastante de la vida que aparece en el soneto Al gozo en que el instante se convierte parece ser una constante dentro de la obra poética de Cuesta. Para él, la vida no es lo que permanece sino lo que cambia: "La vida cambia lo que fue primero y lo que más tarde es no lo asegura..." (6) Por ello el ser y la existencia humanos sólo son posibles en

la muerte: "Oh, muerte ociosa para lo pasado, /tu sombra es vasta y la ocasión y el nido/ del defecto que soy de lo que he sido." (7) La vida interior está fuera de cualquier compromiso con el pasado o con el futuro. No asegura nada. En cambio la muerte ofrece el hueco propicio para que el poeta se identifique a sí mismo mediante aquello que ha sido y ha dejado de ser. Cuesta poeta se define a partir de la conciencia de lo que fue y no de otra cosa.

El que Cuesta identifique la muerte con la vida no se debe a que desde un principio las entienda como opuestos. Su razonamiento se da de manera inversa. Confronta inicialmente a la vida con la vida y trata de definirla en sí, pero la fugacidad que la constituye impide la confrontación y el intento de definición se ve frustrado. Producto de esa frustración son sus poemas Dibujo, Delgada, No aquel que goza frágil y ligero y Apenas fiel como el azar prefiera que aparecen en la recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider fechados con anterioridad al año de 1930. (8) En estos poemas el tema central es la ausencia permanente del gozo o, en forma menos vaga, la impotencia del poeta para fijar por medio de la palabra un instante de vida. En ellos Cuesta intenta definir por medio de comparaciones y símiles las sensaciones que se le ofrecen, pero en todos ellos muestra su decepción al conjeturar que lo semejante y lo cercano a los conceptos que quiere definir sólo enturbian la comprensión de estos últimos. Su búsqueda se encauza entonces por la vía contraria. Define

negando. Descubre que el único medio con que cuenta para poder hacer una definición es eliminando, anulando aquello que se quiere definir. Así, la sed se transforma en ausencia de gozo y la vida se transforma en un hueco habitado por la muerte. Pero esto no es una pura contradicción lógica que pretenda resolver eclécticamente alguna forma de maniqueísmo: Si se intenta definir a una cosa por lo que es y se descubre que lo que la define es aquello que no es, la contradicción no se encuentra en el planteamiento del problema sino en el problema mismo. En Cuesta, pues, la contradicción no debe ser entendida como la reunión de opuestos irreconciliables, sino como la unión de dos idénticos inversos. Para usar un ejemplo simple: el molde de una figura de yeso producida por medio de la técnica del vaciada es idéntico a la figura, pero al revés, es su inverso. El molde es un hueco exactamente igual a la figura tridimensional, lo que los hace algo así como opuestos complementarios. Sin embargo, Cuesta no da a esta relación entre conceptos opuestos ninguna utilidad práctica, ética o moral. No considera que todo lo existente tenga o deba tener su opuesto complementario. Su problema es el de la definición teórica de los conceptos, no el de la separación de los objetos, los fenómenos o los hechos; ya que estos últimos son inasibles e indemostrables, son de la vida; y la inteligencia y la "ciencia poética" no tienen ningún poder sobre ellos. La inteligencia tiene poder sobre aquello que ha extraído de lo percibido. Ese poder se manifiesta, a tra-

vés de la "ciencia poética" en el lugar en que puede actuar con absoluta libertad; es decir, ahí, donde todo es una pura ficción del lenguaje. La herramienta de la inteligencia es la "ciencia poética" y su materia es la palabra; aquella palabra capaz de contener en sí una idea, capaz de representar a una abstracción, a una ficción, a un concepto. Y no hay nadie mejor que Cuesta para decir lo que esto representa. Cito a continuación su soneto Una palabra oscura:

En la palabra habitan otros ruidos,
 como el mudo instrumento está sonoro
 y la templanza que encerró el tesoro
 el enjambre sólo es de los sentidos.

De una palabra vaga desprendidos,
 la cierta funden al ausente coro
 y pierden su conciencia en el azoro
 preso en la libertad de los oídos.

Cada voz de ella misma se desprende
 para escuchar la próxima y suspende
 a unos labios que son de otros el hueco.

Y en el silencio en que se dobla y dura
 como un sueño la voz está futura
 y ya exhausta y difunta como un eco. (9)

Esta palabra que es vaga y cierta a la vez; aquélla a la que otros sonidos y otros significados rodean es la palabra que busca Cuesta. Esos "ruidos" encerrados por el enjambre, por el "tumulto en que se divide nuestra conciencia de las cosas" (10) son los que quiere liberar Cuesta. Una palabra gastada por el uso es como un "mudo instrumento" que espera ser

ejecutado. En cambio, la "palabra vaga" funde al uso común el uso cierto, el uso inusual, el "ausente coro" de las significaciones no presentes. Unifica los "ruidos" en el sobresalto de quien las escucha y la hace perder su individualidad, eligiendo uno de sus muchos significados. La palabra adquiere, entonces, en la autocontemplación de quien se mira escuchándola, algo muy semejante a la eternidad de la sucesión continua, y, al mismo tiempo, hace pensar a quien la pronuncia en el sentido, en el significado, en el "ruido" que ha querido denunciar. No hay palabra más clara que aquella que nos pide su sentido y nos hace buscar hasta encontrarlo. Esta palabra permanece vibrando, aun en el silencio, y se desdobra; permanece tanto en el futuro como en el pasado, muerta y sin nacer, "como en un sueño". Se convierte entonces en la "palabra que arde".(11)

c) La creación dinámica de la noesía

A pesar de que pueden ofrecerse justificaciones o explicaciones conscientes acerca del estilo de Cuesta, no es posible tratar de interpretar el porqué de todas y cada una de las frases de su obra. Como él mismo lo expresa en su "Carta a propósito de la nota preinserta": "He releído la nota sobre La rebelión de las masas con todo el propósito de corregirla en su forma, como usted, (sic) me lo aconsejó. Pero tengo que declararme impotente; Si fuera cosa de cambiarla en su contenido! Pues éste es el que tiene que ver con mi arbitrio y mi deseo de perfección. En cuanto a la otra es mi naturaleza la

que está de por medio y mi conformidad con mis defectos. No diré que tiene una lógica o una razón intrínseca, como cierta filosofía me lo permite. Pero creo que la justifica el hecho de que yo sea su única víctima, quiero decir, su única medida." (12) Con todo y que podría entenderse la anterior cita como una mera justificación de la pereza, lo mejor es interpretarla como una afirmación de la voluntad. Cuesta asume las imperfecciones de su estilo haciéndose víctima de él. No se niega a ser claro sólo para apartarse de la norma académica o de los lineamientos del hábito. La oscuridad y la complejidad son, según lo afirma, dependientes de su naturaleza y de su autovaloración. No desea corregir la nota sobre La rebelión de las masas porque no quiere explicar esa obra o corregirla para que otro pueda entenderla. La deja como está porque es así como se la explica. Según él, sería más fácil buscar otro modo de entenderla y la explicaría de un modo distinto variando su contenido, pero, finalmente, cualquiera que fuese esa explicación seguiría siendo la explicación de Jorge Cuesta acerca de La rebelión de las masas, y la forma de esa explicación seguiría siendo tan imperfecta como el mismo Jorge Cuesta. Es por lo mismo que cuando Cuesta asume la responsabilidad de usar un término cualquiera en su obra, el significado de ese término depende de lo que él quiere significar y no de lo que otros opinen. Algo muy semejante ocurre con su elección de los moldes formales en los que su obra poética se vierte y del manejo del lenguaje que le es característico. Como ya lo

ha apuntado Luis Mario Schneider: "Las formas de utilización analógica y sintáctica redundan en la oscuridad de su poesía, hasta hacer pensar, a veces, que es un poeta sin lógica gramatical. Dos estados conducen al extremo su barroquismo: el manejo de la sustantivación abstracta y la distorsión complicada de la construcción indirecta....Cuesta se sirve de la mayoría de las licencias en la construcción sintáctica, obedeciendo más al encuentro del ritmo que a una necesidad expresiva... La poesía de Cuesta no presenta caracteres simbólicos. más bien es directa y descarnada y la palabra solamente tiene a la significación, digamos universal-esencial, inclusive no recibe más de un único tratamiento dentro de las innumerables veces en que aparece en un mismo poema o en varios." (13)

Es mucho lo que se ha especulado respecto al origen de esa oscuridad y poco lo que se tiene en claro. Para autores como Carlos Montemayor, los contenidos de esta poesía están vinculados a la alquimia, la cábala y los libros herméticos. (14) Otros, como Rubén Salazar Mallén, los relacionan con la necesidad de confesar, en secreto, un pecado terrible y vergonzoso. (15) Con todo, los ensayos que tienden a abordar los aspectos formales de la poesía de Cuesta son los que, a mi parecer, consiguen llegar más profundamente en la interpretación. Por ello, abocándome a la tarea de tratar de encontrar una explicación a la oscuridad en la obra de Cuesta me he encontrado con dos características que se han mencionado repetidamente: lo poco claro de sus conceptos y la precisión con que maneja

Formas como el soneto, el sonetillo o la silva, que conforman la casi totalidad de su obra. Ya antes se han abordado los problemas en cuanto al contenido y sus ilimitadas posibilidades de interpretación, pero se ha tocado sólo tangencialmente su relación con las formas en las que se vierte. De ahí que sea necesario retomar algunas de las afirmaciones que se han hecho. En un primer momento se estableció el carácter intemporal y contingente de las formas clásicas. En un segundo punto se trató acerca del apoyo material que estas formas pueden brindar al contenido o contenidos. Ahora bien, es fácil comprobar que los poemas en verso libre de Jorge Cuesta están muy lejos de alcanzar la perfección formal de sus sonetos. Y el problema no es que Cuesta careciera del oído musical del poeta, sino que se niega a servir a dos amos a la vez. Cuesta se pone de parte del contenido, pero sabe que el oficio poético no compete sólo al contenido. Así es que recurre a aquellas formas hechas, a aquellos ratrones clásicos que le ofrecen en sí mismos un nivel intrínseco de calidad y le permiten dejar de preocuparse por encontrar la forma sensible más adecuada para sus necesidades expresivas. Estas formas clásicas le sirven como una suerte de plantilla que, al mismo tiempo que lo limitan en espacio, le ofrecen la suficiente libertad creativa y combinatoria; al menos así lo muestran los cuadros que respecto a las combinaciones de rima ha hecho Nigel Grant Silvester al estudiar los sonetos de Cuesta. (16) Pero más allá de eso, lo obligan a hacer uso de su absoluta

libertad. Limitado voluntariamente por una forma precisa puede darse el lujo de armar y desarmar las oraciones y los pensamientos que las mismas expresan. Se obliga a experimentar con la forma, no sólo con la forma sensible, sino, más ne cesariamente, con la forma que debe o quiere dar a sus ideas. Acaba, pues, definiendo la forma clásica y estereotipada, no contra su necesidad expresiva, sino contra su propia inteligencia y su afán lógico. Construido, tiene que dar al contenido lo mismo precisión que amplitud. No puede permitirse el desperdicio y por ello usa las palabras con la extensión semántica más amplia que puedan ofrecer y las combina con tan ta libertad como permita la gramática... y aun más. Esto provoca que su poesía no crezca hacia el exterior, ampliándose en extensión y volumen, sino que se reproduzca y se desdoble hacia su interior. Lo valadero de la poesía de Cuesta es justamente la transformación de la palabra. La despoja primero de su intención unívoca y la incluye, después, en un universo conceptual con el que puede tener un infinito de relaciones simultáneas. Sus sonetos y toda su poesía adquiere entonces la misma facultad de brindar varios posibles desarrollos, varias posibles interpretaciones, sin necesidad de ubicarse en un contexto diferente a ella misma. Es cuando el lenguaje empieza a reproducirse por su cuenta. Sin dejar de ser los mismos signos, las mismas palabras, sus relaciones pueden ampliarse tan ilimitadamente como se extienda en ellos la imaginación de quien los lee. La poesía se consigue entonces en esa dinámica entre el texto poético y el lector, en una dia-

léctica en la que el texto habla a través de la imaginación del intérprete, convertido en poeta.

d) El futuro recobrado

Se ha mencionado con anterioridad el repudio con que Cuesta trata las relaciones "místicas" de conocimiento y definición. Y no se trata de un repudio visceral o espontáneo. Al ubicar a la inteligencia como el centro motor de la creación, no puede evitar un repudio consciente hacia aquellos procedimientos que evaden y ocultan la relación del poeta con su realidad interna. También se ha establecido que la única forma en que Cuesta concibe la relación de la conciencia con el mundo externo es a través de la percepción, y no desconoce que todo lo que ve, escucha y palpa es absolutamente fugaz. Lo que es peor, la misma "pasión por conocer", el mismo "rigor de especie" que es el arte, no es estático; el poeta mismo está de paso: "Nada te apartará de mí, que paso,/ dicha frágil, tú misma pasajera./ El rigor que te exige duradera/ es más fugaz que tu misma substancia acaso" (17) ¿Cómo, entonces, podría el poeta encontrar la comunicación y la comunión con su realidad interna, si no es liberando el contenido absoluto de la palabra, su significado total? Ese poder casi mágico que Cuesta atribuye a la palabra ha suscitado que se haga coincidir a las pretensiones de su poesía con los intentos de posesión de los secretos del universo que se dan en la literatura hermética y cabalística. Frances A. Yates explica del siguiente modo el trabajo del mago-filósofo depositario de la hermética

renacentista: "El Todo era Uno unido mediante un infinitamente complicado sistema de relaciones. El mago era un individuo capaz de penetrar en el interior de este sistema y servirse de él gracias a su conocimiento de los vínculos existentes entre las cadenas de influencias que descendían desde lo alto ya que era capaz de construir una cadena de vínculos ascendentes mediante el correcto uso de los ocultos poderes simpáticos contenidos en las cosas terrestres, de las imágenes celestes, de las invocaciones y los nombres, etc. ... Según este esquema las imágenes celestes se convertirían en formas de las Ideas, o en medios para llevar las Ideas hacia un estado intermedio entre su forma puramente intelectual, la que poseen en la mens divina, y su reflejo más opaco en el mundo sensible o cuerpo del mundo. Los antiguos sabios conseguían atraer e introducir parte del alma del mundo en sus santuarios manipulando dichas imágenes en el lugar medio que hemos indicado.

...Su poder provenía exclusivamente del mundo de su comprensión de la naturaleza del Todo como un ordenamiento jerárquico en el cual el influjo de las Ideas desciende desde el Intelecto del Mundo, a través de las razones seminales del Alma del Mundo, hasta llegar a las formas materiales del Cuerpo del Mundo " (18). Sin embargo, a pesar de la cercanía entre algunas concepciones de Cuesta y las ideas herméticas explicadas por Frances A. Yates, es necesario hacer una serie de observaciones. Primeramente, en las ideas de Cuesta no aparece nunca una división de niveles semejante a la que uti

liza el hermetismo para su comprensión del "Todo". Si acaso la hay es en el interior de la conciencia individual del poeta y no en el mundo exterior. Por otro lado, el intento de "ascensión" de Cuesta no se dirige hacia una "mens divina", sino hacia su propia perfección intelectual. Si nos proponemos hacer la relación, "El Cuerpo del Mundo" no sería para Cuesta la realidad concreta y material, sino aquella parte limitada e imprecisa que los sentidos han conseguido captar y que la memoria ha podido retener; y su "Alma del Mundo" no estaría conformada por "ideas seminales" sino por vehículos concretos, por palabras. Cuesta ha reducido la comprensión del "Todo" a su propia interioridad y ha hecho de esa interioridad la única realidad. El mundo-externo, la realidad física y material, es inconmensurable, carece de fundamento y es inalcanzable para la razón humana en toda su complejidad y amplitud. Por eso ha reducido el "Todo" a su propia conciencia de las cosas. En ese sentido se puede hablar de un solipsismo en Cuesta. Pero no un solipsismo que pretenda reducir el mundo exterior a la inteligencia individual del poeta. Lo que pretende es dejar constancia de que todo cuanto se piensa es solamente el producto de aquello que se puede percibir. La relación epistemológica entre sujeto y objeto no se da entre la inteligencia y el mundo, sino entre la razón y lo percibido. Ese es el "Todo" de Cuesta y la "pasión por conocer" es el impulso que lo empuja al conocimiento de ese "Todo", al conocimiento de su propia conciencia. En este punto sus ideas tienen otra consonancia con los principios de la magia

hermética del Renacimiento: "El fin de tal tipo de magia será en realidad dominar toda una serie de normas que permitan huir del determinismo astrológico mediante la adquisición de un cierto poder sobre las estrellas que guíe sus efluvios en la dirección deseada por el operador" (19). Así como en la magia astral la intención es la de controlar el propio destino, la finalidad de la "ciencia poética" será conducir los impulsos de la "pasión por conocer" hacia su propio descubrimiento, hacia el encuentro con aquellas palabras que sean capaces de alcanzar en la inteligencia la definición de la "pasión por conocer". De conseguirlo, el poeta se liberaría a sí mismo, ensancharía sus propios límites en la comprensión de aquello que lo hace buscar "un más allá constantemente remoto". Recobraría para sí y para los demás un futuro no determinado por la frustración y el desengaño. Un futuro recobrado gracias a la palabra capaz de satisfacer la "pasión por conocer" sin agotarla; recobrado en un lenguaje capaz de recrearse hasta el infinito en el hueco de una "pasión por conocer" siempre más ávida.

NOTAS CAPITULO II

- 1) Diego de Calleja: "Apobación", en Sor Juana: Obras escogidas, México, Bruguera, 1977, pág. 551
- 2) Anita Arrollo, "Prólogo", en Góngora: Poesías, México Porrua, 1973, ("Sepan cuantos..." 262, págs. xv-xvi
- 3) El término "conceptismo" denota simplemente el uso de conceptos; y no se refiere a los principios ideológicos y sociales en los que la clasificación puede tener su fundamento.
- 4) Alí Chumacero: "Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, pág. 119
- 5) Jorge Cuesta: Poemas y ensayos, tomo I, pág. 43
- 6) Ibid., No aquel que goza frágil y ligero, pág. 41
- 7) Ibid., Fundido me soñé al placer que aflora, pág. 48
- 8) Jorge Cuesta: op. cit., tomos I y V
- 9) Ibid., nota 5, Una palabra oscura, tercera versión sin título, pág. 70
- 10) Jorge Cuesta: "La pintura superficial", op. cit., tomo II pág. 120
- 11) Ibid., nota 5, Canto a un dios mineral, estrofa xxxiii, pág. 70
- 12) Jorge Cuesta: "Carta a propósito de la nota preinserta", op. cit., tomo II, pág. 88
- 13) Luis Mario Schneider: "Prólogo", en Jorge Cuesta: op. cit., tomo I, págs. 23-24
- 14) Carlos Montemayor: "Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: op. cit., tomo V
- 15) Rubén Salazar Mallén: "Jorge Cuesta", en Ibid.
- 16) Nigel Grant Silvester: Vida y obra de Jorge Cuesta, México, Premiá, 1984, pág. 98
- 17) Jorge Cuesta: Nada te apartará de mí que vaso, op. cit., tomo I, pág. 44
- 18) Frances A. Yates: Giordano Bruno y la tradición hermética, España, Ariel, 1933, págs. 64, 84 y 87
- 19) Idem., pág. 80

III el Canto a un dios mineral

a) Aclaraciones metodológicas

Los doscientos veintidós versos que componen el Canto a un dios mineral encierran en este espacio relativamente reducido varias de las ideas más relevantes de este autor. Esta silva de rima consonante tiene varias coincidencias con el resto de la obra poética de Cuesta, coincidencias que van desde lo formal hasta lo temático. Nigel Grant Silvester ha apuntado, por ejemplo, que la rima de tipo AAb CCb de las estrofas del Canto es la preferida por Cuesta para los tercetos de seis de los veinte sonetos estudiados por él. (1) El léxico es también semejante al de los sonetos. Palabras como "instante", "deseo", "consumo", "forma", etc., aparecen una y otra vez a lo largo del poema. Sin embargo, el Canto a un dios mineral está lejos de ser un simple compendio o una suma de la obra poética de Cuesta. Considerarlo de ese modo sería restar méritos a un poema que es la síntesis de una prolongada y madura reflexión intelectual. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta es una obra necesariamente más compleja que cualquiera de sus otros poemas, puesto que en ella engloba, o al menos lo intenta, los esfuerzos y las inquietudes que lo habían llevado a convertirse en poeta. Allí, más que en sus

sonetos, los términos se entrelazan y determinan hasta formar complejos de significación; las palabras se transforman en símbolos y el análisis matemático da pie al universo de la metáfora. En resumen, es un poema que a su mayor extensión suma una mucho mayor densidad conceptual. No obstante lo dicho, las cualidades que Cuesta exige a su poesía son fundamentalmente las mismas en el Canto: brillantéz y rigor en la métrica, el ritmo y la rima; concisión en los términos: flexibilidad en la sintaxis, y, sobre todo, agudeza en la idea. Basta una mirada al texto del poema para comprobar que los endecasílabos son predominantemente italianos con acentos en la sexta y décima sílabas, aunque no son escasos los endecasílabos sáficos con acentuación obligada en la cuarta, la octava y la décima sílabas. Únicamente un verso no se ciñe a estas características: el segundo verso de la estrofa treintaitrés que es de nueve sílabas, pero que está acentuado en la sexta conservando así el ritmo del verso anterior. Los heptasílabos son perfectamente tradicionales, con cambios en los acentos de la segunda, tercera o cuarta sílabas, pero respetando invariablemente el acento obligatorio de la sexta. La variedad de la rima es muy amplia y tiene solamente trece consonancias usadas en más de una ocasión. Con todo, la ficha técnica del poema sirve más para garantizar el dominio del oficio poético por parte de Cuesta que para confirmar o reiterar el valor de su poesía. A lo sumo, por estos méritos, podría dársele crédito como buen versificador,

pero no como buen poeta. Aunque si bien los logros de Cuesta no lo colocan en el ámbito de los poetas populares, son más que suficientes para hacerlo un poeta digno de ser leído y estudiado por sus obras y no sólo a causa de su complicada y conflictiva vida íntima. Este ha sido y es el propósito de esta tesis y para llevarlo a buen fin es necesario realizar una exégesis, lo más minuciosa posible, del Canto a un dios mirenal.

En el capítulo anterior se han tratado ya, aunque de un modo incidental, las relaciones entre lo percibido, la porción de lo percibido que es comprendida por la razón, y la función que el lenguaje tiene dentro de ese contexto en varios de los ensayos de crítica literaria y de arte escritos por Jorge Cuesta. Ese será el enfoque de esta exégesis del Canto, pero particularmente el de la primera parte del poema. La intención no es, desde luego, buscar en el Canto a un dios mirenal una epistemología o una teoría del lenguaje que tenga o deba tener la marca de Jorge Cuesta. Pero, aunque no sea ésa la intención de la exégesis, el texto mismo del poema nos lleva, por lo menos a mí en lo particular, una y otra vez sobre esas reflexiones; por ello, las relaciones entre el poeta y su mundo, el mundo y el lenguaje, el poeta y su lenguaje que aparecen veladas o evidentes a lo largo del Canto pueden servir muy bien como hilo conductor a través del mismo, ya que ignorándolas lo único que se consigue es perderse en la maraña de las interpretaciones posibles de todas y cada una de las es-

trofas. Por idéntica razón es necesario delimitar el campo del poema, o la exégesis que de él pretendo hacer, con los parámetros fijados por los capítulos precedentes. La introducción de otros elementos obedece a la propia complejidad del poema y al apoyo de materiales no usados hasta el momento. En este caso se encuentra, por ejemplo, el artículo de Louis Panabiére; "Seint und Zeit de Martín Heidegger y Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta" (2), en el que Panabiére relaciona la obra del filósofo alemán con la del poeta mexicano. Ante mi imposibilidad de demostrar fehacientemente si Cuesta tuvo o no conocimiento de esta obra de Heidegger, mis comentarios al respecto se limitan únicamente a utilizar algunos conceptos de este último, tomados de la traducción española de José Gaos (que desde mi muy particular punto de vista aclaran ciertos pasajes oscuros del poema). Al hacerlo no pretendo ni confirmar ni rebatir las opiniones de Panabiére; mi deseo es simplemente esclarecer ciertos puntos del poema que no me habían parecido lo suficientemente claros por sí mismos y que pensé necesitarían de una explicación más amplia.

Para fines de estudio he dividido en cuatro partes la unidad fundamental del poema, obedeciendo más a mi intuición como lector que a alguna razón determinada. La división es arbitraria y no tiene otro propósito que el de reducir el cuerpo del trabajo a una dimensión adecuada para los fines del estudio. Los subtítulos tienen, pues, un nombre en función de la exégesis del poema y no en función del poema mismo.

b) Percención

Aunque, como en el resto de su obra poética, Cuesta se aleja del uso de la primera persona del singular, "yo" poético, en la primera estrofa del Canto a un dios mineral aparece por primera y única vez el "yo" del poeta. En lo subsecuente este "yo" será remplazado por una serie de sinécdoques particularizantes (3): "seña", "mano", "mirada", "fostro", etc.; o bien, será sustituido por la antonomasia particularizante: "ser".

Otras sinécdoques del mismo tipo pero mucho menos evidentes serán, por ejemplo: "alma", "materia opaca", "arcilla sin contorno", "labio", "boca", etc., que aparecen después del primer fragmento. El uso de la metáfora, aunque restringido, se enfoca decididamente a la descripción durante las primeras veinte estrofas del poema y, a pesar de que buen número de ellas son metáforas perfectas como: "masa ondulosa", "helada altura transparente", "purpúreo límite", "receloso seno", "es cultura humillada", etc., el contexto dentro del cual se mueven las hace casi tan semejantes a la aposición adjetiva como a la metáfora. Así, la "masa ondulosa" es de inmediato identificada con el mar, dado su contexto: "las nubes de su objeto el tiempo altera/ como el agua la espuma prisionera/ de la masa ondulosa". Dentro del contexto descriptivo en que se producen las metáforas de Cuesta, su función es casi la del adjetivo e intentan especificar lo que describen y no tanto evocar planos externos al poema. Las metáforas in praesentia o imperfectas como: "fatuos rizos de nubes y de frondas", "mármol de un instante", "sueño de la roca", "espuma de la nube",

"sangres minerales", "piel de los cristales", "lenguas del veneno", etc., operan, en la mayor parte de los casos, como enlaces entre conceptos equivalentes dentro de la lógica del poema. Por ejemplo, "espuma" y "nube" ya habían sido equiparadas en el segundo trozo de la primera estrofa al hacer de ellas "objeto" del mar y del "tiempo" respectivamente. Curiosamente las metáforas construidas por medio del verbo se encuentran excluidas casi por completo del poema.

Por último sólo resta volver a hacer mención de dos tópicos fundamentales en la obra poética de Cuesta: el deseo de la "pasión por conocer" y el afán de arrebatarse a la naturaleza, con la inteligencia y la imaginación, los objetos que satisfagan esa "pasión". Cuesta relata en las primeras estrofas de su poema el encuentro del poeta con su voluntad y su libre deseo, y el primer contacto de ese deseo con el mundo.

Capto la seña de una mano, y veo
 que hay una libertad en mi deseo;
 ni dura ni reposa;
 las nubes de su objeto el tiempo altera
 como el agua la espuma prisionera
 de la masa ondulosa.

En esta primera estrofa del Canto a un dios mineral el "yo" poético ve la libertad que tiene para elegir al través de la "seña de una mano"; no mira su mano sino aquello que la "mano" señala; el poeta no mira a su ser físico como una extensión de sí mismo, sino que interpreta a una figura indeterminada,

producida por un impulso, como un mensaje. El poeta "capta" el mensaje de la "mano", no la realidad de la "mano". El poema nos coloca, así, ante la realidad de lo que el poeta "capta" o "ve", ante la realidad de lo percibido, y no ante una realidad material, física o exterior. Lo que el poeta "ve" es su propia voluntad de alcanzar con la "mano" aquello que desea; pero ni la "seña" ni la "libertad" son duraderas o inmutables, ninguna de las dos "dura" o "reposa". El "tiempo" y la "masa ondulosa" modifican también "las nubes de su objeto" y la "espuma prisionera". De este modo, "la seña de una mano", la "libertad de mi deseo", "las nubes de su objeto" y "la espuma prisionera de la masa ondulosa" se entrelazan, a nivel gramatical, como objetos directos de los verbos: "capto", "veo" y "altera"; y en el nivel semántico se equiparan, en tanto "objetos" de sus respectivos complementos adnominales. El único enunciado que no se ciñe estrictamente a estos lineamientos es: "las nubes de su objeto", en donde "su" puede implicar tanto a "tiempo" como a "seña" o inclusive a "las nubes" mismas. En todo caso el sentido de la estrofa es perfectamente legible. El poeta mira la "libertad de su deseo" interpretando la "seña de una mano" como un mensaje. Mira también que las "nubes", "objeto" de la "seña", son alteradas por el "tiempo", del mismo modo cíclico con que el mar transforma o altera "la espuma prisionera" del vaivén del "agua". La "libertad" del poeta está, pues, restringida y al igual que todo aquello que percibe "ni dura ni reposa", pues los

"objetos" hacia los que se tiende su "deseo" son todos alterados por el "tiempo". Esta idea fundamental en la poesía de Cuesta dará pie a poco más de la mitad del poema y será conveniente no perderla de vista.

Suspensa en el azul la seña, esclava
de la más leve onda, que socava
el orden de su vuelo,
se suelta y abandona a que se ligue
su ocio al de la mirada que persigue
las corrientes del cielo.

En esta segunda estrofa la "seña", antes interpretada por el poeta, penetra ahora, ella sola, en el "orbe de su vuelo", es decir, se adentra en el "azul" que lo mismo la hace prisionera "de la más leve onda" que la fija y vuelve estática. Deja entonces que su inutilidad, "su ocio", se una con el "ocio" de la "mirada"; en este punto el objeto interpretado, "la seña", y el ente encargado de la interpretación, "la mirada", quedan reunidos en un mismo "ocio"; así, el "yo capto" del poeta y "la seña" que hace evidente la "libertad del deseo" se vuelven ambos el conjunto de la contemplación pasiva, la persecución de "las corrientes del cielo". En otros términos, el deseo se ha dejado seducir por aquellos objetos que la inteligencia le muestra y se ha soltado para permitir a su "amor", vacío o indeterminado, alguna satisfacción.

Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda;

su amor dilata en la pasión desierta
sueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.

Pero la inteligencia, "la mirada", es también insegura, se ve a sí misma, o la ve el poeta, ociosa, libre y "viva", aunque teme no sea otra cosa que la certeza de pensar. "Atesora" entonces, a la manera de Descartes, la "duda" como su voluntad de pensar y hace de esa "certidumbre pensativa" el punto de apoyo para la intuición intelectualizada de su existencia. El poeta confirma su ser por medio de su inteligencia, de su "mirada", que le ha permitido intuir axiomática, aunque no efectivamente, su existencia. Esto provoca que la inteligencia deje crecer su desear vacío, su "amor", en una total insatisfacción, en un querer demostrar lo indemostrable. "Sueña" la inteligencia en el vacío creado por la "duda" que "atesora", quiere imaginar que todo lo que puede alcanzar es una ilusión; pero se encuentra lúcida en cuanto a su certeza, en cuanto a su "conciencia muda" de ser ella misma. La inteligencia se nos presenta en este caso enamorada de su poder, de su capacidad, para transformarlo todo en "un puro objeto intelectual". Esta "mirada" independiente del "yo" poético y alimentada por la "pasión por conocer" se ha convertido, ya, en el sujeto, en el tema, en la exploradora y en la guía que nos conducirá a la largo del poema.

Sus ojos, errabundos y sumisos,
el hueco son, en que los fatuos rizos
de nubes y de frondas

se apoderan de un mármol de un instante
y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.

Los "ojos" de la "mirada, viajando sin dirección fija pero "sumisos" a la voluntad de la "mirada", se nos presentan ahora como el "hueco" en el que los objetos hallan su identidad individual; por un segundo, son un "mármol", una escultura fabricada por las "ondas". La inteligencia confiere a los objetos que atraen su atención una identidad individual que los abstrae de la realidad circundante sin arrancarlos de las "ondas" que los originan. Así, la voluntad, el libre deseo del poeta, que se ha dado a sí misma una identidad, en la tercera estrofa, ofrece, en esta cuarta estrofa, la misma posibilidad a los objetos que su desear vacío, su "amor", ha particularizado. La intuición afectiva de la propia identidad produce que la "mirada" intuya en los objetos que se muestran ante sus "ojos" el mismo tipo de identidad consigo mismos, una identidad de "mármol" de un "instante" que fija su individualidad pero sólo por un momento.

La vista en el espacio difundida,
es el espacio mismo, y da cabida
vasto y mismo al suceso
que en las nubes se irisa y se desdora
e intacto, como cuando se evapora
está en las ondas preso.

La capacidad de "ver" de la "mirada" funda el espacio en que los hechos se desarrollan y se reproducen. "La vista" es el

lugar donde ocurre el "suceso", ya que sólo en el plano de la inteligencia los hechos adquieren la cualidad temporal de sucederse, de ligarse unos con otros de manera lógica y cronológica; del mismo modo, se le da al "suceso" una identidad, se le hace él mismo cuando se colorea, se destiñe o "se evapora", sigue siendo el mismo aun al transformarse y seguir atado a las "ondas". Esta concepción, que bien podría ser identificada con un solipsismo, me parece coincidente con una idea de Heidegger expuesta en El ser y el tiempo: "Lo que llamamos un paraje tiene que ser ya descubierto si ha de ser posible señalar o hallar los sitios de una totalidad de útiles a disposición del 'ver en torno'. Esta orientación del plexo de sitios de lo 'a la mano' por respecto a los parajes es lo que constituye lo 'circundante', lo 'entorno a nosotros', de los entes que hacen frente inmediatamente en el mundo circundante. .. todos los 'dondes' son descubiertos e interpretados por el 'ver en torno', a través de las vías y caminos del cotidiano 'andar en torno', no señalados ni fijados midiendo 'teóricamente' el espacio" (4). De un modo semejante Cuesta plantea este enfrentamiento con el entorno; la "mirada" crea el "espacio" del suceder, lo da por hecho, por "ya descubierto" y lo delimita según su propia posición; y no a través de una teorización acerca del espacio. Los "objetos", los "útiles" que se le presentan "a la mano" se le muestran como si siempre hubiesen estado ahí guardando una relación estable en "la vista". La "mirada" hace de su "vista", de su visión del entor-

no, el "espacio" en el que el suceder del "mundo circundante" tiene lugar. La vista es el "paraje" de la inteligencia, el sitio en el que se hallan sus "objetos"; es el "mundo circundante" abierto gracias a su "ver en torno".

Es la vida allí estar, tan fijamente,
 como la helada altura transparente
 lo finge a cuanto sube
 hasta el purpúreo límite que toca,
 como si fuera un sueño de la roca,
 la espuma de la nube.

La "vida" es definida por el poeta como una ascensión "hasta el purpúreo límite", el empíreo, el "cielo de fuego" de los griegos y de Baudelaire (5), el cielo de las estrellas fijas. En ese fingimiento que "la helada altura transparente" realiza para quien asciende, el poeta cree haber salvado la distancia que lo separa de su entorno, cree haberse "des-alejado", como lo explica Heidegger: "El des-alejar 'viendo en torno' que es inherente a la cotidianidad del 'ser ahí' descubre el 'ser en sí' del 'mundo verdadero', del ente cabe el cual el 'ser ahí' en cuanto existe es en cada caso ya" (6). El poeta siente haber encontrado el "ser en sí" del "mundo verdadero", y se contempla "tan fijamente" como si estuviera en la "helada altura transparente" o como si formara parte del cielo de las estrellas fijas, del empíreo. Se ve a sí mismo como la "roca" que ha cumplido su deseo de ser o de tener el brillante y translúcido cuerpo de una "nube", de la "espuma" o de una es

trella fija, sin tener que renunciar a su ser permanente. Pero como la "espuma de la nube", el poeta sólo alcanza a tocar ese "púrpúreo límite", no puede traspasarlo y menos quedarse a habitar en él; la "vida" que desea, la del "estar allí, tan fijamente", es también "un sueño de la roca", un imposible.

Como si fuera un sueño, pues sujeta,
no escapa de la física que aprieta
en la roca la entraña,
la penetra con sangres minerales
y la entrega en la piel de los cristales
a la luz que la daña.

En esta séptima estrofa el "sueño" se ha roto. La "espuma de la nube", que se miraba en los "ojos" del poeta "como si fuera" una estrella inmóvil del empyreo, se ve ahora "sujeta" a las fuerzas de la naturaleza. La "física", que también aprisiona a la "roca", solidifica a esa "nube", "la penetra con sangres minerales", y la convierte en "cristales" pero sólo para entregarla como hielo a "la luz que la daña" transformándola en agua. Sin embargo esa transformación no se opera solamente en la "espuma de la nube", incluye también a la "vida", sujeto de la estrofa anterior y viable sustituto singular femenino de "sujeta"; de este modo la "vida" metafísica del "allí estar" se vuelve "mineral", se materializa al ser atrapada por la fuerza de gravedad, por la "física que aprieta en la roca la entraña", y entregada por esa misma "física" a la "luz" de la inteligencia se ve reducida a sus propias dimensiones.

No hay solidez que a tal prisión no ceda
 aun la sombra más íntima que veda
 un receloso seno
 ;en vano!; pues al fuego no es inmune
 que hace entrar en las carnes que desune
 las lenguas del veneno.

Ni siquiera la "solidez" de "la entraña en la roca" se encuentra libre del dominio de la "física" que lo transforma todo, y por ello se ve obligada a brindar hasta "la sombra más íntima". El "receloso seno", "la entraña en la roca", trata de resguardar "en vano" su individualidad inmutable, pues es sometido por el "fuego" que introduce en sus "carnes" el "veneno" de la transformación y las "desune". Pero también la misma identidad intuida por el poeta, la misma "duda" atesorada de la tercera estrofa, es alcanzada por las "lenguas del veneno" de la "física" poniendo en entredicho la validez de aquella "certidumbre pensativa". Así, la inteligencia se ve despojada de aquella intuición intelectual de sí misma que le había permitido intuir su entorno y con él (con esa intuición del entorno) vislumbrar, en apariencia, el "ser en sí" del "mundo circundante".

A las nubes también el color tiñe,
 túnicas tintas en el mal les ciñe,
 las roe, las horada,
 y a la crítica muestra, si las mira,
 por qué al museo su ilusión retira
 la escultura humillada.

La "física", que ha "mineralizado" la "espuma de la nube" y que ha "desunido" las "carnes" de la "roca", tiene también poder sobre las "nubes" en su estado gaseoso. Con el "color" las "tíñe" y en la desgracia, "en el mal" (tal vez identificado con el preludio a la lluvia o con la noche) las "cífie" con mantones púrpuras; o bien las despedaza en pequeños trozos y las perfora para mostrarle a la "crítica" de la "mirada" inteligente porqué los "mármoles de un instante" retiran humillados su "ilusión" del "museo". También las "vidas", ya antes identificadas con la "espuma de la nube", se ven sujetas, en su estado de "allí estar" metafísico, a la inteligencia que les ha dado origen; el "color" de la "mirada" las "tíñe" de un modo u otro, en su desgracia las envuelve con "túnicas tintas", las devora como una plaga y las llena de agujeros hasta verlas como a una "escultura humillada". La inteligencia del poeta se posesiona de esas "vidas" según el "color" de su ánimo pero invariablemente las "mira" como a "mármoles de un instante" de existencia ilusoria. La "mirada en abandono y viva" de la tercera estrofa se ha convertido en la "crítica" que al desconfiar de la intuición de su propia existencia "mira" como una "ilusión" su primera intuición consciente del entorno y su propio "allí estar" contemplando el "ser en sí" del "mundo circundante".

Visto a la luz de esta exégesis, el primer fragmento del poema y las nueve primeras estrofas que lo componen ofrecen una dualidad ilusión-desilusión; o bien, una ascensión hasta

"la helada altura transparente" y un descenso hasta "un receloso seno". El ascenso lo conforman las estrofas que van de la primera a la sexta, y el descenso las dos siguientes. La estrofa número nueve funciona como colofón de las estrofas anteriores y como enlace para las subsecuentes. A pesar de todo, este breve esquema resume mal lo complejo del primer fragmento. La principal dificultad estriba en que las relaciones entre los términos empleados se continúan por encima del texto del poema. Así, por ejemplo, la relación entre "nube" y "vida", que se explica en las estrofas sexta y séptima, puede muy bien ser remitida a la primera estrofa sin alterar mayormente el contenido fundamental del poema. Otro tanto se puede decir de elementos equivalentes en la lógica gramatical y semántica del poema; como caso demostrativo los siguientes ejemplos: "deseo"- "masa ondulosa", "mirada"- "física", "seña"- "libertad"- "espuma"- "nube"- "vida", etc. De entre estos casos, uno de los más interesantes es el que forma la dualidad "mirada"- "física" que resume una idea constante en varios artículos de crítica de Cuesta: la pugna entre la razón y la naturaleza. En este primer fragmento es perfectamente clara la lucha entre la inteligencia y las "ondas" por los mismos "objetos". La naturaleza, las "ondas" ganan y modifican esos "objetos" y la inteligencia, la "mirada", trata por todos los medios de conservarlos idénticos a sí mismos, de fijarlos en lo que son; el intento de la inteligencia se malogra y se ve obligada a retirar su "escultura" del "museo", deja de ateso-

rar su "duda" ontológica pues la naturaleza ha transformado, ya, el entorno que quiere conservar. Entendida de este modo, la primera parte del poema se muestra entonces como la frustrada creación del entorno por medio de la percepción inteligente; es decir, la construcción de su "mundo circundante" que la inteligencia quiere realizar usando como base aquella parte de lo percibido que hasta ella llega. En ese contexto la "seña", la "nube", "la espuma", etc., representan a los "objetos" que tienen algo que decir a la inteligencia, y la percepción que de éstos es el material sobre el que esculpe su "escultura humillada".

c) La memoria

Este segundo fragmento, que arranca en la décima estrofa y cierra en la estrofa veintiuno, tiene, como el primer fragmento, un movimiento de ascensión y un descenso, que esta vez sí ofrece alternativa. Las sinédoques más usuales para el "yo" del poeta son: "rostro", "opaca materia", "arcilla sin contorno" y "ojos". Las metáforas, aunque siguen siendo descriptivas, se desarrollan ahora más en el plano del análisis que en el de la comparación. Así por ejemplo el "limpio espejo" del "agua" se transforma después en "el imantado centro"; de este modo la metáfora se transforma, de ser una simple comparación con carácter especificativo, en una reunión de elementos disím-bolos.

Finalmente, este segundo fragmento lo dedica Cuesta a la conservación de los "objetos" de la inteligencia por medio de

una "memoria" que parece ser una especie de recipiente material, o una suerte de "memoria" de la materia física, que no tiene una relación directa con la inteligencia.

Nada perdura, ¡oh, nubes!, ni descansa.
 Cuando en una agua adormecida y mansa
 un rostro se aventura,
 igual retorna a sí del hondo viaje
 y del lúcido abismo del paisaje
 recobra su figura.

Las "nubes, ya antes identificadas con la "vida", son ahora el interlocutor del poeta quien les confirma el contenido de las estrofas precedentes: "nada perdura...ni descansa". El poeta, ofreciendo su "rostro" al reflejo del "agua" vuelve a presentir su ser individual. Sin embargo es el "rostro" el que se "aventura" y no el poeta. Del mismo modo que la "mirada" se había des-prendido del "yo" poético, éste contempla ahora su "rostro" como a "un rostro" cualquiera, universal e indeterminado. Aventurándose el "rostro" en la resplandeciente visión del entorno que se refleja en el "agua" tranquila "recobra su figura" de ese "lúcido abismo" que es la inversión de la "helada altura transparente". En este caso los papeles se han invertido. Antes era la "mirada", la presencia tácita del poeta, quien buscaba en la contemplación del entorno la confirmación de su presencia en el mundo. Ahora es el entorno quien ofrece al "rostro" su propia imagen, su "figura" recobrada.

Integra la devuelve al limpio espejo,
 ni otra, ni descompuesta en el reflejo
 cuyas diáfanas redes
 suspenden a la imagen submarina,
 dentro del vidrio inmersa, que la ruina
 detiene en sus paredes

"al como recibe su "figura" el "rostro" vuelve a enviarla al
 "limpio espejo" que no la modifica al reflejarla; de este
 modo la "figura" del "rostro", la que recibe "Integra" y la
 que "devuelve" el "agua" como "reflejo" son idénticas. Lo
 son porque las "diáfanas redes" del "reflejo" detienen la "ruina"
 de la "figura" y el "rostro". Es así como el "rostro" ad-
 quiere una especie de inmutabilidad que le ha otorgado, al me-
 nos por un momento, "la figura" reproducida en el "reflejo"
 por el "agua"

¡Qué eternidad parece que le fragua,
 bajo esa tersa atmósfera de agua,
 de un encanto al conjuro
 en una isla a salvo de las horas,
 áurea y serena al pie de las auroras
 perennes del futuro!

El "reflejo" "parece" hacer eterna la "imagen submarina" co-
 mo si hubiese realizado un "encanto" capaz de salvaguardarla
 de las "horas" pero sin evitarle el placer de los amaneceres
 "perennes" de su "futuro". El "reflejo" parece haberse conjurado
 con el tiempo y con la "física" para mantener inmóvil hasta
 la "eternidad" la "figura" de ese "rostro", esa "imagen subma

rina" "que la ruina detiene en sus paredes". La "imagen submarina" es pues ese "conjuro de un encanto" que hace a la "figura" del "rostro" "áurea y serena" y la coloca "al pie de las auroras perennes del futuro". El "reflejo" "fragua" esa "eternidad", esa "isla a salvo de las horas" que se encuentra "al pie" del infinito e invariable amanecer del porvenir, y en el que la "imagen" se solidifica en un oro imperecedero;

Pero hiende también la imagen, leve,
del unido cristal en que se mueve
los átomos compactos:
se abren antes, se cierran detrás de ella
y absorben el origen y la huella
de sus nítidos actos.

Sin embargo, la "imagen" del "rostro" modifica casi imperceptiblemente "los átomos compactos" del "limpio espejo" del "agua". Penetra en esos "átomos" y ellos "se cierran" capturando la "imagen" y separándola del "rostro" del poeta. Los mismos "átomos" hacen suya la "figura", el "origen y la huella" de donde proviene el fenómeno del "reflejo", "sus nítidos actos". De ese modo, el poeta vuelve a perder la intuición de su existencia al perder su "figura". Su presencia en el mundo vuelve a ser una "duda", puesto que la confirmación de la misma, el "reflejo", ha desaparecido del mismo modo natural y mágico con que se había presentado.

Ay, que del agua el imantado centro
no fija al hielo que se cuaja dentro

las flores de su nado;
 una onda se agita, y la estremece
 en una onda más desaparece
 su color congelado.

El "imantado centro" del "agua" es incapaz de hacer duraderas las "imágenes" que en él "parecen" eternizarse; ya que el "agua", como todo lo que está en el entorno, está "sujeta" a las "ondas"; es, pues, algo activo, un "imantado centro" que a veces adquiere la apariencia de "un agua adormecida y mansa"; es un centro de atracción que roba al "rostro" su "figura" pero que es incapaz de fijar "al hielo" que en su interior se "fragua" las "flores de su nado", las "figuras", las "imágenes" que hurta del exterior de sí mismo. El lamento se debe a la pérdida de la "figura", ya que, del mismo modo mágico en que el "reflejo" había brindado apariencia de "eternidad" a esa "figura", la "figura" ofrecía al "rostro" una forma mágica de demostrar su ser trascendente. El entorno construía a la "figura" recobrada del "rostro" su trascendencia en el "reflejo"; era, pues, una forma de conservación de la individualidad del poeta. Sin embargo, el "agua", sometida a las leyes de la "física" que rigen el entorno, "no fija al hielo... las flores de su nado"; es decir, la naturaleza que rodea al poeta tampoco es capaz de hacerlo trascendente o de siquiera hacerlo duradero.

Rebatidas todas las posibilidades de hacer "perennes" y "áureas" a la "espuma de la nube" y a la "imagen submarina" que

parecían ser las representantes de la intuición intelectual del "ser en sí" del "mundo circundante", y anulado el encuentro de la propia individualidad del poeta, ya sea por el camino de la "duda" metódica o por medio del "encanto de un conjuro" entendido como la unión mística con el entorno, el poema vuelve al punto inicial como en un retorno cíclico.

La transparencia a sí mismo regresa,
y expulsa a la ficción, aunque no cesa;
pues la memoria oprime
de la opaca materia que, a la orilla,
del agua en que la onda juega y brilla,
se entenebrece y gime.

La "transparencia", fácilmente identificada con el "azul", la "helada altura transparente" y el "lúcido abismo del paisaje", deja de ser lo que el poeta había querido que fuera: el "espacio mismo" de su "vista", y se deshace de la "ficción", de las "figuras" que representaban la intuición, ya intelectual, ya mística, del "ser en sí" del "mundo circundante". Sin embargo esa "ficción", que es también la "vista en el espacio difundida", no termina ahí pues "oprime" la "memoria...de la opaca materia" que es el poeta; es decir, la ilusión de permanencia se termina sin que el poeta pueda vislumbrar siquiera el "ser en sí" del "mundo circundante" ni el suyo propio; pero la "ficción" que la "memoria" le ha hecho creer que ese "ser en sí" existió realmente. La coma que separa la frase "a la orilla" de su complemento adnominal no tiene ninguna justi-

ficación gramatical, pero sirve para marcar la semejanza entre la "opaca materia" y la desencantada visión "del agua en que la onda juega y brilla" que se ha convertido ya en un "engaño". El poeta se siente "a la orilla" del "lúcido abismo del paisaje", ha perdido todo contacto con el sitio en que "la onda juega y brilla"; ha perdido, pues, su unión mística con el entorno y vuelve a ser una "opaca materia" que, al igual que el "mundo circundante" se ensombrece al hacerse incognoscible, se "entenebrece y gime". El poeta siente que ha perdido cualquier posible comunión con su entorno y ve al mismo tiempo cómo ese entorno pierde la magia y el hechizo que la ilusión de permanencia le había brindado "de un encanto al conjuro".

La materia regresa a su costumbre.
 Que del agua un relámpago deslumbre
 o un sólido de humo
 tenga en un cielo ilimitado y tenso
 un instante a los ojos en suspenso,
 no aplaza su consumo.

La "materia", tanto la del poeta como la del mundo, vuelven a ser lo que antes eran. No importa a la "materia" que el poeta haya visto en un "relámpago" una "imagen submarina...áurea y serena", o que haya encontrado en "un sólido de humo" el "mármol de un instante" en la "helada altura transparente" que su inteligencia había fabricado. Esas abstracciones de la inteligencia del poeta, esos "objetos", siguen estando atados a la "física que aprieta en la roca la entraña". Por todo ello, la

acción de abstrer que realiza la inteligencia no puede detener el "consumo" de la "materia" y no pueden, ni siquiera, hacer más prolongada la inexorable pérdida de la individualidad del poeta.

Obscuro parecer no la abandona
 se sigue hacia una fulgurante zona
 la imagen encantada.
 Por dentro la ilusión no se rehace;
 por dentro el ser sigue su ruina y yace
 como si fuera nada.

El desamparo del poeta que se hace evidente en la estrofa decimoquinta, se convierte en ésta en un "obscuro parecer" que no "abandona" a su "opaca materia", aunque trate de encontrar en el "lúcido abismo del paisaje", en la "fulgurante zona" de su encuentro místico con el mundo, "la imagen encantada" que ese mismo acercamiento místico había fabricado. La "ilusión", ya descubierta en la estrofa decimosexta, no puede producirse nuevamente, y el "ser" del poeta, la "opaca materia", mira desbaratarse a su "ser" interior, a la intuición de su individualidad que había sido construida sobre la base de una unidad mágica con el entorno, y se ve a sí mismo "como si fuera nada".

Embriagarse en la magia y en el juego
 de la áurea llama, y consumirse luego,
 en la ficción conmueve
 el alma de la arcilla sin contorno:
 llora que pierde un venturero adorno
 y que no se renueve.

La "ilusión", la "magia", y el "juego de la áurea llama", que era considerada por la voluntad del poeta, por "el alma de la arcilla sin contorno", como un regalo proveniente del "lúcido abismo del paisaje", se ha convertido en algo totalmente alejado del "mundo circundante"; ahora es simplemente una "ficción" que la voluntad "llora" y que desea que "se renueve". De este modo, la "imagen submarina...áurea y serena", la "imagen encantada" y la "áurea llama" son tomadas ahora como "ficción", como un "aventurero adorno" del "alma" del poeta. Sin embargo, el poder de esa "ficción" es el suficiente para "conmover" la voluntad, el "deseo" del poeta, y así lanzarlo de nuevo en busca de sus "objetos".

Aun el llanto otras ondas arrebatan,
 y atónitos los ojos se desatan
 del plomo que acelera
 el descenso sin voz a la agonía
 y otra vez la mirada honda y vacía
 flota errabunda fuera.

El "llanto" mismo del poeta, de la "arcilla sin contorno", le es arrebatado por las "ondas" que mueven el entorno. Sus "ojos" asombrados se "desatan", entonces, del ensimismamiento que la frustración del poeta había provocado; se liberan "del plomo que acelera el descenso sin voz a la agonía", que no es otra cosa que el "oscuro parecer" que hace creer a la voluntad del poeta, a su "alma", que él es lo mismo que "nada". Libres los "ojos" del poeta, su inteligencia puede volcarse nue-

vamente al exterior "honda y vacía", sin más "ficciones" pero con mayor audacia.

Con más encanto si más pronto muere,
 el vivo engaño a la pasión se adhiere
 y apresura a los ojos
 náufragos en las ondas ellos mismos,
 al borde a detener de los abismos
 los flotantes despojos.

Aunque la "áurea llama" se ha transformado en una "ficción" no por ello ha perdido su "encanto". Ahora es un "vivo engaño"; algo que, sin ser duradero ni "áureo y sereno", se "adhiere" a la "pasión por conocer", precisamente por ser fugaz, porque "pronto muere". Los "ojos" dejan de ser un simple "hueco" y se vuelven dinámicos para así poder "detener de los abismos los flotantes despojos" del "vivo engaño". Los "ojos" son, asimismo, "náufragos en las ondas", diferentes de lo que fueron, en cada persecución; la inteligencia que enfoca a esos "vivos engaños" cambia su manera de ver la realidad a cada instante y puede así capturar "los flotantes despojos". Este punto parece estar en consonancia una vez más con Heidegger, cuando éste apunta en su ya citada obra: "Justo en la inestable, en la efectivamente oscilante visión del 'mundo', es donde se muestra lo 'a la mano' en su específica mundanidad, que no es la misma dos días seguidos. El 'dirigir la vista' teórico ha cegado siempre ya la luz del mundo, reduciéndolo a la uniformidad de lo puramente 'ante los ojos', aunque dentro de

esa uniformidad haya encerrado un nuevo tesoro, el de lo que puede 'descubrirse' en el puro 'determinar'."(7) En esta vigésima estrofa la inteligencia del poeta renuncia a hacer de sus "objetos" un "mármol de un instante"; renuncia a fijarlos en su individualidad para así conseguir introducirlos en el mundo. Deja de hacerlos o de verlos como sus "objetos" y los convierte en "vivos engaños" perecederos que cautivan justamente por pertenecer a la "oscilante visión del 'mundo'". Renuncia a fijarlos en su individualidad para poder, al menos, determinarlos en su transcurrir.

Signos extraños hurta la memoria,
para una muda y condenada historia,
y acaricia las huellas
como si oculta obcecación lograra,
a fuerza de tallar la sombra avara
recuperar estrellas.

Los "signos extraños" que la "memoria" roba no son ya las "estrellas" de la "ficción" que "opprime" a esa "memoria", sino que son sus "huellas". Los "signos extraños" son los "flotantes despojos" que los "ojos" siempre cambiantes de la inteligencia han podido "detener" de la desintegración total. La "memoria" guarda esos "despojos" para ofrecerlos a la "conciencia muda" de la tercera estrofa. "Signos extraños" y "flotantes despojos" son lo único duradero que la "mirada" inteligente del poeta ha conseguido arrebatarse a las "ondas". Con ellos, la "memoria" pretende escribir la "historia" de la "ruina" del "ser" interior del poeta y pretende "recuperar" la "ilusión" per

dida "a fuerza de tallar la sombra avara" que el vacío y la muerte de esa "ilusión" han dejado.

Culmina aquí el segundo fragmento del poema con la "oculta obcecación" de la "memoria" por recuperar la "áurea llama" que se ha consumido. La unión del poeta con su entorno ha sido más desafortunada aun, que la incursión del intelecto en el entorno, pues ha puesto en duda, inclusive, la propia voluntad interior del poeta, la "libertad" de su "deseo"; ha hecho del propio poeta un "vivo engaño", una pura "ficción" de la "conciencia muda". Pero es ahí, en esa "conciencia" de ser un "vivo engaño", en donde el poeta se libera del "plomo que acelera el descenso sin voz a la agonía" y puede dedicar su inteligencia a la búsqueda de "signos extraños" para la "memoria"; se ha convencido de que todo encuentro con el "mundo circundante" no le presenta sino "vivos engaños", "ficciones", que si no le muestran el "ser en sí" de sus "objetos", sí le permiten determinarlos, extraer de ellos los "signos extraños" que le permitan reconocerse a sí mismo en el "mundo".

d) El alma

Esta tercera división arbitraria del poema es, en muchos sentidos, la parte más oscura del Canto a un dios mineral. La oscuridad es atribuible a dos causas fundamentales: el uso de metáforas perfectas como "cuevas innúmeras y endurecidas" que funcionan como sujetos en las estrofas; y al uso de varias síncdoques del "ser" del poeta que funcionan también como sujetos, por ejemplo: "mirada", "alma", "sueño", etc. Inclusive

sinécdoques antes usadas, como "memoria", se convierten en metáforas perfectas como: "vastos depósitos de breves vidas", en la que se utiliza la imagen de las "huellas" de la percepción externa, de las "nubes" y su "vivo engaño", y se les da el tratamiento de "breves vidas" depositadas como "huellas" en la "sombra interior" del "ser" del poeta. Es así como al análisis de las facultades del poeta, realizado en las sinécdoques, Cuesta suma la concepción metafórica della realidad interna, pasa de este modo de un análisis especificativo, analítico, casi matemático, a un determinar a través de la metáfora, a un tratar de hacer visible lo incommunicable: la propia realidad inconsciente.

La mirada a los aires se transporta,
 pero es también vuelta hacia dentro, absorta,
 el ser a quien rechaza
 y en vano tras la onda tornadiza
 confronta la visión que se desliza
 con la visión que traza.

Si interpretamos a la "mirada" como la inteligencia, como el instrumento de la "pasión por conocer", estaremos ante le caso de una "pasión" que busca reconocerse absorbiendo su "mirada", volviendo sus "ojos" a sí misma. El "ser", entonces, confrontará el resultado de su "visión" del "mundo circundante" consigo mismo y buscará "en vano tras la onda tornadiza" del devenir el transcurso que su existencia sigue. La "mirada" es lo mismo ella que el "ser a quien rechaza". La ruptura sintáctica refuerza en este caso el desfaseamiento de la "mirada" respecto al "ser" del poeta. El "ser" sigue siendo el posee-

dor de la "mirada"; sin embargo ha cambiado su actitud respecto a sí mismo y ha dejado de considerarse absoluto. No mira simplemente la fugacidad del entorno o de las "ficciones", mira su propia identidad alterada. Este "ser" se vuelve el "objeto" de su propia "mirada" y "confronta" su realidad interna, su vida anímica, con la realidad externa; se separa de sus "deseos" de absoluto y se mira cambiar a sí mismo. La "mirada", alejada del poeta, es capaz de mirarse también, de absorberse; se convierte en una inteligencia que se mira pensar.

Y abatido se esconde, se concentra,
 en sus recónditas cavernas entra
 y ya libre en los muros
 de la sombra interior de que es el dueño
 suelta al nocturno paladar del sueño
 sus sabores oscuros.

El "ser" y su "mirada", decepcionados por la "visión" que de sí mismos han tenido, huyen de ella y, al mismo tiempo, "se concentran", se purifican en su propia "libertad", aquélla que se menciona en la primera estrofa; pero esta es una libertad recobrada tras enfrentar la desilusión y el vacío. Un ciclo se cierra, pero no para volver al mismo punto, sino para reiniciar la misma búsqueda de la identidad en un ámbito distinto. El "ser" del poeta ofrece al "sueño" los "vivos engaños", los "flotantes despojos" que para él y para la "memoria" son "signos extraños". La interpretación de lo percibido, que la inteligencia del "ser" ha sido incapaz de acometer, queda en

manos de la parte afectiva del poeta, de su "sueño", de su "nocturno paladar", remplazando de ese modo a la "mirada" inteligente y especificante por el sentido del gusto, por la capacidad de saborear que es mucho menos precisa.

Cuevas innúmeras y endurecidas,
 vastos depósitos de breves vidas,
 guardan impenetrable
 la materia sin luz y sin sonido
 que aún no recoge el alma en su sentido
 ni supone que hable.

En el interior del "ser" la "memoria" ha almacenado los "flo-
 tantes despojos" del "vivo engaño" haciendo de las "cuevas in-
 númeroas y endurecidas" de la realidad interna "vastos depósitos
 de breves vidas" que guarda la "memoria". Sin embargo, esas
 "breves vidas" son "signos extraños" hasta para el "alma de
 la arcilla sin contorno"; son "materia sin luz y sin sonido"
 que carecen por completo de "sentido" para la misma interiori-
 dad del poeta. La "pasión por conocer" no reconoce todavía a
 esos "despojos" de la "ilusión" como suyos, y no "supone" que
 esa "materia" "hable".

¡Qué ruidos, qué rumores apagados
 allí activan, sepultos y estrechados,
 el hervor en el seno
 convulso y sofocado por un mudo!
 Y graba al rostro su rencor sañudo
 y al lenguaje sereno.

Son los mismos "despojos", los mismos "signos extraños" que
 "activan...el hervor en el seno convulso" del poeta. Es

"allí", en el "sueño", donde los desnojos se convierten en ruidos y "rumores apagados", sometidos a la presión del propio "ser" del poeta, del mismo modo en que la "física...aprieta en la roca la entraña". No obstante pretende ahogar ese "hervor" de su interior, pues está "mudo", incapacitado para expresar lo que en su interior se está gestando. El "seno" del poeta se venga, entonces, marcando al "rostro" con su "rencor sañudo", pero haciendo que el producto de su labor, el "lenguaje", surja "sereno".

Pero, ¡qué lejos de lo que es y vive
 en el fondo aterrado, y no recibe
 las ondas todavía
 que recogen, no más, la voz que aflora
 de una agua móvil al rielar que dora
 la vanidad del día!

Sin embargo, ese interior de sí mismo que el "ser" del poeta ha podido conocer en su "sueño" se encuentra "lejos" de "lo que es y vive en el fondo aterrado y no recibe las ondas todavía". La "mirada" que se ha transformado en un ente activo, en "ondas", no ha conseguido llegar al auténtico principio de sí misma ni llevar a "lo que es y vive en el fondo aterrado" el convencimiento de su existencia junto con la "voz que aflora" del "mundo circundante". El "ser" no ha podido aún convencer a su "alma" de su presencia en el mundo y por eso el "alma" del poeta "es y vive en el fondo aterrado" sintiéndose absolutamente desamparada, sin siquiera el convencimiento o la certeza de

su existencia.

El sueño en sombras desasido, amarra
la nerviosa raíz, como una garra
contráctil o bien floja;
se hinca en el murmullo que la envuelve,
o en el humor que sorbe y que disuelve
un fijo extremo aloja.

Sólo el "sueño", libre del poeta, es capaz de posesionarse de la "materia sin luz y sin sonido" que ha dado vida a la "nerviosa raíz" del "lenguaje sereno". El "sueño" toma esa "nerviosa raíz" con la delicadeza con que una fiera toma a sus crías; la sujeta sin lastimarla, sin fijarla, y se hunde en el "murmullo" de los "ruidos" y "rumores apagados" o en el "humor" que él mismo paladea, "disuelve"; pero guardando siempre para sí la determinación primigenia de su "ser" que esa "nerviosa raíz" del "lenguaje sereno" le ha dado; "aloja" el "sueño" ese "fijo extremo" de sí mismo. El "sueño" ha rescatado, pues, el "sentido" de los "ruidos" y "rumores apagados", de los "despojos" de la "ilusión" y les ha quitado su carácter de "signos extraños" para hacerlos un "lenguaje sereno".

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las pruebas, las une, las suspende
la creación del lenguaje.

La "lengua" poco diestra del poeta se "pasma" al encuentro con

ese "burbujear" del "hervor en el seno" del poeta. El "sueño" ha, por fin, liberado y también dado un "sentido" a los "signos extraños" que propiciaron ese "hervor" que ahora "asciende" hasta las "ondas", hasta el "sensible oleaje" de la inteligencia, cuya "espuma frágil" se posesiona de esas "burbujas", de esas "pruebas" de la existencia de un "ser" interior. Pero el "lenguaje", la "nerviosa raíz" del "sueño", es quien "une" y hace durables a esas "breves vidas"; a esa "materia sin luz y sin sonido" que es la única certeza del poeta.

Los "ruidos" y "rumores apagados" son el producto de la liberación del "ser" del poeta con su voluntad y su inteligencia reunidas de nueva cuenta durante el "sueño". El "sueño" es el "ser" pleno, todo inteligencia y todo libertad. Y como la plenitud que es, desea amarrarse con una "garra" que lo retenga sin limitarlo. Amarra también la "nerviosa raíz" que ha producido, clavándose en el "murmullo" de sus recuerdos y de sus deseos o "se hinca" en esos mismos "rumores apagados" de los que se nutre y a los cuales desea interpretar, "disolver". El "ser" del poeta mira entonces al "lenguaje" como su "raíz" e intenta retenerlo como el "fijo extremo" en que su existencia se funda. De este modo el "ser" hace con la ficción que él mismo ha creado un "lenguaje" que proviene tanto de su inteligencia como de su voluntad. Este "lenguaje" es la confirmación de su existencia y en él se reconoce a sí mismo. El "ser" originario del poeta, "lo que es y vive en el fondo aterrado", es determinado en su hacer, pues el "lenguaje" es su producto. La

"mirada" apenas ha conseguido atisbar en ese "ser" interior, pero lo ha visto dar "sentido" y orden al "lenguaje con su sola presencia, aun estando totalmente alejado del entorno en que la "mirada" y sus "ondas" se recrean. Con esta estrofa cierra un nuevo ciclo que tiene como tema central la construcción del "lenguaje" en la interioridad del poeta durante, por medio o al través del "sueño". Desde el encuentro con el entorno hasta la autocontemplación, y de ésta al descubrimiento del "ser" interior han transcurrido las primeras veintiocho estrofas del poema. Hasta este punto el contenido del Canto pudiera ser resumido del siguiente modo por Heidegger: "El estado de ánimo ha 'abierto' en cada caso ya el 'ser en el mundo' como un todo y hace por primera vez posible un 'dirigirse a'" (8). En el Canto el "alma" ha abierto el "sentido" del "ser"; le da una dirección a ese "ser en el mundo" y le permite reconocerse a través del "lenguaje".

e) El lenguaje

En esta última parte del poema las sinécdoques, que poco a poco han adquirido caracteres simbólicos, se convierten ahora en símbolos; por ejemplo, la "entraña" ya no designa simplemente la interioridad del poeta sino que es el compendio de toda la vida interior del "ser", tanto física como espiritualmente; otro ejemplo es la "boca" o la "garganta" que designa al conjunto de las facultades creativas del poeta. Por otro lado, metáforas como "helada altura transparente" son remplazadas por otras que ahora designan al "ser en el mundo" que el poeta ha

construido; como ejemplo cito: "Oh, eternidad, oh, hueco azul" que evidentemente remite a la nueva forma de trascendencia, al nuevo cielo, que el poeta ha creado para sí mismo. Con todo, el uso de la metáfora en este fragmento del Canto a un dios mineral es menos frecuente de lo que lo fue en los trozos antes analizados; el uso de los términos se asemeja más al resto de la obra poética de Cuesta que al uso que de ellos se hace en el anterior fragmento.

Antes de abordar la exégesis de las últimas nueve estrofas del poema, hay la necesidad de retomar algunas cuestiones relativas al texto, pues de lo contrario éste permanecería en su oscuridad críptica original. En el primer capítulo de esta investigación se desarrolló el problema de la "forma" entendida según el propio Cuesta. Se mencionó ahí mismo que cuando Cuesta habla de la "forma" en el arte no se refiere solamente a la construcción física de la pintura, la escultura o la literatura. La "forma" es el cómo del arte, tanto en su forma sensible como en su significado. Del mismo modo y en el contexto del Canto, el "lenguaje" es el arte, "el rigor de la especie", que se construye sin prescindir de la más mínima parte del "ser" del hombre. El "lenguaje" es el hombre en la acción de crear, el resultado de todos los esfuerzos del "ser" y su única obra duradera.

El lenguaje es sabor que entrega al labio
la extraña abierta a un gusto extraño y sabio;
despierta en la garganta;

su espíritu aún espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.

El "lenguaje" que ha sido y que es el "sabor" del "paladar del sueño" es donado por la "entraña abierta", por el origen mismo del "ser", al labio. El "sueño", ese "gusto extraño y sabio", que ha conseguido entrar en el interior del "ser", lleva ahora el "lenguaje" hasta la inteligencia. El "lenguaje...despierta" ahí, en la inteligencia del poeta, en su garganta; y en ese "sensible oleaje", en esa "líquida masa" que es la inteligencia, nace a la vida, "siente el espacio y canta".

Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de semejantes bocas,
en su entraña ya vibra, densa y plena,
cuando allí late aún, y honda resuena
en las eternas rocas.

La "boca", "multiplicada" en las facultades creativas de otras "bocas", en "otros vivos huecos" de otros "seres", ha transmitido, de individualidad a individualidad, la vibración, el "hervor", de la "entraña". Esa certeza de un "ser" interior, ese "hervor" ya es un hecho en las demás "entrañas", cuando apenas "late" en la comprensión creativa de "semejantes bocas". La "entraña" de esas "bocas" "vibra", pesada y satisfecha, con esa certeza de su "ser" que ya ha sido confirmada por el "mundo circundante", que "honda resuena en las eternas rocas". El

"vivo hueco" de la "boca" ha tomado el lugar del "hueco" de los "ojos", que se menciona en la estrofa cuarta, y ya no es "errabundo y sumiso" sino que está "vivo". El "ser" del poeta no quiere ya poseer la realidad, su "deseo" es saborearla, degustarla, determinarla, vivirla.

Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante
 en que la forma oculta y delirante
 su vibración no apaga,
 porque brilla en los muros permanentes
 que labra y edifica, transparentes,
 la onda tortuosa y vaga.

La "eternidad", que el poeta no había conseguido en la contemplación del entorno ni en su autocontemplación en el "limpio espejo" del "agua", es, ya, el territorio del "lenguaje", el sitio en que "la forma oculta y delirante su vibración no apaga". Por ello la "eternidad" es un "hueco azul, vibrante" en el que la "forma", que antes era sólo un "signo extraño", "brilla en los muros transparentes" que el "ser" interior y su "sueño", la "onda tortuosa y vaga", han construido para esa "forma oculta y delirante", para esa certeza incuestionable de estar en el mundo. El poeta renuncia, así, a buscar en el "mundo circundante" la evidencia de su "ser". Vuelve, entonces, sus "ojos" a su interioridad y construye con su voluntad, con su "sueño" y con su "deseo"; con su fuerza interna: con "la onda tortuosa y vaga" que lo hace "ser" un "yo" siempre distinto que compara "la visión que se desliza con la visión que traza";

construye con esa "onda torutuosa y vaga", que es él mismo, los "muros permanentes" y "transparentes" de la "eternidad".

Oh, eternidad, la muerte es la medida,
compás y azar de cada frágil vida,
la numera la Parca.
Y alzan tus muros las dispersas horas,
que distantes o próximas, sonoras
allí graban su marca.

Sin embargo, esta nueva "eternidad" es sólo posible en tanto que hay una "muerte" para las "imágenes encantadas", para las "frágiles vidas", para las "breves vidas" de cada "mármol de un instante". La "eternidad" sólo "aloja" lo que no cambia más, lo que ha sido numerado por la "Parca". La "muerte" determina el tiempo, el tamaño, el ritmo y el deambular errático, el "azar de cada frágil vida". Esa "eternidad" creada por y para el "lenguaje", que es un "hueco azul" semejante a una boca pero también algo parecido a un "vasto depósito de breves vidas", es una suerte de "memoria" universal, una "helada altura transparente" que permite un "allí estar, tan fijamente" siempre distinto pero siempre único. La "eternidad" permite al poeta y a sus "objetos" un "ser" distinto de sí mismo que nunca es otro "ser" que no sea el propio.

Denso el silencio trague al negro, obscuro
rumor; como el sabor futuro
sólo la entraña guarde
y forme en sus recónditas moradas,
su sombra ceda formas alumbradas

a la palabra que arde.

La afectividad, el "ser" interior, deben, en opinión del poeta, estar ocultos. Un espeso "silencio" debe ocultar los "rumores apagados" de la inconciencia. La "entraña" debe seguir su labor de interpretar lo porvenir y convertirlo en "lenguaje", en "formas alumbradas", pero sin permitir que ese "sabor futuro", ese "humor" que el "sueño" "sorbe" y "disuelve", salga al exterior. La labor exclusiva de la "entraña" es forjar la "palabra" que arde. Permitir a ese "hervor" en el seno trasponer los límites del "alma" convertiría al poeta en un loco.

No al oído que al antro se aproxima
 que el banal espacio, por encima
 del hondo laberinto
 las voces intrincadas en sus vetas
 originales vayan, más secretas
 de otra boca al recinto.

La frase "que el banal espacio", hace muy compleja la interpretación de esta estrofa, ya que puede ser una frase adjetiva de dos o tres sustantivos o, tal como lo señala Grant Silvester (9), puede ser tomada como una subordinada adverbial incompleta. No obstante, al pasarla por alto, el sentido de la estrofa se aclara fácilmente. La "palabra que arde" no ha de ir al "oído" que la recibe pasivamente, sino al "recinto de otra boca", ahí de donde el "lenguaje" brota hacia la "eternidad". Debe saltar el "hondo laberinto" del "oído", o el otro "laberinto".

rinto" de la "entraña", para que las "voces intrincadas en sus vetas" alcancen, "originales" pero "secretas", el espacio de la inteligencia creativa de "otra boca". Las "voces" confundidas unas con otras en las "vetas" de las que han tomado la "forma" deben pasar por alto el "hondo laberinto" de donde provienen, o el "laberinto" del "oído" que extraviaría su significación, para poder llegar al "recinto", al espacio puro de "otra boca".

A otra vida oye ser, y en un instante
 la lejana se une al titubeante
 latido de la entraña;
 al instinto un amor llama a su objeto
 y afuera en vano un porvenir completo
 la considera extraña.

El "ser" del poeta escucha al "ser" de otra "breve vida" y "en un instante" une el "rumor" de esa "vida" antes "lejana" al "titubeante latido" de su propia "entraña". Un "amor", un desear vacío como el que se menciona en la tercera estrofa, "llama" al "instinto" de ese "ser", a su "instinto" de "ser" sí mismo, para que retenga a ese "objeto", para hacerlo suyo; aun que al hacerlo mate a esa "vida", la determine, arrancándola de su futuro, delimitado su "azar", haciéndola "extraña" al "porvenir".

El aire tenso y musical espera;
 y eleva y fija la creciente esfera,
 sonora, una mañana:
 la forman ondas que juntó un sonido

como en la flor y enjambre del oído
misteriosa campana.

La "eternidad", el "aire tenso y musical", aguarda por esa "otra vida" para hacerla ascender hasta al "sorpresa del sensible oleaje" transformada en "burbuja", en "creciente esfera", una "mañana" cualquiera. Esa "creciente esfera" es la conjunción de varias "voces" de las "ondas", unidas todas en un solo "sonido"; es la confirmación del contacto con el "mundo circundante" por medio de la abstracción que es el "sonido". Las "ondas" que han dado "forma" a la "creciente esfera" son como las "voces intrincadas en sus vetas" de la "palabra que arde" y son la certeza incuestionable de que hay un entorno, aunque esta certeza no se pueda comunicar. Esa certeza es simplemente una "misteriosa campana" en "la flor y enjambre del oído"; es algo que el "oído" posee como una "imagen" del "agua", como una "ilusión", como un "murmullo";

Ese es el fruto que del tiempo es dueño;
en él la entraña su pavor, su sueño
y su labor termina.

El sabor que destila la tiniebla
es el propio sentido, que otros puebla
y el futuro domina.

Esa certeza incommunicable de "ser en el mundo" es el "fruto" poseedor del "tiempo"; la "entraña" ha depositado en esa "creciente esfera" su trabajo, su miedo de no existir y su "sueño". Ese "fruto" es lo que alberga la "palabra que arde", es el "sabor que destila la tiniebla", el resultado de la "labor", del "pavor" y del "sueño" de la vida interior del poeta. Ese

"sabor" es la dirección, el orden, la razón del "ser" y es el "sentido" de los "objetos" de ese "ser". Ese "sabor" es el "lenguaje" que la "entraña" ha otorgado al "labio"; es el "dueño" del "tiempo" pues lo ha hecho "tiempo" y no una sucesión de "instantes" inconexos; "domina" el "futuro" pues ha determinado el "compás y azar de cada frágil vida" y el ritmo de su propia existencia al determinar la existencia del "ser" del cual es "fruto".

Culmina de este modo el reencuentro con la "libertad del deseo" transformada en posesión del "tiempo" y en dominio sobre el "futuro". La "pasión desierta" se ha poblado, ya, con el "hueco azul" de la "eternidad" en que las "dispersas horas... graban su marca" y en donde la "forma oculta y delirante su vibración no apaga". El "ser" no es más "opaca materia" o "arcilla sin contorno": es, gracias al "lenguaje" y como él, una "creación" de sí mismo, una "onda", una fuerza vital y no un "objeto" del "azar".

NOTAS CAPITULO III

- 1) Nigel Grant Silvester: Vida y obra de Jorge Cuesta, México, Premiá, 1984, pág. 98
- 2) Louis Panabière: "Seint und Zeit de Martín Heidegger y Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, pág. 226 y s.s.
- 3) Los términos de poética y retórica han sido tomados de: Helena Beristáin: Guía para la lectura comentada de textos literarios, México, 1977; Ivonne Guillon Barret: Ver-sificación española, México, Cía. Gral. de Ediciones, 1976; Michel Le Guern: La metáfora y la metonimia, España, Cátedra, 1976
- 4) Martín Heidegger: El ser y el tiempo, México, FCE, 1983, pág. 118
- 5) Hugo Friedrich: La estructura de la lírica moderna, España, Seix Barral, 1959, pág. 69
- 6) Martín Heidegger: op. cit., pág. 122
- 7) Idem., pág. 155
- 8) Idem., pág. 154
- 9) Nigel Grant Silvester: op. cit., pág. 115

CONCLUSIONES

Aunque en principio la idea de este trabajo de investigación era abordar el Canto a un dios mineral y la problemática en él planteada, a través, exclusivamente, de la obra de Cuesta, sin pretender ir más lejos, es necesario en este momento ubicar, al menos parcialmente, su proyección dentro de la lírica de este siglo.

La exégesis del Canto a un dios mineral con que termina esta tesis ha tenido como función, más que hacer una explicación detallada del mismo, sacar a la luz algunos de los puntos que la crítica sobre Cuesta había tocado superficialmente, o bien no había tomado en cuenta. Sin duda ése es el caso en que se encuentra la cuestión de la "forma", que es un tema muchas veces tratado en sus ensayos relativos al arte en general y a la poesía en particular. La "forma" del arte en Cuesta adquiere una significación especial cuando se observan ciertas características ejemplares de su obra. Una de ellas es el uso de ciertos procedimientos de la poesía barroca, fundamentalmente la de Sor Juana, que se desarrollan de manera peculiar en la poesía de Cuesta. El hipérbaton y la antítesis, que ya han sido caracterizados dentro de la poética de Cuesta, no son, evidentemente, los únicos recursos barrocos que pueden encontrarse en su poesía; ciertas formas de aposición y en alguna medida el apóstrofe usados por Cuesta pueden incluirse dentro

de esos recursos. Sin embargo, son el hipérbaton y la antítesis las dos figuras netamente barrocas que Cuesta emplea de un modo más personal y con mayor frecuencia. Dos muestras de hipérbaton, el primero de Sor Juana y el segundo de Cuesta, pueden muy bien establecer el parentesco formal de ambos autores: "Y del cerebro, ya desocurado, / los fantasmas huyeron, / y, como de vapor leve formados, / en fácil humo, en viento convertidas, / su forma resolvieron" (1). Esta anteposición elíptica de una oración adverbial que retrasa la aparición del sujeto y del verbo de la oración principal es también usada por Cuesta en algunas construcciones: "La materia regresa a su costumbre. / Que del agua un relámpago deslumbre / o un sólido de humo / tenga en un cielo ilimitado y tenso / un instante a los ojos en suspenso, / no aplaza su consumo" (2). Hasta es posible establecer un paralelismo entre el Primero Sueño de Sor Juana y el Canto a un dios mineral que desborde los límites de lo puramente gramatical. No obstante, el reducido espacio de esta conclusión y los planteamientos de la tesis no permiten abordar este tema con el suficiente detenimiento. A pesar de ello, es necesario no perder de vista esta aproximación de Cuesta—creo yo: premeditada y consciente— a la literatura del barroco, ya que no parece casual que en un periodo tan cercano los poetas españoles de la generación del 27 volvieran sus ojos a la obra de Luis de Góngora y Argote.

Otro hecho que hace necesario ubicar a Jorge Cuesta dentro de las corrientes poéticas europeas, de boga en su tiempo, es

la insistencia con que cita en sus ensayos a autores como Paul Valery, André Bretón, Paul Eluard y tantos otros, que, en opinión de Hugo Friederich, constituyen un bloque más o menos homogéneo en cuanto a sus pretensiones estéticas. Así, por ejemplo, nos dice Friederich: "La poesía evita reconocer con versos descriptivos el mundo de las cosas (incluso el íntimo) en su existencia objetiva, por cuanto ello amenazaría el predominio del estilo. Y los restos del mundo objetivo normal que recoge no tienen otra función que la de poner en marcha la fantasía transformadora" (3). Del mismo modo comprende Cuesta el "predominio del estilo". La poesía de Cuesta renuncia a su circunstancia objetiva en tanto que ésta limita su personal "fantasía transformadora". Es ahí donde se deben buscar los fundamentos estéticos de la "forma" que Cuesta pide a la poesía, la "forma oculta y delirante" que no muere jamás. La búsqueda de esa "forma" pura, desembarazada de toda ligazón con la realidad objetiva, es el principio en que se asienta la poesía de Cuesta. La inteligencia juega en todo caso un papel muy importante en la construcción de una poesía de "forma" pura que, alejada de una circunstancia vital delimitada, consiga sugerir un "más allá" siempre inalcanzable. Cuando la descripción deja de ser un medio adecuado para determinar un universo en constante transformación, la determinación de la "realidad" debe hacerse al través de la "sugestión"; es decir, por medio de aquellos códigos que no transmiten un mensaje estereotipado: "La sugestión empieza en el momento en que la poesía dirigida

por la inteligencia desencadena fuerzas anímicas mágicas y emite radiaciones a las que el lector no puede escapar, aunque no 'comprenda' nada. Tales radiaciones derivan principalmente de las fuerzas sensibles de las palabras, de su ritmo, su sonido y su timbre. Actúan juntamente con lo que podríamos llamar 'notas semánticas superiores', es decir, significados que sólo se encuentran en las zonas límites de una palabra o que se producen al unir palabras de un modo anormal. La poesía fundada en la sugestión, y en la magia del lenguaje, confiere a la palabra el poder de ser el primer motor del acto poético. Para esta poesía lo único verdaderamente real es la palabra, no el mundo real. Por esto los líricos contemporáneos insisten siempre en que el poema no significa, sino que es. Las múltiples definiciones de la poesía pura no hacen otra cosa que glosar esta idea" (4). Esta concordancia absoluta entre significado y significante, entre la materia física y la forma del lenguaje, es a lo que Cuesta daba el nombre de "forma". Su resultado es, pues, algo indefinible: esas "fuerzas anímicas mágicas" capaces de fascinar y susceptibles de transformarse en la "tentación" del "demonio". Probablemente Cuesta poeta no haya conseguido recrear esa "forma" más que en contadas ocasiones: sin embargo, su labor se justifica plenamente por aquellos versos en los que sí lo logró.

La concepción intelectual de la poesía, de la que Cuesta era partícipe, lo llevó a hacer de sus sonetos notas precisas, evidencias palpables de lo incognoscible. La abundancia de si

nécdoques en su poesía no tiene otro motivo que el hacer de cada palabra un concepto capaz de desentrañar la "realidad". La sinécdoque, caracterizada por Michel de Guern (5) como un proceso metonímico, adquiere en el soneto de Cuesta un carácter conceptual que a la larga se desliga de sus referentes objetivos y se convierte finalmente, de un modo u otro, en un símbolo: "El sistema del símbolo da cuenta de las analogías lógicas o, más exactamente, intelectualizadas, que podríamos situar en un nivel supralingüístico puesto que éstas tienen su origen casi siempre en una metáfora" (6). Así, la sinécdoque de la parte por el todo, que en un primer momento sirve a Cuesta para determinar una relación entre dos referentes, se transforma después, a causa de un enriquecimiento conceptual, en un símbolo que "da cuenta de las analogías lógicas" o "intelectualizadas" en un nivel superior del lenguaje. De este modo, Cuesta consigue hablar de aquello que no está más que en el plano del lenguaje; así es como logra hablar del lenguaje desde fuera o encima del lenguaje mismo. El "lenguaje" toma entonces la "forma" de aquello que no está más que en la cabeza del poeta; es decir, logra al fin comunicar de un modo preciso aquella intuición de la propia existencia, lejos de toda relación inmediata con una realidad objetiva pero inaprehensible. Los tres procedimientos: la utilización de un lenguaje y una sintaxis artificiosos, cercanos al barroquismo; la búsqueda de una "forma" pura, y la parcelación de la realidad por medio de sinécdoques que ascienden a la categoría de símbolos, redundan necesaria-

mente en una mayor oscuridad de la poesía. Por todo lo dicho es fácil constatar que el hermetismo, la oscuridad, la impenetrabilidad de la poesía de Cuesta no son gratuitos; están justificados plenamente tanto en el interior de su poética como por su gusto, tantas veces expresado, por poetas como Baudelaire y Mallarmé que, a decir de Hugo Friederich (7), recurrieron a procedimientos semejantes con intenciones paralelas a las que pueden observarse en la poesía de Cuesta.

Pero si bien sus inclinaciones estéticas se encuentran entrelazadas con las de estos dos autores del siglo XIX, sus preocupaciones están dentro de los parámetros que marca la estética del siglo XX: "En la Poétique musicale de Stravinsky (contrapartida de la Introducción a la poétique de Valery) se hallan estas ideas directrices: toda tarea artística debe realizarse bajo 'la luz sin sombras' de la poética, es decir, de la conciencia de la propia labor; el artista es el tipo más elevado del homo faber; su dios es Apolo, no Dionisio; la inspiración es una cuestión de orden secundario; lo esencial es el descubrimiento activo, que sustituye la improvisación por la construcción, y la libertad caótica por 'el reino de la limitación artística', único en que la melodía recobra su sonrisa; la poética, con todo, en su última razón, es una 'ontología'" (8). Esta recuperación del "mundo" conseguida a partir del arte parece coincidir con las ideas vertidas por Cuesta en gran parte de su obra ensayística. Como lo propone Stravinsky, Cuesta desea ser un constructor, no un improvisador, y limitar su voluntad creativa, no en beneficio de la realidad objetiva ni para

explicarla, sino en beneficio del arte. Cuesta parece afirmar lo que en Heidegger se plantea como una probabilidad: "La comunicación de las posibilidades existenciales del encontrarse, es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta peculiar del habla 'poética'" (9). Es indudable que en Cuesta las preocupaciones existenciales se entrelazan a cada momento con las preocupaciones estéticas. Ya Louis Panabiere (10) ha hecho referencia al contacto que Jorge Cuesta pudo tener con el pensamiento de filósofos fenomenológicos alemanes como Husserl y Heidegger; contacto que pudo proceder de los estudios realizados por Samuel Ramos en la Sorbona, y de la difusión que él mismo realizó del pensamiento de esos autores, especialmente en su "Estudios de estética", y algunos otros artículos publicados en la revista Contemporáneos. Pero finalmente no es el hecho de que Cuesta haya o no tenido conocimiento de la filosofía fenomenológica lo realmente trascendente. Lo verdaderamente importante es que sus preocupaciones se orientaran por caminos nunca antes hollados por la poesía mexicana. Preocupaciones que, si bien en su momento no traspasaron el límite del reducido grupo de los Contemporáneos, abrieron una brecha para que, al menos en el terreno de la crítica, se abordaran los problemas de la creación artística desde un punto de vista más abierto y más pendiente de los alcances del arte; una crítica y, en ocasiones, una poesía menos atentas a la tradición y al tradicionalismo y más comprometidas con la labor del artista.

En el contexto de la revaloración artística es justamente donde el Canto a un dios mineral puede ser entendido e interpretado en toda su complejidad. A pesar de que el Canto da la impresión de no ser una obra concluida, en él se distingue la presencia de un Jorge Cuesta en busca de una nueva imaginación poética. Esta obra suya se publicó el 15 de septiembre de 1942, al poco tiempo de su muerte, por lo que evidentemente la edición no pudo estar a su cuidado. Resultado de ello son las variantes entre la edición de Estaciones de 1958 y la que Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán prepararon para la Universidad Nacional. Estas variantes, si bien no alteran en demasía el contenido global del poema, si permiten interpretaciones divergentes en algunas estrofas. Ese es el caso de la ix, xi, xvii, xxviii y xxx estrofas, en las que la variante se da casi siempre por el cambio de una sola letra; así se sustituyen en el orden antes establecido: "nuestra" en la versión de la UNAM por "muestra" en la versión de Estaciones y "las" por "les" (ambos cambios en la ix estrofa); "al" por "el", "parecer" por "parecer", "pruebas" por "prueba" y "vibra" por "viva". Curiosamente la puntuación es casi la misma, excepto por los dos puntos de las estrofas xxvi y xxxvi que aparecen como punto y coma en la versión de Estaciones. Estas imprecisiones inciden de nueva cuenta en la oscuridad del poema, pues se suman al uso arbitrario de ciertas comas que no tienen ninguna función gramatical, como es el caso de las que separan la frase: "a la orilla" del resto de la oración y de su más lógi-

co complemento adnominal: "del agua", esto en la estrofa xv.

En su desapego a la lógica gramatical la poesía de Cuesta presenta una de sus facetas más interesante, pues en la ruptura del orden gramatical y semántico es donde mejor se muestra el verdadero sentido del lenguaje con que Cuesta desea expresarse. Sólo rompiendo los códigos preestablecidos consigue ofrecer una visión desnaturalizada y deshumanizada del "mundo" y abrir de ese modo el universo anímico en el que la poesía pura se produce. Así, en el Canto, el "yo" poético cede su lugar a un ente indefinido: la "mirada", cuya existencia se funda en una relación sinecdótica con el poeta, y que por encima de ello fundamenta su significado en una relación simbólica con la inteligencia. Se pasa, pues, de una relación netamente referencial entre el poeta y su "mirada", a una relación intelectualizada y simbólica por medio de la cual la "mirada" se transforma en la inteligéncia poética; es decir, el poeta cede su lugar a ese ente abstracto dotado de voluntad propia que fácilmente se puede interpretar como la "pasión por conocer" de la que ya se habló. Se produce entonces un alejamiento entre el ser objetivo del poeta y lo que el poeta dice de sí mismo, y se eliminan las relaciones directas entre los contenidos de la obra y las circunstancias dentro de las cuales se producen. Esto es a lo que Hugo Friederich llama "deshumanización": "La deshumanización de los contenidos y las reacciones anímicas se produce como efecto del poder ilimitado que el espíritu poético se arroga. En poesía, como en otros campos, el hombre se ha converti

do en dictador de sí mismo. Destruye su propio ser natural, se destierra a sí mismo del mundo y destierra a su vez a éste, únicamente para satisfacer su libertad. Esta es la curiosa paradoja de la deshumanización" (11). Esta aparente contradicción entre dos motivaciones: una tendiente al encuentro con un universo anímico en el que la poesía se desarrolle, y otra encajinada a la eliminación de las "reacciones anímicas", mueven constantemente la obra poética de Cuesta. La contradicción es aparente, pues el que en un poema se hable de la "tristeza" no implica que ese sentimiento sea transmitido al lector, ya que el contenido, el significado, de ese poema no influye en la apreciación que de él hace el lector; apreciación anímica que toma contacto con la "forma" del poema y no únicamente con su contenido lógico, ideológico o moral. De hecho, esos contenidos son prescindibles, lo que en ningún momento puede ocurrir con la "forma", puesto que si eso sucediera el arte dejaría de serlo. Por idéntica razón esa "forma" debe estar en consonancia con la voluntad y con la libertad del poeta, pues, desde el punto de vista de Cuesta, no puede haber poesía sin poeta y es imposible que haya poeta si éste no es dueño de su voluntad y de su libertad. El Canto a un dios mineral es un himno a la libertad de imaginar y a la voluntad de dar "forma". La posesión de la propia libertad implica para Cuesta poseer una voluntad independiente, autónoma, capaz de dar forma a la propia existencia, para que esa existencia pueda adquirir las características que su libertad y su voluntad dispongan. En ese mo-

mento la poética y la estética de Cuesta se convierten, a la manera de Stravinsky, en una "ontología"; es decir, en una exploración de la vida anímica y existencial del poeta y en el fundamento y el significado del "mundo". El poeta, al negar el mundo de las cosas y de las realidades objetivas, deja de verlo como algo ajeno a sí mismo, lo transforma en el "mundo" de su comprensión individual; y adquiere la intuición de la vida anímica a través de la amputación de las reacciones emotivas, del mismo modo en que el poeta se apropia del entorno a través de la negación de los objetos dispersos y distantes que son sólo la representación, la apariencia, del "mundo" de su comprensión individual. En última instancia no se niegan ni el alma, ni el ánimo, ni el mundo objetivo; lo que se niega son sus representaciones infundadas e incipientes. Cuesta no va, como Mallarmé (12), en busca de una "trascendencia vacua", en pos de una "nada" para poder nombrarla. Cuesta no desea descubrir la "nada", sino recuperar el "mundo". Pero el "mundo" que Cuesta imagina no puede ser conocido y explicado, apenas puede ser intuido, sugerido. Y lo que se sugiere no se halla en ningún sitio más que en la imaginación y en la inteligencia de quien sugiere y de quien sucumbe a la fascinación de esa "sugestión". La "sugestión" se encuentra siempre en el terreno de lo probable, del "poder ser", por lo que su existencia sólo es factible en el lenguaje, en el universo de la ficción que el "lenguaje" poético organiza. Los recursos de los que el poeta echa mano para provocar la "sugestión" del lector pa-

san entonces a segundo plano. Así lo hace notar Hugo Friederich al referirse a Paul Valéry: "Lo que importa no son las soluciones, sino que el acto espiritual se convierta en canto, en el que armonicen inteligencia y sensibilidad, claridad y misterio" (13). Sin embargo, esta posibilidad de utilizar todos los recursos a disposición del poeta no se justifica si no se funda en un acto de razón, en una elección consciente de los medios más adecuados para llevar a cabo ese "acto espiritual" que da vida y "forma" a la poesía. De ahí que el hacer poético de Jorge Cuesta no encuentre ningún impedimento para recurrir a técnicas y estructuras barrocas, a una "técnica antigua" como diría Carlos Monsiváis, para alcanzar su propósito.

No al oído que al antró se aproxima
 que el banal espacio, por encima
 del hondo laberinto
 las voces intrincadas en sus vetas
 originales vayan, mas secretas
 de otra boca al recinto.

Esta estrofa, la xxxiv del Canto, visiblemente mal lograda y presumiblemente no terminada (aunque, dadas las imprecisiones de las ediciones antes mencionadas, es difícil asegurar que no ha habido un error que sustituyó "es" por "el", antes de "banal") es una muestra clara de la búsqueda de la "forma" que se ha venido fundamentando. Su ritmo, principal ingrediente de la parte sensible, muestra la factura clásica de endecasílabos en combinación con heptasílabos; pero al parecer, por el segun

do verso acentuado en su cuarta sílaba aguda, la intención era la de lograr un endecasílabo francés que cambiara el ritmo en un giro inesperado, tal como sucede en las estrofas xii, xxi, xxv, xxxi y xxxii que tienen un tono exclamativo, aun con no ser las únicas que presentan este tipo de verso. Además, en esta xxxiv estrofa, el giro inesperado del ritmo se ve apoyado por un hipérbaton de tipo barroco que retrasa la aparición del sujeto y del verbo de la oración. Así, de no ser por la notable imperfección de su estructura gramatical, sería sencillo y no muy arriesgado afirmar que está construida a partir de un proyecto específico que lamentablemente no llegó a concretarse de la manera más satisfactoria. Lamentablemente, dado que ésta es una de las estrofas que mejor expresan el problema ya enunciado de la "sugestión" de la poesía como acción creativa y no repetitiva. La poesía auténtica, "las voces intrincadas" en sus vetas", no pueden comunicarse, no significan; se viven y se realizan. Ese es el único medio para conseguir que esas "voces" puedan ser recibidas íntegras y "originales" por el lector atento. De nada sirve al "oído" aproximarse al "antro", al sentimiento, a la emotividad del poeta. No es en la comunicación de la realidad íntima donde el lector va a encontrar la poesía que Cuesta desea elaborar. Muy por el contrario, el lector debe buscar en su propia identidad el significado y el sentido de las cuestiones que el poeta plantea; el lector debe a su vez convertirse en un constructor de la poesía. En eso justamente radica el valor primigenio del Canto a un día

mineral.

Construido por medio de lo que Michel Le Guern llama silepsis (14), el Canto permite una lectura convencional y varias simbólicas. Por ejemplo, desde los primeros versos del poema: "Capto la seña de una mano, y veo/ que hay una libertad en mi deseo..." se puede observar que la palabra "mano" puede al mismo tiempo contener dos significados diferentes, uno en relación directa con la extremidad superior del ser humano, y otro relacionado con la "libertad" del "deseo" del poeta. Aun más, la ambigüedad sintáctica permite interpretar la "seña de una mano" como la prueba palpable de la "libertad" del "deseo". La "mano" se convierte así en un símbolo que en primer término representa sinécdoticamente al "yo" del poeta para inmediatamente convertirse en el símbolo de la libre voluntad de la especie humana o de la libre voluntad en general. De hecho todo el Canto a un dios mineral puede considerarse como una silepsis que permite lecturas divergentes aunque en un buen número de casos, a pesar de la diversidad de líneas de estudio y métodos de análisis, ofrece la posibilidad de interpretaciones paralelas. Al menos así lo atestiguan las aproximaciones temáticas y formalistas que han abordado la interpretación del Canto desde el punto de vista biográfico, alegórico, hermético o puramente estético, y que han llegado a resultados similares. Ciertamente no es el propósito de la investigación aquí presentada abordar las posibles coincidencias o influencias que estas interpretaciones pudieron tener entre sí, pero no deja de

llamar la atención que la obra de un poeta tan poco reconocido como Jorge Cuesta pueda analizarse desde tan distintos puntos de vista y que las interpretaciones resultantes puedan encontrar justificaciones suficientes en el texto mismo.

El título del poema: Canto a un dios mineral, ha sido también objeto de distintas interpretaciones; yo por mi parte me permito ofrecer la mía, sin el deseo siquiera de hacer de ella algo más que un intento. Cuando se enfrenta por vez primera el poema y se quiere encontrar, por lo menos, alguna línea mínima que oriente acerca de su contenido, el título resulta ser lo más desconcertante. El sujeto sobre el que se construye el mayor número de oraciones es la "mirada" y sus varios sinónimos convencionales, sinecdóticos o simbólicos, lo que hace suponer en un primer momento que lo "mineral" tiene poco o nada que ver con el sentido de la vista. Sin embargo, el poema nos conduce lentamente al encuentro con el sujeto tácito que subyace en su interior. Este sujeto no es otro que la voluntad del poeta, la "pasión por conocer", la "fantasía transformadora", la "libertad" del "deseo", que hace saltar sus "ojos" de un "objeto" a otro en un loco frenesí, en una embriaguez sonámbula, que busca un asidero tangible y permanente. Este asidero lo ofrecen en primera instancia los "objetos", pero son éstos incapaces de satisfacer las necesidades de esa loca embriaguez de la voluntad pues están atados a las "ondas" que los hacen distintos a cada momento. En esa imposibilidad de encontrar en la novedad de los "objetos" que se le presentan una satisfacción ple-

na y ya ebria de goces momentáneos, se enfrenta por primera vez, en la estrofa ix, a la vacuidad del mundo objetivo, del mundo de las cosas. La voluntad percibe entonces su propio "rostro": crearse y desvanecerse, igual que los demás "objetos" al arbitrio del devenir, de las "ondas", que lo quebranta todo. Convencida ya de lo estéril de su embriaguez lúdica, "llora", en las estrofas xviii y xix, la pérdida irreparable de su "ilusión" de permanencia. Sin embargo, en ese desgarramiento interno atisba en sí misma y "se concentra" en su interior, vuelve a las "cuevas innumeras y endurecidas" que conforman el "sueño" de su "memoria". Justamente ahí, en el "sueño", se posesiona de su libertad y conquista su derecho a ser ella misma. Las estrofas que van de la xxiii a la xxxii describen al "dios mineral" que parece no estar presente en el poema. La voluntad regresa a su semilla; se libera del mundo caótico de la percepción y recupera en sus dominios, en la "sombra interior de que es el dueño", su libertad de ser, su "poder ser".

El Canto a un dios mineral es, pues, un himno a aquello que "es y vive en el fondo aterrado" sin el más remoto contacto con el mundo de las cosas. El "dios mineral" es el poseedor de la voluntad y de la libertad, es la piedra angular de la única definición posible del hombre. El "poder ser" del hombre, liberado en y por el "sueño", conquista su identidad. Pero no es sólo el "sueño" como función fisiológica, es también el "sueño" creador, el "sueño" autónomo y autosuficiente, el "sueño" lúcido de la inteligencia y de la razón. El "dios mineral" es

este "poder ser" que se ha recuperado a sí mismo alejándose de las apariencias del mundo, de las cosas, para recuperar el "mundo" auténtico del sentido y de la existencia, el cosmos de la experiencia poética. El "dios mineral" al que Jorge Cuesta le canta es el "alma", la "mirada" inteligente, el "sueño" liberado, que constituye el "ser" del poeta, y que no es otra cosa que la libertad de elegir lo que se quiere ser. En el momento en que el "poder ser" del poeta se compromete consigo mismo y olvida su embriaguez lúdica y su afán de novedades vacuas, en ese momento, el habla se convierte en "canto" y "la melodía recobra su sonrisa"; comienza la canción del "lenguaje". El "lenguaje", nacido en las "entrañas" de ese "poder ser", revalida los destinos del "mundo" y del "ser"; los revalida para la "eternidad"; el "azar" deja de ser lo incognoscible y se coloca entonces en el campo de lo probable, pasa a ser parte de la "sugestión" del "lenguaje". Así lo futuro, el "azar", el "más allá", siguen siendo inalcanzables, pero su existencia no es ya irreconocible. El poeta puede sugerir esas "realidades" ficticias y puede hacerlas sensibles por medio del "lenguaje"; recupera de este modo su "ser" individual al mismo tiempo que se adueña de su "ser en el mundo". Y el "tiempo", que antes había privado al "deseo" de sus "objetos" y al "rostro" de su "imagen encantada", se convierte, gracias al "lenguaje", en el espacio en que se desenvuelve su "ser". "Tiempo" y "mundo" adquieren un sentido y un significado en el "lenguaje"; y el "lenguaje" abre el "ser" del poeta a la exis-

tencia en el "mundo" y en el "tiempo". El Canto a un dios mineral es pues un "canto" a las posibilidades humanas de transformación.

Sin embargo, es importante hacer notar el hecho de que el Canto se mantenga en un perpetuo tiempo presente. El pasado y el futuro son tiempos verbales inexistentes en el poema. El presente es el "tiempo" del "dios mineral" y la "memoria" es sólo la "conciencia" de lo no sucedido en el mundo de las cosas. El "mundo" del "dios mineral" es el "mundo" de la desintegración y de los "despojos", lo mismo que el de la esencia y el concepto; porque le está vedado conformarse con las apariciones, con lo próximo y accesible, ya que lo cercano es incapaz de fascinar. En ese sentido el "dios mineral" es el "demonio" del conocimiento, el "dios" de lo perecedero y lo cambiante. Su lugar es el "mundo" del presente y su estar es nada más un "poder ser", y en ellos funda el "dios mineral" su "eternidad". En otros términos, la existencia humana es sólo perdurable y duradera como un eterno proyectarse hacia el futuro; jamás como un estar estático. Lo "mineral" y sólido de ese "dios" es su "canto"; y su "materia opaca", su "arcilla sin contorno", son lo menos perenne que posee. En última instancia, el "ser" del poeta, y del hombre, no es más que su "poder ser" proyectándose hacia el "más allá"; o, a la manera de Nietzsche, una "voluntad de poderío" que se ha poseído a sí misma. Esa es la proposición que Cuesta nos ofrece en el Canto y que domina buena parte de su obra ensayística: la afirmación tajante de

que no hay poesía, ni poeta, ni obra de arte, ni hombre, sin el absoluto dominio de la libertad y de la voluntad de conocer lo remoto. Comienza el Canto con el descubrimiento de la voluntad, de la "pasión por conocer", de la "voluntad de poderío", y culmina con la posesión de esa voluntad por parte del poeta; pues el poeta posee su voluntad sólo cuando la voluntad lo posee a él. La "libertad de mi deseo" se transforma, en el final de poema, en la "libertad de ser lo que yo deseo". Esta afirmación de principio que se nos muestra íntegra en el Canto a un dios mineral no es ajena a las condiciones históricas en que se da; no es una simple vanidad intelectual. Así nos lo hace saber Luis Mario Shneider en su "Prólogo" a Poemas y Ensayos de Jorge Cuesta: "México, desde la Revolución hecha poder y por una serie de acontecimientos históricos, vivía por 1930 una exaltación nacionalista. Cierta grupo de intelectuales políticos se manifestaba por un menosprecio a corrientes y pensamientos que no coincidieran con la ideología social marxista. Para éstos la estética, entendida como disciplina, pasaba a ser un segundo plano de valor circunstancial, trabajada solamente por intelectuales decadentes, exquisitos, cuando no amanerados. El debate se reducía a términos violentos y se afinaba, en definitiva, en el eterno drama de la utilidad cívica del escritor, antes que en el enjuiciamiento de la creación estética" (15).

Cuesta se rebela ante esta injustificable valoración del arte oponiéndose, tanto en lo estético como en lo ideológico, a

la voluntad del estado: "Los ataques de reaccionario que recibió fueron más bien consecuencias de un momento, pues al recorrer cuidadosamente sus páginas no se halla la defensa de ninguna institución o concepción ortodoxa. Era antimarxista y era anticlerical; era testigo y testimonio de una necesidad de humanización por decantación cultural. La técnica le horrorizaba hasta el desvarío lírico y proniciaba una ciencia que no se desprendiera un árice del servicio que debía prestar al hombre y al desarrollo de la educación"(16).

Tratar, pues, de valorar su pensamiento al margen de sus obras sería una tarea estéril. No porque sus ideas carezcan de valor, sino porque es su obra el medio por el cual esas ideas se manifiestan. Jorge Cuesta no fue solamente un pensador, fue un artista pensante preocupado por el curso de los acontecimientos de su tiempo. Su revaloración de la "forma" y de la libertad de pensamiento, acción y creación no son el fin último sino el principio motor de todas sus actividades. No llegó a eso a lo largo de su vida; su pensamiento y sus conceptos nacieron durante su labor cotidiana y como tales fueron virtiéndose en su obra. Por ello, tratar de hacer un juicio certero sobre Jorge Cuesta sin acercarse primero a la totalidad de su obra poética y ensayística, sin intentar siquiera llegar al fondo de las ideas que expone, es conformarse con sus "opiniones" momentáneas, con juicios parciales surgidos en el momento. Para decirlo con sus propias palabras: "Mi opinión es lo que espero que de mi interés nazca y, entre los dos, aquélla es

la que sacrificó apenas siento que su constancia disminuye mi libertad. Y esclavizado a los otros es como me siento más esclavizado. Para liberarme, nada encuentro mejor que devolver a cada quien su libertad propia" (17). Por esto, tratar de limitar el alcance de la obra de Cuesta a su circunstancia histórica es, en primer término, "esclavizarlo" a su "opinión"; y en segundo lugar, faltar a la verdad, pues es muy grande el número de ensayos que plantean problemas aún vigentes y que en muchos casos han sido evadidos, premeditadamente, por la crítica de este fin de siglo. La vigencia de Jorge Cuesta y su locura creadora aparecen maravillosamente descubiertas por el epitafio que Xavier Villaurrutia dedicara a su amigo. Breves versos que sintetizan magistralmente los esfuerzos de toda una vida y las motivaciones de una obra:

J.C.

Agucé la razón
 tanto, que oscura
 fue para los demás
 mi vida, mi pasión
 y mi locura.
 Dicen que he muerto.
 No moriré jamás:
 ¡estoy despierto! (18)

NOTAS

- 1) Sor Juana Inés de la Cruz: Primero Sueño, en Obras escogidas, México, Bruguera, 1977, págs. 285-286
- 2) Jorge Cuesta: Canto a un dios mineral, en Poemas y ensayos, tomo I, pág. 66
- 3) Hugo Friedrich: La estructura de la lírica moderna, España, Seix Barral, 1959, pág. 236
- 4) Idem., págs. 277-278
- 5) Michel Le Guern: La metáfora y la metonimia, España, Cátedra, 1976, pág. 33 y s.s.
- 6) Idem., pág. 55
- 7) Hugo Friedrich: op. cit.
- 8) Idem., pág. 247
- 9) Martín Heidegger: El ser y el tiempo, México, FCE, 1983, pág. 181
- 10) Louis Panabière: Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942), México, FCE, 1983, pág. 68
- 11) Hugo Friedrich: op. cit., 259
- 12) Idem., pág. 191 y s.s.
- 13) Idem., pág. 286
- 14) Michel Le Guern: op. cit., pág. 124 y s.s., Según Le Guern la silepsis es un tropo mixto que consiste en tomar una misma palabra en dos sentidos diferentes a la vez; uno primitivo o propio y otro figurado o tomado como tal, si no lo es siempre. El sentido figurado puede provenir de una metonimia, una sinécdoque o una metáfora.
- 15) Luis Mario Schneider: "Prólogo", en Jorge Cuesta: Poemas y ensayos, tomo I, págs. 28-29
- 16) Idem., pág. 33
- 17) Jorge Cuesta: "Carta a propósito de de la Antología de poesía mexicana moderna, Poemas y Ensayos, tomo I, pág. 60
- 18) Xavier Villaurrutia: Epitafio a J. C., citado en Nigel Grant Silvester: Vida y obra de Jorge Cuesta, México, Premiá, 1984, pág. 28

BIBLIOGRAFIA

A) Directa

- Cuesta, Jorge: Poemas y ensayos, 4 tomos; Prólogo de Luis Mario Schneider; recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964 y reimpresión de 1978 (colección: Poemas y Ensayos)
- _____ : Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981 (Textos de Humanidades 28)
- _____ : Poesía de Jorge Cuesta, presentación de Rubén Salazar Mallén, México, Estaciones, 1958

B) Crítica sobre la obra de Jorge Cuesta

- Arredondo, Inés: Acercamiento a Jorge Cuesta, México, SEP-Diana, 1982, (SEPsetentas-Diana 317)
- _____ : "Jorge Cuesta ensayista", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981 (Textos de Humanidades 28)
- Capistrán, Miguel: "Jorge Cuesta o el obstinado rigor" en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Cardoza y Aragón, Luis: "Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Castañón, Adolfo: "Presentación (Jorge Cuesta: Antología)", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Chumacero, Alí: "Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)

- García Ponce, Juan: "La noche y la llama", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Grant Silvester, Nigel: Vida y obra de Jorge Cuesta (1903-1942), México, Premiá, 1984, (La red de Jonas, estudios 16)
- Monsiváis, Carlos: "Tradición como selección", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Montemayor, Carlos: "Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
-
- : Tres Contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen, México, UNAM, 1981
- Nandino, Elías: "Retrato de Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Ortega, Roberto Diego: "Jorge Cuesta: la alquimia del pensamiento", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Owen, Gilberto: "Encuentros con Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Pacheco, José Emilio: "Jorge Cuesta y el clasicismo mexicano", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Panabière, Louis: Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942), México, FCE, 1983 (Vida y pensamiento de México)
-
- : "Seint und Zeit de Martín Heidegger y Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)

- Páramo, Roberto: "Luna Marín y el más triste de los alquimistas", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Salazar Mallén, Rubén: "Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Schneider, Luis Mario: "Prólogo", en Jorge Cuesta: Poemas y ensayos, tomo I, México, UNAM, 1964, (Colección Poemas y Ensayos)
- Sicilia, Javier: "Cuesta: una aproximación a su alquimia", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Urrutia, Elena: "Habla Natalia Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)
- Villaurrutia, Xavier: "In memoriam: Jorge Cuesta", en Jorge Cuesta: Poemas, ensayos y testimonios, tomo V, Edición y recopilación de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1981, (Textos de Humanidades 28)

C) Sobre el grupo de Contemporáneos

- Foster, Merlin: Los Contemporáneos, México, De Andrea, 1964
- Monsiváis, Carlos: Poesía Mexicana II. 1915-1979, Introducción, selección y notas de..., México, Promexa, 1979, (Clásicos de la Literatura Mexicana)
- Revista de Bellas Artes: Homenaje nacional a los Contemporáneos, México, Revista de Bellas Artes 8, noviembre de 1982
- Rodríguez Chicharro, Cesar: "Los Contemporáneos", Estudios de literatura mexicana, México, UNAM, 1983

D) Obras consultadas

- Cruz, Sor Juana. Inés de la: Obras escogidas, Selección, notas, bibliografía y estudio preliminar de Juan Carlos Merio, México, Bruguera, 1977 (Joyas Literarias Bruguera)
- Friedrich, Hugo: La estructura de la lírica moderna, España, Seix Barral, 1959-
- Góngora y Argote, Luis de: Poesías, Prólogo de Anita Arroyo, 2a ed., México, Forruá, 1978, ("Sepan cuantos..." 262)
- Guillon Barrett, Ivonne: Versificación española, México, Cía. Gral. de Ediciones, 1976
- Heidegger, Martín: El ser y el tiempo, Traducción de José Gaos, 2a ed., México, FCE, 1983, (Sección de Obras de Filosofía)
- Le Guern, Michel: La metáfora y la metonimia, España, Cátedra, 1976, (Linguística)
- Pagnini, Marcello: Estructura literaria y método crítico, 3a ed., España, Cátedra, 1982, (Linguística)
- Ramos, Samuel: Filosofía de la vida artística, 6a ed., México, Espasa Calpe, 1984, (Colección Austral 974)
- _____ : "Prólogo", en Martín Heidegger: Arte y poesía, México, FCE, 1982, (Breviarios 229)
- Xirau, Ramón: Poesía y conocimiento, México, Joaquín Mortiz, 1978, (Cuadernos de Joaquín Mortiz 49)
- Yates, Frances A.: Giordano Bruno y la tradición hermética, España, Ariel, 1983, (Ariel Filosofía 3)