

2ej  
22



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LOS SONETOS DE JORGE CUESTA**

**T E S I S**

**QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE**

**LICENCIADA EN LETRAS HISPANICAS**

**P R E S E N T A**

**CRISTINA MUGICA**

**FALLA DE ORIGEN**



**MEXICO, D. F.**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COORDINADORA DE LETRAS HISPANICAS**

**1989**



## **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.

# I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION GENERAL .....	1
PRESUPUESTOS CONCEPTUALES Y ESQUEMATICOS.....	25
CAPITULO PRIMERO.....	32
I. ESENCIA Y EXISTENCIA DEL SONETO CUESTIANO.....	41
II. EL SONETO COMO FENOMENO.....	45
CAPITULO SEGUNDO.....	49
EL SONETO CUESTIANO COMO QUEHACER DE LA AGUDEZA.....	49
I. TECNICAS DE MONTAJE.....	51
II. GRUPOS DE SONETOS.....	54
III. PERSONAS DRAMATICAS DEL TEATRO DEL ESPIRITU.....	75
CAPITULO TERCERO.....	95
CRIMEN Y CASTIGO.....	95
1. LA NEGACION DEL GOZO.....	95
2. ALTERIDAD Y DESCONFIANZA.....	100
3. EL PECADO.....	105
4. EL CRIMEN.....	114
5. EL CASTIGO.....	118
BIBLIOGRAFIA.....	121

## INTRODUCCION GENERAL

Abrimos esta introducción con una formulación del Cuesta en sayista que, al servicio del poeta, creemos leer en la entretela de sus ensayos literarios; no de algunos en especial, de sus ensayos en conjunto<sup>1</sup>:

La poesía surge de una conciencia de la belleza. Pongamos que de una revelación. Pues la belleza necesariamente se experimenta, y su fugaz acaecimiento se registra en estratos que rebasan lo meramente racional. (Es esta la particularidad de todo misterio.)

Por esta conciencia-revelación entenderemos la chispa producida por una coincidencia entre un afuera y un adentro, toda vez que una luz proveniente del exterior encuentre eco en alguna parte del alma provocándole un encuentro consigo misma. Y así

1. Quiero advertir aquí que mi primera lectura de los ensayos cuestianos -y por lectura entiendo una visión de conjunto- estuvo pautada por el ensayo de Inés Arredondo Acercamiento a Jorge Cuesta (SEP-Setenta Diana, México, 1987). Tesis que, partiendo de un ensayo de Cuesta sobre Díaz Mirón, "pretende mirar a través de él el pensamiento de Cuesta" (p.II). Exploración, pues, que expresamente se circunscribe a un claro propósito: "mi pretensión queda claramente reducida a investigar qué pensaba Cuesta sobre arte y poesía" (p.II), y que quizá por ello resulta más esclarecedora que otros trabajos más pretensiosos sobre este autor para quien, como nosotros, ha cedido a la tentación de entablar un diálogo con el artista tal como se hace presente desde la ausencia de sí que es su poesía.

cabo de esta conmoción de totalidad (de la totalidad), queda el sentimiento de la huella de la belleza y la sed de que permanezca; lo anterior se traduce en una fascinación desencadenante de una persecución en pos de la belleza. El proceso de creación verbal poética es el ejercicio mismo de esta persecución, búsqueda que pone en juego potencias situadas más allá del ámbito racional. Lo que estimula la creación poética es, pues, una posesión, y, desde esta perspectiva, todo poeta sería un poseso.

Esta conciencia-revelación convulsiona al alma entera, provocándole un vértigo, un estado de embriaguez, que se constituye como una violenta tendencia organizada como un pensar en pos de la belleza que supone escondida -como si fuera el Deus absconditus de Nicolás de Cusa- en algún recoveco de su universo interno. A río revuelto ganancia de pescadores, dice el refrán popular; algo de eso hay aquí; sólo que, en este caso, el pescador mismo ha accedido al río convulso para arriesgarse en el seguimiento de su objeto.

Recordemos, sin embargo, que el destello inaugural del proceso le ha llegado al poeta desde el exterior; es este afuera la tendencia última de su busca. Porque para que logre su objeto -a saber, generar belleza-, precisará de algún objeto externo (y, en cierto sentido, incidental) con el cual chocar. Sólo de este choque tornará a surgir la belleza.

Así, este pensar en pos de la belleza está condenado a en-

se en la colisión con su objeto, coalescencia que entronizará la belleza:

...el arte es un juego, pero más preciso mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la pasión no es sino la región donde hay más dificultad en mantenerse sereno, como la embriaguez sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido.<sup>3</sup>

1. La acción negadora del diablo.

Aquella tensión del alma en la infelicidad, que es la que le inculca su fortaleza; los estremecimientos del alma ante el espectáculo de la gran ruina, su inventiva y valentía en el soportar, perseverar, interpretar, aprovechar la desgracia, así como toda la profundidad, misterio, máscara, espíritu, argucia, grandeza que le han sido donados al alma ¿no han sido donados bajo el sufrimiento, bajo la disciplina del gran sufrimiento?<sup>4</sup>

Sufrimiento no en sentido contingente, sino radical. Sufrimiento del alma en ruinas que, elevándose sobre sí, impulsada no por -

3. Luesta, "Reflejos de Xavier Villaurrutia", Poemas y ensayos, t. II, México, 1964, p. 31.

4. Citado por Lou Andreas Salomé en Nietzsche, México, Juan Pablos, 1984, p. 126.

bre celestial, con lo que se diferencia del animal. Contenida en la tesis está, pues, la antítesis, a saber, que por el excedente de visión otorgado al hombre, por su participación sabida dentro del orden de las cosas -y no a pesar de ello, sino justamente en razón de ello- resulte éste susceptible de acceder a estados de embriaguez mucho más embriagados que el que comporta la mera animalidad, quizá porque impliquen una mezcla de razón y de pulsión (pulsión razonada).

B. Antítesis (así le responde el Señor al demonio, con la manga ancha que corresponde a su superior investidura -no hay que olvidar que, en su origen, Satanás no consistía sino en una función del Creador: Mal'ak Jawvé, mensajero o sombra de Dios):

De todos los espíritus que niegan, el pícaro es el que menos me carga. La actividad del hombre puede crear muy fácilmente, pero pronto se inclina al sosiego ab soluto; por esto de buen grado le doy un compañero, que estimula y actúa y deba crear como diablo.<sup>6</sup>

Como la tesis a la antítesis, así la antítesis a la tesis contiene. (Es Dios quien permite la acción negadora del diablo.) Y esto prueba que los contenidos de ambas proposiciones sean -ciertas. En otras palabras, que el universo -la Razón- funciona.

6. Idem.

por cuanto genera razones susceptibles de encontrarse y resolverse en una dialéctica, de autogenerarse con sentido. Hay que notar también que el hecho de que este universo funcione -el hecho de que su creador sea efectivamente Dios y su creación perfecta, superior Razón que a otras (perfectibles) incluye- se ha verificado en vista de una subversión (Mefisto ha dado razón de Dios; Dios de Mefisto). Así, el que el universo funcione y de qué manera lo hace se nos revela desde la maldición. Porque si Dios no dice de Dios sino es dicho por Mefisto, y Mefisto no dice Mefisto para ser por Dios dicho, ambos son mal dichos. Maldición proferida desde el centro mismo de lo humano, zona donde incesantemente se verificará el desgarramiento de una Razón que requiere de su negación parcial para actualizarse.

Es, pues, por boca de Mefisto -por negación- por lo que se ha enterado el hombre del fundamento de su ser; por Dios -por negación de la negación- que la tentación estaba prevista.

C. Sabemos ya que el desenlace de este drama es una síntesis en la que protagonista y antagonista se resuelven, síntesis que pasará a ser la tesis de una otra revolución del círculo. Pero, como hemos observado, en este universo fáustico, la síntesis es ya dada por la mera y perpetua posibilidad de la maldición, ya que desde la maldición (la antítesis da razón de la tesis; la tesis de la antítesis) se asiste a la síntesis suprema (al modus operandi de la Razón). Habiendo esto vislumbrado, se negará Faug

to a acceder a la dilusivas síntesis parciales subsiguientes, es decir, a la experiencia de la Razón como parcialidad o succesivo despliegue. Se afincará, mejor, en el lugar de la negación, en el lugar mismo de la revelación, y en esta fisura de la Razón agazapado, intentará pergeñar la detención del universal despliegue con la ilusión de detentarla: "Por eso me he consagrado a la magia, a ver si por la fuerza y el verbo del espíritu se me puede revelar más de un misterio."<sup>7</sup>

De esta suerte, la peculiar negación fáustica no debe entenderse como una mera antítesis, sino como una voluntad de negación, como una negativa a acceder a la síntesis: Un hacer de la tiniebla.

Hemos llamado espíritu a esta negación de la razón que constituye el hacer de la tiniebla, pues se trata de una negación con voluntad de autonomía y cuya labor consiste, a partir de lo particular, en permear de vacío la totalidad de la creación. ("De suerte, pues, que todo eso que llamáis pecado, destrucción, en una palabra, el mal, es mi verdadero elemento."<sup>8</sup>) En un primer momento, sin embargo, es el espíritu un mero más allá de la razón, un extrañamiento de ésta. Descarrío que sumerge al Fausto en los bosques que al lado del recto camino -

7. Idem.

8. Idem.

proliferan y en los que carece de otra brújula que los referentes que, en su ansia, se va trazando.

Topos de la tiniebla, en Oriente y Occidente, es el cuerpo, pero no en tanto que materia, sino -y esto es importante- en tanto que materia susceptible de acceder a la disolución de sí y, por tanto, de renunciar a su propia condición para remontarse a otra estado que su condición le niega. No todo cuerpo es fáustico. La peculiaridad del cuerpo fáustico es que se disuelva no para reintegrarse, sino para encontrar en su disolución un paradójico reposo. No, el cuerpo no es la tiniebla misma; por el contrario, organización compleja, la resiste, y justo porque la alberga. El cuerpo es equiparable a la razón que en sí entraña la condición de su apartarse. Concluamos, entonces, que la posibilidad de lo fáustico radica por igual en cuerpo y alma y que siendo lo fáustico una voluntad de persistir en la negación o resistencia a la solidificación y al reciclamiento aspiración a ser la negación misma-, puede calificarse de voluptuoso.

7. La voluptuosidad como fantasía de impunidad.

Examinemos a la voluptuosidad como fantasía de impunidad. Vayamos a los diarios de Pavese (1935-50) que son la crónica de ese largo morir (¿fracaso o culminación del proyecto fáustico?), ya que se trata de un proceso de fantasmagorización (de sucesi-

va negación de sí) que desemboca en la realidad del suicidio. ¿Quién si no un fantasma asumiría en propia mano la realidad más terrible?

(El 22 de febrero de 1940 escribe Pavese refiriéndose al quehacer escritural de los propios diarios: " Hay una confianza metafísica en este esperar que la sucesión psicológica de tus pensamientos se configure en una construcción."<sup>9</sup> La configuración de esta esperanza resulta tanto más dramática por cuanto se verifica en los diarios en tanto que totalidad que culmina con el suicidio a dos niveles, a saber, el estrictamente literario y el vital: "Todo esto da asco. Basta de palabras. Un gesto, no escribiré más."<sup>10</sup> Concluye así el 18 de agosto de 1950 para suicidarse nueve días después en un hotel de Torino).

"El pecado", dice Pavese, "resulta de mi deseo de vivir sin pagar". El pecado, relativo a la impunidad, habrá de inscribirse en un espacio que la cobije. Para delimitar a ese espacio - cómplice, bástenos con pensar que el hecho de pagar o vivir pagando implica el paso de ese espacio de la impunidad a uno más, y que en la pérdida que, por ese solo hecho se registre, radica la paga. No nos quedará más remedio que calificar de excesivo a

9. Pavese, El oficio de poeta, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 232.

10. Pavese, Op.cit. p. 507.

ese espacio pecaminoso, por lo menos en relación con aquél al que no desea acceder nuestro hombre. Embragada razón que, habiendo bruscamente irrumpido fuera de sus límites, de este modo constituyéndose en espíritu -convulsa Atenea de la negación de la primera nacida-, se niega a volver a su cauce original.

Mercurio del reino de la forma, el artista lanza su anzuelo hacia ese reino de la impunidad para recuperar para el arte a la forma en su estado icorruptible, por así decirlo, en el exceso de sí<sup>11</sup>. Pero la alquimia artística -sujeta a la Razón- entraña también la posibilidad de la posterior asimilación de lo excesivo al reino de la pérdida con el consiguiente reacomodo del imperio donde -fuera del arte, pero ligados a ésta- nos movemos. Al robarle sus tesoros al océano, el artista logra -instituir lo prohibido en el espacio de lo humano, de este modo siendo instaurador de lo que, al cabo del tiempo, se va formando como cultura.

Digamos, entonces, que el artista, habituado al continuo comercio con lo prohibido, se vea tentado, ya no sólo a lanzar su anzuelo, sino a acceder de plano a la vida en el exceso. Y metonímicamente transfiriéndose en tanto que voluntad total a lo que en principio era tan sólo voluntad artística, cede al im-

11. De este modo -y no de otro- entendemos el descenso de Fausto al Hades y su encuentro con Helena durante la noche clásica de Waltpurgis.

pulso para prodigarse horas lascivas en el espanto. Vive su vida como si fuera arte hasta que un buen día se encuentra prisionero del imperio virtual de la impunidad y ya no vislumbra el camino de regreso.<sup>12</sup>

Al instalarse en la impunidad, el artista se ha desrealizado. Porque la impunidad no existe sino en la fantasía. Resulta de la incapacidad para asumir la vida desde una perspectiva trágica, del pavor a la ley de la pérdida en esta vida imminente.

"El pecado resulta de mi deseo de vivir sin pagar". En esta luz, la voluptuosidad resulta, entonces, del hecho de vivir el mero deseo (el deseo no actualizado) y, perpetrada por una mente hecha de tal modo que no puede parecer contradictoria consigo misma, una lúcida resistencia a lo permitido.

### 3. El pacto fáustico.

La connotación que inmediatamente asalta la mente al tratar de voluptuosidad es la corporal. Con lo cual se explicaría, en términos de una dicotomía, el tan señalado vínculo entre la luminosidad del logro artístico y el reino inferior. Interrogaremos este vínculo identificando las radiaciones del logro ar-

12. "Deberé dejar de jactarme de que soy incapaz de sentimientos comunes. Soy incapaz, en cambio, de sentimientos excepcionales y si no tengo mucho éxito con los comunes es porque una ingenua pretensión a los otros me ha corroído el sistema de reflejos, que tenía normalísimo." Pavese.

tístico con el genio y el corporal reino inferior con su componente demoníaco irracional. Detengámonos en el crimen del Fausto de Thomas Mann, Adrián Leverkühn, que sella el pacto al poseer a una prostituta infectada de sífilis. Contacto con lo prohibido que, al irremisiblemente infectar al caído, futuros contactos le proscriben. Aquí se hace patente el carácter voluptuoso del vínculo en la medida en que habiendo marcado a Fausto para siempre, perpetúa ese acto sexual que implica la disolución del cuerpo -también la de la moralidad- en la inmediatez del goce prohibido.

No en el cuerpo, sin embargo, radica la condena de Leverkühn -tampoco en el de la prostituta-, sino en el virus del que es huésped. Con pormenorizada ironía se nos habla del cuerpo contaminado como agente del virus de la sífilis, instancia desorganizadora y corruptora del huésped, pequeñísima partícula de tiniebla ávida de proliferar.

Surgen aquí dos preguntas: ¿Qué o quién es el demonio? y ¿Qué o quién accede a la corrupción morbosa de sus dotes naturales?

Hablemos primeramente del demonio. Adelante atribuimos a la conciencia un componente demoníaco irracional. Pensemos, entonces, al demonio como una función de la conciencia y, en consecuencia, como perteneciente por entero a su reinado. Pensé-

moslo como a la frontera entre la conciencia y su más allá, como un aduanero que a la vez que incitara a cruzar la línea, provocara un terror que paralizara a la mayoría de los viajeros.

En razón de la pertenencia del demonio al reinado de la conciencia, una vez cruzado el umbral, se desciende a solas. Recuérdese, si no, la grotesca perplejidad de Mefistófeles durante la noche clásica de Walpurgis. (Ciertamente, la sorpresa final que nos reserva la noche es que Forkis se quite máscara y velo para mostrarse en la figura de Mefisto<sup>13</sup>, pero esto sucede al final de la misma, cuando Fausto -y nosotros con éste- ha emergido del reino del anciano del mar y se encuentra nuevamente en la parte limítrofe de la conciencia, zona mefistofélica.)

Peculiaridad del demonio es la de carecer de contenido - otro que el de la propia función disgregadora. Es esto lo que permite su tratamiento alegórico, tan frecuente a lo largo de la historia de Occidente. Función vacía, el diablo se carga con el contenido del subconsciente del sujeto con quien dialoga. Y es que el tentador es, ante todo, la tentación misma, por decir, la alucinación producto del desdoblamiento de la mente y sus funciones inferiores. Por lo general, al comienzo de un diálogo, Mefistófeles ha de empezar por demostrarle a su inter

13. Goethe, Fausto, Noche clásica de Walpurgis, acotación final.

locutor que existe independientemente de su adepto, tal como sucede en el caso de su diálogo con Iván Karámasov.<sup>14</sup>

Se establece, posteriormente, una lucha en que el diablo intenta sorprender a su interlocutor con un saber por éste ignorado, de este modo pretendiendo hacer creer a la mente en la independencia de sus partes inferiores. El triunfo del diablo implica, en términos individuales, la locura del sujeto y, teológicamente hablando, la supremacía de Satán sobre Dios, la pervivencia y anterioridad del caos. En ambos casos, una salida del universo de la Razón.

Así, la lucha se establece entre los impulsos superiores integradores de la conciencia y sus correspondientes impulsos destructivos. El diablo aparece siempre al cabo de un proceso de corrosión interna cuando las pulsiones, libradas a su propia violencia, pasan a sintetizarse en su figura. Y en tanto que síntesis, es también el diablo un mecanismo de defensa: el último. Piénsese cuánto más desgastante resultaría el tener que vérselas, en lugar de con un Enemigo, con innumerables amenazas -convulsas, proliferantes- como sucede después, toda vez que el Enemigo se fragmenta. Porque, ya lo dijimos, el diablo, configurado por la totalidad de mociones adversas, adquiere -

14. "Tú eres mentira, eres mi enfermedad, un fantasma. Lo único que pasa es que no sé cómo suprimirte, y estoy viendo que por algún tiempo tendré que sufrirte. Tú eres una alucinación mía. Tú eres fruto de mí mismo, sólo que de una sola parte mía: desde luego, de mis ideas y sentimientos más salvajes y estúpidos. Desde este punto de vista, hasta podrías inspirarme curiosidad, si tuviese tiempo de conversar contigo."

las proporciones de un verdadero doble, de un Otro por igual susceptible de vencer o de ser vencido.

Sólo si se ha aceptado la existencia objetiva del diablo procede el pacto, una vez dejado de lado todo movimiento tendiente a la comunicación integradora y accedido a la autotragendencia de la desintegración -porque, en el fondo, lo que está en juego en el pacto es el consentimiento del adepto a ser permeado por su propia negación. Cuando, finalmente, el Enemigo se le aparece a Leverkühn, ha éste aceptado su existencia objetiva, por más que juegue todavía con la idea de la alucinación febril:

Lo cierto es que lo he visto a él, por fin, por fin. Ha venido a mi casa, aquí mismo, en esta sala. Me ha visitado inesperadamente y, sin embargo, después de haberlo esperado tanto tiempo; he hablado con Él y sólo una cosa me causa desasosiego, y es el no poder saber por qué he temblado todo el tiempo de su visita. ¿Ha sido el frío, o de verlo? ¿He tenido la ilusión, me ha dado Él la ilusión de frío para que yo temblase, y por ello asegurarme de que Él estaba allí realmente, como ser en sí? Porque no ignoro que ningún loco tiembla ante las divagaciones de su propio cerebro; por el contrario, se siente muy tranquilo ante ellas, y sin empacho ni escalofrío se abandona

a ellas. ¿Me ha tomado por un bobo y ha querido sugerirme por medio de aquel frío maldito que yo no lo era, ni Él un fantasma creado por mi cerebro cuando, asustado y estúpido, temblaba delante de Él? Porque es muy ladino.<sup>15</sup>

El propósito de la visita es, pues, tan sólo la confirmación: Y es que a Leverkuhn ya le ha sido otorgada esa angustia clarividente que anticipa el infierno<sup>16</sup> y, por tanto, tiempo ha que activamente practica la renuncia "a todos los que viven, a todas las minucias celestes, a todos los humanos, porque así debe ser"<sup>17</sup>.

Pero volvamos al antes de esta escena, al momento en que se sella el pacto y preguntémosnos qué o quién accede a la corrupción morbosa de sus dotes naturales. Dijimos ya que la originalidad del pacto de Mann radica en que descubre el carácter metafórico de la condena por el cuerpo, toda vez que éste se

15. Thomas Mann, Doktor Faustus, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1958.

16. "Su esencia, si tú lo prefieres, su parte picante, consiste en dejar a sus ocupantes la elección entre la extrema frialdad y un ardor capaz de fundir el granito. Entre estos dos estados huyen alternativamente dando alaridos, apenas están en el uno, el otro les parece siempre como un refrigerante celestial, pero acto seguido y en su sentido más infernal, se les vuelve insoportable." Mann, Op.cit. (escena del pacto).

17. Idem.

hace equivaler a lo voluptuoso. Porque en esta novela se muestra, de manera literal, que no es el cuerpo sino vehículo del componente demoníaco irracional (el virus de la sífilis). Habría que notar, sin embargo, que además de ser el componente demoníaco irracional de manera literal, resulta también metáfora de eso que accede a sometersele y que, tendencia a la corrupción, resulta la corrupción misma. Le hemos dado ya un nombre. Voluptuosidad.

La instancia voluptuosa es, ante todo, parasitaria. Resulta una exigencia que, apoderada del condenado, tiende a la expansión caótica de sí propia y resulta en una suerte de desfiguración óptica.

El llamado reino inferior es, pues, una metáfora de la - fuerza desorganizadora latente en las cosas mismas -del perpetuum mobile de la destrucción. Porque así como toda cosa entraña la posibilidad de ser negada, al ser humano le es otorgada la posibilidad de negar. Sólo que la voluptuosidad es la voluntad de afirmar la negación, por hablar de la posibilidad de ser de la negación. La consecuencia saltan a la vista: Para que la negación sea es necesario que atente contra su propia condición de posibilidad, es decir, contra la cosa. Es por eso que la parasita en forma de una urgencia de consunción: sexualidad o ascetismo.

4. Cientificismo y misticismo.

Si la "poesía es una ciencia"<sup>18</sup>, científico será el poeta. Habría que precisar, entonces, qué se entiende por un poeta científico. Quizá no resulte ocioso subsumir el linaje de Cuesta al de Edgar A. Poe, filiación que no resulta arbitraria ni de atenernos a la orientación de las lecturas de Cuesta ni, más profundamente, al modus operandi de su mente.

A lo largo de sus narraciones, deja entrever Poe el ejercicio de su ciencia poética, ciencia que se hace patente en la brillantez de sus estrategias narrativas, pero que también lo hace en forma de confesión por boca de personajes abocados al placentero arte de desentrañar misterios ajenos o al -más amargo- de desentrañar el propio.

Pasemos revista a estas dos últimas versiones de razonamiento matemático; luminosa la primera por cuanto esclarecedora de más de un misterio; sombría la segunda porque somete a su ejecutor a las tinieblas.

Afirma el detective Charles Dupin que las facultades analíticas son poco susceptibles de análisis, siendo que son abstraídas de ciertas profundidades del pensamiento inaccesibles a la conciencia. Así, más que caminata sobre un sendero bien delimitado, resulta el análisis poético-científico una suerte

18. Cuesta, "El diablo en la poesía", Op.cit t.II p. 166.

de vuelo numinoso. Vuelo que, en este caso, se aplica a la resolución de un problema concreto. En cierto sentido, puede pensarse a los sonetos cuestianos como resoluciones matemáticas-poéticas a determinados problemas: " No me parece exagerado afirmar que los sonetos de Jorge Cuesta dan principio justamente en el momento que otro poeta ha encontrado o creído encontrar la meta final. Son, en rigor, el fruto de una elaboración extremada de un concepto"<sup>19</sup>, dice Villaurrutia.

Toda vez que Dupin se enfrenta a algún posible responsable del asunto que quiere desentrañar, procede a identificarse con éste, para arrancarle la respuesta. De esta manera presuponiendo -y demostrando- que la posibilidad de incursionar en la mente del contrario es real y no meramente proyectiva - (imaginaria). Lo que hace Dupin es incrustarse, a partir de las intuiciones que le han surgido de los trasfondos del pensamiento, en el otro. Intuiciones que de hecho son una sola: la de lo Uno, de donde se sigue que uno y otro son lo mismo. No de otro modo se constituye el reino del número. Sólo que a diferencia del mero matemático que cree en verdades abstractas aplicables a cualquier situación u objeto, el poeta científico no cree sino en las verdades parciales surgidas a partir de la aplicación de la lógica de lo Uno a formas y cantidades específicas.

19. Villaurrutia, en: Jorge Cuesta, Ensayos, poemas, testimonios, t.V, p.176

Este razonamiento matemático puede tornarse tenebroso toda vez que, al no aplicarse a la resolución de problemas concretos, conduce a la mente a perderse en el exceso de su propia mismidad. Egeo, protagonista del relato que lleva por nombre Berenice, relata una enfermedad que consiste en una fascinación incontrolable por determinados objetos en sí mismos capaces de interés debido a que le suscitan la ensoñación de la totalidad. Así, en vez de reconocerse mente pendiente de lo Uno susceptible de aplicarse al análisis de cualesquiera objetos incidentales, se pierde en el objeto como su prototipo místico se había abismado en el mar de lo in-distinto.

La peculiar síntesis cuestionaria radicaría en la petrificación de su asunto (el proceso inverso al que resulta en la petrificación del sujeto por el objeto y el extremo de la aplicación de la facultad resolutive).

Digamos que el acto de crear implica una razón y una pasión, susceptible la primera de adelantarse o de replegarse y que doblemente por tanto, va abriendo cauce a la fluencia de la pasión por espacios cuanto menos inciertos, o bien le cuida la retaguardia. Tal la razón desiderativa: único pensar real porque piensa el corazón mismo de lo humano; único pensar correcto ya que se piensa a sí mismo, por decir que piensa su sinrazón (y es que el deseo razona mientras vive y la peculiaridad de su esencia implica el estar siempre trascendido); y único pensar

inagotable como inagotable la misinidad del deseo. La pasión es el impulso que unifica al deseo, de ordinario disperso, y constituye la vía directa de acceso a lo Uno, es decir, a lo invisible subyacente. Es así como toda metafísica, cuando llevada hasta sus últimas consecuencias, desemboca en una mística. Señalamos un misticismo cuéstiano derivado de su razón creativo desderativa; también una heterodoxia científica y mística en tanto no se apoya el poeta en tradición o imaginaria alguna - preestablecida. Ponderación que no se apoya sino en su propia duración, su método consiste en el peligro estar pendiente de su discurso interno. Es por esto que cansa tanto la lectura de sus sonetos. Los descubrimientos cuéstianos (¿testianos?) se deben a un prohibirse la discontinuidad, de donde resulta su peculiar intelección: un acto continuado en el que se hace patente lo Uno como trasfondo último de la mente.

No olvidemos, sin embargo, que al hablar de un misticismo cuéstiano nos estamos refiriendo a uno situado después de la muerte de Dios. Por tanto, de ese Uno que permite la comprensión totalizadora, no habrá quedado sino su ausencia; no se mirarán más las imágenes y semejanzas de las cosas, será en su reverso donde se encontrará la uniformidad.

5. Forma y cantidad.

Dijimos ya que el razonamiento matemático era la simple 16

gica aplicada a la forma y la cantidad. Dentro de la cauda del quehacer cuestiano, la cantidad nace de una descomposición del asunto, como si fuera éste una suerte de materia que se descompusiera en energía. Pero siendo que el asunto está enraizado en una serie de causas y, en última instancia, en un fundamento, lo que se sigue de la descomposición de éste es un fondo inagotable y, por insondable, vertiginoso.

La primera parte del proceso de creación verbal poética - consiste en un sondeo de ese fondo vertiginoso a la caza del punto en que pueda procederse a informarlo. La excelencia de la forma depende, por una parte, de la cantidad de fuerza que la forma soporte y, por la otra, de que efectivamente la soporte.

El quehacer poético cuestiano es la instauración de la re presentación formal extraída del fondo de las cosas y del mundo; no se trata, por tanto, de una forma autorreferida, sino de una expresiva de ese fondo -vértigo- en el que está siempre a punto de sumergirse. La excelencia del soneto cuestiano radica en ha berse constituido a partir de un buceo rayado en lo inefable, de tan profundo, y que logra hacer patente en su superficie (la belleza es siempre un efecto de superficie).

Sí, la belleza es un efecto de superficie, resulta del con trapunto de la formulación del caudal y de un acento que subyace al estilo y lo configura, ritmo que se trasluce como excedente de lo configurado en representación.

Pensemos, pues, en el acento como patencia de la voluntad de representación; una voz que emergiera del abismo, el lugar desde donde se dice el poema:

Ese acento es cosa que no está anotada en el texto, no hay nada que le delate y, sin embargo, se ajusta por sí mismo a todas las frases, que no pueden decirse de otro modo, es lo más efímero y lo más profundo de un escritor, lo que probará cómo es, lo que nos dirá si a pesar de todas las durezas que escribió era tierno, y si a pesar de todas sus sensualidades era sentimental.<sup>20</sup>

Así Proust, para quien el acento es inseparable de la más íntima personalidad. De Proust a Cuesta lo que hay es un desplazamiento hacia lo inhumano. El acento cuestiano no estará ya enraizado en el yo, sino en un más allá de ésta, en un registro metayóico, pues Cuesta ha llevado su sondeo al casi insufrible punto en que el yo sea su propia discolvenia.

20. Proust, En busca del tiempo perdido, t.II. Alianza Editorial, Buenos Aires, 1971.

## PRESUPUESTOS CONCEPTUALES Y ESQUEMATICOS

Siendo que el presente trabajo constituye la continuación de una primera exploración del soneto cuestiano (publicada con el título "El cultivo del vértigo", estudio preliminar a Sonetos de Jorge Cuesta), habría que empezar por asentar los siguientes presupuestos derivados del antedicho trabajo:

### I. Del origen del soneto.

A. El sujeto de la poesía lírica es la propia acción del poeta. condición de posibilidad del soneto cuestiano es que la persona real del poeta se transfiera del ámbito de la vida al de su deseo peculiarmente creativo, de este modo adviniendo sujeto de la poesía lírica.

B. El soneto cuestiano se entiende, entonces, como producto del deseo peculiarmente creativo del poeta, deseo que, tal como se pone de manifiesto en su operación transferencial originaria, no es otro que el deseo de sustraerse a la realidad.

C. Así, del mismo modo como el sujeto de la poesía lírica resulta del arrebató de sí operado por la persona real del poeta -de su desrealización-, la sustancia del soneto se sustrae de la realidad en virtud de que saquea a la vida.

## II. Del soneto como espacio.

A. El soneto cuetiano es resultado del acarreo de la realidad del espacio que le es propio a otro más: el del deseo particularmente creativo. Y es el espacio de este deseo particularmente creativo el terreno donde se afínca el soneto.

B. El soneto ocurre en el lector en el mismo nivel desiderativo-creativo en el que el poeta le había dado a luz.

## III. Del deseo creativo y por qué se relaciona con la realidad por oposición.

A. La esencia de lo real es estar sometido a la incesante corrosión de sí.

B. El deseo que suscita la poesía es el de la perdurabilidad de lo perecedero.

C. El deseo se satisface en la medida en que hurta las cosas al movimiento corrosivo de lo real para convertirlas en cosas poéticas, es decir, perdurables.

D. El espacio donde acontece la poesía se contraponen al de la realidad como se contraponen respectivamente sus dos operaciones fundamentales: el consumo y la preservación.

#### IV. Paradojas del saqueo.

A. La acción por medio de la cual se constituye la poesía -el saqueo- es, sin embargo, la operación propia de la vida.

B. El arte saquea la vida del mismo modo como la vida saquea la cosa:

C. La realidad artística ha de considerarse entonces:

1. Doblemente derivada de la realidad en tanto que se constituye a partir de la mimesis de la puesta en marcha esencialmente corrosiva de la realidad y en la medida en que obtiene sus objetos de la vida misma.

2. Una segunda instancia de realidad que suspende a la primera recuperando, en su decurso, lo que aquélla, en su desplegarse, había consumido.

#### V. Del arte y la vida.

A. Aseméjense, entonces, las esferas del arte y la de la vida en cuanto ambas se constituyen atentando contra su fundamento.

B. El hecho de que el arte extraiga su sustancia de la vida, es decir, que atente contra el atentado, implica una doble negación que, equivalente a una afirmación, resulta indicativa ya no de un universo de progresivo desgaste, sino de uno de consumo y

dualidad arte realidad, sin mediación del concepto. Y es que aquí se trata tan sólo de afinar matices y, en el caso concreto de Cuesta, validamos esta mediación en la medida en que pertenece a una cauda de quehacer estético altamente intelectualizada (que partiría ya no de la realidad viva, sino de una primera representación -inmovilización- intelectual de la realidad). La agudeza es el reino del quehacer estético que parte del concepto, a su vez extraído de la realidad, y que lo revitaliza y de este modo instaure una segunda instancia de calidad de la que ya hemos hablado.

Entre el concepto y el ingenio, resultado del quehacer estético, mediaría el artificio, instancia reguladora que proscribiera el desajuste entre la realidad y la agudeza, peligro que correría esta última de quedar librada a sus propias fantasías.

El quehacer estético está condicionado por una exigencia heroicomoral dictada por un alma(4) ávida de conocerse. Imperativo que constituye una voluntad de representación. Y así como la agudeza (el arte) le revela a la realidad (al hombre) -a través del entendimiento- lo que ella misma pierde, le revelará el alma a la agudeza lo que se pierda en el arte, a saber, la vida. Revelación esta última que de dramática pasa a ser trágica si el artista ha sucumbido a la tentación de transferirse por entero a la esfera del arte: la verifica en carne propia. Tal la cauda heroica en la que habría que subsumir, a este nivel, el quehacer cuestiano.

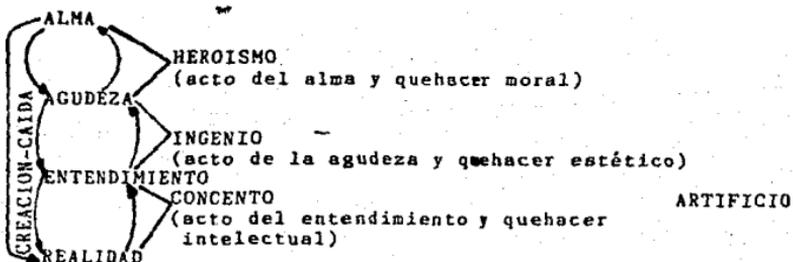
El sacrificio arriba referido no pertenece a la esencia del arte, aunque sí su posibilidad. El quehacer estético implica sólo una parte del hombre: la de su deseo creativo; deseo que, por ser quizá la médula misma de lo humano, bien puede confundirse con la totalidad. Acceder totalmente a la esfera del arte equivale a ser consumido por esa alma (imperativo de revelación) que, en el universo circular en que nos vemos, equivale a la realidad. El alma se alimenta de la agudeza.

Entre alma y realidad se ubicaría la creación (5) -con lo que se cierra el circuito- que es un acto de la realidad y quehacer del ser que consiste en la revelación corrosiva y regenerativa. La realidad se alimenta de la revelación de sí operada a través de los estamentos -entendimiento, agudeza- en la cima de los cuales estaría el alma en tanto que voluntad de revelación y que constituye el instrumento por excelencia de la realidad. De donde se sigue que el alma es una función de la realidad, algo así como el principio activo que la pone en marcha; la creación sería, entonces, la caída del hombre esencial, del que se identifica con el alma.

La ontología de la realidad se pondera en el quehacer estético (ponderar implica un pensar como poetizar; un pensar, un atender al ser de los entes) y se entiende, en tanto que teoría del conocimiento, en el nivel del quehacer intelectual).

Nuestro primer capítulo consiste en una descripción del universo cuestiano en tanto que universo de consumo y regeneración y en una caracterización del soneto cuestiano. Nuestro segundo capítulo, es una exploración del soneto cuestiano entendido como fenómeno de agudeza y, en un tercero, se establece el itinerario heroico del sujeto de la poesía lírica conjuntamente con el de la persona real del poeta, paralelas que terminan por encontrarse en la deriva del suicidio.

Para un mejor seguimiento del universo de consumo y regeneración cuestiano dentro del cual inscribimos, en términos generales, el quehacer cuestiano, nos permitimos el siguiente esquema del sistema que creemos inteligir subyacente a Agudeza y arte de ingenio:



## CAPITULO PRIMERO

Caractericémos, ante todo, las estrategias del quehacer estético cuetiano con el término general de agudeza. En su Agudeza y arte de ingenio, propone Gracián, "preceptista del preciosismo de su época"<sup>1</sup>, considerando que la agudeza "... válese de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos"<sup>2</sup>, una reflexión de las estrategias conceptuosas -terreno al que se ajustan las retóricas- que resulta fundamental ya que realizada por un hombre que se sabe preso en ese laberinto de "laberintos, símbolos y emblemas"<sup>3</sup> que denuncia Borges, que se sabe preso, digo, de la letra y de la letra encarnada: la escritura.

"Es la agudeza", dice Gracián, "pasto del alma"<sup>4</sup>. Cediendo

1. Jorge Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet", Op.cit., t.II, p.42.  
Consideramos al Jorge Cuesta poeta preciosista, término que establece el Cuesta ensayista en su clasificación tripartita de estadios artísticos (romanticismo, preciosismo, classicismo): Si el romanticismo es una afirmación ingenua de la vida, una mimesis de ésta, el preciosismo es, en la negación de la misma, expresión de una voluntad de autonomía: "Pero el arte defiende su pureza con su preciosidad y pone su virtud en la perfrasis, que es todavía una manera de abstenerse, tiene que aislarse del mundo y prohibirse una parte de la vida. No quiero las virtudes negativas, las virtudes cuya esencia son la negación y el renunciamento, decía Nietzsche. Es la misma esencia de todo preciosismo artístico. Cuando el espíritu prefiere las virtudes de afirmación, llega para él, como llegó para el filósofo alemán, una época clásica."
2. Baltazar Gracián, Agudeza y arte de ingenio, t.I, Clásicos Castalia, Madrid, 1969, p.52.
3. Borges, "Baltazar Gracián", El otro, el mismo; Obras completas, EMECE, Buenos Aires, 1978.
4. Gracián, Op.cit., p.49.

a la tentación de la resonancia, recorramos el soneto "Cómo es quiva el amor la sed remota" y detengámonos en sus tercetos:

Cómo esquiva el amor la sed remota  
que al gozo que se da mira incompleto,  
y es por la sed por la que está sujeto  
el gozo, y no la sed la que se agota.

La vida ignora, mas la muerte nota  
la avida eternidad del esqueleto;  
así la forma en que creció el objeto  
dura más que él, de consumirlo brota.

Del alma al árido desierto envuelve  
libre vegetación, que se disuelve,  
que nace sólo de su incertidumbre,

Y suele en el azar de su recreo  
ser la instantánea presa del deseo  
y el efímero pasto de su lumbre.

Tercetos que, dentro de la totalidad del soneto, vienen a reexponer el proceso de socavación del goce por la sed, de la vida por la muerte y, claro, del objeto por la forma, con lo cual se está planteando una ley estética que consiste en el enrarecimiento del objeto artístico y cuyo ejemplo más inmediato sería el propio soneto, donde en heladas floraciones (gozo, vida, muerte) se congela ¿un amor? ¿una mirada? ¿un cuerpo?.

No nos dejemos embaucar, sin embargo, por la mera topología. El alma sobre la que aquí se poetiza (se expresa) está y se

pone en escena) equivaldría, en el universo gracianesco, a la agudeza. Y así, esa agudeza que es el yo de la enunciación cuestionista -el relativo a la sed, a la muerte y a la forma-, de la revelación aniquiladora de la realidad nacido, está, a su vez, de atenernos a Gracián, destinado al consumo. ¿Cómo caracterizar, entonces, a esta alma (es la agudeza pasto del alma) a la que tiende la cadena fulminante de la autotrascendencia?

Desde una concepción monista del universo, la agudeza sur gira necesariamente de la realidad. Realidad que deduciremos punzante en razón del fenómeno que suscita y a la que, en un tercer tiempo, el tiempo de la poesía, asimila el artista para ensañarse, a su vez, contra ésta. Inversamente, porque creemos intuir la agudeza in rei, concebimos este universo desde una perspectiva monista. Cosmogónicamente hablando, se despliega ante nosotros un mundo ávido. Uno que condena a sus criaturas al consumo despiadado de sí mismas. El alma devoradora de la que habla Gracián resulta reflejo -o sustancia- de este universo belicoso. Y el arte, en tanto voluntad formal, no vendría -sino a responder al imperativo de la voluntad de poder o alma del héroe gracianesco, a saber, la revelación destructiva del mundo.

Dos características de este que es, por ahora, nuestro uni verso: El imperativo de la autotrascendencia -el hecho del mundo

como autoaniquilación y jerarquía- y un agudo continuum de dolor. La pregunta es inminente: Si la forma se alimenta de la materia -de ahí que la revele y a un tiempo la destruya- y el alma de la forma: ¿Se autodestruye finalmente este universo? ¿O es sólo que, natura-naturans, se alimenta de sí indefinidamente y se recrea?

En Exiles de James Joyce, obra sobre sí misma, creemos encontrar una ilustración de las jerarquías que se suscitan a partir del hecho óptico de la agudeza. El personaje principal, Richard, escribe una obra de teatro, justamente, la propia Exiles que, a su vez, constituye el episodio autobiográfico del exilio de Joyce. Después de los acontecimientos del día, cuando Richard se ha encerrado en su gabinete de trabajo a escribirlos, le dice la criada a un visitante: "He is wearing himself about something..."<sup>5</sup> "To wear: to injure the surface of or become injured by rubbing or stress."<sup>6</sup> Herido por la realidad, el escritor ha de encarnizarse, a su vez, consigo mismo. El verbo to wear viene a expresar el hecho de que en este universo la relación entre el escritor y la obra sea corrosiva. Irremisiblemente vaciándose a medida que se transfiere, el escritor extrae de sí la sustancia de su obra. Pero hay más: Así como Richard posee a los hombres y mujeres que se dan cita en su vida en virtud de un -

5. James Joyce, Exiles, Panther Books, 1979, p. 14.

6. Oxford American Dictionary, Avon Books, N.Y., 1980.

acto de agudeza (la escritura), se verá poseído por el héroe Richard-Joyce (en tanto Joyce se mira en él y lo -se- trasciende) quien, a su vez, será poseído por la necesidad de escribir, lo que remite a Richard-personaje (concento) completando el ciclo. Nos movemos, pues, en el mundo, como si del de la caballería medieval se tratara, del círculo de hombres, del exilio.

El verbo to wear recuerda también el quehacer formal de Díaz Mirón que en Lascas se da al imperativo de lastimar su ingenio lírico -"Siempre agujero el ingenio en la lira..."<sup>7</sup>-, al que tan fácilmente habían acudido las palabras, para aceptar tan sólo aquellas nacidas de la lucha cuerpo a cuerpo con la forma. Autoflagelación a la Flaubert.

Entre el ingenio y el concento introduce Gracián un término medio de concordancia: "Pero esta conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio, en alguna perfección se funda, en algún sutilismo artificio, que es causa radical de que se conforme la agudeza y desdiga tanto del entendimiento su contraria."<sup>8</sup> De donde se sigue una diferencia. La intuimos: si el concepto es producto del entendimiento que extrae el concento de la realidad (se entienda ésta positiva o platónicamente), el ingenio es producto de la acción de la agudeza sobre el entendimiento (sobre la realidad destilada).

7. Salvador Díaz Mirón, "Gris de Perla", Lascas, Poesía completas, Editorial Porrúa, México, 1952, p. 243.

8. Gracián, Op.cit., p.53

Los resultantes ingenio y concepto acuerdan por el artificio. ¿Es, entonces, la diferencia que los distingue real o de grado? Encontramos la clave en la modalidad de la relación. Pues así como el entendimiento expone una relación de realidad dada, expresará la agudeza configuraciones al entendimiento, por lo que -a primera vista- resulta tan sólo una diferencia de grado. Sólo que el concepto se limita a expresar, mientras que el ingenio suspende porque toca al alma, es decir, conmueve.

Si nos remontamos a la definición graciana de concepto como acto del entendimiento y consideramos, con él, al ingenio como acto de la agudeza, habremos de recurrir a otra de sus obras y hablar de un heroísmo (la voluntad a la que responde la representación artística) como un acto del alma penetrante que es esencialmente voluntad de revelación. El procedimiento por el cual va a revelarse el fundamento del mundo a partir de la agudeza se asemeja a aquél que nos permite comprenderlo reducido a una fórmula matemática. Sólo que la socavación de la realidad por el entendimiento, que va a suscitar el concepto, produce un efecto más elemental que el que condiciona el nacimiento del arte. Esto debido, se adivina, a que un acto del entendimiento sólo al entendimiento apela. Más volátil, la agudeza se dirige al alma, de sí no sólo impresionable, sino también susceptible de conmoverse. La fórmula obtenida del hecho de expresar el concepto no resulta mera reproducción enrarecida; antes bien, llave que, suspendiendo al entendimiento, por más que

adecuada a éste, opera en el alma la revelación de la realidad, lo que equivale a decir, la autorrevelación. Con lo cual nos vemos obligados a agregar una tercera característica a nuestro universo: el hecho de que la crueldad se resuelva, a través de los estamentos y a pesar de ellos, en una unificación fundamental: ¿Mitiga esto el dolor?.

Puede entenderse, entonces, el arte como una ontología, es decir, como la revelación del ser. Pero si esta revelación se produce en el alma deslumbrada, no radica en el objeto que la suscita. El arte no está en el objeto, sino en tanto voluntad, es decir, en tanto belleza.

El vehículo -soneto- que hace patente la aterradora unidad de este mundo -su ser- participa necesariamente de éste (por vía del entendimiento) y es voluntad de revelación en tanto, en su ajustarse a sí, reformulará o, mejor, condensará el modo como se ajusta el mundo al mundo.

Toda manifestación artística apunta a una ontología. Y así lo expresa Gracián cuando hace notar que, por ejemplo, la poesía de los Siglos de Oro admite la contraposición o la disonancia, lo que equivale a decir que por ser entiende todo lo susceptible de ser significado por categorías (y no solamente lo que puede afirmarse, ya que una afirmación implicaría la posibilidad de una negación). En un diálogo entre la Doretea y

Don Bela, el indiano, se asienta que "una cosa es la enemistad y otra la oposición"<sup>9</sup>. De donde se sigue que si bien el ser admite lo que se le opone, no podrá hacer lo propio con lo que lo excluya. Dicho de otro modo, para que un poema sea, es necesaria esa correspondencia fundamental, ese concierto, "canto acordado y amónico de diversas voces"<sup>10</sup>.

Del ser graciando, sabiamente asentado en categorías aristotélicas, al cuestiano hay un desplazamiento sobrecogedor, pues este último es un acto que se afirma en la exclusión o enemistad, lo cual no obsta para que siga siendo, necesariamente, canto acordado. No ponderará el soneto cuestiano al misterio codificado dentro de una cultura<sup>11</sup>, sino el misterio que es el

9. Lope de Vega, La Dorotea, Clásicos Castalia, Madrid, 1980, p.183.

10. Gracián, Op.cit., p.55.

11. Divide Gracián a la agudeza en distintas clases, de acuerdo con el tratamiento dado al objeto poético: agudeza por correspondencia y proporción, de impropiedad y disonancia, por ponderación de dificultad, por ponderación de dificultad, por ponderación misteriosa, etcétera. (Véase Arte y agudeza de ingenio, Op.cit., t.I, p.64 y adelante.)

El caso aquí consiste en la agudeza por ponderación misteriosa, modalidad ésta que consiste en ponderar el misterio del objeto poético, es decir, en otorgarle un carácter misterioso, las más de las veces cierto, por más que pueda ser artificioso, si bien advierte el autor que "levantar el misterio donde no lo hay es un helado desaire, porque da en vacío de la ponderación" (p.92). En una primera fase, entonces, el misterio se levanta. A su consignación denomina Gracián reparo. De este modo Góngora, en su comedia Las finezas de Isabela (acto III), repara en el hecho de estar vestido un serafín de azul turquesa como misterioso ("A mi serafín vestido./ Hallé de un azul turquí") para seguidamente dar razón del reparo ("Que no se viste de menos/ que de cielo un serafín"). La ponderación misteriosa se compone, entonces, de reparo (que sea turquesa el vestido y no blanco u oro) y razón adecuada (el turquí se asocia con el cielo). "Consiste el artificio de esta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto, repito, causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias, y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil, adecuada, que le satisfaga. Examinó ingenioso, Ovidio, el sacrificio que se le hacía al sol, que era de un veloz caballo, y satisface sentencioso, que al Dios de la ligereza no se le habían de ofrecer animales tardos y perezosos. Neceleri fieret victima tarda Deo." (t.I, p. 89).

mundo justamente tal como se manifiesta en la relación de la escritura consigo misma, primero, y en la de ésta con el mundo, después.

"Mucho promete el nombre", objeta sin embargo Gracián, "pero no corresponde la realidad de su perfección"<sup>12</sup>. La promesa es el soneto -íntegro y esplendente- al que miramos ajustarse a sí propio. La realidad de su perfección, el mundo, al que no corresponde. La relación del soneto con el mundo pareciera cifrada en la no correspondencia. ¿Es, entonces, un engaño ese sutilismo -artificio?

Si examinamos más de cerca la sentencia, encontraremos que del hecho de que el nombre no corresponda la realidad de su perfección, se sigue que su perfección (su ser) se asienta en una realidad a la que responde, por más que bajo la forma de la no correspondencia. Y si a esto aunamos la creencia de que nada puede captarse fuera de sí y de que toda trascendencia desvirtúa, concluiremos que el mundo sí se revela en la poesía, pero ocultándose, justamente en la medida en que se revela.

El nombre sería, pues, un sucedáneo del misterio que es el mundo. La agudeza o afiladura lo que la muestre, pero nunca lo explique. Y mientras los ejemplos que ordene Gracián esclarecen

12. Gracián, Op.cit., p.88

misterios recortados contra un horizonte que los explica para resguardo del Único y Fundamental, Cuesta lo revela a nivel ra dical, es decir, en su ser abismal o inexpugnable. Una promesa, por más que no cumplida, es ya una realidad y, relativa a aquello que promete, no podemos dejar de reconocerla atisbo de eso que nunca cumplirá.

### I. Esencia y existencia del soneto cuestiano.

Dice Heidegger de la esencia del ser-ahí, en cada caso, uno mismo: "la definición de la esencia de este ente no puede darse indicando un "que" de contenido material, sino que su esencia reside en que no puede menos de ser en cada caso su ser como suyo"<sup>13</sup>. El ser-ahí no puede conocerse, por tanto, más que aten diendo a una analítica existencial.

¿Posee existencia el soneto cuestiano? En otras palabras: ¿Existe o se conduce relativamente a otro ser? Necesariamente, pues de carecer de existencia: ¿cómo se comprendería a sí mismo, primero, y cómo se dejaría comprender por nosotros, después?

Sin embargo, y esto vale para el arte en general, en la medida en que el soneto quiere ser relativo únicamente a sí mismo, podríamos atrevernos a asentar que, en tanto manifestación pe-

13. Heidegger, Ser y tiempo, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p.80.

culiar y radical del ser-ahí, es existencia con voluntad de ser pura esencia, por lo que su analítica existencial consistiría en un análisis de todos los niveles a los que quiere referirse a sí propio antes de tocar su objeto que quiere principiar y terminar por no ser sino él mismo. Entendamos, pues, al soneto cuestiano, ese ente peculiarmente literario al que hay que interrogar sobre su ser literario, como un afán de negar la existencia volviéndose sobre sí. Del mismo modo al arte en general ya que, medio camino entre el alma y el entendimiento, -agudeza- tiende a confundirse con el alma, a la que conmueve. Entre alma y agudeza media el quehacer heroico, de lo que se desprende una moral del artista: asumir la confusión, lo que equivale a ejercerla sin sucumbir a ésta. (No debe perderse de vista que la vida no es una obra de arte, por más que se mire, de continuo, al arte permeando la vida, la vida al arte).

Tratemos de comprender al soneto, ahora, como esencia. Es decir, como quiere ser comprendido. Llámase también forma a la esencia "en cuanto que por la forma se significa la perfección y certeza de cualquier cosa"<sup>14</sup>; llámase también naturaleza, si por naturaleza entendemos cuanto se ordena a su propia operación. El existir es diferente de la esencia o quiddidad a no ser que se dé una realidad que sea su propia existir, tal el arte des-

14. Tomás de Aquino, El ente y la esencia, Aguilar, Argentina, 1977, p.30.

de su punto de vista.

"Mas no puede suceder que la propia existencia, por la misma forma y quiddidad de una cosa sea, porque esa cosa sería - causa de sí"<sup>15</sup>. No, el soneto no puede comprenderse como causa de sí; antes bien, eso que le permite adecuarse a sí mismo es su concierto con el entendimiento que exprime relaciones dadas; luego entonces, como lo que nos permite hablar unos de otros, comprendernos estando junto a, comprendernos como algo.

El propio Cuesta alude a esa adecuación de la agudeza con el entendimiento cuando se refiere al clasicismo. Y si de si tuarlo dentro de su propia jerarquía se trata, habría que decir que, más allá del romanticismo, que al tomar la vida por objeto se limita a reproducir una impresión desorganizada de ésta, ordenaríamos su quehacer, junto con el de Góngora, Mallarmé, Lezama Lima, bajo el rótulo de preciosismo, que implica una recomposición parcial del objeto en tanto que negación del mismo. ( Y no la afirmación clásica que en este sentido manifiesta cierto soneto de Aldana, por ejemplo, soneto en que se ha traspuesto a y afirmado la sensualidad en un ámbito estrictamente artístico, lo que equivale a decir ánimo-

15. Tomás de Aquino, Op.cit., p. 31

co. 16)

El preciosismo, pues, constituye ese estadio de la voluntad artística en el que el ingenio crea afirmarse en la negación de la (su) existencia. Que crea afirmarse, digo, en una corregpondencia entre ingenio y concepto. Voluntad que ha de empezar por aspirar a sí antes de atreverse a anhelar la integridad. "Pero, entre tanto", observa Cuesta, "tiene que servirse de esa lógica artificial que lo distingue para asegurar su integridad ... O si no logra sujetar su atención y unir su pensamiento por medio de un solo artificio, disponer de muchos improvisándolos cada momento, para acordar siquiera pasajeramente los sentidos con la inteligencia".<sup>17</sup> Sus sonetos son ese acuerdo pasajero y su

16.

Soneto XII

"¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando en la lucha de amor juntos trabados con lenguas, brazos, pies y encadenados cual víd que en un jardín se va enredando y que el vital aliento ambos tomando en nuestros labios de chupa cansado, en medio a tanto bien somos forzados llorar y suspirar de cuando en cuando?"

"Amor, mi Filis bella, que allá dentro de nuestras almas juntó, quiere en su fragua los cuerpos ajuntar también tan fuerte que no pudiendo, como esponja al agua, pasar del agua al dulce amado centro, llora el velo mortal su avara suerte".

17. Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla...", Op.cit., p. 42.

fórmula aparece en "Canto a un dios mineral" en tanto reflexión poética-ontológica.

Aceptemos el hecho del soneto como esencia en la medida en que sea "un mágico hacerse del pensamiento de la vida interior para el cual no subsiste sosiego preexistente."<sup>18</sup> A punto de romper el equilibrio, se ensimisma para ordenarse a su propia operación. Por tanto, el único modo de interrogarlo es entrando en él y siguiéndolo en su estar pendiente de sí, en su permanecer sostenido en la voluntad, aún a la manera de voluntad pura.

#### 11 . El soneto como fenómeno.

No se trata de inscribir al soneto cuestiano en un contexto histórico (como sería, en el caso que nos ocupa, el de la biografía de Jorge Cuesta, su sabida participación dentro del proyecto literario cultural del grupo Contemporáneos, el vínculo de dicho grupo con el México de la postrevolución), tampoco en el más plausible de la trayectoria literaria hispánica (el soneto cuestiano inscrito en la tradición sonetística barroca), sino en el de la peculiar realidad que manifiesta: la suya propia. Y es que en nuestro estudio partimos de la contemplación del objeto tal como aparece. Lo consideramos, entonces,

18. Pavese.

un fenómeno, pues que sólo el fenómeno permite el acceso inmediato. Justo porque el fenómeno es, siguiendo a Heidegger, "lo que se muestra a sí mismo, lo patente."<sup>19</sup> "Fenómeno-el mostrar sé a sí mismo- significa una señalada forma de hacer frente a algo."<sup>20</sup> Fenomenológicamente por fenómeno habría que entender "lo que en las apariencias, en el fenómeno vulgarmente entendido, se muestra siempre, ya previa, ya concomitante, aunque no explícitamente, y esto que se muestra a sí mismo son los fenómenos de la fenomenología."<sup>21</sup> Y si en la vida el fenómeno fenomenológicamente entendido será "con evidencia, aquello que inmediata y regularmente justo no se muestra, aquello que, al contrario de lo que inmediata y regularmente se muestra, está oculto, pero que al par es algo que pertenece por esencia a lo que inmediata y regularmente se muestra de tal suerte que constituye su sentido y fundamento"<sup>22</sup>, la operación propia del arte consiste en sacar a luz lo que en la vida se oculta -eso que pertenece a la esencia de lo que inmediata y regularmente se muestra y que constituye su sentido y fundamento para mostrarlo en forma de una inmediatez. Entendemos pues el acarreo de la vida a la esfera del arte como un hacer del fenómeno.

19. Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", Arte y poesía, Fondo de cultura económica, México, 1982, p. 39.

20. Heidegger, Op.cit., p.41.

21. Heidegger, Op.cit., p.42

22. Heidegger, Op.cit., p. 46

Habría que analizar el soneto cuestiano en su realidad inmediata, tal como aparece en su lugar de aparición, a saber, en la mente de quien lo disfruta, en virtud de un acto de contemplación:

Mientras más solitaria esté la obra en sí, afirmada por la forma, mientras más finamente parece disolverse de todas las referencias con el hombre; más sencillamente entra en lo manifiesto el empuje de lo que esta obra es, más esencialmente es impulsado lo insólito y expulsado lo que hasta entonces sólidamente aparece... Seguir este cambio quiere decir transformar las referencias habituales con el mundo y la tierra y acabando con toda acción, estimación, conocimiento o visión corriente, atenerse a esas referencias para demorarse en la verdad que acontece en la obra. La conducta que es este demorarse permite a la creatura ser la obra que es. Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra.<sup>23</sup>

Y este descansar en sí de la obra es su acontecer, perpetuamente presente. El soneto cuestiano es lo que hace frente y en su estar haciendo frente es indefinidamente siendo, acaeciendo. Perpetuamente presente manifestación de sí, en su mero seguimiento se convoca -íntegro, inmediato, intangible- pautan

23. Heidegger, Op.cit., pp. 103-4.

do su hacer frente.

La ventaja de la crítica del arte consiste en que su objeto sea un fenómeno: Desde el primer momento se tiene al ente en su forma justa; no sólo se le puede; se le debe interrogar directamente.

El arte manifiesta la verdad de lo existente (no la verdad lógica, que es la verdad del ente) o, lo que es lo mismo, es un modo de ser de la verdad. Esta verdad se instaura en y por la forma. Esta puesta en operación de la forma nos aparta de las cosas para permitirnos mirarlas. De ahí la presencia autosuficiente de la obra de arte: lo que la obra de arte manifiesta es un estado de no ocultación de los entes sólo posible lejos de los entes mismos. La obra de arte abre, a su modo, el ser del ente y es ella misma un ente, un ente esencial. Esta apertura acontece en la obra. Pertenece a la obra el reino que se abre por medio de ésta.

El soneto cuestionario es un ente cuyas leyes son tan verdaderas como las de la realidad misma. Peculiaridad de este ente es el hecho de estar permeado de su propia negación (ha absorbido una enorme cantidad de aquella sustancia que la contraviene: el silencio o el más allá de las palabras); se trata, en fin, de un ente en el cual la palabra milagrosamente viene a expresar lo inexpressable.

## CAPITULO SEGUNDO

### EL SONETO CUESTIANO COMO QUEHACER DE LA AGUDEZA

Los sonetos no proponen sistema alguno. Se mueven -solos y esplendentes- en determinadas regiones que artificiosamente quiere unificar "Canto a un dios mineral", poema que pierde en matices lo que gana en unicidad. Es posible, sin embargo, establecer a posteriori ligas entre las regiones. Afirmar, por ejemplo, que la angustia que marca el inicio de la mayoría de los sonetos tiene origen en la vivencia del vínculo con el otro en tanto que signo fenecido (impulso material que no llega a cristalizar). Dicho de otro modo, en una angustia que, vacía de su objeto, se convierte en angustia pura. Angustia que hemos señalado como primer y segundo tiempos de la creación verbal cuestiana. (En mi prólogo a Sonetos de Jorge Cuesta, hablo de la angustia pura como de un primer tiempo de la creación. El primer grupo de sonetos, sin embargo, se compone de dos -"Signo fenecido" y "Amor en sombra"- en los que la amada es objeto de la angustia. Estrictamente hablando, por lo tanto, los mecanismos de la creación cuestiana empiezan en el momento que marca la abolición del otro. Sin embargo, y dada la orientación de este capítulo, considero ese primer momento como una anacrusa que cabría, más bien, dentro del quehacer existencial propédeutico del quehacer cuestiano específicamente escritural. Es por ello que analizo ese tiempo anterior en los apartados del

capítulo tercero correspondientes al momento anterior al crimen que sería, justamente, el momento en que se derrama el objeto de la angustia.)

Pueden, entonces, ordenarse los sonetos en grupos de tal modo que den razón de la génesis, desarrollo y culminación de eso que hemos querido denominar quehacer del vértigo. Ordenar los, digo, artificial y deliberadamente de un menor enrarecimiento ( me refiero a aquéllos en los que aparece un destinatario explícito), pasando por los sentenciosos, por los conceptuosos o propiamente ponderativos, por los sonetos-meditación, hasta llegar a los muy enrarecidos. Se hará, pues, primeramente la presentación de las técnicas generales del montaje (I); después, la de los sonetos divididos en cuatro grupos, (II) con la consiguiente presentación de las estrategias retórico-conceptuales y de montaje de los sonetos cuestianos, presentación que no pretende ser exhaustiva (conviene apuntar, sin embargo, que al convertirse cada uno de éstos en objeto susceptible al capricho o al rigor del escalpelo, se transformará también, inevitablemente, en metáfora de eso que no tocará nuestro análisis); finalmente, se seguirá la trayectoria, estructura y modus operandi del teatro del espíritu cuestiano (III).

## I. Técnicas de montaje

I.I. Concretamente, la matriz del soneto cuéstiano es esa oqudad producto del desdoblamiento del yo en lo que podría denominar, recurriendo a términos por todos conocidos, yo de la enunciación y yo del enunciado. Será a partir de esta escisión que se suscite el soneto en cuanto cadena significativa.

El desgarramiento resulta claramente ilustrado por los sonetos "Soñaba hallarme en el placer que aflora" y "Fundido me soñe al placer que aflora". Enúnciase aquí primeramente la fusión con el tiempo de lo real (o la complicación en lo envolvente)<sup>1</sup> Pero desátase el soneto a partir de la escisión que, en su decurso, opera la fluencia de lo real entre esa instancia del sujeto que se somete a su concurso y la que, substraída al plcentero caudal, establécese como pérdida.<sup>2</sup> Desde el punto de vista de su situación espacial, este yo que poetiza se ubica retrasado en relación con la corriente que le arrebatara parte de sí.<sup>3</sup> Y si aunamos a esto el hecho de que, curiosamente, no

~~10000~~ (10000 las cursivas mías).

1. "Fundido me soñe al placer que aflora"  
"Soñaba hallarme en el placer que aflora"
2. "pero vive sin mí, pues pronto pasa".  
"pero vive sin mí, pues brilla y pasa".
3. Soy el que ocultamente se retraga  
y se subtrae a lo que se devora."  
"Su prisa de quemarse me retrasa  
y me subtrae a lo que en mí devora."

se sienta despojado, sino que asuma la condición de pérdida, habría que concluir que se sitúa en el afuera del afloramiento que es, en cierto modo, el propio soneto.<sup>4</sup> Remanente, ausencia de esa ausencia que es el continuado transporte de lo real -como si de la dinámica de una formación acuosa se tratara-, la enunciación se afinca en la inviolabilidad de que la inviste la muerte, de este modo escapando a la maldición de todo sujeto de enunciación, a saber, que necesariamente se enuncie. Pues al no poder enunciarse sino como defecto -imponderable entonces- el yo gestador se ha convertido en el motor inmóvil de lo gestante; si no por completud, si por supremo vaciamiento (que resulta aquí una forma de completud).

Apuntemos también que, considerado como agonista, este yo de la enunciación aquí indefinible (dividido de sí, desprendido de sí, substraído) encarnará como enunciado, vida que a su sed se precipita, en el soneto "La sombra sólo y la oquedad habita", por ejemplo, soneto en el que la corrosión del entendimiento por la agudeza (el enrarecimiento) alcanza niveles más altos.

Por el contrario, en el soneto "Un error soy sentido", como su título lo indica, la enunciación se experimenta como enun

4. "Dividido de mí quien se enamora  
y cuyo amor midió la vida escasa,  
soy el residuo estéril de su brasa  
y me gana la muerte desde ahora".

ciado. El soneto se constituye como un viaje o incesante errar que pendularmente oscila entre enunciación y enunciado. Viene, pues, a colmar el vacío producto de la escisión (y no a establecerlo, como en el anterior ejemplo). Este montaje crea la ilusión de que el yo que poetiza está también a la deriva o bien que participa del perpetuo movimiento de las cosas.

## 1.2 El instante.

No es lo particular de los sonetos cuestionar el que reiteren el asunto de la temporalidad del ser, sino el que ésta se halle engastada y concebida en la conciencia. Más que de la vida o del amor, la tragedia del tiempo es la de la conciencia. El poeta se sitúa en el instante, en el lugar donde la mente concibe su demencia. Entonces, en el límite de lo concebible, en el "punto" quevediano ("hoy se está yendo/sin parar un punto") a partir del cual se pierde toda referencia, se desnuda el mundo como parvada en estampida. Tragedia y dolor de la conciencia a la que no le es otorgado pensar el instante mientras acontece; atormentado río cratiliano al que se le aparece éste sólo después de sí, como su propia sombra. El instante, raptado al tiempo, es esa suspensión sustentada en una voluntad de absoluto (en tanto lo absoluto se nos aparece). Percibido justo después de sí, es el clavo que nos crucifica, la noción de la muerte (Noción esta última que nos permite ir más allá de nosotros mismos; tener, a manera de presente de nuestra vida, nuestra futura ausencia.) El anillo del ser comienza en el ins

tante, en cada caso, (anacrusa) ahora, cuando la serpiente se muerde la cola. Es entonces en la marca del instante, en la mordedura, donde percibe el hombre su ser inmerso en el tiempo total.

El instante, mínima herida producida por el peinar a lo indefinido de la quilla de popa y conformada siempre después del paso de la azarosa barca: Encadenado, entonces, a ese breve espacio; abierto en las aguas por eso que es y de lo cual no será sino efímera huella. Pues la barca sigue desplazando espuma que terminará por absorber al instante y perderlo en lo amorfo.

Y es desde la luminosidad que le brinda esta perspectiva, que el poeta pone en escena su versión del mundo eternamente en fuga, desplazando constantemente el objeto, el sujeto y los tiempos. Pone en marcha el mecanismo; lo detiene en cierto punto; lo resuelve muchas veces y desde distintos ángulos en una paradoja o en una aporía. Estas figuras lógicas tienen su equivalencia en ciertas recurrencias retóricas: el oximoron, la negación, la ambigüedad.

## II. Grupos de sonetos.

1. Se establecerán ahora los grupos de sonetos atendiendo a la clasificación ya anunciada. Son los del primero "Signo fenecido" y "Amor en sombra", sonetos que, más allá de la belleza de la

factura poética, conmueven en la medida en que van dirigidos a un otro. Su dinámica existencial, la de la angustia que se describe, se analizará en el capítulo tercero en todos sus matices y consecuencias.

2. Pasamos ahora sonetos del segundo grupo, aquellos que implican alguna ponderación sentenciosa y que, por tanto, podrían calificarse de morales si por moralidad entendemos -como sin duda lo haría Cuesta con Nietzsche- el punto de vista del valor ("el punto de vista de conservación y aumento de las estructuras de duración relativa dentro del devenir"<sup>5</sup>). Con lo cual queremos decir que, después de un primer buceo a profundidad, el soneto ejecuta un segundo movimiento hacia la superficie presumiendo que los tesoros encontrados en su abismarse toleran una reducción a la sentencia sin sufrir detrimento. Reducción en la que se formula un vínculo causal en tanto que valor entre el abismo y la superficie, entre la voluntad de vértigo y su representación o -si se quiere, y para decirlo con Cuesta ensayista- entre fondo y forma. Dicho de otro modo, el poeta se permite la obturación del hueco con el objeto de generar sentido.

Si bien ya en los sonetos del primer grupo había fenecido el vínculo con el otro, reaparece el otro en éstos sólo que a manera de sentencia. El soneto moral cuestiano no lo será de ma

5. Heidegger, "La frase de Nietzsche: 'Dios ha muerto'", Senda, Buenos Aires, 1960, p.190.

nera ortodoxa si consideramos que en los así clasificados por Gracián, el destinatario aparece explícitamente como personaje del poema. En el caso de los de Cuesta, no se encuentra al destinatario sino al cabo de la sentencia (en la linde del soneto), o bien dentro de éste, pero como instancia de otredad enrarecida (que bien puede ser el poeta mismo o aún una parte de sí, por supuesto); así el soneto "Fue dicha de nadie..." en el que se dirige el yo que sentencia a sí propio como vanidosa voluntad que dura.<sup>6</sup>

2.1. "No aquél que goza..." El soneto se inicia con una negación que alberga los dos primeros versos: No hay acto que perdure, ni el que goza (la actualización es ya de sí un gozo) ni el que se contiene -ese que está en potencia.<sup>7</sup> Observamos en la construcción sintáctica de estos dos versos un desplazamiento del sujeto a su efecto (el acto) en el cual se significa y enrarece el yo. La fragmentación permite a la vez una mayor precisión (que en este caso corresponde a una acentuación del frío y la crueldad) y una mayor ligereza indispensable para que el soneto levante el vuelo -en esto radica uno de los secretos de la fascinación que ejerce Cuesta.

6. "que es vana al fin la voluntad que dura"

7. "No aquel que goza, frágil y ligero,  
ni el que contengo es acto que perdura."

Iniciase, pues, el cuarteto con un concepto relativo a la no perdurabilidad de los actos. Remátase con una síntesis sentenciosa donde se asienta la vanidad del afanarse en un presente con miras a un futuro, pues que ese afán es generado por una promesa que sólo en su tiempo lo es (y que nunca cristalizará en un futuro).<sup>8</sup> Una variante de esta sentencia se esgrime en el soneto "Nada te apartará de mí, que paso".<sup>9</sup> Siendo la esencia de la dicha la promesa, su engaño consiste en remitir a un futuro (pues no existe sino como instante-promesa o como suspensión) y, por tanto, a la avidez de su consumación (su muerte futura) que no habrá de llegar. La sentencia de este último soneto viene preparada largamente al cabo de una cadena de ponderaciones de correspondencia y proporción: el vaso (que sólo cumplirá su propósito en el instante de ser tomado) con la hora (que sólo lo es en su momento) y con el placer.

2.2. "Nada te apartará de mí..." Pondérase aquí la naturaleza de la vida, de aquella que equivale al amor o al placer, es de

8. "Y es un vano el amor rosa futura que fascina a cultivo pasajero".

"Pero la felicidad es cosa irrealizable. Si llegamos a dominar las circunstancias de la naturaleza, transporta la lucha de afuera a dentro, y poco a poco va haciendo sembrar nuestro corazón hasta que desea otra cosa distinta de lo que va a poseer. Si fue tan rápida la pericia de nuestro corazón no tuvo tiempo de cambiar, no por eso pierde la naturaleza la esperanza de vencernos más a la larga, es verdad, pero por manera más sutil y eficaz". Proust, En busca del tiempo perdido, t. II, p. 228.

9. "qué vana entonces la avidez pasada a su muerte futura desposee".

cir, de la vida entendida como temporalidad.<sup>10</sup> Esta ponderación se estructura a partir de una serie de correspondencias conceptuosas derivadas de la siguiente premisa: La dicha se compone de dos elementos indisolubles: el lugar donde se suscita (que no es otro que el instante) y lo suscitado. Pero la dicha no aparece caracterizada aquí en su forma positiva o natural), por el contrario -y quizá sólo así pueda explicarse el mundo-, se mira la dicha desde la perspectiva del desengaño. Me refiero a un punto de vista que no es el de la dicha misma, sino el del espacio (si quico) de su aparición, donde se quiere captar su esencia en la fuga misma del fenómeno y que permanece, sin embargo, imponderada.

A partir de esta premisa que es el primer cuarteto, se la carea con una actitud derivada del hecho de ser en el tiempo, a saber, la que se desprende del deseo de que la dicha permanezca, con las contradicciones que esto acarrea. Pues es del todo imposible que la dicha sea fuera de sí, como lo es también el hecho de pensarla mientras acaece.

Acabamos de ver que la ponderación de la dicha se ha hecho desde una fuga que se presupone paralela. De esta manera, el enun

10. "Nada te apartará de mí, que paso,  
dicha frágil, tú misma pasajera.  
El rigor que te exige duradera  
es más fugaz que tu substancia acaso."

ciado (la imposibilidad de pensar o poseer la dicha) se pone en escena desde la mente; justamente, desde la imposibilidad de su ponderación. La dicha queda, pues, como un afuera del soneto al que se pretende apresar en éste (nada te apartará de mí), pero que, en el fondo, lo gesta y lo trasciende.

2.3. "Fue dicha de nadie..." El poeta se pone en fuga más vertiginosamente que la dicha, que sólo así logrará fijarla. Así, en el primer cuarteto, retirará de su evasión -conservará en el plano poético - fuego, hielo, suspiro y, más conmovedoramente, otro aroma que no se restituye.<sup>11</sup> Nuevamente aquí, asistimos al hecho de que se nombre (se haga ser) al no ser; este nombramiento otorga un sentido: de ahí la sentencia final.

El segundo cuarteto constituye la ponderación de la dicha a otro nivel, por así decirlo, en un nivel más organizado que persistirá en los tercetos para culminar con una sentencia basada en la noción de muerte sucesiva y de fidelidad al instante en cuanto tal.

2.4. "No se labra destino..." El soneto parte de una imagen material (la dispersión de la semilla del fruto) extraída de los sustratos más profundos de la sique y descrita en toda su com-

11. "Fue la dicha de nadie esta que huye, este fuego, este hielo, este suspiro: Pero ¿qué más de su evasión retiro que otro aroma que no se restituye?"

plejidad.<sup>12</sup> Ya en el segundo cuarteto, sin embargo, se sirve de ésta para ponderar esa vida que de sí extrae alimento. Vida que denuncia como imagiaria en tanto que imposibilidad de realizarse, ya que es la expresión de un querer (voluntad) que se quiere autogenerativo. Y si al fruto se le concede su propia regeneración, es tan sólo en la medida en que parece para renacer otro. La vida humana, en cambio, se contempla como finalidad y esta subjetividad tiende al cesamiento.<sup>13</sup>

La sentencia resultante de la ponderación<sup>14</sup> se presenta, ante todo, como razón diabólica<sup>15</sup> en la medida en que postula la supresión del límite entre voluntad y la aventura. A saber, la abolición de la diferencia entre lo real y lo humano. De quedarnos en este nivel, la sentencia moral resultaría un sofisma dictado por un afán cuando menos atroz: el de evitar la pérdida incesante que es la vida en el tiempo.

12. "No se labra destino ni sustento el fruto en la semilla que transporta; incierto el germen y la dicha absorta, de cuál se libra, que se libra al viento."
13. "El límite suprime que resiste entre tu voluntad y tu aventura, antes que se divida tu presencia entre lo que serás y lo que fuiste."
14. dia-bólico: disociar; sim-bólico: unificar.
15. Véase adelante Pág. 84

En una segunda instancia, sin embargo, a partir de la vida de lo real (la aventura) y de la voluntad sujeta a la temporalidad, se establece una síntesis simbólica que resignifica a esa vida que de sí extrae alimento en tanto que tercera vía. Vía en la que la subjetividad (esencialmente imaginaria) se postula peligrosamente como real, con lo cual se accede a un ámbito pre o extra humano o que, en todo caso, sale de lo propiamente humano. Apuntemos que, en este nivel, la vida que ha conseguido de este modo extraer de sí alimento equivale a la vida que a su sed se precipita del soneto "La sombra sólo..." donde se revela, a un tiempo, la posibilidad de que ésta se realice y el hecho de que la realización (autoalimentación) se traduzca en autodestrucción.

3. Viene ahora el tercer grupo, el de los sonetos primordialmente de ponderación o conceptuosos que subdividiremos, a su vez, en tres niveles con el mero propósito de afinar los matices de la constelación.

"Hora que fue..." (3.1.1.) posee resonancias sentenciosas (la vida no se ve ni se interpreta), pero resulta, más bien, la pura ponderación de la naturaleza de la temporalidad.

El soneto "Apenas fiel..." (3.2.1.) resulta estrictamente conceptuoso. Una vez que se ha denunciado el hecho de que la imagen esté permeada de azar, es decir, su naturaleza esquivada (que se experimenta como la esperanza de un futuro que nunca

llega),<sup>16</sup> enúnciase una correspondencia entre la muerte sucesiva de la imagen y la muerte absoluta o real.<sup>17</sup> Realidad que se barrunta en este despojarse la imagen de sí misma, es decir, de su instantaneidad—quanto de sentido o, lo que es lo mismo, en el momento en que se desmorona ante la mirada que la desea (la mirada que le confiere el sentido)<sup>18</sup> y justamente debido al deseo, como si fuera éste una suerte de fuego calcinante al cabo de cuya acción quedara la imagen exánime como vieja vestidura de serpiente destinada a ser sustituida por otra apenas aparecida (mirada, deseada).<sup>19</sup>

En todo caso, la muerte no toca el sustrato de la imagen (lo vivido); tan sólo su superflua vestidura en el momento en que con ésta se confunde. Y es que la muerte sucesiva es, para decirlo muy simplemente, el pasado. La muerte absoluta no.

16. "Apenas fiel como el azar prefiera,  
que me pierda miradme y que reviva,  
que a sí misma la imagen de hoy se esquiv  
y a la futura aún sólo tolera."

17. "Será así diferente cuando muera."

18. "No tocará la muerte lo que viva,  
sino en la piel, distante y fugitiva,  
la huella exhausta de lo que antes era."

19. "Al instante irresuelto que sucede  
el firme yugo actual no lo cohibe;  
más libre lo abandona a su ventura  
donde la orilla del instante cede."

difiere, entonces, de la relativa sino en la medida en que la detiene -y esto visto desde la perspectiva de una instancia de singularidad determinada. Pues en el instante en que sobrevenga la Muerte, escapará el sujeto-instante (el sujeto al instante) para siempre de la muerte. Pero la posibilidad de entrar en la Muerte (y la libertad del abandono a su ventura, su aventura) está dada por esa maquinaria generadora de incesantes pieles destinadas al consumo, mecanismo en que, a la par de todo lo existente, está montado el sujeto que poetiza y que habrá de desplazarlo (tal como lo verifica al autocontemplarse) hasta un término: el suyo propio.

Este término constituye la traslación de lo imaginario a lo real. Porque la muerte se hace presente en el cuerpo en tanto que cadáver; la imagen se ha fijado para siempre justo en el momento en que la ha abandonado el sujeto que la desea. Pero siendo que la ponderación del misterio de lo real se ha hecho desde el nivel de lo imaginario, el remate de la enunciación resulta, en lugar de un silencio de dos versos, el retorno al nivel conceptual-imaginario en el cual la Muerte no es, sino que se con-cibe; se entiende, a partir de la ponderación de la temporalidad.

En el soneto "Al gozo en que el instante..." (3.2.2.), digno de notarse en los cuartetos es un procedimiento que ya señalara Cuesta en la sintaxis mallarmeana: el que "los nombres se reflejan en sus propios complementos, haciéndose ellos

mismos el objeto de su acción".<sup>20</sup> Pues será la sed la que cave en ella misma la tumba del gozo.<sup>21</sup> Estrategia que, a la vez, pone en escena el estado angustioso que representa. Y ya que la angustia no es una realidad, sino un desmantelamiento o negación de ésta,<sup>22</sup> encontramos en el terceto, con el recurso de la negación y la dislocación, la puesta en escena de la angustia misma; terceto que, "deteniendo el movimiento que genera",<sup>23</sup> aparece suspendido, me refiero a que carece de asidero, tal como la vida a la que se enuncia.<sup>24</sup> Géstase, pues, la vida entre dos negaciones que no la tocan en cuanto crecimiento, pero que la dejan sola (pues la vida no crece dilatada sólo del azar o bien crece sólo dilatada no del pasado).

Establécese en el último terceto la síntesis: la disonancia entre sed y gozo (vida y amor) se traduce en una improporción en la cual la vida se mira a sí misma despojada.

En el soneto "No pára el tiempo..." (3.2.3.), pondérase la esencia del tiempo que resulta ser, en el fondo, una apa-

20. Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla de Torres Bodet", Op. cit. p. 45.

21. "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".

22. "El cultivo del vértigo" (en Sonetos de Jorge Cuesta, UNAM, México, 1964); estudio preliminar de Cristina Múgica, pp. 22 y 23.

23. Cuesta, "Un pretexto..." Idem.

24. "No del pasado azar que considera, la vida crece sólo dilatada, ni el objeto futuro la sustenta."

riencia que delata el vértigo de la angustia pura. Digno de no tarde es esta suerte de oxímoron conceptual en el que el poeta explica la naturaleza paradójica del alma embriagada como un habitar el cambio, pese a que la naturaleza del cambio sea el abandono: "Tan pronto como el alma el cambio habita/ no la abandona el cambio en lo que deja".

No de otro modo procede Aldana en su "Epístola a una dama, cuyo principio falta",<sup>25</sup> donde principia por declarar su voluntad alienada a su señora y, llevando la esclavitud amorosa hasta sus consecuencias últimas, sigue diciendo que le escribe únicamente su deseo de obedecerla, por decir, de no escribirle - ("pues si te escribo, es sólo por decirte/ que ella (el alma) obedecerá - cuanto quisieres/ y no por ofenderte ni escribirte"<sup>26</sup>). Y siendo que escribe tan sólo para afirmar su fe, le es lícito reincidir por cuanto la reincidencia tan sólo implica la eterna obediencia al mandato que la sola presencia de la amada convoca ("De nuevo yo mi fé saldré obligando/ de jamás escribirle, aunque, escribiendo/ uno y otro, escribir fuera avanzando,/ y así la fé y el mando repitiendo,/ imposible será después quebrarse/ tan alta convención cual voy tejendo"<sup>27</sup>). Con esto irrefutablemente inscribiendo a la amada en el circuito cerrado de su deseo, justamente, en el vértigo de la angustia que se autogenera.

25. Francisco de Aldana, Poesías, Espasa-Calpe, "Clásicos Castellanos", Madrid, 1966, pp. 43-48.

26. Ibidem, p. 44.

27. Ibidem, p. 46.

Inventariemos los restantes sonetos de este grupo con todo y su clasificación correspondiente: "Deja atrás mi ceguera" (3.2.4.), "Un error soy sentido" y "El viaje soy sin sentido" (3.2.5.); "Cómo esquiva el amor la sed remota" (3.2.6.); "Oh vida-existe" (3.2.7.)

Constituye este último una ponderación pobre y dirigida a la vida desde su existencia, es decir, desde su negación.<sup>28</sup> De ahí la curiosa formulación lo que no fuiste tu muerte gana; lo que equivale a decir a la vida: lo que ex-ististe, lo que echaste fuera de tu ser, lo gana la muerte. He aquí ponderada y recreada la naturaleza de la vida en catorce versos pentasílabos (!!); ponderación entrecortada (¿por sollozos? ¿por sangre?).

Dentro del tercer grupo, pasamos al tercer nivel, nivel que ocupa -solitario- "Dibujo" (3.3.1.) y que constituye una excepción al quehacer cuestiano por tratarse de uno poetizado desde la ley de Owen.<sup>29</sup> Soneto pictórico, pintura superficial

28. Oh vida -existe  
después desgrana  
deseos, mana  
sed; ya no asiste-,  
  
lo que no fuiste  
tu muerte gana.  
La muerte es vana,  
profunda y triste.

29. "El cultivo del vértigo", Op. cit., pp. 32-35.

a lo Lazo, intenta poseer la realidad de otro modo.<sup>30</sup>

Será la propia figura objética -la minuciosa observación de su realidad de apariencia- la que vaya marcando la pauta de la constitución del objeto artístico. De modo que "Dibujo" ha de leerse, a la vez, como un soneto pendiente de sí propio y como una reflexión teórica cuyo objeto sería, en un sentido más general, el arte o la belleza, formulación de la que nos hemos ocupado ya en la introducción de este trabajo.

Lo que hay que precisar aquí es que el asunto resbala, -cual fina sonrisa, pasa por los efectos del ademán hasta llegar a fraguarse en gesto y de este modo se constituye en soneto, tal como lo indican los verbos negados, sin ser tocado o siéndolo apenas.<sup>31</sup>

Los tercetos concluyen con tres relaciones de semejanza y

30. "Por eso es que parece que lo que se pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerle, y que ésta ha pasado a ser el instrumento en vez del objeto de su sensualidad". Jorge Cuesta, "La pintura superficial de Agustín Lazo", Op. cit., p. 27.

31. "Suaviza el sol que toca su blancura,  
disminuye la sombra y la confina  
y no turece ni quiebra su figura  
el ademán tranquilo que la inclina.  
Resbala por la piel llena y madura  
sin arrugarla, la sonrisa fina  
y modela su voz blanda y segura  
el suave gesto con que se combina".

proporción<sup>32</sup>: El carácter acuerda la constancia al color, del mismo modo (como) el lenguaje pide semejanza, del mismo modo (como) la música feliz dibuja al cuerpo; lo que implica una paridad conceptuosa en la que carácter es a color lo que lenguaje a una incógnita y lo que cuerpo a música. Y si la relación va de lo constituido (el asunto) a lo que, a partir de éste -y en concordancia con- se constituye, despejaremos la incógnita a la que el lenguaje del soneto pide semejanza diciendo que es a uno preexistente (el de la realidad de la apariencia). Lo que equivale a decir que el asunto se experimenta amorosamente en cuanto tal, sobra decir que como lenguaje.

Es el cuarto nivel del tercer grupo una ponderación, sólo que más meditativa. Aquí se incluyen "De otro fue la palabra..." I y II (3.4.1.); "Soñaba hallarme en el placer..." y "Fundido me soñé" (3.4.2.); "La sombra sólo y la oquedad habita"(3.4.3.); "Paraíso perdido" (3.4.4.) y "Paraíso encontrado" (3.4.5.).

En el soneto "La sombra sólo y la oquedad habita", establece en el primer cuarteto una oposición entre dos términos,

32. "Sólo al color y la exterior fragancia  
su carácter acuerda su constancia  
y su lenguaje semejanza pide;

como a su cuerpo no dibuja y cuida  
sino la música feliz que mide  
el dulce movimiento de su vida." (¿subida?)

uno de los cuales está ausente.<sup>33</sup> Pondérase una nada que impli-  
ca una caída (vida que a su sed se precipita) y, por ausencia,  
pondérase una vida no precipitada, un algo que pretende a la  
nada, un estado de comunicación e interacción desde la lejanía  
y la nostalgia de la nada. Ese algo no será sino la vida enten-  
dida como lo que se liga a la acción; por tanto, al sentido y  
al deseo. La nada sería, entonces, una socavación de la vida  
-referencia y cantidad; fecundidad y gravidez- al cabo de la  
cual quiere encontrársele en su pureza inmediata (suerte de -  
"ver para ver" bergsoniano).

En "Paraíso perdido", será el participio final la clave y  
la semilla del soneto, pues quien poetiza ha recibido -parafra-  
seando la leyenda de Coleridge- una prueba de su estancia en  
el Paraíso que el despertar sorprende: esa llama inextinguida.  
Llama que no es ni fruto ni sabor ni silencio ni color ni tac-  
to ni aire, justamente por ser, no sencillo ni embriagado ni  
claro, sino inextinguido. Será la llama-dicha -cabalgada- el  
movimiento que reconstruya el sueño. Una cosa más: la belleza  
del soneto radica en la dislocación de los cuartetos. Parecen  
éstos últimos constituidos por voces (saetas) lanzadas desde  
dos lados opuestos y que oblicuamente incidieran sobre el espa-  
cio que las entrevera. El estípite de los tercetos consiste en

33. "La sombra sólo y la oquedad habita,  
como su ausencia vanamente inunda  
cuando es ficticio su fulgor y abunda,  
la vida que a su sed se precipita."

una enumeración que fluye hasta cortar bruscamente con el des  
pertar desde el cual -desde la llama- iniciase nuevamente el  
 soneto. Estamos ante una modalidad de la circularidad cuestia  
na.<sup>34</sup>

Los sonetos "Paraiso perdido" y "Paraiso encontrado" ofre  
cen otra modalidad de lo circular. Tanto el uno como el otro  
son el paraiso; perdido el primero y necesariamente recreado;  
 encontrado el otro como proyecto volitivo. Para apoyar la últi  
ma afirmación bástenos con recordar los subjuntivos volitivos  
enlace y protejan con que se apuntala el Paraiso encontrado.

4. Pasemos al cuarto grupo y en el primer nivel inscribamos dos  
 sonetos: "Anatomía de la mano" (4.1.) y "Una palabra oscura" I,  
 II y III (4.2.) que, en cierto modo, implican aún cierta ponde  
ración.

34.

## Paraiso perdido

Si en el tiempo aún espero es que, sumiso,  
 aunque también inconsolable, entiendo  
 que el fruto fue, que a la niñez sorprendo,  
 no don terreno, mas celeste aviso.

Pues, mirando que más tuvo que quiso,  
 si al sueño sus imágenes suspendo,  
 de la niñez como de un arte, aprendo  
 que sencillez le basta al paraiso.

El sabor embriagado y misterioso,  
 claro al oído (el mundo silencioso  
 y encantados los ruidos de la vida)

Vivo al color en ojos reposados,  
 el tacto cálido, aires perfumados  
 y en la sangre una llama inextinguida.

"Anatomía de la mano" presenta un movimiento ascensional y ex céntrico (múltiplemente dubitativo) en forma de sensación (inteligese sintiendo y siéntese inteligiendo). Establécese en los tercetos<sup>35</sup> una triple correspondencia entre sed en llamas, ramas e interrupción de la mano, con lo cual se está ponderando el primer término como correspondiente a rama y mano interrumpida y con esta yuxtaposición se reitera lo que ya se había explicitado (el hecho de que lo absoluto se dispute en vano): un límite, una atadura inabolible.

Llegamos, finalmente, al nivel más profundo del quehacer cuestiano. Asiéntase el soneto "Qué sombra, qué compañía" - (4.2.1.) en una fantasmal sombra o compañía impalpable; fantasmáticas serán también sus ligas con el mundo: una vista vacía, una ventana desierta. El soneto está a punto de desvanecerse de tan frágil (como frágil es, en este momento, la voz que lo profiere). Subsiste tan sólo el mundo como pérdida y como voluntad de pérdida: el acto, el paso, el abismo.

En "El aire, de él me despoja" (4.2.2.), se manifiesta una característica del quehacer cuestiano ya apuntado, a saber, el

35. "Mas como una sed en llamas  
que incierta al azar disputa  
toda la atmósfera en vano,

imita al árbol sus ramas  
en pos de una interna fruta  
la interrupción de la mano."

que los nombres se reflejen en sus complementos haciéndose ellos mismos el objeto de su acción, como si para llegar al objeto tendieran éstos a hacer voluta sobre sí que posteriormente habrá de resolverse en espiral: espejismo y superación a otro nivel, tal la progresión del soneto. Desátase, pues, la enrarecida meditación a partir de la hoja que, en el sueño, es decir, en otro nivel, es tocada por el aire.<sup>36</sup> En el segundo cuarteto, es la dicha (la hoja) la que se mira de sí desposeída:<sup>37</sup> Y si en la primera figura el aire ha expulsado de sí al sujeto de la enunciación para clausurársele definitivamente, en la segunda, la dicha se carea con la dicha para encontrar que -quizás a diferencia del aire que se cierra al yo porque en sí mismo alienta- ya no en sí misma se aloja. En el último verso del segundo cuarteto, la mirada se traslada de la parcialidad del fenómeno a su totalidad: un árbol en proceso de deshojarse. Establécese, entonces, una correspondencia implícita entre árbol, deseo y aire esclarecedora de la de hoja con dicha y con yo. En todo caso, la fuente despoja doblemente a la instancia de ella emanada, a saber, de sí misma y de su propia mismidad.

36. "El aire, de él me despoja,  
pero, en cambio de su tacto,  
me da a soñar su contacto  
con la amplia sed de la hoja."

37. "Ya no en sí misma se aloja  
la dicha, infiel a su pacto  
con ella misma, en el acto  
en que el árbol se despoja."

En el soneto "La mano explora en la frente" (4.2.3.), el término ponderado o, mejor, explorado, resulta blando y resbaladizo. La exploración, que constituye el asunto del soneto, en razón de lo poroso de su objeto, entra en terreno impreciso. Lo que persigue es el rastro del sueño, es decir, su ausencia (¿olvido?) recluida, como lo está, por un muro transparente.<sup>38</sup> El razonamiento con que se pretende apresarse lo inapresable toma la forma de paradoja. Pues partiendo de que, en la medida en que ha dejado escapar el sueño, la frente es un muro transparente, se sigue que tampoco recluirá ese olvido que, en razón de la esencia de la mente, es, ahora, el sueño. Pero el transparente muro, no por transparente ha dejado de ser muro. Y resulta a todas luces desventajoso para el conocimiento porque si ha dejado escapar al sueño en virtud de su transparencia, sigue recluyendo su ausencia, lo que equivale a decir, su esencia (ya que no esa presencia de la ausencia que destila). El sujeto cognoscente, sin embargo, pretende que ésta se le entregue a partir de la experiencia misma de la paradójica condición de la mente (muro transparente) y es aquí donde se postula un tipo de conocimiento que Heidegger ha denomi-

38. "La mano explora en la frente,  
del sueño el rastro perdido,  
mas no su forma, su ruido  
latir contra el tacto siente.

Un muro tan transparente  
poco recluye el olvido,  
si renace su sentido  
y está a la mano presente."

nado a la mano, a saber, un andar utilitario "que tiene su forma de ver, que dirige el manipular y la de esa específica adaptación de las cosas que posee."<sup>39</sup> Y de este modo manipulando la naturaleza de su objeto con irracional razonamiento, quiere encontrar la esencia del sueño en la presencia de su ausencia que no vendría a ser sino la presencia de la ausencia de una ausencia, es decir, la ausencia de la esencia misma del sueño.<sup>40</sup>

Como en el resto de lo sonetos, la imagen material que preside "La flor su oculta exuberancia..." (4.2.3.) no está tomada de la apariencia, sino del fondo de un ensimismamiento.<sup>41</sup> Gira el soneto en torno a la imagen cíclica flor-fruto-flor denunciando un azar usurero, un principio de economía óptica (la condición de la sobreabundancia radica en el control de la misma). Pero al aislar la particularidad del fenómeno (la flor de su ciclo), el azar parece no dirigido y, por ende, abismal.

39. Heidegger, El ser y el tiempo. F.C.E., México, 1986, p. 83.

40. "Si bien el sueño murmura  
que al fin su nada perdura  
sobre un tacto ciego y frío

que su espesor no sondea  
y solamente rodea  
el rumor de su vacío."

41. "La flor su oculta exuberancia ignora,  
y que es por una vigilante usura  
de un mismo azar, que evade su clausura  
la miel, y la embriaguez, que se evapora."

También en el soneto "Rema en un agua espesa y vaga" (4.2.4.) preside una imagen material: la del desprendimiento de una mano. Ni argumentación ni ponderación; en todo caso, en el decurso de un proceso de conocimiento que implica la desintegración del sujeto que conoce.

### III. Personas dramáticas del teatro del espíritu.

A diferencia de Schneider, no creo que la poesía que nos ocupa sea "directa y descarnada" ni que "la palabra solamente tienda a una significación, digamos, universal".<sup>42</sup> Por el contrario, las palabras que prefiere Cuesta, en principio, si se quiere, "universales", se ven arrastradas por una dinámica que las convierte en personas dramáticas. Adquieren, entonces, una vida ya no sujeta a una inmutable universalidad, sino a una incesante metamorfosis en virtud de la enfermedad del pensar (no resisto la tentación de citar a Coleridge)

en que los sentimientos, en vez de incorporarse en actos, ascienden y se convierten en materia de raciocinio general... Ascensión allí donde la naturaleza quiso descanso, es decir, los sentimientos se han vuelto sujeto y sustancia tangible del pensamiento.<sup>43</sup>

42. Luis Mario Schneider, Prólogo a Poemas y ensayos de Jorge Cuesta, Op. cit. t. I, p. 24.

43. Coleridge, Poemas y pensamiento poético. Madrid, 1975, p. 100.

En este mismo sentido afirma Cuesta que "Nietzsche se veía pensar con pasión".<sup>44</sup>

I. No se trata de presentar exhaustivamente todas las personas dramáticas del teatro poético cuestiano, pero sí de apuntar tres de sus estructuras claves: Primeramente, las dos estructuras antitéticas quizá fundamentales: gozo, placer o dicha en contraposición a sed o avidez.<sup>45</sup> Antinomia que, siguiendo a Sergio Fernández, podría entenderse como un enfrentamiento entre la fuerza y la forma.<sup>46</sup>

1.1. El gozo, dicha o placer es, ante todo, principio de movimiento; motor que opera al paso de la potencia al acto y que constituye la lía de la cadena del ser. Visto, por tanto, desde la perspectiva del goce mismo, se vive como pérdida (paso o ahismo). Con lo cual estamos diciendo que el gozo constituye una liberación del deseo y que quien se experimenta a sí propio como dicha lo hace, pues, como pérdida. Cabe señalar un soneto en el cual la voz que poetiza, aprehendiendo la sensación que experimenta, aplicará el proceso de pérdida en senti

44. Jorge Cuesta, Op. cit., t. III, p. 322.

45. Si bien aquí establecemos una equidad entre dicha, placer y gozo, en nuestro último capítulo, hablaremos del gozo como derivado del placer, sin que esto suponga contradicción alguna; antes bien, una simple precisión en atención al mejor esclarecimiento del quehacer simbólico (diabólico) existencial que nos ocupará adelante.

46. Sergio Fernández, La copa derramada, UNAM, México, 1986, pássim.

do inverso, minando la dicha. Se trata del denominado "Fue dicha de nadie..." El sujeto se siente despojado de (o justamente por) la dicha, pero se sitúa en un punto en que puede retirarla de su evasión o retirarla en tanto que evasión hasta que él mismo logra arrancarse de ésta.<sup>47</sup>

... Visto, sin embargo, el goce desde una perspectiva aérea, en la medida en que el goce se traduce siempre en otro, no se cumplirá jamás. Tal la experiencia del ciclo flor-fruto-flor del soneto "La flor su oculta exuberancia..." que pareciera contravenir la del sentencioso "No se labra destino..." en el que la dicha se vive como singularidad, es decir, como entidad absorta en sí misma, como totalidad ficticia o meramente imaginaria. Ficción que impide la conciencia de la verdadera, aquella "que no irrumpe desde la estructura del ilimitado ir más allá, que no se intranquiliza con inalcanzable ir y venir en que se precipita el representar consciente".<sup>48</sup>

Finalmente, y para redondear la primera noción de gozo, habría que referirse al soneto "No pára el tiempo..." donde el tiempo se adhiere a su plácer y de este modo contagia a la

47. "Fue dicha de nadie esta que huye  
este fuego, este hielo, este suspiro.  
Pero ¿qué más de su evasión retiro  
que otro aroma que no se restituye?"

48. Heidegger, "¿Para qué ser poeta", Sendas perdidas, Losada, Buenos Aires, p. 239.

voluntad, al alma y aún a la razón. En el fondo, se trata de una experiencia del movimiento que es la cadena del ser y a la que se funde la razón. El alma que comunica a la razón con el movimiento es un alma enamorada de lo real. Acceder a fundir la razón con el movimiento (lo real), implica una razón diabólica o un movimiento que presenta fuertes similitudes con la que propone Bergson. La total realización de dicha razón diabólica implicaría, sin embargo, su aniquilación. El quehacer del vértigo, se observa, no toca su límite en uno, sino en muchos puntos. En éste lo hace a partir de la comunicación con el goce fundamental.

Pero si el quehacer se niega a dejarse llevar por su propia tendencia, se instala, por más que por un momento, en un espacio de lo seguro —me refiero al de la temporalidad— en el que si bien se vive la pérdida, una pérdida a otra sustituye. Por tanto, la experiencia del gozo desde la perspectiva de la conciencia de la temporalidad —a la que le está vedada la intimidad con el ser—, se traduce en un tiempo fuerte o de toma de conciencia (la experiencia de la duración que tiene el distraído), como lo eran las guerras dentro del continuum belico so que fue la Edad Media.

Así, el quehacer se ha puesto a salvo en el reino de la aventura o temporalidad. Sine cura, su salvación consiste en la enfermedad del abismo que se vive como un vacío o como un

ESTAS TESIS NO DEBEN SALIR DE LA BIBLIOTECA

paso (tiempo fuerte entre dos tiempos débiles) y en el que se corre el riesgo de sumergirse si se pierde la línea de la razón discursiva. De este modo templa el abismo a la razón amenazada por su propia embriaguez.

Dijimos ya que la dicha mata al deseo, el proceso se invierte en el soneto "El aire, de él..." donde será el sustrato (el deseo) quien, al no albergar ya el placer, por más que aparezca cumplido, lo suspenda. El árbol no es otro que ese re guilete verde (green fuse) de Dylan Thomas; justamente, la cadena del ser fuera de la cual el placer no puede ser. Pero como el gozo no puede percibirse en el momento de su acaecimiento, vengativo, alimenta una conciencia de su imposibilidad que constituirá su principio de oposición: la sed. Se toca aquí otro de los límites del quehacer del vértigo, pues de la ruptura entre sed y gozo no podría resultar más que el silencio. No sucumbe, sin embargo, el quehacer; extrema, eso sí, la dig tancia.

El gozo es la actualización de la vida misma o, en un sen tido más concreto, del deseo (se desea al objeto y, en consecuencia, la muerte del deseo para que renazca en uno diferente). La sed, por el contrario, es ese remanente del deseo que no encarna en objeto alguno, que no se actualiza ni se agota nunca.

Suspensa de sí misma, tiende, pues, la sed al más allá de

la cadena vida-muerte-vida, de tal modo que a su muerte futura desposee.<sup>49</sup> Transida no de deseo, sino de renuncia, es la sed una persecución de lo increado.

Pero este implacable ardor pudiera no ser una condena, si no una autocondena; embriagadora voluptuosidad que es el vengarse de la vida toda vez que el deseo, de tan intenso, es ya su propia renuncia. Amor, sí, pero amor errático, amor condenado a morir eternamente en sus propias llamas. No un amor que se redima, receptividad pura, inconsistente anhelo, infidelidad que es propia de la vida misma...O quizá sólo incapacidad para amar la vida si no es siendo profundamente por ella herido, amor que se ensaña consigo mismo, enceguecido aliento que transforma la vida en muerte y la muerte en vida.

Dice San Juan de la Cruz:

Si me gozo, Señor,  
con la esperanza de verte,  
en ver que puedo perderte  
se me dobla mi dolor.<sup>50</sup>

Y Cuesta en el soneto "Amor en sombra", se entiende, preso en el mundo de la sombra, de la renuncia:

49. Cuesta, "Al gozo en que el instante se convierte."

50. San Juan de la Cruz, "Vivo sin vivir en mí", Obras, Ed. Porrúa, México, 1977, p. 433.

Tu luz es lo que más me apesadumbra;  
 y si enciendes mis ojos con tu vida  
 el corazón me dobla la penumbra.<sup>51</sup>

El dolor que provoca el sólo hecho de vislumbrar el objeto del deseo, de atisbar la posibilidad de la esperanza, la otra cara de la desesperación, resulta insoportable. La experiencia culmina -a manera de cruel sucedáneo de lamento- en el desgarramiento de cada uno de los puntos que fijaran el manto del deseo. Esta febril descarnadora es ya el sometimiento a una agpiración vacía, parafraseando a Bataille, a un impulso de consumirse sin otra razón que el impulso mismo.

La sed es, pues, principio del poetizar. Corriente o vérgigo que se nutre y se recrea voraz y sola con su propia muerte.<sup>52</sup>

1.2. Finalmente, la tercera estructura, lo que cabría identificar como las tres instancias de la realidad no es otra cosa que la estructura sobre la que se articula la versión poética cuestionaria del mundo. Resulta particularmente patente por aparecer referida a la palabra misma, es decir, a la materia poética, en el triple soneto "Una palabra oscura" y en el doble soneto "De otro fue la palabra, antes que mía".

51. Jorge Cuesta, "Amor en sombra".

52. Cuesta, "Al gozo en que el instante se convierte".

El soneto "Una palabra oscura"<sup>53</sup> es una puesta en escena del camino que recorre la palabra desde que es una mera resonancia interna, hasta que se desprende de sí para acceder a un ámbito en que existe sólo como eslabón de la cadena significativa. El eco o hueco no es ya el que dejara la materia fugaz -cu ya enjambrada resonancia pasa a constituir la palabra, como los armónicos al tono-, sino el que deja la palabra para que se suscite la palabra. En este ámbito, esa palabra "clara" o "cierta", esa segunda instancia de la realidad, es, a su vez, eco o hueco del Espíritu o Lenguaje. De esta misma suerte se suscita el pensamiento a partir del Pensamiento, torbellino de pura luminosidad, Voz de donde nuestra inteligencia, amenguada, se desprende.

2.1. Pasamos, ahora, al tiempo. Primeramente, la otra experiencia de la realidad; la percepción de la silenciosa emanación de las cosas. Esa experiencia que nos relaciona con el Todo.

53. "En la palabra habitan otros ruidos,  
como el mudo instrumento está sonoro  
y a la avaricia congelada en oro  
sún enciende el ardor de los sentidos.

De una palabra obscura desprendidos,  
la clara 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 zozobra, dura  
como un sueño la voz, vaga y futura,  
y perpetua y difunta como un eco.

En el soneto "No aquel que goza..." a la potencia del entendimiento que es la memoria, se contraponen el sabor, el color y la materia en su fugacidad en tanto que aquello que más consciente (o lo que es más consciente).<sup>54</sup> La originariedad de la experiencia sensible se postula entonces como la verdad.<sup>55</sup> De este modo el recuerdo nos transporta del tiempo de la conciencia al inframundo del tiempo de lo real.<sup>56</sup> Y el tiempo de lo real -llámese tiempo de la dicha, de la hora, del agua que resbala por la garganta colmando la apetencia del cuerpo al que se incorpora- resultará, por tanto, incomprendible desde el entendimiento<sup>57</sup> y aprehensible tan sólo desde la fusión con el ser

54. Más consciente el sabor áspero y grueso, el color que a la luz se desvanece, la materia que al tacto se destroza.
55. "...'verdadero' es en el sentido griego y encima más originalmente que el llamado ἄγιος la αἴσθησις, la simple percepción sensible de algo. Lo que quiere decir, el ver descubre siempre colores, el oír descubre siempre sonidos. En el sentido más original y más puro, 'verdadero', es decir, simplemente descubridor, de tal suerte que nunca puede encubrir, es el puro λογίζεσθαι, el percibir, con sólo dirigir la vista, las más simples determinaciones del ser de los entes en cuanto tales." Heidegger, El ser y el tiempo, Op. cit., p. 44.
56. "Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más materiales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan y aguardan y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan ser doblegados en su impalpable gotita del edificio enorme del recuerdo." Proust, t. I, p. 63.
57. "El entendimiento situado ante el mundo como ante aquello que se le opone, "consigue separar la esencia de su soporte natural y procurar-le una existencia empírica propia encarnándolo en una palabra o discurso pronunciado, escrito o pensado. Y esa existencia empírica propia devenida sentido es también su libertad separada o aislada." A. Kojeve, La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel. La Pléyade, Buenos Aires, p. 140.

que implica el sueño.

Al interrogar al soneto "La sombra sólo y la oquedad habita", nos encontramos, de entrada, con la desrealización del yo del enunciado.<sup>58</sup> Habita la sombra porque habiendo traspasado el umbral de la presencia, no vive más vida la vida: la medita.<sup>59</sup> Consigue, así, el acceso al tiempo de lo real al cabo de su sustracción al tiempo raro (peculiar) de lo humano, por decir, el que se constituye a partir de la separación de lo real o del sueño.<sup>60</sup> Esta operación supone el retorno imposible a un tiempo anterior a la diferencia entre el hombre y las cosas, ámbito que hemos denominado dia-bólico, antropocéntricamente hablando por supuesto. Separado el enunciado de lo humano, no ha abolido el tiempo imaginario que sigue acaeciendo y que el yo de la enunciación mira destellar en torno a la inercia inexistente -¿esencial o simplemente extrahumano?- en que el enur

58. "la vida que a su sed se precipita".

A continuación el primer cuarteto:  
"La sombra sólo y la oquedad habita  
como su ausencia vanamente inunda  
cuando es ficticio su fulgor y abunda,  
la vida que a su sed se precipita."

59. "Respira un aire cruel que le limita  
el vago ensueño de indagar fecunda,  
en su materia ingravida y profunda  
la sombra interna que vivir medita."

60. "Y aislada en el vacío que le envuelve  
no revela a sí misma el alma rara  
que enciende su presencia y la separa  
del sueño a que el olvido la devuelve."

ciado se ha convertido.<sup>61</sup>

La experiencia del tiempo de lo real no resulta aniquiladora toda vez que se le admira en su reino originario donde se le reconoce -por cíclico- aumento contrapuesto a la pérdida que es el tiempo de lo humano.<sup>62</sup> En el soneto "La flor su oculta..." se habla del tiempo de lo real como azar usurero o dirigido; en tonces, como un azar meramente aparente y aparente justamente ante los ojos de quienes nos consideramos un final, es decir, separadamente de la ley que nos afecta.<sup>63</sup> El tiempo real, sin embargo, proscribiera a la naturaleza la experiencia del gozo absoluto, ese que se vive como un final y que, paradójicamente, nos permite barruntar el gozo puro o incesante del estar del ser.<sup>64</sup>

La vida como estructura de lo abierto es un puro y amoroso querer; un estar fundido al centro de atracción. Recepción que significa Cuesta con las palabras amor y ocio, estado de

61. "sino que alumbra el tiempo que destella  
al desierto insensible en torno de ella."
62. "Una pérdida a otra substituye  
si sucede al que fui nuevo respiro,  
y si encuentro al que fui cuando me miro  
una dicha presente se destruye." ("Fue la dicha de nadie...")
63. "Wo das Gesetz uns anruhrt" Rilke. Citado por Heidegger, Sendas pérdidas, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 231.
64. "No mira (la flor) que su gozo es hondo en vano  
y no lo niega al fin si lo disputa  
al más profundo abismo de la fruta." ("La flor su oculta...")

apertura o gravitatorio en el sentido de gravedad, de plenitud. El segundo terceto del soneto "Fundido me soñé..." que, como lo hemos señalado, se suscita a partir de la negación de este estado (que en el primer verso se asienta) y en el que se padece la vida sujeta al tránsito, dice así: "¡Oh muerte, ociosa para lo pasado, / tu sombra es vasta y la ocasión y el nido..." Esta muer-te ociosa tiene un sentido positivo (y no uno negativo, de aniquilamiento) en tanto que "la totalidad de toda referencia de la atracción".<sup>65</sup> Enclave; no el fin, sino la reunión, medio o reverso de las cosas u oscuro río en el que éstas se embarcan y toman curso, es el medio, el sagrado medio, la preservación que de sí mismo implica el ser, a saber, permanecer en lo fluido.

La noción de muerte como final implica forzar una representación del trasfondo -alentar o gravitar de las fuerzas puras- quizá del mismo modo como el yo individuado se ve forzado a negar, y esto para su estricta subsistencia, su inserción en la cadena que suma la totalidad, (Esto último como una operación casi continuada e involuntaria susceptible, sin embargo, de suspenderse -nunca de cancelarse- salvo en momentos como el de la iluminación o -por qué no- quizá en los que anteceden a una muerte bien vivida.) Esta noción de muerte debe estar vinculada a la experiencia del gozo absoluto. Y del mismo modo como la vivencia retrospectiva de gozos absolutos (por

65. Heidegger, Op. cit., p. 236.

más que diluidos en el recuerdo) constituye una vía para inferir su relatividad (es decir, que sea un determinado lugar en el tiempo o un determinado estadio de la duración), también permite columbrar su participación en una totalidad -por más que, en razón de la distancia temporal y de intensidad que se para a quien vive un goce determinado de la serie de los anteriores, ya no se experimente sino únicamente se formule (quizá, en el fondo, la formulación mental sea el depósito a la vez persistente y más atenuado de la experiencia del ser, como si fuera un aroma que conservara la esencia de una flor marchita).

La noción de muerte sucesiva implica la inscripción del sujeto dentro de la temporalidad que es el reino propio de la imagen. ¿Cómo, si no es con miras a una pro-yección, pasar de un estadio a otro? Pero es la ley que la imagen del poeta esté permeada de vacío y si Proust ha mirado la mutabilidad de la imagen como el paso del deseo de un estrato a otro dentro de la superposición geológica que es el mundo interno (de este modo conservándola, por así decir, arqueológicamente), para Cuesta la imagen es lo que precariamente resiste y desaparece. Es por esto que la muerte sucesiva -abismo, riesgo- se vive como muy amenazante. Abismo es, entonces, aclarémoslo con Heidegger, "la situación en que algo puede resultar de un modo u otro",<sup>66</sup> un salto que habrá de implicar un riesgo, un movi-

66. Heidegger, Op. cit., p. 247

miento que se realiza de lo vacío a lo lleno y que acaso Cuesta duplica o mistifica. Es por esto que para atreverse al imaginario e imaginariamente incierto tránsito (o para construir se en la otra orilla salvando la ilusoria grieta del terror), se precisa de la compañía de un pro-yecto (que se cree inaugural después de dado el paso siendo éste, sin embargo, el que nos ha impulsado a darlo) que en uno de los sonetos aparece como sombra o compañía, instancia que simultáneamente provoca el paso y lo contiene (que lo provoca conteniéndolo).<sup>67</sup> Acto o paso siempre vacío, porque, en cada paso, realizado.

Bien vista, la muerte sucesiva es la contemplación del mundo como movimiento. Y si la mutación es tópico poético, habría que singularizar el tratamiento que de ésta se permite Cuesta reiterando que la mira desde una conciencia no sólo en movimiento, sino consciente de su mutabilidad.

Para cerrar esta presentación de agonistas, muertes y vidas, apuntemos que esa otra vida que postula y pone en escena el quehacer cuestiano como su tendencia última, desasida de  toda imagen -vacía- y que pretendería, en cierto modo, constituir

67. "Qué sombra, qué compañía  
impalpable, más cercana,  
el abismo de mañana  
el paso me contenía"

se en absoluta, suerte de recuperación de la realidad<sup>68</sup>, implica una transmutación de la vida en muerte<sup>69</sup> y termina por conducir al anilamiento de toda pulsión de vida, es decir, a la sicosis. Simplificando, podriase decir que ese ámbito donde ya no se pide piedad<sup>70</sup> constituye el momento en que la representación cree encontrar su subsistencia en la absoluta autorreferencia y corta para siempre el lazo (imagen) con la voluntad (realidad) para clausurarse. Es también el momento en que se pasa de lo orgánico a los inorgánicos laberintos de la mente.<sup>71</sup>

68. "No del pasado azar que considera,  
La vida crece sólo dilatada,  
 ni el objeto futuro la sustenta.
- La soledad sólo y la oquedad habita,  
 con su ausencia vanamente inunda  
 con un ficticio su fulgor y abunda,  
la vida que a su sed se precipita.
- La vida que de sí extrae alimento  
 no se aumenta con él, si no se acorta;  
 ni el sueño que se aparta la soporta,  
 ni la dilata con su crecimiento.
69. "La vida ignora, mas la muerte nota  
 la vida eternidad del esqueleto;  
 así la forma en que creció el objeto  
 del que él, de consumirlo brota."
70. "Pero si no pide si a muerte habita  
 y en las tinieblas insensibles yace  
 la inteligencia lívida, que nace  
 sólo en la carne estéril y marchita."
71. Informe médico en que se presenta el caso de Cuesta ante un congreso de psiquiatría celebrado en Suiza en el año de 1971, entre las ideas fundamentales que dominan el cuadro del paciente, se apunta la relación de la muerte y, estrechamente unida a ésta, la mención del mundo idealizado de la química, su profesión. Citado por Louis Panabière, Itinerario de una disidencia, F.C.E., México.

2.3. Que Cuesta poetiza desde la sed mientras Proust lo hace desde el gozo es lo que diremos para caracterizar de manera comparativa la imagen y sus derivados, a saber, la fantasía, la memoria y el sueño.

Se puede partir de la imagen para explicar el desencadenamiento de un proceso creativo, por ser ésta el lugar donde se perciba el decurso que es el tiempo o, en un sentido presocrático, la manera mutable del ser.

En términos humanos, la imagen es el lugar de la pérdida que, por dolorosa, induce a un deseo de conocer la causa y la naturaleza del dolor. Tal el estadio estético (el primero, diría Kierkegaard) que se verifica, por ejemplo, a partir del momento en que Swann se representa a Odette de Crécy en los brazos de otro hombre. Esta imagen se traduce así en un afán de conocimiento que no conocerá descanso hasta el momento de su casamiento con Odette que implica triplemente su muerte (en tanto que instancia desiderativa), la muerte de su deseo y la muerte de la propia Odette (en tanto que absoluto con el que confunde su deseo). Porque, en el fondo, de lo que está enamorado Swann es de la imagen de imposible con la que se representa a Odette luego que se le revela el sentido del signo mantenida de que la sociedad la inviste. Y el sentido de éste es que su amada tiene la capacidad de sustituir a un hombre ad infinitum (o la ilimitada capacidad de desplazamiento de su ob

to de deseo). Los celos -la imagen de su objeto en fuga- constituyen, entonces, una poderosa motivación para la búsqueda de la verdad, afán que no cesará sino hasta el momento de haber conseguido poseer -inmovilizar- su objeto. De haber Swann caído en la cuenta de que su deseo era el absoluto que hasta ese momento no se había atrevido a vivir más que como una ficción, se habría reconocido artista. En cambio, termina por realizar la única operación capaz de satisfacer su deseo: permuta la condición de mantenida de Odette por la respetabilidad burguesa que le otorga con el matrimonio; por decir que compra el absoluto de este modo labrando la felicidad de la amada, a la par que su propia ruina.

Pero Proust sí ha asumido su condición de artista y a partir de su experiencia de la inquietud provocada por la relatividad imaginaria tanto de su deseo como de su objeto, se da a la tarea de recuperar el absoluto. Única tarea propia del arte. Noveliza desde el gozo porque la inauguración de su búsqueda de absoluto consiste en el acceso a su propia dispersión gozosa -la imagen es infiel porque es gozosa, porque participa del gozo fundamental del ser (actualización)- tal como se da en las potencias inferiores del entendimiento (memoria, fantasía, sueño). De este modo sintiendo "Lo inútil de todos los afanes de nuestra inteligencia"<sup>72</sup>, negándose la inteligencia como vía de

72. Proust, I, p.60.

conocimiento (y de este modo, menos cruel consigo mismo -quizás inconscientemente, quizás no-, poniéndose a salvo también del sepulcro que es la lívida inteligencia) se asienta en un ámbito en el que -como si fuera el dios escondido de Nicolás de Cusa- "el alma se siente superada por sí misma (y aquí alma ha de entenderse como racimo de potencias oscuras) cuando ella lo que busca es justamente el país oscuro por donde ha de buscar sin que le sirva para nada su lenguaje."<sup>73</sup> A partir de este punto, se somete a estas potencias, siendo la imagen el único puente entre "el inaprehensible torbellino de colores que se agitan"<sup>74</sup> y la superficie de la conciencia donde se da a la luz el resultado de las pesquisas en las tinieblas.

Para Cuesta, en cambio, la imagen es lo que está y el estar implica la mirada (y no meramente el deseo, como en la novela de Proust). Eso que no puede recuperarse por más que -y porque- su permanencia radica en permanecer otra. Y debido a que

73. Proust, Idem. p. 62

74. "Ya sea porque en mí se ha logrado la fe creadora, o sea porque la realidad no se forma más que en la memoria, ello es que las flores que hoy me enseñan por vez primera no me parecen flores de verdad." Proust, Idem. p. 221.

De este modo, la memoria no sólo es la parte más profunda e inasible, sino que "la mejor parte de nuestra memoria está fuera de nosotros, en una brisa húmeda de lluvia, en el olor cerrado de un cuarto, en el perfume de una primera llamarada: allí dondequiera que encontremos esa parte de nosotros mismos de que no disponemos, que desdeña nuestra inteligencia, esa postrera reserva del pasado, lo mejor, lo que nos hace llorar una vez más cuando parecía agotado el lleno." Proust, t.II. p. 248.

Es por esto que En busca del tiempo perdido es un libro de magia, toda vez que por ésta entendamos el arte de hacer aparecer lo invisible.

la imagen es lo que esté siendo o lo que está mirándose, es susceptible de objetivarse, fragmentarse, disectarse y, en última instancia, de refutarse (la refutación total implica también la de la mirada). Por tanto, si la imagen es una mera ilusión, tanto más lo serán la fantasía, la memoria y el sueño, suerte de instancias sucedáneas y hechiceras que reciben a la imagen en su entraña para someterlas a su imperio, que es el del embaleco, y crear en el hombre la ilusión de permanencia. Pues Jorge Cuesta, dolorosamente despierto, se prohibirá el gozo del amor y del sueño. (Y aquí se abre una posibilidad mística que no realizó, a saber, la disipación del velo del mâyâ y el descarnamiento de nervios y esqueletos.)

Retomando: Proust labora en el universo de la magia del inconsciente que hace aparecer en la superficie para entregarnos la duración que es el incesante desplazamiento: "no hay afecto, representación ni volición que no se modifique en todo momento, si un estado de alma cesase de variar, su duración cesaría de transcurrir."<sup>75</sup> Es pues, el quehacer de Proust, como Monsieur Teste, la absorción en la variación propia, sólo que la capta de manera subterránea. Para Cuesta, también atento a sus mínimas variaciones, la mutabilidad de la imagen acaba de convertirlo en un fugitivo de sí propio, lo que quiere decir que elige sucumbir a la tentación de escindirse. Así,

75. Bergson.

y esto va a esclarecerse en el siguiente capítulo, una parte. suya no resultará sino vana insistencia, mientras otra la mirará inmerso en la muerte sucesiva, transportado por los flujos y reflujos del deseo. Y es que instalado en mentida inmor- talidad, mira (y se mira mirar) a sí aproximarse la muerte a cada paso.<sup>76</sup>

76. "Sobreviviendo a su interior abismo, el amor se oscurece y se suprime, y mira que la muerte se aproxime a la vana insistencia de mi-mismo.

Prófugo, ausente el gozo en que se apura el ocio vivo y la pasión futura, no arranca más a mi exterior abismo;

memoria que se nubla y se suprime y mirar que la muerte se aproxime a una oscura insistencia de mí mismo."

## CAPITULO TERCERO

### CRIMEN Y CASTIGO

#### 1. La negación del gozo.

Condenado a trabajos forzados en Siberia, Rodión Romanovich Raskolnikov se muestra malhumorado, grosero y, sobre todo, distante. "La existencia en sí", comenta Dostoiévski, "Había representado siempre poca cosa para él. Tal vez sólo a causa de la fuerza de sus deseos habíase considerado un hombre con más derechos que los demás."<sup>1</sup>

Al principio es el deseo, esa fuerza que, siempre extrema, nos empuja hasta los límites de nosotros mismos. El deseo es el umbral desde donde recibimos en su integridad la vida. Una emanación insoportable. Una zona de dolor. Pero vayamos más despacio: el deseo es el principio; no el origen. El origen es quizás una anémona tan ampliamente abierta de día que no puede ya cerrarse de noche. Una pupila dilatada. Un cuerpo que gana ligereza y se suspende. Pero este cuerpo original se ha suspendido tan sólo para ganar densidad. Porque, al dejarnos cautivar por el aire de su vuelo, observaremos que muy pronto se irá mezclando a la grave fuerza de las cosas. Un cuerpo grávido ya anhela,

1. Dostoiévski, Crimen y Castigo.

por más que su anhelo sea inocente y duro. ¿Es ese primer cuer no la mirada de Tadsio<sup>2</sup>, irreflexiva interrogación? ¿Esa mirada, sin embargo, lejanísima acogida?

¿En qué momento será la mirada arrancada de su líquido contemplar? ¿En qué momento, en fin, hemos sido bruscamente arrancados de nosotros mismos? Al principio es el deseo que ca racterizaremos simplemente como el lugar donde convergen dos miradas; la una reflejada, en forma de una luz, en la otra. Cruel fulgor que, calcinante, será la herida desde donde el uno mire, en adelante, al mundo. No se desea nunca con simplicidad; no desea más que el fugitivo, el que vive atendido a la luz de otra mirada, el que vive también, justamente porque pen diente de otra luz, ensombrecido. Del centro del doliente se le vanta, entonces, un ansia de realidades espirituales presentidas como posibles. Tensión que es el principio de la poesía. Deseo es, entonces, el momento en que uno se ve invadido por la vida, estado no de sí deseable.

"El romanticismo", escribe Jorge Cuesta belicoso, "acarrea el arte a la vida"<sup>3</sup>. Será el romanticismo el deseo de lo que es tá cerca, el amor a nuestro prójimo y, en última instancia, lo contrario a la distancia que precisa todo arte para poseer au-

2. Tadsio y von Aschenbach, mencionado adelante, son personajes de la novela de Thomas Mann Muerte en Venecia.
3. Jorge Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet".

tonomía.

El deseo es el presentimiento de realidades todavía no nacidas; su actualización, el gozo. Pero entre el deseo y el gozo se abre un abismo: el compás de la espera. Las aguas del deseo son terreno de las metamorfosis. Que en esta esfera a la que llamaremos angustia pueda desdecirse o pervertirse el deseo es evidente; pero no son estos fenómenos a los que debemos atender en la exploración del camino solitario de Jorge Cuesta, sino otros más peligrosos o, por lo menos, más poderosos: las denegaciones, mistificaciones o aniquilaciones del gozo desde la cumbre del deseo.

Y será esta perspectiva la que desecadene, más caudalosa mientras más alta se halle la conciencia gestante, la ronda infernal de la dialéctica o la de las brillantes refutaciones: "No se desea gozar", dice por ejemplo Pavese, "se desea experimentar un placer, para no estar ya obsesionados con él"<sup>4</sup>. Crimen y Castigo es justamente el contrapunto entre los laberintos de la dialéctica (la frialdad, la reserva, la soberbia, el deseo de ahogar el deseo) que es el daimon Raskolnikov por una parte, y las leyes inexorables de la naturaleza, por la otra. Crimen y castigo -¿como Doktor Faustus?- es el contrapunto de

4. Pavese. Todas las citas de Pavese están tomadas de sus Diarios (1935 - 50 ).

lo ponderable y lo imponderable. El disparadero demoníaco de la novela -me refiero a Raskolnikov- constituye un héroe antiromántico en el sentido cristiano por cuanto, a lo largo de ésta, se da a la tarea de refutar la vida, como ha de hacerlo ese arte que se contraponga al romanticismo y al que Cuesta ha denominado preciosismo. En la última página de su epílogo, puede leerse: "La vida reemplazada a la dialéctica, y algo por entero distinto se elaboraba en el fondo de su conciencia." Conclusión que podría constituir el principio de una novela clásica.

Entre el deseo y su cumplimiento suceden cosas: una novela o un soneto en anacrusa, por cuanto niegan el gozo antes de que acaezca. No después de que Raskolnikov sea llamado al amor surgirá la novela; no después, tampoco, de que la conciencia se pierda en la seguridad de esa cercanía a la que se abre el poeta -invadir es también, milagrosamente, un modo de ser penetrando- surgirá el soneto "Amor en sombra".

#### AMOR EN SOMBRA

Abro de amor a ti mi sangre rota,  
para invadirte sin saberte amada.  
El íntimo sollozo es negra espada  
que en la dureza de su luz embota.

Al borde de mi sombra tu alma brota,  
así mi linde está más amparada.  
Y aunque la fuga es más precipitada  
tu ausencia es cada vez menos remota.

Tu luz es lo que más me apesadumbra  
 y si enciendes mis ojos con tu vida  
 el corazón me dobla la penumbra.

Mi soledad tu nombre dilapida  
 a la sombra del aire que te eucumbre  
 y apaga el lujo de tu voz vencida.

También suspenso entre el deseo y su cumplimiento, un hom  
 bre atrocemente herido teoriza: "Como lo que un hombre busca en  
 los placeres es un infinito y nadie renunciaría nunca a la es-  
 peranza de conseguir esa infinidad, de aquí se sucede que todos  
 los placeres terminan en disgustos. Es un invento de la natura  
 leza para apartarnos violentamente de ellos."<sup>5</sup> Y nuevamente  
 aquí, esta reflexión existencial nos transporta al arte, pues  
 está dictando las leyes de uno que querríamos llamar, por lo me  
 nos en este momento, incrédulo. En este tipo de arte estamos  
 obligados a descreer, por principio, que pueda tenderse como  
 puente entre nuestro deseo y la vida (entre nuestro deseo y el  
 gozo), por más que la propia vida nos desdiga. Lo más que puede  
 hacerse es añorarla en secreto. Ahogar el sentimiento y la sensu-  
 alidad es, pues, un imperativo del arte; y su ejecutor, un hé  
 roe en la medida en que prohíbe el sentimentalismo y la sensua-  
 lidad, siendo que constituyen una destemplanza que se traduci-  
 ría en un mal arte... sensual no quiere decir quien tiene la  
 sangre rica, sino quien no sabe domeñarla.

5. Idem.

Abolir el gozo equivale a desviar el deseo. Se le moldea de tal modo que tienda a la autosuficiencia. Y si aún se alimenta del otro, ya no lo hace desde la posibilidad de la entrega. Se trata del primer paso de nuestro hombre hacia las heladas cimas de la certeza. Certeza que no puede ser sino fruto de la embriaguez de la dialéctica. En uno de los sonetos, sin embargo, encontramos un más acá en forma de una pequeña gota salobre, de una débil incertidumbre, de un último recelo; un atisbo de la primavera antes de la llegada del invierno.

#### SIGNO FENECIDO

Sufro de no gozar como debiera;  
tu lágrima fue el último recelo  
que me ascendió los ojos a tu cielo  
y me llevó de invierno a primavera.

Junto a mi pecho te hace más ligera  
la enhiesta flama que alza tu desvelo.  
Tus plantas de aire se aman en mi suelo  
y te me vuelves casi compañera.

Estás dentro de mí cómoda y viva  
-linfa obediente que se ajusta al vaso-.  
Mas la angustia de ti se me derriba,

Se me aniquila el gesto del abrazo.  
Y te pido un amor que me cohiba  
porque sujeta más con menos lazo.

#### 2. Alteridad y desconfianza.

Regresemos al momento del deseo, al momento del amor. Al

amor que es la revelación de la belleza en tanto que alteridad y que no se suscita si no en el plano de la pura apariencia, si por belleza entendemos la manifestación sensible de lo espiritual. (¿Existe acaso otra?) ¿Radica en la belleza el peligro del amor? Ciertamente, y constituye la tentación del espíritu sobre el que irradia. Pues siendo que sólo se muestra como pura apariencia, se ha entregado ya y, por tanto, no anhela. En el momento en que, con el viejo von Aschenbach, somos heridos por su secreto, no podemos sino sucumbir a la tentación de amar a eso que está, desde siempre, imposibilitado de hacerlo. La esfera del cintilar inmediato es, peligrosamente próxima, la esfera de lo sagrado.

No, no sucumbió Cuesta a la tentación de la apariencia. Más tortuoso, supo preservarse de las formas, los colores, los sonidos, sabiendo que, al haber perdido la inocencia, había renunciado para siempre a éstas. Pues el acceder al llamado de lo inmediato habría significado precipitarse al delirio, ámbito donde la lógica no se distingue de la realidad.

Esencialmente infiel en tanto lo otro, es la apariencia la inaprehensibilidad del mundo. El momento en que el héroe perciba una luz en otros ojos, marcará su caída en la existencia. Existir es estar fuera, a la vez de sí y de lo otro. Existir se contrapone al hecho de ser en sí. Abismo es el espacio que acecha en los extremos de estos dos modos de ser. Interior cuando, retrocediendo ante la amenaza de lo otro, nos adentramos en

un ámbito de libertad pura e indeterminada, de libertad inexistente. Exterior cuando -y este es el trazo que, por ahora, interesa- despojados de nosotros mismos, nos exponemos a una mirada con el desamparo de quien se sale al encuentro. Acaecimiento este abismal ya que la recuperación de uno mismo no se producirá sino en forma de una sucesión de ausencias. Todo lo que existe, todo lo que está fuera de sí, está condenado a la relación, al laberinto sucesivo de la pérdida.

Así, el contacto con eso que suscita el deseo -llámesele apariciencia o ansia de nosotros mismos- habrá de sumergirnos en las perplejidades de la alteridad. Nada hay tan terrible como el desearnos en el otro bajo la luminosa forma del deseo. Nada más sobrecogedor que la certeza de no ser sino una perpetua ausencia, tan sólo incidentalmente recogida en el cáliz de una mirada. Nada, digo, más sobrecogedor que el conocimiento de que el conocimiento de que nuestra cristalización en ésta depende de aguas caprichosas, incontrolables. Aún en el momento de recibir los cálidos efluvios provenientes de la mirada de lo amado -y quizá nunca con tanta intensidad- sabemos -es un relámpago que nos hiela el alma- de su inquietante alteridad.

Será la incapacidad de soportar la angustia arriba descrita -quizá porque se la vive con más intensidad, en razón de una mayor fuerza del deseo- lo que provoque que Jorge Cuesta desconfíe de los otros; más aún -¿por qué no decirlo?- que le tema.

Pero lo otro sigue ahí desencadenado en el poeta una serie de procesos venenosos, procesos de emergencia. ¿No produce la naturaleza también en la suerte los venenos más devastadores con el mismo propósito que lleva, ahora, al héroe a generarlos?

"La envidia, ambición invertida, está en la base de toda angustia sufrida. No se puede tolerar que una cosa se produzca indiferentemente, por azar, al margen de nuestra impronta."<sup>6</sup>  
 El azar como enemigo: un nuevo imperativo de este tipo de heroísmo. Es en la voluntad inquebrantable de abolir el azar donde se manifiesta la envidia. No hay, entonces, ambición; no hay pacto. No esos lazos, esas alianzas, esas traiciones que por siempre han regido la vida de los hombres. Tampoco el libre juego de voluntades, potestades y jerarquías. El poder lo detenta, en adelante, una sola voluntad: la de abolir el azar. Se vive, entonces, al amor, ya de sí, como una renuncia. Porque el amor, lo veremos adelante, se deniega en odio para resolverse en deseo de conocimiento.

"El odio será -pues- la sospecha de que un cuerpo ajeno posee por su cuenta un espíritu y prescinde de nosotros."  
 Sospecha que nunca podremos confirmar en su propio plano -el de la suspicacia intelectual-, pero cuya realidad en el plano elusivo y contundente de la apariencia se ha verificado

6. Idem.

ya. El odio es fruto de una relación incongruente y alienta en aquella parte de la conciencia que, al adivinarla, se percata de su desventaja, duplicada ahora en razón de su saber. "En este sentido odiar es en realidad ignorar al prójimo, más aún, saber que ignoramos al prójimo y no ver más que su exterior. Y como no se puede saber que ignoramos sin desear conocer, el odio es sed de amor."<sup>7</sup>

Sed de amor que cristalizará en forma de un conocimiento peculiar. Justamente, en el del espíritu que alienta en el amdo y autónomo cuerpo y que está destinado a desposeerlo, a la vez, de amor y autonomía. Pues resulta ser no otra cosa que un modo de posesión. Más aún, en la medida en que no sólo se desee a ese otro al que se siente inclinación de manera exclusiva, sino poseerlo uno solo, el conocimiento se halla investido de la ilusión de posesión absoluta.<sup>8</sup> Para librarse de los celos, Cuesta se encarniza en arrancarle a la amada sus secretos. Lo sabemos por una carta en que se lo pide con el solo propósito de que el conocimiento lo redima de "este odio que no satisfaría nunca con nada, que no saldría de mí nunca, que estaría sufriendo en mí..., que me enloquecería para no sentirlo y para sentirlo cuando volviera en mí."<sup>9</sup>

7. Idem.

8. Idem.

9. Jorge Cuesta/ Lupe Marín: correspondencia amorosa. La Gaceta, núm. 194, F.C.E., México, febrero de 1987.

Se ha operado, pues, la transmutación del amor en afán de conocimiento. Por tanto, el único modo de tolerar al otro, a nuestro enemigo -llámesele cuerpo, mundo, soneto- es conociéndolo, es decir, abriendo en su totalidad una fisura a partir de la cual observar sus mecanismos, a la manera del cuchillo que incide la membrana donde se oculta el fruto.

"Cada contacto con una nueva realidad se inicia con el odio. El odio es un presupuesto del conocimiento."<sup>10</sup> En el caso de los sonetos, al darse el descubrimiento de la alteridad -al menos parcial- bajo la forma del ipse, véase el poeta desmontando, conociendo, en tanto que otro. Y quizá desde este conocimiento de partes que de sí mira lejanas, quiere aprender a tolerar la insolente autonomía del prójimo.

### 3. El pecado.

Del placer, agolpamiento y estampida de la sangre, habremos de reconocer la última parte de su paso a la que denominaremos gozo. El gozo es, a la vez, el momento más intenso del placer -por constituir su culminación- y su angustia. Esto último porque si el placer es esencialmente infiel por gestarse fundido a lo otro, adivinando el final del sueño, el gozo quiere persistir. Y así, efímera madurez del placer, va a desearse permanente un instante antes de realizarse. Será esta rebeldía

10. Pavese.

gozosa la que se vea tentada a detener el proceso de maduración del fruto, sabiendo que, de proseguir éste su natural de curso, caerían del árbol placer, gozo y deseo.

Para entender lo que sucede con Cuesta, es necesario ir más allá del gozo, ese átomo del placer. Desea el gozo perder ante la inminencia de la muerte, y este mero hecho -en forma de violentos efluvios desatado- habrá de operar la escisión gracias a la cual una parte de éste se precipite a su ocaso y la otra, congelada en ese momento de deseo de sí, la mire morir. Pero aquí se registra ya una metamorfosis en la parte del gozo que pudiéramos denominar retenido. Esto sin intervención de agente externo alguno, pues en el momento en que se vea de sasido de lo que le diera a la luz -objeto y placer al objeto adherido- se hipostasiará en una avidez nunca satisfecha de este modo adviniendo sed. ("Al gozo en que el instante se convierte/ sobrevive la sed que lo desea.")<sup>11</sup>

En tanto origen y no remanente del gozo, se erige la sed en suprema mistificadora. Mistificación que cristalizará en una inversión tal que resulta casi inverosímil pues, desde es ta perspectiva, ya no es la vida la que desemboca en muerte, sino ésta el principio de aquélla: "y es por la sed por la que está sujeto/ el gozo, y no la sed la que se agota."<sup>12</sup>

11. Cuesta, "Al gozo en que el instante se convierte".

12. Cuesta, "Cómo esquivaba el amor la sed remota".

Y siendo que la sed se erige en pretendida detentadora del gozo, querrá de éste dar razón. Sabe que el gozo resulta imponderable desde sí, porque alienado al objeto que lo suscita. Pero, dado también que éste fuera de sí ya no es, no puede hacer la sed sino pensar la incapacidad del gozo de dar razón de sí, imposibilitada, como sabe que lo está, de ponderar el gozo mismo. La ignorancia sabia no supera a la inocente sino en el monto de sufrimiento que provoca y la mistificación no ha salido del reino de lo mistificado. De ahí su impotencia y desamparo.

Al igual que es el hecho del placer el que, en realidad, el surgimiento de la sed convoca, el pecado surge ya no a partir de una posesión demoníaca, sino de una por la naturaleza: "Estoy poseído esta vez, nada mío puedo negar a lo que me posee: me posee el amor a ti. Me da una resolución que tú puedes mirar, una lucidez que tú puedes sentir. Te toco, te veo, te toco, te veo en mí, yo soy de ti, fuera de ti de hoy, déjame que me defienda de morir."<sup>13</sup>

Así, vida, naturaleza y amor han poseído al poeta bajo la figura de un cuerpo femenino. Apercebido de su carácter elusivo y apremiado por su deseo de poseerlo -siendo que, en realidad, es poseído por éste-, empezará a destilar las enzi

13. Jorge Cuesta/ Lupe Marín: correspondencia amorosa. La Gaceta, núm. 194, F.C.E., México, febrero de 1987.

mas llamadas a convertir la intensidad insatisfecha en odio. Y si acordamos que ser poseído por la vida equivale a serlo por la divinidad de ésta sustrato y que el veneno con el que se pretende contrarrestar es la rebelión luciferina (un primer paso hacia el crimen), concluiremos que, en todo caso, Dios y Satán se contraponen a la tranquilidad óptica.

-----

Volvamos ahora en nuestra última cita para mirar claramente tras la lucidez agazaparse al demonio transmutador. Sabemos ya que el odio funciona doblemente como exorcismo de una primera posesión y como acto propiciatorio de una contraria, a saber, la de la naturaleza por el conocimiento. Resulta esta última demoníaca por cuanto meramente sustitutiva; criminal porque si el conocimiento se constituye como sucedáneo del ansia de posesión absoluta, el telos del fenómeno sustitutivo habrá de ser la muerte de su objeto.

\* \* \*

Pero el odio en tanto que imposibilidad de soportar la alteridad, ese misterio, no es sino una cara de la moneda. La otra es la no tolerancia a la mirada incrédula del otro, siendo uno mismo encarnación de lo misterioso. Y lo que un hombre cualquiera se resuelve necesariamente en la aceptación del otro y su misterio a partir del propio, en Cuesta adoptará la forma de negación aniquiladora del otro, por una

parte; y, por la otra, en el repliegue hasta la indeterminación.

(Al realizar esta última figura, retrocede a un primitivismo que habría que ubicar en el antes de la fantasmagoría de lo social y lo humano generada a partir del Contrato Social. Por poner un ejemplo, Cuesta se erige ante Calles y el Estado posrevolucionario como ante la amada y el hecho del amor, a saber, como una conciencia crítica absoluta desde una marginalidad a todas luces artificiosa.)

\* \* \*

Ir al fondo de las cosas: una certeza a la cual asirse pues, llegado al punto en que éstas se anudan, ya no se encuentran las cosas mismas. Así, desde su reverso, puede plantearse la abolición del mundo; no otra cosa que la indiferencia absoluta de lo que en éste difiere y se modifica.

Max Stirner, uno de los oficiantes de la indiferencia, ha postulado el sentimiento de lo propio como única certeza.<sup>14</sup> A este principio de realidad se contraponen la utopía de la libertad. Quizá pueda uno verse libertado; pero la apropiación de sí, a saber, el continuado ejercicio de las potestades -la primera de las cuales sería la fisiología propia, condición obli-

14. Max Stirner, The ego and his own, Bonn and Liveright, N.Y.

garantía en todo ser vivo- resulta inalienable. Del mismo modo parte Cuesta de su singularidad. Sentimiento que resulta ya la apropiación de sí. En esta ausencia de externa sujeción, será el camino inmoderado seguimiento de los impulsos. Así el libertinaje de la guerra o del poder; también el libertinaje puro, ese perpetuo abrazo de toda la vida... Sólo que el peculiar impulso de Cuesta consiste en retrotraerse, contrariando la natural tendencia del principio de realidad que opera legítimamente sólo expuesto a las fuerzas frente a las que se constituye. Aún contrariado opera, sin embargo, el principio de la realidad de lo propio, y la prueba es la guarnición en la que nuestro héroe se ensimisma. No como confrontación, entonces, sino como ensimismamiento experimentará Cuesta la certeza de sí propio. Y si bien su acción -como la del anarquista- es por principio corrosiva, al operar exclusivamente dentro de su campana neumática le revertirá. En esa confirmación de sí que es el soneto, alienta una fuerza destructiva que se retroalimentará de manera progresiva. Es por esto que se va minando hasta perderse en la indiferencia.

La potencia anárquica se autoaniquila cuando no se pone en juego ante las fuerzas que la provocan. Stirner parte de la existencia del estado para erigirse en propietario de sí; configuración complementaria, no necesariamente contrapuesta. En su peculiar rebelión contra el Estado, creemos encontrar una representación de la muerte simbólica del padre. Reple-

gado en cambio Cuesta hacia un ámbito de libertad esencial, no atentará contra éste.

Detengámonos aquí un momento a considerar la íntima fisiología de Jorge Cuesta. El sentimiento de propiedad es el armónico ciclo de la trascendencia del yo a partir de sus condenas y reconciliaciones en el imperio del sí mismo. Una vez que el yo haya perpetrado la ruptura contra su sí mismo, habrá cancelado toda posible afirmación ante el mundo. Más dramáticamente aún, en la ruptura consiste su sentencia de muerte. Porque en el lugar del sí mismo, ámbito donde se contempla de sí desasido, se entroniza ya el maldito reinado de la ausencia. Y como el yo sigue precisando para su subsistencia de una instancia en la cual contemplarse, si bien está desasido, se verá precisado a entregarse por partes a ese espacio, antes de muerte y resurrección, ahora de puro despojo. Este mecanismo generado por la voluntad de abolición del mundo no descansará sino hasta el momento en que se apropie del último baluarte de la otredad: el yo generador.

\* \* \*

Pero volvamos al momento de la primera posesión: Poseído por la vida, y, justamente por ello, condenado a desposeerse de ésta, viene la súplica antes del pecado: "Tú me has enseñado a que no hay que hacer violencia sobre las cosas, sino tomarlas naturalmente como son. Hacerles violencia es pecar,

es engañarse. Ayúdame Lupe, a no pecar, ayúdame a no pecar, ayúdame a no querer hacer ya la voluntad de Dios..."<sup>15</sup> El grito que acabamos de escuchar es el odio que por un instante claudica y se confiesa para intentar su redención. Como es frecuente en el caso de los incurables, de los desbordados por sus pasiones, hace depender la cura de los azares de una sola voluntad; por demás, la que, en ese momento, resulta más insensible e incapacitada de ofrecer refugio. Imploración sin respuesta, este grito marca, entonces, el inicio de un conocimiento engendrado en el reino del odio: el conocimiento como modo de posesión absoluta.

"Para poseer algo o a alguien, es preciso no abandonarse a él, no perder la cabeza, en suma, seguir siendo superior."<sup>16</sup> Esta retención como voluntad de poder constituiría el primer mandamiento del reino del pecado. Así, se ha renunciado ya a la entrega. La negación de la entrega manifiesta un tipo de heroísmo que querríamos asentar en una perspectiva óptica pesimista que entrañaría su correspondiente voluntad formal.

"Lega quedaría el arte si, dictando recato a los términos de la capacidad, no encargarse disimulo a los impetus del afecto." Tal el arte reticente de héroe gracianesco; la sobre

15. Jorge Cuesta/ Lupe Marín: correspondencia amorosa. La Gaceta, núm. 194, F.C.E., México, febrero de 1987.

16. Pavese.

ranía como fin; el sacramento y la violencia como medio, pues "si todo exceso en secreto lo es en caudal, sacramentar una voluntad será soberanía."<sup>17</sup>

Así el soneto cuestiano. Transporte que, generado por el hecho de violentar las pasiones, se cifra en la perfección formal. Y siendo esta perfección la ausencia de las pasiones y de la propia amada, resulta ser el talismán por medio del cual posea soberanamente el objeto de su deseo. Pero aquí cabría apuntar que esta ausencia de pasiones es producto de otras y que, por tanto, la lógica irrefutable de la argumentación se ha organizado en torno a un ansia profunda e indomable.

Desde la distancia de la no entrega o, si se quiere, del desengaño, el poeta le hace violencia a los redondos fenómenos -forma o mujer- afanándose por encontrar la fisura que permita, en su deconstrucción, el conocimiento. De esta suerte ha de entenderse el autoconocimiento como gradual pérdida de si mismo (ya no más en pos de sí lanzarse y renacer). Pero llegado a este punto: ¿Quién conoce? Eso que habla desde las cumbres heladas de la distancia y el desdoblamiento. Y en ese mirar al objeto deseado o a uno mismo -sucedáneo del hecho originario de la alteridad -penetra la conciencia crítica como frío escalpelo de disección.

17. Baltazar Gracián, El héroe.

¿Juega, entonces, en frío con el irracional misterio? Sí, desde luego y, sin embargo, no se trata de una simple voluntad de análisis. No, no se trata de ese tipo de frío que implica proponerse deliberadamente un campo de acción, sino de un mecanismo último; frialdad lograda a costa del propio sacrificio: desgarramiento. ¿Y no es también un acto de amor renunciar a lo que más se ama con el objeto de poseerlo?

#### 4. El crimen.

Por crimen entendamos simplemente la abolición del otro, así como la de uno mismo en tanto que otro y aún, como es el dramático caso de Rilke, el extrañamiento con respecto al cuerpo propio. Para cometer el crimen se ha requerido un distanciamiento. El distanciamiento excesivo conlleva al crimen; necesariamente al castigo.

Conocemos la situación de Jorge Cuesta: Transferido todo él a la sed a partir de su inversión diabólica, en gigantesca avidez de un ojo convertido, mira -en la acechanza en que ciñe al gozo, sin embargo, intacto- que "es por la sed por la que está sujeto el gozo/ y no la sed la que se agota."<sup>18</sup> El momento mismo de su crimen será aquél en que la angustia -que en desengaño equivale a anticipación- supera al poeta de tal

18. Cuesta, "La flor su oculta exuberancia ignora".

modo que se le derriba ("Mas la angustia de ti me derriba".<sup>19</sup> El signo fenecido no es otra cosa que la aniquilación del gesto del abrazo. Ahora el movimiento tendido hacia la alteridad, pues no sólo se descrece de la posibilidad del paso hacia los otros, sino que se vuela el incipiente puente (o la mera tendencia) en virtud de un acto de terrorismo óptico. A partir del crimen, la caída de la angustia provocada por la alteridad permite la entronización de la angustia pura, de transparente tacto por ser su reino el de las formas insubstanciales del concepto. "Amor en sombra" y "Signo fenecido" son los dos únicos sonetos dirigidos a un otro. Vestigios, por demás, de la posibilidad de la redención; ya los restantes son encarnación o, mejor, geometrización de la condena. Así se irá retrayendo la enunciación de los sonetos y, en su abismal ensimismarse, desposeyéndose de instancias cada vez más íntimas hasta llegar a la propia abolición y el desplazamiento hacia lo inhumano.

\* \* \*

Escuchemos ahora el testimonio de otro criminal tal como confiesa ante una prostituta: "No quiero mentir en esto, ni aun a ti, no maté para socorrer a mi madre, no, ni tampoco para erigirme en benefactor de la humanidad. No, maté con

19. Cuesta, "Signo fenecido".

toda simplicidad, maté para mí, para mí solo, y en ese momento no me inquietaba saber si me convertiría en un benefactor cualquiera o si pasaría el resto de mi vida como una araña en su tela capturando víctimas para nutrirme con sus fuerzas vivas."<sup>20</sup> (La gratuidad del crimen recuerda el del viejo marinero de Coleridge).

Nuestro asesino, criminal puro -porque mata por el mero hecho de matar- labora en el ámbito de la virtualidad. (Pues sólo en esa zona es posible el puro afanarse en dar la muerte.) Se encuentra, sin embargo, vinculado a su objeto por laszos inabolibles. Y en el momento en que lo hiera definitivamente, habrá cruzado -aún a pesar de sí- la terrible frontera que se yergue entre la virtualidad y la realidad. En ese momento se impone la toma de decisiones. Reunirse con la víctima en el imperio de la realidad asumiendo, así, un crimen social; o bien el traslado de ésta hasta el ámbito donde labora. El atroz sufrimiento de Raskolnikov -la expiación del crimen, tal como lo plantea Dostoievski- se debe al hecho de su condena a mirar el crimen desde la otra orilla. Así, si por una parte ha sido capaz de matar, vive el acto tan sólo como un asesinato de principio. Sin embargo, el crimen ha sido cometido y es la imposibilidad de digerir este hecho lo que intensifica el sufrimiento de su ejecutor. Más aún,

20. Dostoievski, Crimen y castigo.

en la medida en que éste lo supere, lo vivirá como un suicidio.

Raskolnikov no sobrevivirá a su crimen. Ha matado una parte de sí, justamente, la que fuera a buscar a su víctima más allá de la línea de la marginalidad para perpetrar la simultánea abolición del otro y de la parte de sí que con éste entra en contacto. "¿Maté a esa vieja infame? No, me maté yo mismo, no a la vieja. Me exterminé irremisiblemente. En cuanto a la vieja, la asesinó el demonio, y no yo..."<sup>21</sup> No en el acto de dar muerte a una persona humana, sino en el hecho de no haber traspasado el umbral con su acto radica el crimen mismo. Y será esto lo que lo separe para siempre de los hombres impidiéndole experimentarse más que como una sucesión de ausencias.

\* \* \*

El hecho de ampliar constantemente la distancia dentro del alma misma habrá sido el pathos que le permitiera a Cuesta el conocimiento aniquilador del otro (de sí en tanto que otro). En un capítulo anterior, hemos señalado que una de las estrategias sintáctico-conceptuosas más recurrentes en sus sonetos, amén del abuso del ipse, es el hecho de que el nombre

21. Idem.

se desdoble en su complemento para volverse sobre sí sin tocar su objeto. Es este desequilibrio lo que constituye el imperio de la virtualidad al que nos referimos como condición de posibilidad del crimen.

A partir del continuo mirarse despojado, mirarse muerto, se descubrirán los mecanismos de lo humano. Porque es la enfermedad la que revela la fisiología de nuestro cuerpo cuando desequilibrados. Lo oculto se hace presente como eso sobre lo cual se articulan afectos y acciones. De ahí que el pathos, en la medida en que implica ruptura, resulta importante atigbo de fondo.

En la enfermedad puede cultivarse el vértigo de la duda; sistematizarla con brillantez y todo porque falta ese lastre de lo humano que induce a Proust, por ejemplo, a buscar el modo de hacerle llegar su amor a la amada en vez de desentrañar el misterio. Escindido el yo de aquello que le diera a luz, accede a una atmósfera de ingravidez que le permite elaborar estados más raros, más lejanos, más amplios. Consumado, pues, el crimen se habrán perdido de vista para siempre las fronteras entre lo real y lo virtual.

##### 5. El castigo.

El fluido del crimen tiende a precipitar a su ejecutor a la instancia en la que habrá de vaciarse para desde ahí ejer

cer y soportar su condición de asesino. Y el quiebre que en el corazón mismo de su onticidad se ha venido anunciando su cede. Esa instancia resultante de lo que hubiera debido ser función efímera del deseo -del deseo que se debe a sí- y que se ha sostenido hasta lo espeluznante se ha hipostasiado ya. Encarnado ha en el seno del ser la embriaguez que no se sacia sino en la aniquilación del crisol que la fermenta.

A partir de un átomo morboso y efímero de la cadena placer-cercenado del principio que le diera a luz- , en animico invernadero cultivada, germina ya la planta rara. El átomo es la angustia de lo que se va acabando; la planta, su inexistente suspensión.

Asistimos entonces a la obscenidad de lo imposible. Pues la inexistente suspensión prolifera, sigilosamente vertiéndose en delirantes configuraciones. Desarrolla su propia y sutil interpretación; ingresa al ser y lo devora. Atroz experimentador, ha logrado nuestro hombre introducir en sí un mecanismo perfecto. De este modo condenándose a dotar de perfección artística el perfecto mecanismo que lo roe.

A diferencia de Nietzsche, quien no logró encontrar fórmula para dar cauce a la perfección de su estructura, Cuesta inventó el soneto generador de múltiples sentidos dispuestos en torno a una espiral que se angosta tendiente a la inefa-

ble zona que lo gesta. Soneto cuestionario por hablar de ese diálogo consigo mismo que lleva a su ejecutor a socavar y articular grados ínfimos de la conciencia.

Porque en este grado extremo, el soneto ha devorado los últimos residuos del deseo. Y en el momento en que se profieren "Piedad no pide si la muerte habita" o "La sombra sólo y la oquedad habita" es uno en el que el poeta, casi descarnado, mira morir las partes más íntimas de sí. Es por esto que resultan dolorosamente bellos. El proceso de enrarecimiento de lo viviente está casi consumado. Y, al mirar morir sus últimos atributos -mero nervio que registra o la pura receptividad de una pupila-, en su infinita tristeza, se despide de éstos casi en un murmullo. Para poder reflejarse a salvo, ha expuesto cada una de sus partes a la helada muerte del conocimiento y, al hacerlo, ha matado también su reflejo.

Jorge Cuesta no sobrevivirá a su crimen. Y al mirarlo contemplarse en eso no viviente en que se ha transformado, creemos distinguir en la pura pupila, atravesado, el florote del abismo.

## BIBLIOGRAFÍA

### A. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.

1. Cuesta, Jorge, Poemas y ensayos, UNAM, México, 1961, t. I-III.
2. Cuesta, Jorge, Sonetos, UNAM, México, 1981.
3. Cuesta, Jorge, Poemas, ensayos, testimonios, UNAM, México, 1981.

### B. BIBLIOHEMEROGRAFÍA SOBRE JORGE CUESTA.

#### I. Libros.

1. Arredondo, Inés, Acercamiento a Jorge Cuesta, Setseptentas/Diana, México, 1982.
2. Domínguez Michael, Christopher, Jorge Cuesta y el demonio de la política, UAM, Iztapalapa, México, 1986.
3. Grant Sylvester, Nigel, Vida y obra de Jorge Cuesta, Premiá, México, 1984.
4. Panabière, Louis, Itinerario de una disidencia, F.C.E., México, 1985.

#### II. Artículos

1. Katz, Alejandro, "La disputa por Cuesta", La Gaceta del F.C.E., núm. 181, enero de 1986.
2. Katz, Alejandro, "Jorge Cuesta: vindicación de la utopía", La Orquesta, núm. 4, noviembre-diciembre de 1986.
3. Jorge Cuesta/ Lupe Marín: correspondencia amorosa. La Gaceta del F.C.E., núm. 194, febrero de 1987.

## C. BIBLIOGRAFIA INDIRECTA.

1. Bergson, Henri, Memoria y vida, Alianza Editorial, Madrid, 1977.
2. Coleridge, Samuel Taylor, Poemas y pensamiento poético, Madrid, 1975.
3. San Juan de la Cruz, Obras, México, 1977.
4. Díaz Mirón, Salvador, Poesías completas, Editorial Porrúa, México, 1952.
5. Dostoievski, Fedor, Crimen y castigo, Editorial Porrúa, México, 1968.
6. Dostoievski, Fedor, Los hermanos Karamasov, Editorial Porrúa, México, 1968.
7. Goethe. Obras completas, Aguilar, Madrid, 1973, t. III.
8. Gracián, Baltazar, Tratados, Editorial Sopena, Argentina, 1944.
9. Gracián, Baltazar, Arte y agudeza de ingenio, Clásicos Castalia, Madrid, 1969.
10. Fernández, Sergio, La copa derramada, UNAM, México, 1986.
11. Heidegger, Martin, Sendas perdidas, Editorial Losada, Buenos Aires, 1960.
12. Heidegger, Martin, El ser y el tiempo, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
13. Heidegger, Martin, Arte y poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

14. Joyce, James, Exiles, Panther Books, 1979.
15. Kojeve, Alexandr, La dialéctica de lo real y la idea de la muerte, La Pléyade, Buenos Aires.
16. Mann, Thomas, Muerte en Venecia.
17. Mann, Thomas, Doktor Faustus, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1958.
18. Pavese, Cesare, El oficio de vivir/El oficio de poeta, Bruguera, Barcelona, 1980.
19. Proust, Marcel, En busca del tiempo perdido, t. I-VIII, Alianza Editorial, Buenos Aires.
20. Salomé, Lou Andrea, Nietzsche, Ed. Juan Pablos, México, 1984.
21. Stirner, Max, The ego and his own, Bonn and Liveright, N.Y.
22. Valéry, Paul, El señor Teste, UNAM, México, 1978.
23. Lope de Vega, Félix, La Dorotea, Editorial Castalia, Madrid, 1980.
24. Nietzsche, Federico, El eterno retorno, Aguilar, Buenos Aires, 1949.