

ACERCAMIENTO AL PENSAMIENTO ARTISTICO DE

JORGE CUESTA

Tesis que para obtener el grado de  
licenciado en Letras Españolas presenta

Inés Amelia Camelo Arredondo.

148



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta 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.

## A D V E R T E N C I A

Mi admiración por Jorge Cuesta ensayista, me llevó a su poesía. Como cualquier lector atento, recibí satisfacciones a veces insospechadas, pero al intentar comprender el "Canto a un dios mineral" me encontré con algo impenetrable y en muchas maneras contradictorio: escrito en liras estrictas, parece ser un poema conceptista que contiene una alegoría clásica: la imagen reflejada en el agua; hay versos aparentemente fáciles y otros tan oscuros que se contradicen formalmente, y en un poema a tal grado voluntariamente formal, esto no deja de ser, por lo menos, sospechoso.

Una pista para interpretar algunos de sus versos "fáciles" me la ofreció la frase "los fatuos rizos", sin comillas, pero evidentemente gongorina.\* Fue una pista, no en cuanto a influencia sino a la verdadera realidad compacta del poema, es decir, que los versos o las frases aparentemente supefluas u obviamente transparentes no eran, en muchos casos, más que alusiones a otras cosas y otras obras, o tenían un significado menos directo del aparente.

\* Soledad primera

Me pareció también que los ojos, como hueco que se apodera del mundo circundante, encerraba, como concepción, implicaciones hegelianas. Pero no podía pasar de meras conjeturas.

Los pocos que se han ocupado de la poesía de Cuesta han señalado, casi unánimemente y como única segura, la influencia de Sor Juana en ella. Creo que en efecto es Sor Juana, no sólo en su poesía en general, sino en el caso particular del "Canto a un dios mineral", una influencia muy directa con su "Primero sueño"; pero quizá más importante sea la de las "Soledades" de Góngora, y quizá más "El cementerio marino" de Valery, y quizá más los fragmentos de Heráclito.

Quiero decir que el "Canto a un dios mineral" está emparentado con una serie de poemas que tienen como denominador común el ser largas, no sólo meditaciones, sino historias espirituales en las que se plantea un problema y, muchas veces, a través de ese problema o de su solución, se quiere encontrar la respuesta al sentido de los contrarios, o de algunos contrarios, unificándolos por la poesía o en la poesía.

Miles de páginas se han escrito sobre "Las soledades" o "El cementerio marino"; muchas también sobre "Primero sueño" y "Muerte sin fin"; en cambio sobre "Canto a

un dios mineral" no hay más que lo que el mismo Cuesta llamaría críticas "impresionistas"; por lo menos yo no encontré ninguna o casi ninguna ayuda para mi interés de lector en nada de lo que consulté. Entonces nació en mí la idea de que la respuesta había que buscarla en el mismo Cuesta. Es decir que, así como había venido de sus ensayos a su poesía, tenía que regresar de ésta a los ensayos y tratar de encontrar la coherencia o incoherencia de sus ideas sobre arte y poesía, buscarlas intentando formar un cuerpo de pensamiento que pudiera después ser aplicado a la lectura y enjuiciamiento de sus poemas.

Buscar ese pensamiento ha sido una tarea dura, pero, para mí, fructífera y luminosa.

Quedaba el problema de dar una organización, forma, al cuerpo de esas ideas. Escogí atenerme a un solo ensayo y partir de los puntos que éste toca para, en forma radiada, ir a lo que en otros Cuesta piensa sobre el mismo asunto, e incluso indagar un poco la procedencia de sus planteamientos, y sus implicaciones.

Así pues, este estudio empieza, pero no acaba, con el análisis del ensayo sobre Díaz Mirón; pretende mirar a través de él el pensamiento de Cuesta y, para completarlo, uso referencias a Díaz Mirón que están en

otros artículos, pero tampoco para terminar de estudiar un juicio sobre Díaz Mirón, sino para seguir a Cuesta,

Hubiera podido escoger otro u otros medios o métodos, pero ya explicaré por qué éste me pareció el más adecuado.

Sé que se trata de un primer paso, de un acercamiento, apenas, a Jorge Cuesta; pero no es, ni con mucho, suficiente para comprender su poesía ni para conocerlo a él siquiera lo bastante, porque hay muchísimos temas estéticos (ya no políticos o morales) que no quedan comprendidos en estas cuartillas. Pero Jorge Cuesta es uno de esos artistas y pensadores tan ricos que es necesario fraccionarlos, irlos estudiando por partes, y, necesito decirlo, por eso escribí sobre él.

Así pues, mi pretensión queda claramente reducida a investigar qué pensaba Cuesta sobre arte y poesía: son esas las ideas que he buscado alrededor del "Díaz Mirón".

No tendría cabida, en esta búsqueda, el intento de encontrar una estética, en el sentido que ésta tiene de construcción o sistema rector filosófico. Lo que persigo es la vida real, según el propio decir de Cuesta: la historia poética, expresada en ensayos, no sólo de un hombre extraordinariamente inteligente, sino dispuesto, como pocos, a tomar conciencia de los problemas del arte y a vi-

virlos, pensarlos, expresarlos, hasta sus límites más radicales, más extremos; y todo ello desdeñando toda apariencia de drama, sobre todo de drama personal,

**CAPITULO PRIMERO**

**"LOS CONTRARIOS"**

**A manera de introducción**



## LOS CONTRARIOS

Debiéramos preguntarnos si la propia locura en que se consumió su razón no fue también el último método, la última técnica de su espíritu contra la naturaleza.

-Jorge Cuesta: "Nietzsche y la psicología".

Escoger un ensayo de los muchos que escribió Jorge Cuesta no es, en este caso, una arbitrariedad del gusto sino un medio para encontrar el hilo conductor de sus pensamientos sobre poesía y arte. Sin duda podría haberse escogido otro u otros ensayos igualmente importantes en cuanto a sus ideas sobre arte, como "La pintura superficial" o "José Clemente Orozco: ¿clásico ó romántico?" por ejemplo; pero, además de su riqueza ideológica y alusiva, el ensayo sobre Salvador Díaz Mirón tiene la ventaja de poner el dedo en la llaga que Jorge Cuesta quiere siempre encubrir y que es, en muchos casos, la explicación básica de sus pensamientos y de sus aparentes contradicciones: la lucha entre naturaleza e inteligencia.

Aún sin sospechar, ¿cómo lo hubiera podido?, que su final iba a ser semejante al de Nietzsche, Cuesta se da cuenta de que "En cuanto el crítico advierte la pasión que mueve un pensamiento de Nietzsche, interpreta que el

pensamiento ha perdido su significación, puesto que es el sentimiento que lo determina a quien pertenece. ¿Pero profundiza entonces en las pasiones y los sentimientos del filósofo? Observo que no; pues es general la inclinación a conectar los sentimientos de Nietzsche con la catástrofe a que lo condujo su enfermedad".<sup>1</sup>

Hay otros motivos, pero aunque no fuera más que por éste de no dar pretexto a la crítica para poner reparos al pensamiento porque está invadido de sentimientos, Jorge Cuesta se propone que en sus ensayos los sentimientos ocupen el menor lugar posible, y es ésta una de las causas que lo hacen una inteligencia lúcida y "radical", apasionada por sí misma y sostenida en sí misma; una inteligencia extraordinaria.

Con esto estoy adelantando el planteamiento estético y moral de Cuesta, pero es precisamente de este conflicto permanente entre lo que se ha llamado "romanticismo" y "clacisismo" de donde deseo partir, sin otra arma que la de ser fiel a su pensamiento.

Ser fiel al pensamiento de Cuesta implica que se le estudie y comente "radicalmente", tomándolo como

objeto y sin que nuestro gusto de sujeto \* tenga que ver con el juicio, aunque sí, quizá, con nuestra pasión, esa "región donde hay más dificultad en mantenerse sereno".<sup>2</sup>

La primera frase del ensayo de Jorge Cuesta sobre Díaz Mirón es ya indicio de su violencia en contra del "gusto", al que Cuesta encuentra totalmente deleznable: "Mi admiración por Salvador Díaz Mirón es el producto de una reserva de muchos años".<sup>3</sup> Partiendo de un primario rechazo, su admiración se da al cabo de una larga duda sobre admirar o no a un poeta que tiene una "rara capaci-

\* Como la palabra objeto ha sido motivo de múltiples interpretaciones y su relación con el sujeto sufre modificaciones y variantes, ya no de un filósofo a otro, sino dentro del pensamiento de Hegel mismo, por ejemplo, considero necesario aclarar, de una vez, lo que pienso que significa para Jorge Cuesta. Para ello me serviré de una cita: "Proponemos la siguiente definición: situación se llama lo que no es objeto. Pero objeto es todo respecto de lo cual encontramos una relación en que algo subjetivo se relaciona con algo objetivo, comenzando con nosotros mismos en calidad del yo reconocido como tal, hasta las estructuras más extrañas que aún sean accesibles a nuestra conciencia". Hermann Glockner. El concepto en la filosofía hegeliana. (Centro de Estudios Filosóficos. Cuaderno 17. UNAM. México, 1965, p. 110.) Es importante aclarar que lo "subjetivo" en esta definición, no tendría para Cuesta ninguna resonancia romántica y estaría puesto, exactamente, como un derivado de "sujeto". Es necesario subrayar también, porque en Cuesta tiene una importancia capital, que la relación entre objeto y sujeto debe de ser accesible "a nuestra conciencia".

dad para contener, al lado de descuidos y debilidades que se tienen que juzgar lamentables, las más vivas y deslumbradoras centellas del "espíritu" .<sup>4</sup> La calidad de estas -- "centellas del espíritu" hace a Cuesta desconfiar de la continuidad que pueda haber entre ellas y "las caídas lamentables" de las protestas de su gusto ante estas últimas y de la exactitud de su juicio.

Y es, extrañamente, como le pasa con Nietzsche,<sup>5</sup> cuando alguien trata de explicar o de invalidar la obra de estos -- artistas por ser la de casos patológicos, cuando Cuesta -- siente la necesidad de averiguar los motivos de la gran -- turbación que esta actitud le produce. En el caso de -- -- Díaz Mirón el ensayo de Cuesta es una especie de contesta-- ción al de don Genaro Fernández Mac Gregor sobre el poeta -- veracruzano. Pero aún existe otra circunstancia que -- -- acerca a Díaz Mirón con Nietzsche, y es la de que Cuesta -- considera, de una manera o de otra, que ambos alimentan -- -- "deliberadamente pasiones opuestas".

Es necesario aclarar que no pretendo estudiar las obras de Díaz Mirón y de Nietzsche, sino la actitud de Cuesta frente a ellas, y que, puesto que Cuesta fué -- también un caso patológico y se alimentó, si no deliberada -- por lo menos muy conscientemente, de pasiones opuestas, -- yo, fiel a su manera de establecer un juicio, -- -- -- --

no me detendré en su biografía. En cuanto al elemento psicológico me permitiré citar un párrafo de Cuesta: "... de acuerdo con este criterio, todas las obras de arte de todas las épocas son documentos psicológicos que pueden llamar la atención del psiquiatra. Tanto el error como el acierto en una operación matemática tienen un contenido psicológico; pero los puros datos psicológicos no nos permiten llegar a establecer el valor matemático de la operación. Lo mismo sucede con las obras artísticas... No; la relación entre el arte moderno y las nuevas teorías psicológicas se debe al irracionalismo, al antiintelectualismo que les es común".<sup>6</sup> Por ello, al tratar de hablar de su pensamiento estético me limitaré a éste y no a sus posibles motivaciones psicológicas. Las coincidencias que he señalado entre él, Díaz Mirón y Nietzsche no son, de ninguna manera, debidas al azar, se encuentran en la posición y la actitud intelectual de cada uno, y, aunque interrelacionar éstas no es el objeto de este estudio, espero que ayuden a aclarar las ideas que sobre estos temas tenía Jorge Cuesta.

Por lo pronto hay varios puntos en qué detenerse:

- a) Qué papel representa el gusto en la creación y la apreciación de la obra de arte.
- b) Lo que opina sobre la moral de los artistas y, siguiendo los modos peculiares de conducta de algunos de éstos, lo que piensa sobre su supuesta (o real) locura.
- c) En qué consisten, en los dos casos de Díaz Mirón y Nietzsche, tan aparentemente alejados, "las pasiones deliberadamente opuestas",

a) EL GUSTO

En su "Carta a propósito de la Antología de la poesía mexicana moderna" , <sup>7</sup> al contestar las recriminaciones que se le hacen por no haber incluido en ella a -- Manuel Gutiérrez Nájera y a José Núñez y Domínguez, -- -- alude al "tímido rigor" con que seleccionó a los poetas que en ella figuran, y asegura que su gusto no depende de él -- -- tanto como quisiera su orgullo como cuanto acepta -- -- su humildad, porque sobre el gusto no se tiene poder, -- es decir, rigor, por mínimo que éste sea, y que donde -- menos puede estar es en "el compromiso de elegir porque --

sólo se ve obligado a elegir quien estaba indeciso de antemano", puesto que quien tiene un criterio sobre poesía se ha comprometido de antemano también. Confiesa su aversión a las antologías, pero no ha rehusado participar en una porque cree que no es "otro el objeto de la crítica que liberar el gusto, y liberar el gusto no creo que sea distinto de comprometer el interés. Mi interés y no mi gusto era lo que allí se comprometía. Elegí aquello que lo conservaba".<sup>8</sup> Al elegir no se elige con el gusto sino con el interés \*, y el interés debe de estar y quedar vivo, según él, a pesar y en contra del

\* El tema del gusto e incluso del amor, como opuesto al interés, se ha producido siempre en el terreno del arte. También ha sido considerado como una tentación el afán de disociar profundamente los componentes de un arte. Me parece pertinente apoyar en otros autores estas posturas, pero, para no salirme demasiado de las referencias establecidas en este capítulo, citaré unas palabras de Adrián Leverkühn (personaje claramente basado en Nietzsche). Es Serenus Zeitblom quien relata el diálogo:  
" - Un regalo de la vida -dije-, por no decir un regalo de Dios, como es la música, no debe de ser analizado en sus antinomias. Estas son, por otra parte, un signo de su riqueza. La música hay que amarla.  
- ¿Crees tú que el amor es el más fuerte de los sentimientos?  
- ¿Conoces tú otro más fuerte?  
- El interés.  
- Es decir, un amor desposeído de calor animal.  
- O, si tú quieres, una predestinación."  
(Mann, Thomas. Doctor Faustus. Ed. Sudamericana B.A., 1958, p. 107).

gusto, aun después de haber hecho la elección, porque toda atención sin continuidad o todo asunto de interés precario no son sino objetos a que la voluntad se enfrenta haciendo un esfuerzo suyo y no de la inteligencia. Cita su interés precario hacia Amado Nervo y Rafael López y su total desinterés en los casos de los poetas por cuya exclusión es criticado. Quizá quepa mencionar que en este punto piensa casi en los mismos términos en que lo hace sobre la pasión, cuando dice que ciertamente es viciosa aquella crítica en la que la pasión se desahoga, se vacía y no necesita más de su objeto, se desembaraza de él, pues es una manera de deshacerse, al mismo tiempo, del objeto y de la pasión: "Una pasión que no sabe ser el sentimiento de una ausencia es una pasión que se desconoce".<sup>9</sup> Si la crítica apasionada se descarga del sentimiento que la obsede, descansa en "el miserable mérito de la sabiduría". Aquí la palabra sabiduría se refiere a falsa serenidad: "Es la conciencia que no está presente en la tormenta", y más adelante hace la diferencia con la verdadera sabiduría, la que es un riesgo del acto pero no un enquistamiento del acto: "Admiro la crítica que encuentra su serenidad, su sabiduría, no en el sueño



y en la domesticación de una conciencia, sino en la conciencia y en la libertad de su estremecimiento".<sup>10</sup> Todo esto nos explica por qué el camino hacia la admiración de Díaz Mirón le ha llevado años: porque su interés quedaba siempre vivo, por encima de los reparos que a la obra poética del autor de Lascas oponía su gusto, y es notable lo que el interés ha podido sobre el gusto hasta hacerle llevar a escribir uno de los ensayos más extraordinarios que sobre literatura haya escrito un mexicano.

b) LA LOCURA Y LA MORAL DE LOS ARTISTAS

En el caso de Díaz Mirón, Cuesta encuentra congruente su ética con su estética. Explica cómo, en otro plano, la vida y la obra de Díaz Mirón nada tienen que ver con su clasificación de ser antisocial. Para Díaz Mirón, lo mismo el prójimo que el tema de un poema son abasolutamente indiferentes estética y, por tanto, éticamente, y en su función de pretextos para dar forma a un poema o a un acto, resultan, ciertamente sacrificables ambos, porque el "sujeto" carece por sí mismo de importancia; "así, pues, no vaciló en victimarlo en la realidad como en la imaginación tantas veces como su

satisfacción fue tan rigurosa como implacable".<sup>11</sup>  
Hace notar, además, que siempre que se ha hablado de los duelos de Díaz Mirón se ha visto su poesía a la luz de éstos, pero que si miramos al revés - los duelos a la luz de la poesía, "para que la repugnancia del lector crezca -", nos damos cuenta de que obedecen a la misma búsqueda del "vasto y fiero abismo" que el poeta procura y recomienda rastrear en la "oquedad" de la forma: son actos formales en los que la satisfacción de su "honor" no es esencialmente diferente de la búsqueda de la belleza más deslumbrante y arbitraria sobre los temas más triviales que puede encontrar. A esta luz, el desafío, el honor, son lo verdaderamente importante, lo trivial es que "alguien" pierda la vida. El sufrimiento de Díaz Mirón no sería en este caso el remordimiento, sino el sentimiento de no haber alcanzado una verdadera satisfacción formal.

Sobre este punto de los duelos de Díaz Mirón, Cuesta apunta que encuentra normal el que una sociedad condene a un asesino puesto que lo considera nocivo para la sociedad en la que vive y atentatorio para la salud de ésta, pero no encuentra igualmente lógica la actitud de la psiquiatría ante el mismo hecho, puesto que,

cuando un alienista define las características de un temperamento antisocial habla de la sociedad como de un ente exento de anormalidad en virtud de la misma definición, lo cual considera una petición de principio. La salud de la sociedad y la salud del individuo son dos cosas diferentes. La sociedad, como organismo, puede expulsar de sí, atacar o suprimir a un miembro que le hace daño, pero el sufrimiento de la sociedad no es el del individuo. De hecho hay criminales para los cuales el asesinato tiene las consecuencias fisiológicas más saludables, entonces entrarían en conflicto las conveniencias de su salud individual y las conveniencias de la salud de la sociedad. Entre la ley y la psiquiatría debería existir entonces un criterio diferente, ya que sus campos y disciplinas son diferentes.

En el caso de Nietzsche, se rebela contra el hecho de que se emplee una psicología distinta a la enunciada por el que se llamaba a sí mismo "maestro en psicología", y encuentra que el "relativismo lógico" de Nietzsche fue creado precisamente para que el pensamiento de su inventor se analizara con este procedimiento. Pero su acusación fundamental a la crítica no es ésta, sino el que, en cuanto se advierte la pasión que mueve

el pensamiento nietzscheano se interprete que el pensamiento ha perdido su significación, como pensamiento, para entrar a la esfera pura del sentimiento.

Así pues, se traiciona al pensamiento y al sentimiento, ya que a este último no se le estudia en sí, sino como indicio de la anormalidad mental de su autor, y pasa a ser entonces material psiquiátrico - pero no del estudio de la pasión, como Nietzsche hubiera querido. Pone como ejemplo lo que se hace con su pasión anticristiana. "¿Quién no ha dado cuenta de ella por su objeto sentimental, de este modo explicando los errores a que la pasión lo condujo? Pero, ¿quién ha visto después que la pasión no tenga origen en los errores? Hasta un filósofo con un espíritu tan noble y tan inteligente como el del alemán Max Scheler creyó pertinente limpiar al cristianismo de las manchas con que la pasión de Nietzsche lo empañó. Terminado esto con éxito, ¿puso a salvo el objeto de la pasión de Nietzsche? No; como si le hubiese parecido que el objeto de la pasión de Nietzsche no era otro que equivocarse".<sup>12</sup> Nietzsche se veía pensar con su pasión, y no se la escamoteaba a la crítica; pues sabía que su pasión era tan justa como su locura".<sup>13</sup> Su filosofía estaba ebria, cosa insoportable para

los filósofos que, según Cuesta, no se atreven a considerar esto independientemente de los juicios por temor a la desnudez de esos mismos juicios.

Pero, por encima de esos reproches a la crítica, Cuesta cree que la obra fundamental de Nietzsche "fue una obra lirica, una serie de cantos. ¡Extraño problema el que planteó a la filosofía crítica! ¡Un filósofo cantando! Reprochable procedimiento de hacer pasar inconsecuencias filosóficas. Si hemos nosotros de tomar a Nietzsche al pie de la letra, debemos recordar que su pensamiento no era considerado por él como un canto, sino también como un baile". <sup>14</sup>

Cuesta admira el pensamiento de Nietzsche y, por otra parte, su embriaguez lírica, pero ama, más que todo, la conjunción: la embriaguez del pensamiento, porque en Nietzsche la pasión no embota sino aguza a la inteligencia y la poesía nace de una pasión intelectual. Cuesta busca ese camino que se recorre del pensamiento al canto por encima de los peligros a que se somete, necesariamente, quien intenta transitarlo, sobre todo si cree que ese camino se da en el campo en que se enfrentan los contrarios. "Nietzsche sabía 'humano, demasiado humano', que la certidumbre es un fruto de la pasión.

Y lo sabía 'espíritu perverso', como una técnica, como un procedimiento del alma. Así pues, se inspira deliberadamente en pasiones opuestas, con la confianza de que no se irían a oponer las certidumbres que le suministraban". 15

Al hablar de Nietzsche y de Díaz Mirón, Cuesta toma la psicología del artista como aventura espiritual dirigida al esclarecimiento de misterios fuera del orden psicológico propiamente dicho. Esto está, como postura, en contra de la ciencia psicoanalítica, pues, como hemos visto en el caso de Nietzsche, ni aún cuando un artista que se considera a sí mismo "maestro en psicología" habla de técnicas y procedimientos lo hace para esclarecer los mecanismos psicológicos comunes al ser humano, sino, por el contrario, los mecanismos inhumanos que le permiten, a él, experiencias nuevas que ensanchan las posibilidades del espíritu. Que estas experiencias sirvan o no, después, a la ciencia psicoanalítica ortodoxa, es cosa que a Cuesta ya no le interesa.

Este punto de vista tiene una larga historia y conserva defensores hasta nuestros días. La disputa comienza antes de que pueda hablarse de "clasicismo" y "romanticismo", pero tiene una conexión muy directa con él.

Los nombres de Georg Cristoph Lichtenberg, o de Karl Philipp Moritz, Ludwig Heintich von Jacob o Johann G. E. Mass, por ejemplo, están dentro de la historia de lo que ha venido a ser la ciencia del psicoanálisis, como lo están Jean Paul, Novalis, Amiel, Schubert, Schopenhauer y Nietzsche. El sueño y el subconsciente son uno de los grandes temas del romanticismo, pero tomados como vías de conocimiento de la vida interior del individuo y de la unión de ésta con los mitos y la religiosidad; vías que, por medio del procedimiento analógico unen, no sólo el sueño con la vigilia, sino al hombre con la naturaleza y la cultura.

"La concepción del sueño y de toda la vida psíquica que constituye el fundamento de ese método (el psicoanalítico) se opone, creo yo, a la esencia misma del romanticismo. En el curso de la investigación encontramos expuestas estas diferencias: baste indicar aquí sumariamente uno o dos aspectos sin pretender adelantarse un juicio sobre el valor del psicoanálisis. Me parece que esta doctrina se apoya - cuando menos según la escuela freudiana ortodoxa - en una metafísica más cercana al siglo XVIII que al romanticismo. La conciencia y la subconciencia intercambian algunos de sus

contenidos, pero el ciclo formado por estas dos mitades de nosotros mismos es un ciclo cerrado, puramente individual (aun si se le añade, como quiere el freudismo de la segunda época, la supervivencia de las imágenes atávicas). Por el contrario, todos los románticos admiten que la vida oscura se encuentra en incesante comunicación con otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual. Otro tanto puede decirse sobre el fin que se propone el psicoanálisis: reintegrar a una honrada conducta social al hombre que es víctima de la neurosis. El romanticismo, indiferente a esta forma de salud buscará, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito. Esa oposición, que separa al psicoanálisis tanto de la mística como del romanticismo, le impide la comprensión real de aquello que para tal disciplina no podría ser más que un caso definido de psicosis."



"Y esto nos conduce a la segunda objeción, que va más allá del romanticismo. El psicoanálisis aplicado a la obra de arte, la trata como un documento, como un conjunto de síntomas y no se apoya en ella sino para llegar a un estudio del autor de su vida y de su neurosis. Este método, legítimo en cuanto sirve para ampliar el campo de experiencia en que se perfecciona una terapéutica, no podría explicar la obra de arte", 16

De la misma manera que Beguin basándose en parte al menos en los párrafos que acabamos de leer, no puede aceptar lo que el psicoanálisis llama el "fracaso de Baudelaire", puesto que esta apreciación quedará invalidada por "el menor de los poemas de Las flores del mal". Cuesta no acepta la negación del valor racional de las obras de Nietzsche por su locura, ni el desprecio de la pasión que no oculta, nosotros tampoco podemos considerar lícito anular la inteligencia crítica o el valor poético de Cuesta por su esquizofrenia y su suicidio.

Nietzsche por quien Cuesta sentía "una pasión sin límites" 17 está tan cerca del romanticismo (al final de su vida muy en contra de su terrible voluntad)

que, en nuestros días, pesando todos los momentos de su obra, de esa lucha entre vida e inteligencia, Colin Wilson se atreve a afirmar rotundamente: "Nietzsche era un romántico" <sup>18</sup>, lo cual es "tan significativo como que Díaz Mirón haya sido nuestro más grande romántico".<sup>19</sup> Significativo en cuanto a la elección que Cuesta hace de sus objetos de atención y de pasión.

Ya vimos lo que Cuesta piensa sobre el artista y la locura en cuanto ésta afecta a la obra de aquél, que es lo que importa. O, más bien, lo que opina sobre el artista y la limitación que un enfoque psicológico supone sobre el juicio que se hace de su obra: hay una invasión de terrenos que a Cuesta le parece intolerable, irracional y sin ningún rigor desde el punto de vista intelectual.

Y dejamos apuntado, por otra parte, cómo, a pesar de su amor a la unidad entre pasión e inteligencia que encuentra en Nietzsche, o para llegar a ella, separa, con la misma arma crítica, los componentes poéticos y filosóficos de éste, como lo hace, según veremos, con Díaz Mirón.

En cuanto a la moral, en "La decadencia de la política" <sup>20</sup>, Cuesta dice: "Sólo en el arte, entre las

otras formas de la acción humana, ocurre algo parecido: decir de alguien, sin admirarlo al mismo tiempo, que es 'artista', es tratarlo despectivamente. En cambio se puede ser impunemente un mediocre agricultor, un mal obrero, un insignificante industrial, un oscuro profesionista. En estos casos el valor de la acción no es idéntico al valor de la persona o, por decirlo así, no es la persona quien actúa, su acción no es una acción moral". Únicamente el político y el artista se comprometen, total y personalmente en su acción pública, porque de modos diferentes, ambos son los creadores de la moral, los que desobedeciendo lo que es ley para los demás se arriesgan sin resistencias, poniendo en juego su obra y su persona para "encontrar su ley en medio de lo desconocido, en medio de donde no había ninguna".

Cuesta no estudia la diferencia de las formas por las cuales el político y el artista imponen la moral, porque en este ensayo se está refiriendo sólo a los procedimientos de la política, pero la influencia del artista en la sociedad está claramente expuesta y asumida en autores a quienes Cuesta aprecia mucho, como Gide o Valéry. Es sabida de todos la influencia que la preocupación moral (aunque superficialmente se la ha-

ya tachado de amoral o de inmoral) de ambos, tuvo sobre todo el grupo de "Contemporáneos", y tampoco hay que olvidar la importancia que Baudelaire da a la "moda" como una, entre muchas, de las expresiones públicas de las ideas estéticas y éticas de un momento, pero olvidándonos de la diferencia entre los modos de influencia sobre el ambiente de que disponen políticos y artistas, sabemos que ambos, si son lo que deben de ser, son "los forajidos, los que viven fuera de la ley", porque la buscan más allá de la ley de los otros, están siempre en busca de una ley nueva, extraordinaria, que no halague simplemente los hábitos del vecino, sino que sea mejor; y la grandeza de esta búsqueda "está precisamente en su riesgo, en sus vicisitudes y contingencias".

Como el objeto de la moral es el hombre, el político y el artista resultan ser los conejillos de indias voluntarios que experimentan en sí mismos no solamente las posibilidades de nuevas leyes éticas, sino las vicisitudes que se plantean frente a determinados actos. Un político puede asesinar por razones de Estado; como un artista puede dedicarse a la vida del desorden sensorial con el fin de crear nuevos enfoques, perspectivas nuevas

para el alma humana. Hay una evidente y clara diferencia entre políticos y artistas: el poder. Se supone que el político crea una nueva moral para una nueva legislación, que su acción es directa y encaminada al pueblo. Esto, sobre todo en los casos de revolución o crisis política, no es del todo verdad, y, por el contrario, puede decirse que el pensamiento de Hegel, por ejemplo, ha cambiado, sin que las masas se enteren, sus conceptos de las cosas o de su estar en el mundo: se ha hecho, verdaderamente, cultura; y que la moral de nuestro tiempo, ~~es~~<sup>sea</sup> en gran medida, más cultural que política.

Creo que por esto precisamente Cuesta hace un reproche a los políticos porque, en general, por revolucionarios que sean, van a la zaga de los creadores, de los pensadores. El quisiera que la política volviera a ser una actividad cultural viva, que produzca ella, por sí misma, formas diferentes a las artísticas y a las científicas, que no venga detrás de la filosofía, sino que se atreva al riesgo, al experimento, a la vanguardia, digamos.

No por esto vaya a creerse que Jorge Cuesta se refiere a las revoluciones culturales populares. Para él eso sería un romanticismo. Cree que el político debe

de ser el artista que se sirva del pueblo como el poeta de la palabra o el pintor del color, para hacer obras de creación moral. Sé que no empleo bien la palabra servirse en este caso, pero no hay otra; el poeta, el pintor, saben el amor, la tortura y la "pasión" que representan para él la palabra y el color, y si el político se sirviera del pueblo, a quien dice servir, con ese amor, esa tortura apasionada, no sólo la vida del político, sino la vida de las naciones serían obras de arte.

Como puede verse, ética y estética marchan juntas, o son, por lo menos, dos caminos vecinos y que se entrecruzan siempre, para llegar a la integración que suele traducirse en obra o solamente en conocimiento, en "silencio".

Y creo que podemos hablar, sin demasiado riesgo, de una prioridad en importancia de la estética sobre la ética, por todo lo que hemos visto y por su opinión sobre la interpretación de Giraudoux sobre La Fontaine, en la que considera con aquiescencia que la indolencia, la inconstancia, el amor al sueño y la despreocupación son las virtudes de un reino moral superior puesto que

es un reino mitológico. \*

Y no se trata únicamente de que la estética esté por encima de la ética, sino de que en la primera hay un especial funcionamiento que bien podríamos llamar la ética de la estética, que es precisamente el campo en que se mueven o se niegan los contrarios. En el caso de Díaz Mirón, una de las primeras cosas a las que se refiere Cuesta entraña un problema de esta índole, la de mostrarnos que cuando el asunto de un poema no tiene que ver con la belleza que puede extraerse de él "no tarda en encon-

\* "Júzguese por las virtudes a que Giraudoux atribuye el prodigio de las fábulas; la indolencia, la inconstancia, el amor al sueño y la despreocupación. Estas son las virtudes de La Fontaine. Pero no las consideremos con ironía: son las virtudes de un reino moral superior. Son, desde luego, los órganos espirituales del amor físico. Y son también el clima necesario del paraíso. Aunque este paraíso ya no es completamente cristiano; además de los ángeles, otros seres sobrenaturales transitan por él: los seres mitad hombres y mitad bestias, en cuya contemplación se entretienen las fábulas de La Fontaine. No contemplaríamos la visión de Giraudoux, sin observar que la de las fábulas es realmente una creación mitológica. Y digo realmente, porque no es una pura creación literaria. Los monstruos mitológicos en cuya confianza edénica, son los que ve que existen en realidad. Son los que adornan la ferocidad artísticamente labrada, con unas sedas suntuosas y con una majestad cuyo sentimiento moral no puede concebirse sino como un fenómeno estrictamente mitológico". J. Cuesta, "La Fontaine". Op.cit., vol. III, p. 335.

trarse con la moralidad de nuestros sentidos, la cual no concibe que el gusto pueda ser un fin suficiente del sentimiento. Una indiferencia así nos parece desprovista de alma o producto de una aberración sentimental. Y aun desde el punto de vista estético, la obra de conexión necesaria entre drama y materia de la poesía se nos indica como un defecto orgánico de la imaginación. Una forma pura nos parece una forma hueca".<sup>21</sup> No debemos desviar nuestra atención ante la frase "la moralidad de nuestros sentidos", que tiene su importancia, una importancia profunda puesto que se refiere a la conducta de éstos, pero que no es más que una parte del proceso conductor o ético que un determinado autor, o, para decirlo más concretamente, el poeta Díaz Mirón, sigue en su historia estética. Veamos: el elemento anecdótico es desnudado y se nos deja ver como un vacío, porque ha sido separado de la imagen que estamos acostumbrados a que rijan y contenga el sentido poético. El resplandor de la belleza necesita de un objeto al cual ser contingente. Pero, precisamente, Díaz Mirón no busca este objeto, y niega la contingencia al desear crear una belleza gratuita, por decirlo así.



Esta interrelación entre ética y estética es expuesta por Cuesta en este caso como un englobamiento de la ética dentro del proceso artístico y, aunque se trate de la conducta de los elementos estéticos no deja de recordarnos antecedentes lejanos.

Cuando F. W. Schelling compuso su nuevo programa filosófico (1796) ignoraba por completo la distinción kantiana entre ética, estética y epistemología. Schelling expone la concepción de que la idea de Belleza, tomada en el alto sentido platónico, "da unidad a todas las ideas", y dice: "Estoy convencido de que el acto supremo por el cual la razón abarca y abraza todas las ideas es un acto estético y de que la verdad y el bien sólo en la belleza llegan a hermanarse. El filósofo ha de tener la misma potencia estética que el poeta".<sup>22</sup> ¿No es este mismo pensamiento el que inspira la admiración de Cuesta por Nietzsche?

c) LAS PASIONES DELIBERADAMENTE OPUESTAS

En cuanto a "las pasiones deliberadamente opuestas" de Díaz Mirón, se explican también por la lucha obstinada y formalista que va en contra de la naturaleza del que la

libra. El autor de Lascas \*, no solamente "contradice la moralidad de nuestros sentidos" e invierte por mero capricho los términos naturales en que el fenómeno poético se produce, sino que finge sentimientos para usarlos como pretextos y darse "gusto". Pero en este caso único, "gusto" quiere decir, por mérito de una voluntad caprichosa y enérgica, todo lo contrario de placer: "conocer las peripecias de este gusto es más que participar en los entretenimientos de un 'lirismo', en las ociosidades de una pura forma: es conocerlo como un verdadero sufrimiento". 23

La indiferencia de Díaz Mirón es igual ante el objeto que ante el sujeto. Su propio sufrimiento no le importa. Sufre gratuitamente en busca de una belleza gratuita.

El sonoro y popular poeta romántico se amordaza y maniatado voluntariamente para imponerse problemas poéticos insolubles. ¿Por qué? Para darse "gusto", ese "gusto" que lo llevará finalmente a enmudecer. Pero sigamos con sus problemas artísticos, y continuemos una cita ya comenzada: "Una forma pura nos parece una forma

\* Todo el ensayo de Cuesta está dedicado a él, al autor de Lascas, ignorando totalmente y adrede al otro Díaz Mirón.

hueca. Y lo vemos comprobado en los poemas en que el elemento anecdótico deja de ser la imagen que conduce y contiene el sentido poético, para desnudarse como un accesorio desocupado y vacío".<sup>24</sup> Así, para que la belleza se manifieste, no es necesaria la anécdota. Pero cuando vemos que también anula la imagen, ¿qué queda?: literalmente "el vasto y fiero abismo", producido, casi como un ensalmo mágico, desocupando todo el escenario, para la aparición de la esperada, de la que sólo llega gratuitamente: la belleza.

El proceso de anulación es completo, porque trae aunado otro problema: si suprimimos la imagen, el poema deja de estar sostenido por ese elementos que siempre ha sido la guía para seguirlo. Y es en función de las imágenes, no que juzgamos un poema, pero sí que sentimos un poema, creemos en un poema. Uno de los graves problemas de un poeta es escoger que su poesía pretenda la verdad del sentimiento, es decir, que el sentimiento sea sincero, o preferir que haya una verdad poética que esté por encima del sentimiento. Baudelaire "distingue la poesía de la pasión 'que es la ebriedad del corazón' y de la verdad 'que es pasto de la razón'"<sup>25</sup> y para Baudelaire la verdad no era, de ninguna manera, otra que no fuera la meramente

poética, ajena a toda materia que no fuera la poesía misma. Hay poetas que quieren llegar a anular al sentimiento, poetas que lo pretenden \* , y quienes lo que desean es destruir a la razón por medio del sentimiento. Pero ninguno de éstos es el caso de Díaz Mirón. Se atiene solamente a su gusto, "que es el único apetito y el único instinto de su genio", <sup>26</sup> como reconoce Cuesta, quien -hay que decirlo ahora- debería estar en contra suya aunque no fuera más que por este motivo. Cuesta mismo no es un buscador de belleza. Pero lo fascina la aventura espiritual de Díaz Mirón, ese heroico ir, jugándose todo, detrás de una abstracción suntuosa y desinteresada: la belleza, sola, sin motivación, vacía de otra cosa que no sea ella misma; una forma sin más contenido racional que la misma forma, lograda a base de un gran esfuerzo y que se escapa de las manos de Díaz Mirón a cada paso, pues no tiene para sostenerse ni la belleza intrínseca del objeto, ni la continuidad

\* En esta lucha es obligado citar a Baudelaire nuevamente, por ser un caso ejemplar. El mismo dice, al hablar de Las flores del mal: "En este libro atroz he puesto todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi religión (disfrazada), todo mi odio. Es verdad que escribiría lo contrario, que juraría por mis grandes dioses que es un libro de arte puro..." Marcel Raymond, Op. cit., p. 313.

de la imagen, que está librada a un azar misterioso al que Díaz Mirón se abandona mientras, al mismo tiempo, sufre esas torturas formales innecesarias. "Los desfallecimientos de Díaz Mirón adquieren otro color en cuanto se miran con los ojos que entraron en la intimidad de una estética que parece una insensibilidad sólo por lo gratuita que es su tortura. La distancia entre la banalidad de sus asuntos y la rareza de la gloria que de ellos extrae, se puebla de angustias que no podrían caber sino en un gran serenidad, que debe estar muy lejos de una insensibilidad".<sup>27</sup> Esa distancia entre "la banalidad de los asuntos y la rareza de la gloria que de ellos extrae" son los dos extremos de las "pasiones opuestas" que Cuesta encuentra en Díaz Mirón. La gratuidad de su tortura no viene más que de esa voluntad ética y estética que niega al objeto y pretende sacar la belleza prácticamente de la nada, producirla como una realidad por sí misma, independiente del mundo exterior e interior, porque cuando la consigue, tampoco lo hace empleando la expresión de sentimientos subjetivos "verdaderos". Y este poeta que formula un "criterio artístico definitivo" en el prólogo de Lascas para abandonar la poesía después de ese libro "como aban-

donando un instrumento que sólo se hubiera propuesto poseer y no utilizar".<sup>28</sup> es, en los manuales de nuestra literatura el llamado "romanticismo mexicano".

Como romántico también lo juzga Cuesta, pero con un enfoque que cambia en mucho la simplicidad de la clasificación: "si se considera que Salvador Díaz Mirón es el romanticismo mexicano, aparece de relieve lo que significaba al decir que la poesía mexicana, paradójicamente, llegó al romanticismo en busca de la universalidad, en busca de un rigor más profundo; se tiene entonces la explicación más cierta de por qué la poesía mexicana abandonó la escuela española y volvió los ojos hacia Francia, donde podía encontrar que el romanticismo era Baudelaire, un clásico moderno fascinado por el temperamento americano de Edgar Allan Poe, el filósofo del radicalismo poético. Salvador Díaz Mirón es un romántico, pero hay que ir a la poesía clásica francesa para encontrar un idioma tan lógicamente riguroso como el suyo. Es un romántico, un poeta de la naturaleza, pero es difícil encontrar ejemplos universales de la implacable razón de su naturaleza".<sup>29</sup> Y cuando habla de la naturaleza del paisaje de Díaz Mirón lo encuentra árido, sin

niebla o sombra "para proteger a la fantasía", y el motivo de esto es que el ser poeta de la naturaleza era un tema, un pretexto solamente, "porque el romanticismo de Díaz Mirón no tenía por objeto ciertamente desembarazar a la concepción de sus promesas, de sus compromisos; liberar a la fantasía, soltar a los sueños. La consecuencia de este rigor es también de las que no pueden atribuirse al romanticismo: el poeta se hizo estéril, árido como el paisaje que pintaba". 30

Aquí es preciso recordar el apasionamiento, la facilidad verbal, la vanidad, la grandilocuencia innatos en Díaz Mirón para comprender la grandeza que Cuesta descubre y admira en él al considerar su humilde sometimiento a una estética que se impone "gratuitamente" y que lo lleva nada menos que a enmudecer. Esto tiene que ver con "la victoria sobre sí mismo" de Nietzsche, directamente, y me parece que esto aclara los dos extremos, "las pasiones opuestas" entre las que voluntaria, metódicamente, luchan y se imponen Díaz Mirón y Nietzsche.

Nietzsche, por su parte, "entendía como 'psicología' todo lo contrario de la naturaleza del alma; entendía como tal el arte diabólico de hacer rendir al alma del hombre el fruto que no le es natural. Y su 'super-

hombre', del que tantas inutilidades se han dicho, es lo que esperaba como resultado futuro de la técnica psicológica en que se reconoció como maestro, por ejercerla en él mismo".<sup>31</sup> Cuesta cree que gran parte de la gloria de Nietzsche reside en no haber dicho nada a su favor. "Esta victoria sobre sí mismo" es su grandeza. "Y este sacrificio es el que lo lleva a la inmortalidad. No es posible ignorar el sufrimiento de ser inmortal que lo torturó hasta la locura. Ser inmortal sin duda implica un ascetismo, una renuncia de lo próximo. Pero hay espíritus ascéticos, dotados naturalmente para sufrirlo. No fue éste el caso de Nietzsche. Su renuncia es el extremo opuesto de su naturaleza. Su 'victoria sobre sí mismo' no es una victoria natural. Su enemigo era el más fuerte. Y no hay un espectáculo más trágico que el de la tenacidad, la lucidez, la penetración, la astucia y la inteligencia que le permitieron vencer. La admiración por su triunfo tiene que ser tanta como la compasión que lo acompaña al ver el doloroso término de su enfermedad; en la que hay que ver una especie de represalia del vencido".<sup>32</sup>

Así pues, la lucha contra la naturaleza, o contra el objeto, el mundo exterior, que quizá son los mismo,



lleva a la locura o a la mudez. Pero es esa lucha lo que apasiona a Cuesta.

Según sus propios enunciados sería Mallarmé, por ejemplo, el poeta francés que lo apasionara, y en cambio vemos que, aunque no le ha dedicado un ensayo específico su "pasión" está con Baudelaire, otra alma atormentada por una búsqueda del espíritu, inventor de nuevos caminos, que atormenta (y goza al atormentarlo) su cuerpo con todas las posibles experiencias sensoriales, con el fin de encontrar una verdad superior a los sentidos a los que sin embargo en el fondo tanto ama.

Hay todavía un párrafo sobre Nietzsche que aclara un poco más el problema central de Cuesta: "... las contradicciones de Nietzsche no son ni un descuido ni una debilidad de su pensamiento. Es él, al mismo tiempo, una cosa y otra. Vive en busca de su contrario; pero no para aniquilarlo, sino para medirse con él. Busca la oposición; pero para moderarse a sí mismo. Su amor de la razón es un amor de lo que piensa. Y no por un simple escrúpulo metódico; no, tampoco por un simple ardid dialéctico. Él sabe bien que un hombre que piensa no es un hombre que razona. La razón, para él, no es el hombre; sino lo que triunfa sobre el hombre. Y se contradice,

cuando se contradice para superarse. Su soberbia no tiene límites humanos". 33

La razón y la pasión. El deseo de ir contra la naturaleza. El "horror de la vida, éxtasis de la vida" (Baudelaire). La necesidad de crear formas que llenen por sí mismas la necesidad del arte, construidas con una obstinada pasión por la inteligencia "distinguir la poesía de la pasión de la poesía de la verdad" 34 son los temas, el denominador común oculto que emparenta el pensamiento de Cuesta con otros muchos escritores modernos.

Marcel Raymond 35 cree que el impulso místico, dos siglos después de la Reforma y la Contrarreforma, había pasado al terreno filosófico, en el que no pudo ser contenido, y que entonces el arte se vio obligado a satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había comprendido hasta entonces. "En adelante la poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico". Se puede estar de acuerdo o no con este planeamiento histórico, pero lo cierto es que la irrupción de la rebeldía, de las potencias oscuras liberadas, y la necesidad de superar el dualismo del yo y del uni-

verso, entran en la problemática poética. El mismo Cuesta apunta que para Montaigne "el yo no era odioso", con cierta nostalgia por los "pasillos muy sociables y poco rigurosos del siglo XVIII" por los que se puede deambular amablemente recordándole "al placer que puede ser tan envidiable como impune"; por poder dedicarse a la elegancia y a su poder de "afinar el arte de la vida, que es un arte aristocrático por excelencia", <sup>36</sup> pero él no se lo permite, lucha hasta la locura, como Nietzsche y Baudelaire, por encontrar la solución de esos contrarios que él mismo escoge: "Vive en busca de su contrario", en medio de sus pasiones "deliberadamente opuestas".

Procuraré, simplemente, apuntar o aclarar la manera como trata y proyecta estas pasiones en sus ensayos, no en su poesía, sino en último extremo, porque creo que no es lícito acercarse a ella antes de tratar de desentrañar el planteamiento mismo. La única razón de esta postura es que el método de Cuesta es ése, el de rastrear las ideas de un artista, aun en el caso de no ser, como él, ensayista, partiendo de sus obras, para luego ver la justeza o las contradicciones que con esas ideas hay en el total de la producción de un autor.

Por otra parte, como pensador, se considera a sí mismo artista, no únicamente como poeta, porque para él el que accede al arte no es el que pinta o escribe sino "el mejor": "Arte es destreza, arte es excelencia, es la capacidad de hacer algo mejor que como otro lo hace ... Un artista religioso es aquel religioso que posee la mejor religión; es el mejor religioso. Un artista político es el mejor político, como un artista pintor es quien hace la mejor pintura". 37

A continuación plantea el caso del artista que sólo es artista, y éste sería el de Jorge Cuesta poeta, pero yo pretendo tomar al Jorge Cuesta artista por su excelencia, por su capacidad de pensar mejor, más libre y más originalmente que otros. En este sentido quiero apuntar que hay muchos ensayos suyos que no son sólo importantes porque hablen de arte, sino que son una obra de arte en sí mismos. Si él considera a Nietzsche un artista (aparte de poeta o filósofo) creo que tengo el derecho de, siguiendo su terminología, llamarlo a él también artista aunque no mencionara uno solo de sus versos.

- 1 J. Cuesta. "Nietzsche y la psicología", en Poemas y ensayos. UNAM, México, 1964, vol. III, p. 321.
- 2 J. Cuesta. "Reflejos de Xavier Villaurrutia". Op. cit. vol. II p. 31.
- 3 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. III, p. 337.
- 4 Ibid. p. 337.
- 5 J. Cuesta. "Nietzsche y la psicología". Op. cit. vol. III, pp. 321 - 325.
- 6 J. Cuesta. "El arte moderno". Op. cit. vol. II, p. 224.
- 7 J. Cuesta. "Carta a propósito de la Antología de la poesía mexicana moderna". Op. cit. vol. II, pp. 58-61.
- 8 J. Cuesta. Ibid. pp. 59-60.
- 9 J. Cuesta. "La crítica desnuda". Op. cit. vol. II, p. 217.
- 10 J. Cuesta. Ibid. p. 217
- 11 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. III, p. 340.
- 12 J. Cuesta. "Nietzsche y la psicología". Op. cit. vol. III, pp. 321-322.

- 13 J. Cuesta. Ibid. p. 322.
- 14 J. Cuesta Ibid. p. 322.
- 15 J. Cuesta Ibid. pp. 322 - 323.
- 16 A. Beguin. El alma romántica y el sueño. Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pp. 20 - 21.
- 17 J. Cuesta. "Nietzsche y el nazismo" Op. cit. vol. III, p. 316.
- 18 Colin Wilson. El desplazado. Taurus, Madrid, 1957, p. 137.
- 19 J. Cuesta. "El clasicismo mexicano". Op. cit. vol. II, p. 191.
- 20 J. Cuesta. "La decadencia de la política". Op. cit. vol. IV, pp. 492 - 496.
- 21 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. III, p. 339.
- 22 René Wellek. Historia de la crítica moderna. Ed. Gredos. Madrid. 1962, tomo II, p. 89.
- 23 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. III, p. 342.
- 24 J. Cuesta. Ibid. p. 342.

- 25 Marcel Raymond. De Baudelaire al surrealismo. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 16.
- 26 J. Cuesta. "Salvador Díaz Morón". Op. cit. vol. III, p. 342.
- 27 J. Cuesta. Ibid. p. 342.
- 28 J. Cuesta. Ibid. p. 338.
- 29 J. Cuesta. "El clasicismo mexicano". Op. cit. vol. II, pp. 188 - 189.
- 30 J. Cuesta. Ibid. p. 189
- 31 J. Cuesta. "Nietzsche y la psicología". Op. cit. vol. III, p. 323.
- 32 J. Cuesta. "Nietzsche y el nazismo". Op. cit. vol. III, pp. 316 - 317.
- 33 J. Cuesta. Ibid. p. 318
- 34 Charles Baudelaire. "Teophile Gautier". Oeuvres completes. NRF, París, 1961. pp. 675 - 700.
- 35 Marcel Raymond. Op. cit. p. 9
- 36 J. Cuesta. "La enseñanza de Ulises". Op. cit. vol. III, pp. 272 - 274.
- 37 J. Cuesta. "Conceptos del arte". Op. cit. vol. II, p. 109.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### "FORMA ES FONDO."

Dividido en cuatro partes:

- 1.- "Sentimientos e inteligencia"
- 2.- "Naturaleza y arte"
- 3.- "Idealismo"
- 4.- "El materialismo del arte moderno"



II. FORMA Y FONDO

Ojos fríos contemplarían sin pavor  
como a una cantante a una enlutada-  
mujer desarraigada, y que sin que  
cua se arranca a su propia forma,  
mientras flotan sus miembros enlo-  
quecidos dispartirse la tierra y -  
los aires.

-Paul Valery, El alma y la danza.

"Forma es fondo", dice Salvador Díaz Mirón, y asegura que practica una teoría de la composición poética según la cual ni el metro, ni el desarrollo, ni el lenguaje, ni el tono de un poema deben de elegirse al azar, sino ceñirse a la necesidad del -- asunto. Ante los ojos atónitos del lector, quien se ha enterado de que el asunto no importa, se expone ahora que la forma, una "oquedad" - como ya vimos antes, debe ser adecuada al tema indiferente, intrascendente, arbitrariamente escogido, -- vacío.

Pero aún mayor turbación produce la exposición -- cuando, al examinar los versos que Cuesta cita, vemos la con-- tradicción dentro de los versos mismos: "Que la veste resulte - ceñida/ al rigor de la estrecha medida/ aunque muéstre, - - - -

por gala o decoro/ opulencias de raso y de oro". Nos encontramos con que "la veste", la forma, debe de estar "ceñida al rigor de la estrecha medida", es decir, a la verdad particular del objeto al que está cubriendo o, más bien, descubriendo al ceñirlo estrechamente. Vemos que esto es, precisamente, lo contrario a decir: "A la verdad ajusto/ al calculado gusto". No habría ningún problema y coincidiría con los versos anteriores si dijera: "A la verdad ajusto/ el calculado gusto", pero nos encontramos con que "al calculado gusto" ajusta la verdad. "Pero si el lector se confía ... estará muy lejos de prevenirse contra la incertidumbre que lo espera", pues ahora resulta que el "aunque muestre", aparentemente circunstancial y despistador, no hace más que encubrir la verdadera índole de la poesía de Díaz Mirón. Si nos ha hecho creer que la forma está al servicio del tema, y después que el tema debe ajustarse al "gusto" o a la forma, ahora vemos que la "gala o decoro" no es lo mismo que el tema ni que la forma, sino que se trata de la belleza de por sí, gratuita, como lujo espiritual y suprema aspiración poética. <sup>1</sup>

Realmente, para un solo prólogo, el de Lascas, y unos cuantos versos, es mucha la complicación, pero

Cuesta, una vez que ha aceptado "las ofuscaciones de su obra, sus desfallecimientos", prosigue su estudio sin cansancio. \*

Antes, al tiempo, y después de llegar a la conclusión de que al victimar al sentimiento no está Díaz Mirón cometiendo un crimen estético, sino que, por el contrario, con ello persigue a la belleza como meta, Jorge Cuesta plantea el hecho de que hay otras cuestiones en el autor que lo ocupa.

\* Para comprender la grandeza de Díaz Mirón, hay que leerlo sin ingenuidad, hay que evitar el recibir su voz directamente, hay que poner en duda aquello que afirma de un modo inmediato, para sorprender aquello a lo que está respondiendo. En Díaz Mirón hay un interlocutor demoníaco, cuya voz es la que interesa recoger a través de la dicción del poeta. Su pensamiento, su discurso, en cada expresión son interrumpidos. Entre la lectura y el lector se interpone un ruido exterior que aleja al texto, al cual hay que obligar a repetir. Se interpone un no, que hace necesaria una insistencia de parte del poeta, para responderle y afirmarse por encima de él. La poesía de Díaz Mirón es una poesía torturada; es una poesía sin bondad, una poesía con enemigo, incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de la hostilidad. La atención que con este esfuerzo consigue permite oír también a su silencio." J. Cuesta, "El Clasicismo mexicano". Op. cit., p. 188.

" 'Forma es fondo' dice bien el poeta desde la primera advertencia, y lo que con ello significa es que para cada asunto debe haber una forma a la medida, que no puede ser arbitraria." <sup>2</sup>

Pero ahora comienzan los problemas con Cuesta, porque el "forma es fondo" y la explicación posterior no son de tan fácil interpretación como parece, y justificarían teóricamente, por lo pronto, un juicio como el de Carlos Monsiváis cuando dice: "en la poesía se aficiona a cierta técnica helada, a una oficiosa consumación de la forma. Cuesta, como poeta, llega a ser más que clásico, académico", <sup>3</sup> usando quizá la misma diferenciación que Cuesta hizo entre clasicismo y academismo: "En contra del clasicismo, el academismo fue quien se arrojó. El academismo ha sido un clasicismo sin universalidad, un clasicismo particular." <sup>4</sup>

El de "forma y fondo" no es un simple problema de preceptiva, es un problema que comprende el pensamiento completo de un autor sobre el arte. En realidad es una conclusión, una postura. Me propongo, pues, seguir algunas ideas del pensamiento de Cuesta, en busca, precisamente, de esa postura. Para ello, proseguiré el análisis del ensayo sobre Díaz Mirón.

"En la poesía clásica, la correspondencia entre la forma y el fondo es una ley genérica, que no pasa de ser una convención literaria. Hay una forma elegíaca como hay una forma idílica, y no son los asuntos quienes las distinguen, sino los sentimientos. La forma es el género, con lo que muy bien se indica que no se concibe que cada asunto pueda tener una forma individual, o que para cada asunto la poesía pueda disponer de un sentimiento particular. La forma como individualidad es una concepción de la poesía romántica, si bien se precisó con más claridad en el movimiento 'formalista' que se derivó del romanticismo y que se conoció con el nombre anecdótico de movimiento 'parnasiano'. Aquí la forma dejó de ser un género para convertirse en una particularidad del sentimiento. Cada paisaje, cada crepúsculo, cada historia se dio a buscar su lenguaje individual, como si fueran a hablarse a sí mismos. \* Los poetas se entregaron a la miste-

\* El subrayado es mío. Si los objetos van a hablar su propio lenguaje y a monologar, ¿qué le queda al sujeto por hacer? Además hay que señalar la postura clasicista de no aceptar ninguna clase de soliloquio incommunicativo en ninguno de los dos componentes de un poema: el poeta y el asunto.

riosa ociosidad de fabricar poesías blancas y amarillas; de imprimir a las palabras el temperamento del desierto o el estado de alma de unos elefantes, como algo directamente sensible, y de hacer, a la voluntad del asunto, místicamente manifestada, un soneto escultórico, una oda colorida o una elegía musical. \* El ideal parecía ser que los asuntos poetizaran por sí mismos sin intervención de los poetas, sin el intermedio de las formas. Pues este 'formalismo' era en realidad un imperio absoluto del asunto, de la materia, y, en consecuencia, una materialización de la poesía." 5

Por lo pronto sabemos ya que una de las separaciones entre clásicos y románticos es con toda claridad la de las diferencias en las relaciones existentes entre forma y contenido que ambas presentan.

\* Resultaría curioso que le cause tanta repugnancia el hecho de que los poetas "se entregaron a la misteriosa ociosidad de fabricar poesías blancas o amarillas" precisamente cuando se está ocupando de un poeta que no se propone ni siquiera "el amarillo" como tema, sino unos problemas formales insolubles y gratuitos. Pero Cuesta cree que la aventura espiritual de Díaz Mirón tiende, desinteresadamente, además, a buscar la belleza por la belleza misma. La manera en que rastrea esa hisotira es lo que ahora nos importa.

La influencia de los parnasianos en Díaz Mirón ha sido señalada siempre, sobre todo la de Leconte de L'isle, Théophile Gautier y Charles Baudelaire, "en lo que éste puede tener de parnasiano", y la ruptura de Díaz Mirón con ellos en Lascas, según Cuesta, "no fue tan escrupulosa en apariencia, pero fue profunda y radical en el cuerpo del sentimiento". Al quedarse Díaz Mirón sin forma ni fondo, sin la posibilidad de poner en la anécdota o en el paisaje sus propios sentimientos y pensamientos contradictorios, está buscando una solución prácticamente imposible en "la asfixia" que esta postura le tenía que deparar.

"De pronto -dice Cuesta- no sabría mencionar con exactitud otra poesía, fecunda en frutos líricos tan extraordinarios, que haya sido cultivada en el fuego frío \* de la misma inclemencia, y que haya resistido esta angustia de nutrir a los apetitos más impacientes y voraces con los alimentos más inadecuados, secos y vacíos. Si hay un heroísmo del arte, el de Díaz Mirón debe de ser uno de los ejemplos más admirables. El vasto y fiero abismo que señala en el fondo de su poesía no es el puro

\* El subrayado es mío.

alarde de un sufrimiento imaginario, fingido; puede ser, sí, y por esto el lector no vuelve de su asombro, un sufrimiento gratuito, innecesario, que no se explica cómo se mostraba a Díaz Mirón con la figura de la necesidad." <sup>6</sup>

Es, sin duda, este heroísmo, la gratuidad de un planteamiento poético insoluble, lo que apasiona a Cuesta, tan alejado como poeta del autor de Lascas pero tan cercano a él en el sufrimiento de crear una poesía que no tenga más necesidades que las que el poeta, voluntariamente, le impone, no por capricho, ciertamente, sino por la necesidad explícita o implícita de saber, de alguna manera, lo que es la poesía. Se trata de desnudarla, por un medio racional o meramente poético, pero se trata de lo mismo.

Creo que debemos considerar, con el fin de entender bien el problema de forma y fondo en Jorge Cuesta, tres puntos importantes:

- 1) La relación de los sentimientos con la inteligencia;
- 2) La posición de Cuesta ante la naturaleza y el arte; y
- 3) Sus posibles contactos con el idealismo.



Estos tres puntos están encaminados a averiguar la posibilidad de una postura formalista, y la actitud de Cuesta frente a clasicismo y romanticismo, pues, en realidad, habla de romanticismo y formalismo cuando toca la escuela parnasiana y cuando la coloca ante la clásica en el párrafo citado (cf. supra nota).

1) SENTIMIENTOS-INTELIGENCIA.

"La lección de Ansermet" <sup>6</sup> es el ensayo que mejor nos presenta la manera como Cuesta contrapone los sentimientos al rigor de una verdad artística: "El arte del señor Ansermet es el más distante del virtuosismo que pueda encontrarse. Bien se ha notado que sus interpretaciones son 'frías'. No lo podríamos desmentir. Lo que ha querido señalar con a lo que la música calla [sic]. En efecto, bajo la dirección de la batuta del señor Ansermet, aparece crudo, desnudo, nítido, casi cínicamente rebelde a revestirse con las apariencias falsas que lo hacen agradable a los oídos que son sensibles no a lo que la música suena, sino a lo que la música calla. En efecto, bajo la dirección del señor Ansermet, tal parece que la

música pierde su misterio, su oscuridad y que, en consecuencia, la no interpretación pierde su importancia, por el hecho de que el significado de la música está todo entonces en el sonido, al alcance del oyente, y no en las profundidades silenciosas, adonde sólo puede llegar la imaginación, el sentimiento extraordinario del intérprete. Que la dirección del señor Ansermet, fuera de la música, no pone nada de su parte; quiere decir que el señor Ansermet defrauda al público y a los cronistas por hacerles oír la música tal como suena, y no la música tal como 'se siente'. La 'frialdad' de la interpretación del señor Ansermet es, en suma, una falta de 'sentimiento', es decir, una falta de imaginación para representar a la música como la música no es." <sup>7</sup>

Ansermet es, entonces, el ejemplo perfecto, donde la música aparece nítida, sin los falsos ropajes que la hacen agradable al "sentimiento" del público. "No; el director de orquesta difícilmente despier- ta el amor que se profesa al virtuoso. Pues no hay virtuosos intelectuales. El virtuoso tiene que ver arruinado su misterioso prestigio en cuanto la obra musical es considerada con objetividad." <sup>8</sup> Lo que es

decir: el virtuoso deja de serlo en cuanto es fiel a la partitura y no se entrega a "sentirla"; en cuanto pone una distancia crítica entre ambos; en cuanto la música es objeto y el intérprete sujeto.

Podríamos considerar, entonces, la posibilidad de "que la veste resulte ceñida" sería la solución a todos los problemas, pero no olvidemos dos cosas: que en el caso de Ansermet se trata de una interpretación, de un ceñir la veste a un cuerpo que le ha sido dado de antemano, que él no ha escogido como tema, del cual no responde; y, segundo, que la música no habla, no dice palabras, ya que las palabras son significativas, querámoslo o no. Quizá (no hago más que apuntarlo con el fin de suponer un formalismo en Cuesta) las gratuitas "opulencias de raso y de oro" sean mudas, las más cercanas a la belleza sin significado objetivo de las notas, o, al contrario, simples virtuosismos de poeta, que apelan al gusto, al lujo y al dominio del oficio. Pero entonces ¿dónde dejamos su interés por la "pasiones deliberadamente opuestas" en los "románticos" Nietzsche y Díaz Mirón?

Ya veremos cómo, cuando Cuesta usa el término frío para referirse a la poesía lo hace en el más elo-

gioso de los sentidos, pero en cambio, cuando se lo oye decir a los críticos musicales, aplicado a Ansermet, se irrita. Y es que en Cuesta, frío es un sinónimo de apasionado, de apasionado por el arte y, eso sí, lo más alejado posible de los sentimientos, los cuales son para él reacciones superficiales y espureas. Quizá nos aclare esto un poco lo que dice a propósito de la pintura de José Clemente Orozco, que, aunque la pintura tampoco es traducible en palabras, es más "objetivable" que la música:

"En efecto, pocos enseñan mejor cómo la forma más intelectual, cómo el arte más profundo y pensado no detiene y arruina, sino antes da toda su libertad a la pasión y a los sentidos en la percepción y el goce de sus objetos". 9

Esto de gozar de los objetos del arte es digno de ser anotado porque parece ser la única vez que habla de ello.

También lo es el que coloque en igualdad de necesidad para la creación a la pasión y a los sentidos y hable de la liberación de éstos por medio del pensamiento; los sentidos y la pasión están cercanos a éste e igualmente alejados de los sentimientos como

veremos en el párrafo siguiente:

"Es también luminoso el carácter de la primera época de su pintura: crítico, satírico, caricaturesco. De la observación de estas características llega a sentirse la obra de Orozco como fundada en el puro celo revolucionario de la negación; llega a mirarse que su impulso natural es substraerse a los efectos inmediatos, liberarse de los movimientos de la simpatía; llega a no verse en ella ninguna naturaleza afectiva, a no ser en ciertos momentos en que el extremo de su rigor se confunde con algunos resentimientos populares, sin que aun entonces abandone su pasión, la calidad intelectual que posee. Esta resistencia contra su tiempo y contra su localidad \* es la substancia de su arte. Sólo en ella cabe advertir la huella de sus circunstancias temporales, la cual sólo se debe, como se deduce, a una influencia negativa. a una influencia por reacción." 10

Aún cabe señalar la crítica de Cuesta a Thomas Craven, 11 a quien acusa de falta de rigor, de objetividad, y de que sus opiniones, inconformes, y que bordean siempre la desesperación -pues es lúcido en

\* Los subrayados son míos.

cuanto a que expone la integridad de su conciencia -  
tengan como fundamento "la nobleza de un sentimien-  
to" al referirse al arte moderno. Veamos:

"No podría entender que el señor Craven ataca-  
ra, por su intelectualismo y su apego a 'los métodos',  
a un arte cuyo propósito y cuya realización fundamen-  
tales han sido prescindir de la razón y de los métodos,  
para liberar a los sentidos de todo compromiso intelec-  
tual. \* No podría entender que le pareciera despegado  
de la experiencia un arte que es un empirismo puro, un  
arte que se ha caracterizado por su deseo de experimen-  
tar más que de pensar. Ni podría entenderse que quisie-  
ra devolver al seno de la vida a un arte que ha huido de  
ella exclusivamente para no soportar las restricciones  
que le prohíben vivirla." 12

Esta explicación la ha dado antes al decirnos  
que lo que Craven pretende "reformar no es tanto el  
arte como la propia vida moderna. Su preocupación es  
la moral y no la estética. No le interesa la belleza  
en el sentimiento tanto como en la rectitud." 13 Vol-  
vemos aquí sobre el asunto -ya planteado en el capítu-  
lo anterior- de que la estética, para Jorge Cuesta, es-  
tá seguramente colocada en su personal escala axioló-

\* El subrayado es mío.

gica por encima de la ética, pero vemos también que la inteligencia, quizá por esa misma razón, queda siempre también por encima de los sentimientos. En cuanto a la relación de éstos con el arte, aparecer como nula, y que con quien el arte comunica es únicamente con la razón, a través de la cual se liberan e integran a la obra de arte la pasión y los sentidos.

Las citas sobre este punto podrían multiplicarse, pero creo que las que vendrán a propósito de otros, se refieren, aunque yo no lo haga explícito, tanto a esta materia que la vinculación resulta evidente.

## 2) LA POSICION DE CUESTA ANTE LA NATURALEZA Y EL ARTE.

Como Cuesta tiende, con evidente frecuencia, a identificar a los sentimientos con la naturaleza, o, por lo menos a considerarlos naturales, es decir, indignos de ser objetos de arte, conviene anotar el regocijo con que dice: "Los humanistas contemporáneos que asistieron al congreso convocado por el Instituto de Cooperación Intelectual tenían en común - y no podemos encontrar una sola excepción- la idea, de que la formación del hombre de nuestro tiempo no es completa sin el cultivo sistemático de las ciencias y de las

artes que no tienen por objeto la naturaleza . El conjunto de estas ciencias y de estas artes es lo que comprendieron en su noción del humanismo. Si no hubieran comprendido nada más, se habrían confundido menos, y su objeto se les habría presentado con una mayor claridad. Pero la imagen del antiguo humanista no pudo ser separada del humanismo que concebían, y alguna diferencia o alguna oposición existe entre los dos hechos, el antiguo y el contemporáneo, expresados por el mismo concepto, cuando éste no pudo ser sacado de la sombra en que el congreso pretendió hacer entrar la luz. Por el contrario, los claros espíritus que allí se reunieron sólo sumieron la cuestión en una obscuridad más profunda. Por lo que debe decirse que el congreso llegó a las conclusiones más satisfactorias". 14

Seguramente su buen y satírico humor no se hubiera manifestado si no hubiese ocurrido que fuera, precisamente Joseph Huizinga quien comenzase su intervención ante el citado congreso diciendo: "Si se me pregunta qué es el humanismo francamente responderé que no lo sé". Es decir, si Cuesta no pudiera constatar que las mismas preguntas subsisten, que su problema no es únicamente suyo, sino que hay, por aquí o por allá, en todos los tiempos,



hombres con las mismas interrogantes, no sólo en el arte, sino en el hecho de ser, y de estar frente a la naturaleza.

Y bien, si el humanista es aquel cuyo campo no tiene por objeto la naturaleza, evidentemente el romanticismo queda descartado de ser un humanismo por su vuelta a ésta, pero también lo queda el clasicismo, como veremos en la cita que sigue:

" El principio de la literatura clásica era la imitación de la naturaleza. Para el romántico, sin embargo, la literatura clásica era el producto de una afectación, él, por su parte se propuso llevar a la literatura la voz genuina de la vida. No pasó mucho tiempo sin que esta voz, a su vez, pareciera falsa y retórica, y sin que la naturaleza volviera a ofrecerse a los poetas como una fuente todavía virgen. Contra esta relatividad de los conceptos literarios de la naturaleza parece que reaccionaba Stendhal cuando decía: 'El romanticismo es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que en el estado actual de sus hábitos o de sus creencias son susceptibles de darles el mayor placer posible'; por lo que juzgaba que Racine había sido un romántico en su tiempo. Y es que, en efecto, cada quien

se imagina que el breve contenido de la experiencia que le proporcionan su época y sus circunstancias es la naturaleza". 15

En su tiempo, al público de Racine su lenguaje le pareció natural, pero después otros lo juzgaron forzado y artificial, y eso que él quiso que fuera tomado como el lenguaje natural del pueblo pasó a la historia como una creación literaria más.

Sería pertinente preguntar si, contra esa forma de belleza que halaga al pueblo en ese circunstancial naturalismo romántico, existe otra, imperecedera y trascendente. Si es así, tanto Cuesta como Stendhal estarían hablando de una belleza intemporal. Conviene recordar que "la resistencia contra su tiempo es la 'substancia' " del arte de Orozco.

Pero, por ahora, sigamos con el tema de la naturaleza: "En nuestros días la naturaleza parece agotada. Se habla con desprecio de las obras naturalistas, se inventan términos para expresar que no está en la naturaleza el objeto del arte. Por ejemplo: Sobrerrealismo, que se ha derivado del adjetivo real". 16

" Según esto, el sobrerrealismo se propone descubrir por medio del arte, una realidad que está por encima

de la realidad. La paradoja resulta de darle un sentido absoluto a la realidad que le sirve de dato". 17

Cuesta arguye que, según el relativismo de Stendhal, esta superación de la realidad la ha buscado el arte de todos los tiempos, entonces se está hablando de una búsqueda constante y no relativa.

"... El arte sobrerrealista contemporáneo no podrá evitar que sea una realidad la que obtenga como fruto, tan superable como la que cada época sintió como efectiva". 18

Así que Cuesta acepta que esa superación de la realidad es histórica pero existe, ha existido siempre... Sin embargo, hay todavía una cita suya que contradice esta adhesión relativista-histórica con Stendhal (adhesión debida, aparte de su probado amor por Stendhal, a su odio por el romanticismo), y es ésta: "uno de los últimos progresos en la historia del arte ha sido el descubrimiento de que los distintos estilos artísticos no fueron determinados por las condiciones del medio, por la clase de recursos técnicos, la capacidad individual, - el medio en el sentido de la paradoja de Wilde - todo esto es al contrario, lo que depende de esa voluntad perfecta-

mente orientada que forma el estilo y le imprime su sello característico". 19

Aquí ha desaparecido la historia ante la voluntad de poder del artista. No únicamente la historia y sus circunstancias sino también "la capacidad individual" ceden ante esa voluntad que debe a cambio, estar "bien orientada", tanto como para definir su estilo, es decir, su forma. La voluntad de poder unida a una necesidad de dominar a la naturaleza, que podría ser otra forma de esa voluntad de poder, pero que está en contradicción, por lo menos con el Nietzsche de Los orígenes de la tragedia, puesto que no sólo antepone a Apolo sobre Dionisos, sino que quiere esclavizar a éste en nombre del primero. Nada de instinto: sólo el conocimiento.

En cuanto a la pasión diferenciada de los sentimientos, veámos un poco lo que Cuesta quiere decir cuando se refiere a ella.

Los estoicos decían que las pasiones estaban contra la naturaleza porque según ellos la naturaleza es seguir a la razón. Así que consideraban a la pasión irracional, como vendrían a clasificarla después, tanto tomistas como psicoanalistas. Pero, aquí hay un gran pero. Según Hegel la pasión se subordina necesariamente a la razón, la cual usa de las pasiones para la realización de los fines esen-

ciales del espíritu. "Si llamamos pasión - dice - al interés en el cual la individualidad entera se entrega con olvido de todos los demás intereses múltiples que tenga o pueda tener, y se fija en el objeto con todas las fuerzas de su voluntad, concentrando en este fin todos sus apetitos y energías, debemos decir que nada grande se ha realizado en el mundo sin pasión". 20

En este punto debemos admitir, por lo menos, que no sólo las ideas sino que el tono y el razonamiento de Hegel están muy cercanos a Cuesta y que su definición de pasión, por mi parte, la dejaría asentada aquí y me referiría á ella cada vez que Cuesta habla de pasión.

Había apuntado antes que el lenguaje romántico habla más de los estados de ánimo, o más bien, que por medio de él hablan más los estados de ánimo que las pasiones. Volvamos a ello.

" ¿Y qué son el lenguaje imprevisto, el lenguaje de los sueños, de la alucinación y de la locura, a que la literatura sobrerrealista pide una nueva fuente de poesía, sino otra vaguedad, otra obscuridad del lenguaje? ¿qué son sino otra emancipación del yo? Pienso

que si tenemos presentes los ejemplos románticos y simbolistas, podremos descubrir en las extravagancias del sobrerrealismo, aún en caso de juzgarlas así, que no son sino el producto natural \* de la evolución de una antigua psicología literaria".<sup>21</sup>

Hay en estos párrafos un anuncio importante sobre la "naturaleza" que ya habíamos encontrado en el capítulo anterior como antepuesta a inteligencia.

"La razón es un tema; la naturaleza es otro. Su disputa consiste en ganar cada una para su particular información \*\* que cada una quiere absoluta, al acontecimiento indeterminado, al personaje azaroso, a la libre casualidad. La naturaleza los gana sin esfuerzo, pero así como los gana los pierde. Y la razón no se conforma con admitirlos, hasta no conservarlos. Y no se conforma con conservarlos suyos, hasta que ya no los separa, haciéndolos suyos, de quien naturalmente son. "Sólo si abstrae, conserva; pero quiere abstraer sin arrancar. Y quiere respetar la raíz individual de las cosas sin ser, a su vez, distraído por ellas de su misión universal".<sup>22</sup>

\* El subrayado es mío.

\*\* El subrayado es mío.

Vemos, pues, que el objeto de la disputa es el conocimiento indeterminado, el personaje azaroso ¿no es esto ya un indicio de cierta unión de los contrarios que, por lo menos, se sienten atraídos ante los mismos objetos? La naturaleza crea objetos, personas o acontecimientos, que nacen, se desarrollan y mueren, pero la razón se enamora de ellos, quizá precisamente de esa temporalidad que llevan en sí mismos, y los quiere para ella. El problema es que los puede rescatar si los abstrae, si los desencarna, si los saca del tiempo; mas eso no la satisface: quiere mantenerlos vivos, pero para que algo esté vivo tiene, necesariamente que transformarse, que morir.

No puedo dejar de señalar aquí lo ejemplar que resulta que Fausto se enamore de Margarita; no de su belleza, un tanto vasta, cuanto de su inocencia, de su juventud, de su espontaneidad, todas ellas virtudes fortuitas y, transitorias. Pero esto que apenas es un detalle superficial, deseo que sea una flecha indicadora hacia lo fáustico del problema.

Quizá no sería ocioso recordar, y hasta subrayaría su lucha contra la naturaleza, que Jorge Cuesta, químico, a quien gustaba oírse llamar "el más triste de

los alquimistas", se dedicara a buscar una fórmula para evitar que la fruta suspendiera su proceso natural hacia la maduración durante meses. Y lo logró, logró detener el proceso natural. El pretexto era facilitar la exportación de la fruta, pero bien pronto se vio que no se trataba en realidad de eso, sino de la lucha contra la naturaleza, cuando después - del éxito de estos experimentos comenzó a inyectarse a sí mismo, a experimentar en su cuerpo fórmulas semejantes a las que le habían servido en el caso de las frutas. Quería detener su propio proceso biológico en un desafío abierto no sólo a la naturaleza, sino a la muerte. Sabemos lo que esto le costó: la vida, que él mismo se quitó en un último acto de extremo desafío a la naturaleza, a la cual negó su sometimiento cuando lo privó de lo que más amaba: la razón.

Ahora bien, esa lucha entre razón y naturaleza sólo puede ser establecida en los términos de la inteligencia, puesto que "la naturaleza es lo que está conforme, lo que no cambia, lo que permanece de acuerdo con su origen. Si la naturaleza fuera revolucionaria no podría existir la noción de ley natural ..... Todo



naturalismo es, estrictamente, un conformismo. Y en ningún conformismo puede verse una revolución." 23

La naturaleza no piensa, evoluciona; sólo la inteligencia puede mover a la naturaleza, y moverla hacia distintas formas, sin conseguir, desde luego, que de un modo total deje de funcionar según propias leyes, por otro lado siempre misteriosas. En realidad puede moverla, pero no conservarla en la forma, en el estrato en que la prefiere, no detener su camino propio.

Pero hay quizá una solución a esta situación: la de Paúl Eluard: "para él, la naturaleza es la que es pá-lida y no la abstracción. El espejo que opone al mundo, para recogerlo, tiene tanto brillo que todas las armaduras, 'que todas las máscaras defrauda': Después de que en el espejo lo ha visto:

Lo que ha sido comprendido no existe más,  
el pájaro se confunde con el viento,  
el cielo con su verdad  
el hombre con su realidad" 24

Adelantemos un poco la investigación sobre un posible idealismo, e insistamos sobre el espejo de Eluard apoyándonos en otro espejo, el de Villaurrutia. Para ello me permitiré subrayar varias palabras de una cita

en que este punto me parece especialmente importante:

"Una ventana sólo es una oquedad, pero su marco abraza el paisaje...La ventana es su espejo, cuyo paisaje sobrio y reducido, se ha dejado elaborar por los ojos atentos y, mejor que jardín, se ha vuelto ya invernadera. Los ojos le han dado su nueva calidad; una calidad metálica: maleable, y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo" <sup>25</sup>

Otra vez la forma, lo que limita el paisaje es un vacío, una oquedad, un "vasto y fiero abismo" que, sin embargo abraza al objeto y vence a la naturaleza. Pero de pronto la ventana es, también otra vez, el espejo metálico, duro, sensible y frío, que confiere esos adjetivos a lo que "retrata". Lo más interesante, por lo menos en este momento, es hacer constar que son los ojos los que han transformado al paisaje, le han dado nada menos que una nueva calidad y lo han vuelto objeto dentro de un espejo. Este cambio de naturaleza de la naturaleza, forzada al invernadero de la inteligencia, no puede negarse que da idea, si no de una realidad superior por lo menos de otra realidad.

Me parece que este poder de crear, de dentro hacia afuera, del sujeto al objeto, separando a ambos lo más

posible de la naturaleza para hacerlos convivir en una diferente, nos hace pensar en la idea arquetípica y valiosa en sí misma, y aunque ésto sería parte de un idealismo que Cuesta conscientemente rechazaría, es la manera más adecuada para explicar la relación de Cuesta con la naturaleza y el punto de partida de sus problemas entre el objeto y el sujeto del arte.

Pero hay algo más en este asunto: Cuesta habla precisamente de significación en unos términos por demás reveladores: "Lo que una cosa significa es el producto de un juicio sobre la cosa; si no hay juicio no hay significación, o, lo que es lo mismo, sólo la hay de un modo sobrenatural. Y sobrenatural tiene que ser, pues, como significación, la de toda referencia a un objeto, que no es referencia lógica o una referencia moral". 26

Entonces si no es lógico o moral existe la posibilidad, por lo menos, de una significación "sobrenatural".

Es importante no olvidar que el espejo lo "opone" al mundo, y que el espejo, el creado, el que no es naturaleza, tiene tal brillo "que todas las armaduras, que todas las máscaras defrauda". Es decir, que no hay complicidad entre el espejo y la naturaleza que, digamos muy entre comillas, "retrata", sino una oposición; y que éste,

el copiadador, despoja a las cosas de sus armaduras y a los rostros de sus máscaras, es decir, los deja en una verdad, una desnudez que no es la natural, porque no es inocente, sucede ante algo, ante alguien, otro la ha producido.

Además, aquí cabría adelantar uno de los pensamientos fundamentales de Cuesta respecto al arte: "Por amor a la verdad, hay espíritus que piensan que en el arte no cabe la mentira; y se dice una mentira por amor a la verdad. El arte es esencialmente el arte de mentir. Siempre es una representación, una imagen, una ficción. Y como se propone que lo que representa sea como la verdad misma, se propone engañar... Sin engaño, sin mentira no hay arte. Y tratar de desconocerlo me parece estéril aunque no tanto desde el punto de vista del arte como desde el punto de vista de la moral. El arte no pierde nada con ser hipócrita: puede decir que su objeto es la verdad y seguir mintiendo. Pero la moral que condena a la mentira en el arte, no sólo se prohíbe el arte; también se prohíbe conocer que la mentira puede ser un bien, que la mentira puede ser objeto de una perfección moral. Y una moral que se prohíbe algo que es bueno me parece que peca principalmente contra la moral". 27

Por supuesto que el arte miente cuando retrata al objeto al que se "opone" porque lo que pretende de ese objeto no es su realidad objetiva, que ésa ya está presente, sino su significación, el "juicio" sobre él; entonces digamos más bien que se propone una verdad que, si es lícito decirlo así, necesita mentir, según los cánones de la realidad circundante, para ser verdadera. Los medios de que se vale el arte para encontrar esa otra verdad ficticia desde el punto de vista de la verdad, llamémosla real, tiene muy probablemente que ver con lo que Manuel Granel dice sobre Hegel: "Al tratar de lo bello, lo define como manifestación sensible de la Idea. Esta se encarna, se concreta, toma forma. Fondo y forma, en íntima relación constituye el objeto estético". 28

Hegel mismo apunta: "el espíritu no tiene más vecindad que la de sí mismo. Las cosas del espíritu interesan más que los objetos exteriores en su apariencia concreta y sensible. Por lo tanto, la esfera de la naturaleza sólo entra en el dominio de la poesía cuando el espíritu halla en ella una excitación o los materiales de su actividad; cuando considera el mundo como teatro de la humana actividad, como su mundo exterior, que únicamente tiene valor esencial mediante su relación

con el mundo interior de la conciencia". 29

### 3) SUS POSIBLES CONTACTOS CON EL IDEALISMO.

Parecería a primera vista ocioso buscar, en un pensamiento declaradamente clásico, como en el caso de Cuesta, un idealismo, si no hubiéramos visto ya lo repugnante que le parecen la "materialización de la poesía", "el imperio absoluto del asunto" y la naturaleza. Su disputa con ésta admite, además, la posibilidad de "otra realidad" aunque él continuamente lo rechace, como vimos en el caso del sobrerrealismo y de la pintura moderna.

Por otra parte, el arquetipo de la Belleza, sin sentimentalismos ni referencias históricas, ni límites de modas unificaría la fidelidad interpretativa de Ansermet, con la "gala o decoro" - aparentemente gratuitos de Díaz Mirón que cambia su gratuidad por el calificativo de legítimo vehículo artístico, al ser capaz de transmitir la belleza; y explicaría el entusiasmo de Cuesta por el poema de Eluard en el que éste pone a aquello "que ha sido comprendido" por encima de la realidad: el pájaro y el viento, el cielo y su verdad, el hombre y su realidad, pasan a ser otra cosa,

única y la misma, desde el momento en que se ha "comprendido"; y nos acercaría a la transformación del paisaje que es capaz de conseguir por sus "ojos atentos" Villaurrutia. \*

A buscar la posible influencia no sólo de Hegel, sino del pensamiento alemán, me ha llevado el testimonio de -- un amigo de Cuesta y Villaurrutia, al decir la importancia que éstos daban a la lectura del Laocoonte de Lessing y De la Belleza en el arte clásico de Winckelmann.

Es verdad que en Winckelmann reaparece la Idea -- platónica: "Estas frecuentes ocasiones que tenían los artistas griegos para la observación de la naturaleza,

\* En cuanto a la posibilidad de un cierto platonismo en Cuesta, aparte de la interpretación -- de las Ideas como entidades metafísicas, hay -- quienes ven en esta doctrina estructuras del -- conocimiento de la realidad, más semejantes a -- la hipótesis matemáticas que a las entidades -- metafísicas, y para otros se trata de modelos -- de las cosas que resultan visibles únicamente -- cuando, como dice Bergson, tomamos un vista -- estable sobre la inestabilidad de la realidad; en este caso se concluye que las ideas son -- expresión de las inmovilidades alcanzadas tan -- pronto como se detiene el fluir incesante de -- la realidad en ciertos momentos privilegiados. Si tomamos en cuenta la admiración y las referencias presentes en los ensayos de Cuesta -- sobre el filósofo francés, no sería descabellado suponer que también a través suyo recibiera el influjo de esa corriente que ha llegado hasta nuestros días.

les provocó el ansia de llegar todavía más lejos; comenzaron a forjarse ciertas ideas generales de perfeccionamiento (así de las partes aisladas como también de la proporción del cuerpo en el conjunto), las cuales tuvieron que elevarse por sobre la propia naturaleza; su arquetipo fue únicamente una naturaleza ideal concebida por la razón".

"Así plasmó Rafael su Galatea. Uno puede apreciarlo gracias a la Carta dirigida por él al conde Baltasar Castiglione: 'Como las perfecciones -escribe- son tan raras entre las mujeres, me valgo de una cierta idea de mi imaginación'". 30

Pero en todo Winckelmann se ve ya que no se trata de imitar a la naturaleza, ni siquiera de imitar a los griegos: "La imitación enseñará a pensar y proyectar con seguridad, puesto que al mismo tiempo descubrirá aquí ciertamente los límites supremos de la hermosura humana y divina" El estudio y guía de un arte tan extremo como el griego, y la observación de la naturaleza "le harán más sensibles y acendradas las nociones particulares que el posee". 31

Pero Winckelmann no es tan ingenuo como para pensar que esta disciplina formal es suficiente, porque al



hablar del modelo, ya no del artista, y considerar la libertad y frecuencia con que los bellos cuerpos eran contemplados en todas las actitudes, de la manera más viva y natural en Grecia, dice: "La emoción íntima constituye la condición de la verdad, y el dibujante que quiera obtenerla en sus academias no logrará siquiera una sombra de verdad sin la compensación, por su parte, de aquello que la insensible e indiferente alma del modelo no siente ni es posible que tampoco pueda sentir; es a saber por medio de una acción que sólo es propia de un determinado sentimiento y de una cierta pasión". 32

Esto se prestaría a pensar que el arte debe ser tan imitativo que debe de estar en el modelo y no en el artista, y que este deberá sorprender, como un fotógrafo moderno, el momento fugaz de un bello ángulo, de una mirada insólita, pero no es así:

"Lo enérgico, lo fugaz e impreciso preceden a todas las acciones humanas; lo sereno, lo profundo y substancial vienen después. Empero esto último requiere tiempo para admirarlo y es propio solamente de los grandes maestros: las pasiones violentas son al fin y al cabo hasta una ventaja para sus alumnos... Los sa-

bios y los filósofos del arte saben <sup>ya</sup> cuan difícil resulta ésta en apariencia fácil imitación: ut sibi quavis Sper et idem, sudet multum frustra que laboret Aussus idem". 33

Es más, en la edición del Ateneo del Laocoonte de Lessing, hay una transcripción de Winckelmann que, seguramente por diferencias de interpretación en las traducciones aparece con una forma muy diferente en la edición de éste que hemos usado, pero que vale la pena reproducir aquí por la evidente semejanza con un párrafo de Jorge Cuesta. "Así como el fondo del mar - dice permanece siempre en calma, por agitado que se halle en la superficie, así también en las obras de arte de los griegos, bajo el imperio de cualquier pasión, la expresión nos muestra un alma grande y apacible". 34

Esta es la cita de Winckelmann. Cuesta dice: "Tumultuosos disturbios pueden mover la entraña del agua sin alterar su superficie; el problema puede ser arduo y la solución tranquila, y el esfuerzo que tiene o que oprime las cosas pueden no pasar del límite que prohíbe la gracia, por la medida de aquél o la resistencia de éstas. Como una clásica arquitectura lo primero que pone en el espíritu es una idea reposada de

seguridad". 35

Aparte de que las figuras sean en apariencia contradictorias al principio -el mar agitado en la superficie, pero sereno en el fondo, y la superficie tersa aunque "tumultuosos disturbios" muevan su entraña, - es evidente la semejanza metafórica y la igualdad de la conclusión. Un alma apacible o un poner en el espíritu, "como clásica arquitectura", una idea reposada de seguridad.

(Hay que dejar anotado, de pasada, que en este párrafo de Cuesta es evidente que está uno de los temas de su "Canto a un dios mineral". Sólo como recordatorio diré que él utiliza el retrato en "el limpio espejo \* del agua, que lo devuelve íntegro", y "parece" que le ofrece la eternidad en ese reflejo, no en la superficie, sino "bajo \*\* esa tersa atmósfera de agua", y que esto sucede "de un encanto al conjuro" . ¿Qué otro conjuro que el de el arte? Integra en la eternidad la figura de un hombre reflejándose en el agua. Figura clásica, tema obligado de las corrientes neoclásicas, intento

\* El subrayado es mío.

\*\* El subrayado es mío.

siempre fallido. Y sin embargo, esa imagen por primera vez, no es destrozada por la onda, sino por la materia, por "los átomos compactos", que la imagen hiende: "se abren antes/ se cierran detrás de ella/ y absorben el origen y la huella/ de sus nítidos actos". Silenciosa e implacable, la naturaleza deshace la posibilidad de eternizarse en una imagen, de conservarla a través del tiempo, porque sus leyes inmutables, absorben los actos de los hombres y hasta su huella. Todo lo que el hombre puede aportar es la forma, o la mirada, ambas receptáculos de lo exterior, maneras de contenerlo. Pero "Nada perdura, ¡Oh nubes!, ni descansa", la naturaleza aniquila la forma y la transforma, juega con ella ante los ojos del hombre, pero sin tomarlo en cuenta, sin enterarse siquiera de que el hombre necesita, busca su imagen, o la imagen, fuera de sí mismo.

También quiero recordar en este paréntesis que, como dije en el prólogo, una de las razones por las que estudio la posibilidad de un neoclasicismo en Cuesta es por la apariencia voluntaria por parte del poeta, de que "Canto a un dios mineral" dé, en una primera lectura la impresión de que, justamente las imágenes, son muy convencionales, muy clásicas o neoclásicas).

En cuanto a Lessing, bastarán unas cuantas citas para encontrar también parentescos, " No es de extrañar que los artistas, antes de haber podido estudiar la naturaleza por sí mismos hayan encontrado en Homero observaciones -- útiles imitando a la naturaleza según Homero ". 36

Aquí está la mentira en el arte, está la preferencia de Cuesta del arte por encima de la naturaleza.

También emparentaría el rechazo de Díaz Mirón, aunque él mismo lo ignorase, a aceptar para el arte otra cosa que no fuera la búsqueda de la belleza con el pensamiento de Lessing: "Para el artista de la antigüedad, la religión -- constituiría con frecuencia una de las trabas de que hablo. Su obra, destinada al culto y a la adoración, no siempre podía ser tan perfecta como lo hubiera sido si, al ejecutarla, solamente hubiera tenido en cuenta el placer del espectador" 37 Y sobre todo lo ligaría con el total y pertinaz rechazo de Cuesta ante cualquier arte comprometido, sólo que Cuesta no cree en la belleza como fin del arte sino como medio de conocimiento.

También su actitud frente a la crítica acerca a Cuesta a actitudes similares en el pasado. En el siglo --

XVIII se desintegra el poder y el prestigio de la poesía neoclásica, rompiendo con los cánones heredados de la antigüedad. Pero después del movimiento romántico y de sus derivados, existe un resucitar del neoclasicismo que tiende a subrayar la impersonalidad y objetividad del poeta, no ya del objeto de la poesía. Dejando aparte a los franceses cuya influencia sobre "Contemporáneos" todo mundo ha mencionado, pensemos en que uno de los principales exponentes de esta reacción es el primer Eliot, a quien Cuesta conocía bien, pues menciona su ensayo sobre Dante en el estudio sobre "Muerte sin fin", de Gorostiza. "La importancia que el mismo crítico concede al entendimiento en el proceso creador, el apelar a lo razonable y lo arduo, la creencia de que la poesía debe de estar tan bien escrita, por lo menos, como la prosa, permite igualmente esa interpretación neoclásica... Al definir el ideal de lo que debiera ser la crítica, Eliot proclama su preferencia por el análisis, en contra del impresionismo y de la 'apreciación' que hemos llegado a asociar con las actitudes románticas". 38

Sin quitar a Gide, y sobre todo a Valery, su influencia, diré por lo pronto que, al menos en lo tocan-

te a la crítica, Cuesta sigue a Eliot, o más bien, su postura en este asunto; postura, por otra parte, semejante a la de -- los franceses.

Piensa que la crítica debe de estar a la altura del escritor y no del lector corriente; que la crítica es una obra de creación, de interpretación y no de vulgarización. Por supuesto que esto no se queda en teoría, ya que escribe -- con el mismo rigor para "Noticias gráficas", que para "El Universal" o " Contemporáneos ". Su exigencia es suya y su medida el conocimiento, la razón y el arte.

Podría citar "La crítica desnuda", o referirme a su réplica al señor Cheney en "El arte moderno" o simplemente a la calidad de sus ensayos. Me remito a lo último.

Esta actitud es netamente neoclásica, pues nos -- lleva, directamente a una cita de Lessing, quien en su carta -- XVI dice: "Afirman que la crítica ha de limitarse a buscar -- las bellezas de una obra y paliar los defectos mejor que descubrirlos. Comparto esa opinión en dos casos. En primer lugar, cuando el crítico tiene ante sí una obra de excelencia indiscutible, como las mejores de los antiguos; después, cuando el crítico quiere más bien formar buenos lectores que buenos escritores". 39

4.) EL MATERIALISMO DEL ARTE MODERNO.

Volviendo a fondo y forma, Cuesta, en el ensayo a Díaz Mirón dice: "La necesidad que debe ligar a la forma con el fondo se conserva en la sombra".<sup>40</sup> Con lo cual deja el problema también en la sombra. Pero lo plantea y el problema existe.

Al tratar de Gutiérrez Hermosillo, de su muerte, escribe "Él mismo consideraba lo que escribía como inseparable aún de su vida personal".<sup>41</sup>

Y por otra parte dice del naturalismo y del arte moderno: "Lo que realmente quieren decir los críticos que, como el señor Cheney, juzgan el arte tradicional como naturalista, y el arte moderno como antinaturalista, es que, mientras el arte tradicional impone a nuestras representaciones de las cosas un orden lógico, de acuerdo con la naturaleza de las cosas representadas, el arte moderno pone de manifiesto que no coincide lógicamente, con la naturaleza de las cosas, el orden natural \* de nuestras representaciones; por lo tanto, juzgan que las representaciones del arte tradicional son, en verdad,

\* El subrayado es mío.



menos naturales que las del arte moderno, por más que éstas no nos refieran a la naturaleza de los objetos representados. Pero en esta concepción, como se echa de ver, es el arte tradicional al que no se considera, con toda justicia, naturalista. El naturalismo consiste, no en que sea natural lo representado, sino en que sea natural la representación".

A primera vista, creeríamos estar ante un defensor del arte tradicional, de la forma conectada a la naturaleza. Pero hay que considerar que él no escribe poesía naturalista y que la naturaleza, para no ir más lejos, es su antagonista. En realidad, él defiende "el orden natural de nuestras representaciones" y lo antinatural del arte tradicional.

Podría citar sin escrúpulos algún párrafo suyo como éste: "La forma es todo lo que entra en la pintura de un modo puramente plástico: la naturaleza bidimensional de la superficie pintada, la naturaleza física de la tela, el movimiento interior de la pintura, el movimiento con relación al espectador, las relaciones dinámicas entre los distintos planos, las tensiones, la tonalidad del color, la textura, el orden decorativo, etcétera ", <sup>42</sup> apoyándola

en otra muy parecida que existe en su ensayo sobre "El materialismo de José Clemente Orozco" <sup>43</sup> y decir que eso es lo que Cuesta, entiende por "forma", pero sucede que, en el contexto de ambos ensayos la forma pasa a ser otra cosa totalmente diferente. Cuesta está contra la pintura moderna porque, por ejemplo, en la expresionista "la forma expresa, pero no significa; en otras palabras, en ser pura forma reside toda su significación". Y encuentra "místico", puesto que es ilógico, fuera del "orden natural de las representaciones", como ya dije, al arte moderno. Rechaza totalmente al romanticismo, pero rechaza también el artepurismo.

Es interesante ver cómo no acepta el arte moderno por la misma razón por la cual habló mal del "formalismo" de los parnasianos: por ser materialista.

Pero si en la poesía parnasiana este materialismo consite en una subjetivación (digámoslo así) del objeto, puesto que lo ideal parecería ser que el poema se hablara a sí mismo, el reparo al arte moderno es más grave, pues se trata de una objetivización, de una cosificación de la conciencia o, por lo menos, de un engaño en cuanto a lo que deben de ser sus contenidos.

"En otras palabras, en la crítica del señor -- Cheney sigue presentándose el mismo abismo que se abre entre -- 'la significación' de las obras 'expresionistas' del arte -- moderno y la inteligencia del espectador..... De aquí con--cluimos que las personas que 'entienden' las obras 'expresio--nistas' las 'entienden' por haber prescindido de la actitud -- intelectual para contemplarlas, por haber aceptado que no son -- referencias lógicas y morales sobre los objetos que se dan a -- la conciencia. Y que si el espectador común no llega a enten--derlas ni deja de sentir repugnancia por ellas es porque no -- prescinde de la actitud intelectual y se empeña en entender--las efectivamente, impidiendo de este modo que lo que esas -- obras representan aparezcan en su conciencia como algo propio -- de ella, de un modo natural". 44

Es decir, lo que el espectador no permite es -- que se transgreda el orden y que el arte no mienta para -- -- -- decir, sino que se dedique a crear objetos silenciosos que se -- le hacen pasar como capaces de ocupar su conciencia. Como el -- acto de crear objetos está reservado a la naturaleza, y lo -- natural es lo contrario de la inteligencia, el arte moderno -- está falsando su cometido, que es el de comprender a los --

objetos, al tiempo que usurpa la función de la naturaleza.

Para aclarar este punto transcribiré varias citas que creo lo explican perfectamente: "El señor Cheney, siguiendo en esto a otros teorizadores, llega a considerar al arte moderno como dotado de un espíritu antinaturalista. En rigor, lo que se verifica es todo lo contrario: el arte moderno, desde la poesía simbolista a la pintura impresionista, es la expresión artística del naturalismo. Nunca ha habido un arte más natural, más alejado de toda metafísica.\* Esas formas extrañas que pinta, esos cuerpos inverosímiles, esos objetos sin figura, son tan naturales como lo vemos en los sueños y los pinta, precisamente, porque son naturales".<sup>45</sup>

"Puede advertirse, no obstante, que el irracionalismo es una condición necesaria del arte: que está presente en todas las expresiones artísticas de la humanidad y que no puede considerársele, por lo mismo, como algo característicamente peculiar del arte moderno. Pero si se recuerda que del arte moderno se dice que: es el más artístico, el más puro como arte, 'el arte por el arte', se entiende en qué sentido es verdadera la definición anterior; porque debe verse en el arte moderno el más puro, el más absoluto irracionalismo estético que ha conocido la humanidad".<sup>46</sup>

\* El subrayado es mío.

Según su propio decir, incluso los irracionalismos místicos, populares o de cualquier tipo, que han existido, estuvieron ligados siempre a "alguna forma de significación, es decir, al entendimiento".<sup>47</sup>

Pero ahora, en "el irracionalismo del arte moderno no se dá cabida a ninguna clase de significación; no se renuncia a la razón para mantener la coherencia del mundo en que nuestros sentidos se satisfacen; no renuncia al orden natural del mundo exterior en beneficio de los sentimientos del sujeto: Es un irracionalismo objetivista".<sup>48</sup>

¿Qué es lo que esto quiere decir? Pues, nada menos que considera la irracionalidad como una propiedad esencial del objeto y no como un defecto interior de la conciencia, y que, por lo tanto, considera de naturaleza irracional la propia "conciencia del mundo exterior".

No sólo el objeto no "significa" nada, nada dice a la inteligencia, sino que la conciencia misma se ha vuelto objeto, pues se queda ahí, inmóvil, inútil, petrificada, ya que carece de objeto en los dos sentidos: carece de objeto que contemplar y de función que ejercer.

De esta manera no existe la posibilidad de objeto y sujeto, no existe la distancia necesaria para que se produz-

ca el conocimiento, y mucho menos el análisis, la crítica, ya que tanto la conciencia como el objeto son irracionales, es decir, naturales: se ha suprimido a la inteligencia, se ha suprimido toda posibilidad de comprensión del mundo objetivo artístico, y , muy posiblemente la comprensión del simple mundo objetivo. Se ha renunciado al "contrario", a Dionisos, pero no en nombre de Apolo, sino que se ha renunciado, gratuitamente, a entender, en nombre de una nueva deidad que no presenta faz ni finalidad, de una deidad que el arte moderno no ha podido o sabido identificar.

A Cuesta esto le parece una aberración fundamental, no sólo en el terreno del arte, sino en el terreno del hombre, que siente ahora nostalgia por la naturaleza, pues Cuesta comprende que entre irracionalismo y naturaleza hay un abismo, puesto que aquella impone sus misteriosas leyes y es fiel a sí misma, en tanto que el irracionalismo no es más que una negación a ser hombre, a ser consciente, lógico.

Para apoyar este pensamiento de Cuesta, y por motivos meramente personales y con seguridad poco académicos, quiero citar aquí unos párrafos de Thomas Mann sobre el asunto: "Hay en la literatura europea actual una especie de rencor contra el desarrollo del cerebro humano, que

siempre me ha parecido una forma esnobista y tonta de auto-negación".

"En cuanto a aquel 'retorno del espíritu europeo a las realidades supremas, a las realidades místicas' del que usted habla con tanta fuerza expresiva, debo decirle que se trata realmente de una cosa grande y buena en la historia del espíritu en la que yo puedo vanagloriarme de haberme anticipado en cierta medida con mi obra. Pero confío en su comprensión cuando le digo que a la moda 'irracional' va a menudo unido un delirio de sacrificar y de arrojar por la borda irresponsablemente, adquisiciones y principios que no sólo hacen europeo al europeo sino hombre al hombre"<sup>49</sup>

Quisiera hacer notar que la carta de Mann a que me refiero fue escrita en noviembre de 1934 y el ensayo de Cuesta en agosto de 1935.

Podemos desechar de una vez, ante las múltiples citas hechas anteriormente que Jorge Cuesta pudiera ser un "formalista, pero si quedara alguna duda, puede ser aclarada de inmediato: "He releído la nota sobre La rebelión de las masas con todo el propósito de corregirla en su forma, como usted, me lo aconsejó. Pero tengo que declararme impotente. ¡Si fuera cosa de cambiarla en su contenido! Pues este es el que tiene que ver con mi arbitrio y mi deseo de

perfección. En cuanto a la otra, es mi naturaleza la que está de por medio y mi conformidad a mis defectos. No diré que tiene una lógica o una razón intrínseca, como cierta filosofía me lo permite. Pero creo que la justifica el hecho de que yo sea su única víctima, quiero decir, su única medida". 50

Así pues, su neoclasicismo supuesto considera a la forma como una responsabilidad "individual" y de muy segunda categoría frente al pensamiento. Incluso llega a unirla a su naturaleza sin por eso creer que obedece a una lógica natural, a "una razón intrínseca". Es, simplemente, un reflejo del pensamiento que desarrolla, "lo general en ella (en la nota) es el defecto". Así pues, no le da la gana corregirla porque encuentra que no traiciona al pensamiento que la sostiene, y no lo hace aunque se lo pida su amigo Ortiz de Montellano. 51

En lo que se refiere a lo que José Clemente Orozco mismo llama su materialismo, dice: "¿Cómo puede ser determinado el arte por la materia si no reside en ella originariamente la significación artística? O ¿Cómo puede dar el arte su sentido, si el sentido de él no es un sentido material?". 52



Su desazón disminuye al descubrir que el materialismo de que Orozco habla es, según él, un materialismo de textura, de resinas, de telas. Es decir, lo mismo que la palabra o el color de que habíamos hablado antes: la materia de que se sirve el artista.

Pero las cosas comienzan a complicarse cuando, por ejemplo, al hablar de la música de Higinio Ruvalcaba escribe: "Es cierto que no dice nada su música. Y quienes piden a la música eso que debe tener para darlo a quienes no lo tienen y lo piden ..." 53

Es cierto que se trata de música y que la música no habla, pero lo que Cuesta piensa es que el público lo que pide es que la música sienta y eso le parece una aberración tan grande como la del artepurismo y de la pintura moderna. Recuérdese el ensayo sobre Ansermet.

Hay en el mismo ensayo sobre Ruvalcaba otro párrafo que puede servirnos: "Este joven músico ha tenido el valor de hacer una música con su indecisión en vez de hacerla con sus ideas; una música que piensa en vez de una música pensada". 54

Quien haya leído a Cuesta y haga un somero juicio general sobre él, tendrá la impresión de que hemos arribado a puerto y que un arte que piensa, muy a lo Valéry, es su camino y su meta.

---

El mismo habla de que hay que buscar los medios de relación en vez de los medios de contagio afectivo, habla contra las sombras, los desmayos, los silencios, mencionando los olvidos, y cita a Valéry en el ensayo sobre Orozco que he mencionado antes.

Pero ¿qué hacemos con su amor a Orozco, a Vasconcelos, y al propio Díaz Mirón? ¿Qué con su admiración al decir de éste: "Que tu dicha a lo más horrible sea"? ¿Qué cuando dice de Fernández Mac Gregor que su defecto es ser "un hombre sin fatalidad"?<sup>55</sup> ¿Qué hacemos con su necesidad de contar con la 'colaboración del demonio'; Rembrandt, Baudelaire, son sus admiraciones profundas... Es necesario bucear, rastrear, ir tan lejos como sea necesario en busca de posibles influencias, encontrar las contradicciones.

Seguiré usando el ensayo de Díaz Mirón como guía, pero nadie se extrañe de que parezca a veces demasiado lejano: estará siempre presente.

Buscando el significado que hay entre fondo y forma, he querido dejar aclarado, antes de enfrentarnos directamente al problema, algunos puntos que me parecen directamente conectados con él, porque suponen la manera como Cuesta se acerca a la realidad, y la conecta con el arte.

Tratando de resumir someramente los resultados de esta investigación podemos decir:

- a) Los sentimientos no deben de entrar ni en la creación, ni en la interpretación, y en la crítica del arte.
- b) Reduciendo o simplificando un largo proceso podemos decir que Cuesta está en contra de la naturaleza y quiere vencerla desde todos los puntos de vista.

Entre otras cosas, pretende, para atacar al romanticismo (que considera una vuelta a la naturaleza), adoptar un relativismo stendhaliano, pero se contradice al asentar que la "voluntad perfectamente orientada del artista" es la que determina su estilo, prescindiendo, no sólo de la historia (él plantea el relativismo stendhaliano como histórico) sino de la naturaleza misma del hombre que desea el conocimiento.

"La razón es un tema; la naturaleza es otro", pero nos encontramos con que ambos están enamorados de los objetos, y los objetos de los que ambos se enamoran están sumergidos en la temporalidad.

En esta lucha se adhiere a Paul Eluard y a Villaurrutia para apoderarse del mundo objetivo "con los ojos"

o por el espejo y darle "una nueva calidad", cambiando su naturaleza; pero entonces nos encontramos frente a otra realidad.

Acepta, con toda lógica, que el arte miente según las leyes que no le son propias; pero dice al mismo tiempo que no hay "significación" sin juicio, y que ese juicio, si no es lógico o moral, tiene que ser sobrenatural.

c) Visto lo anterior es normal buscar en sus ideas una liga con un posible idealismo .

Hemos encontrado que en algunos puntos se acerca a Hegel y a los neoclásicos alemanes, descontando, desde luego, las influencias de Valéry, Gide y Eliot.

Por otra parte, hemos visto que considera necesario separar la literatura de la vida personal.

Defiende "el orden natural de nuestras representaciones" que es un orden espiritual o mental, es decir antinatural, porque sigue sus propias leyes y no las leyes de la naturaleza.

En cambio, la imaginación le parece de índole emocional, es decir, irracional: natural.

Y por ello está contra el arte moderno, por considerarlo una simple liberación del yo, y para él, entre expresar y buscar significados hay un abismo.

La materia con la cual se trabaja es simplemente la materia con que se piensa: ya sea música, pintura o literatura. Pero este pensamiento no es necesariamente lógico; puede serlo el juicio que le dá significación, y quizá en la literatura sea posible que este juicio baste, pero en la música y la pintura, por ejemplo, sólo se puede tener conciencia de lo que se quiere hacer y de lo que se está haciendo y, al trabajar, no permitir que la materia tome sus propios caminos, siga sus leyes, sino por el contrario, sujetarla y dominarla.

Pero la materia se domina en cuanto está sujeta por el pensamiento, la forma es un elemento de segunda clase o, quizá, apenas un instrumento de la razón.

Como se ve, este posible acercamiento a un idealismo está planteado en los mismos términos de la lucha de la inteligencia con la naturaleza y que los incisos I, II, III, y IV pueden resumirse en un solo postulado: "La razón es un tema; la naturaleza es otro", y, así en el arte, todo debe de estar sujeto a la razón, desechando los sentimientos, la imaginación: la naturaleza.

- 1 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón" . Op. cit. vol. II, p. 345.
- 2 Ibid p. 343
- 3 Carlos Monsiváis, Prólogo a La poesía mexicana del siglo XX. Empresas Editoriales. México . 1966. p. 41
- 4 J. Cuesta. "El clasicismo mexicano". Op. cit. vol. II, pp. 183-184
- 5 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. II, pp. 343-344
- 6 J. Cuesta. Ibid. p. 345
- 7 J. Cuesta. "La lección de Ansermet". Op. cit. vol. III, pp. 295-305
- 8 J. Cuesta. Ibid. pp. 302-303
- 9 J. Cuesta. "José Clemente Orozco". Op. cit. vol. III, p. 289
- 10 J. Cuesta. "La pintura de José Clemente Orozco". Op. cit. vol. II, p. 164.
- 11 J. Cuesta. "El arte moderno. La crítica del señor Thomas Craven". Op. cit. vol. II, pp. 172-177
- 12 Ibid. p. 177
- 13 Ibid. p. 176
- 14 J. Cuesta. "Humanismo y naturaleza". Op. cit. vol. III, pp. 389-390
- 15 J. Cuesta. "El lenguaje de los movimientos literarios". Op. cit. vol. III, p. 391
- 16 Ibid. pp. 391-392
- 17 Ibid. p. 391

- 18 Ibid. p. 392
- 19 J. Cuesta. "El resentimiento en la moral de Max Scheler" . Op. cit. vol. II, p. 32
- 20 Hegel. Filosofía de la historia. Revista de Occidente. 1928. vol. I, p. 59
- 21 J. Cuesta "La poesía de Paul Eluard". Op. cit., vol. II, p. 63.
- 22 J. Cuesta. Ibid p. 62-63.
- 23 J. Cuesta. "El diablo en la poesía". Op. cit. vol. II, p. 63.
- 24 J. Cuesta. "La poesía de Paul Eluard". Op. cit. vol. II p. 63
- 25 J. Cuesta. "Reflejos de Xavier Villaurrutia". Op. cit. vol. II, p. 29
- 26 J. Cuesta. "El arte moderno". Op. cit. Parte II, vol. II p. 24
- 27 J. Cuesta. "Contestación a la encuesta de la revista Romance sobre arte". Op. cit. vol. III, pp. 368-369
- 28 Manuel Granel. Prólogo a la Poética de Hegel. Col. Austra, núm. 777, Espasa-Calpe, Argentina. p. 11
- 29 Hegel. Op. cit. p. 31
- 30 J. J. Winckelmann. De la belleza en el arte clásico. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1959. pp. 72-73
- 31 Ibid. p. 77
- 32 Ibid. p. 71
- 33 Ibid. p. 85
- 34 Lessing. Laocoonte. Librería y Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1946. p. 29

- 35 J. Cuesta. "la pintura de Agustín Lazo". Op.cit. vol. II, p. 24
- 36 Lessing. Op. cit. p.162
- 37 Ibid. p. 91
- 38 R. Wellek. Op. cit. Tomo I, p. 12
- 39 Lessing. Op. cit. pp. 231-232
- 40 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol III, p. 345
- 41 J.Cuesta. "Alfonso Gutiérrez Hermosillo". Op. cit. vol. III, p. 230
- 42 J. Cuesta. "El arte moderno". Op. cit. vol. II, pp. 242-243
- 43 J. Cuesta. Ibid. Op. cit. vol. II, pp. 237-238
- 44 J. Cuesta. "El materialismo de Orozco". Op. cit. vol . III, p. 404
- 45 J. Cuesta. "El arte moderno". Op. cit. vol. III, pp. 241-242
- 46 Ibid. p. 242
- 47 Ibid. p. 234
- 48 Ibid. pp. 234-235
- 49 Ibid. p. 235
- 50 De la correspondencia Earl Kerenyi- Thomas Mann, "Eco", nov. 1964. pp. 28-29
- 51 J. Cuesta. "Carta a propósito de la nota-preinserta". Op. cit. vol. II, pp. 33-35



- 52 J. Cuesta. "El materialismo de Croce". Op. cit.  
vol. III, p. 404
- 53 J. Cuesta. "Música inmoral". Op. cit. vol. II, p. 129
- 54 Ibid. p. 129
- 55 J. Cuesta. "La enseñanza de Ulises". Op. cit. vol.  
vol. III, p. 30

CAPITULO TERCERO

"LA IMAGEN Y EL ESPEJO"

Poesía

---

Apasionadamente enamorado de la  
pasión y fríamente decidido a  
buscar los medios de expresarla

-Charles Baudelaire. "Eugene Delacroix".

El problema de fondo y forma, que para Cuesta es el Díaz Mirón de Lascas, \* es un problema artístico, poético, íntimamente relacionado con los puntos que hemos visto antes y también con las ideas que Cuesta manifestó al hablar, ya no de arte en

- \* "Esta concepción de la forma como una tortura interior del lenguaje está tan lejos del espíritu clásico como de la manera 'parnasiana'. El rigor de uno tiene por finalidad la imitación de un modelo, la objetividad del arte. El preciosismo de la otra se propone un cultivo estético del asunto convencional aquél y natural ésta, ambos procuran un acuerdo entre la forma y el fondo que no permite que se suscite una desesperación interior:"

El desacuerdo entre forma y fondo, que Díaz Mirón concibe como una tortura desafortunada y necesaria es producto de un sentimiento original e ingenuo que no recibe de ninguna tradición, aunque hubiera podido encontrarlo en Baudelaire. (que Díaz Mirón conoció la poesía de Baudelaire es indudable. Que recibió de ella una influencia real, no sólo es discutible, sino inaceptable. No hay en Lascas ningún indicio de una influencia superficial... ¿Y es posible que haya existido un influencia profunda sin una influencia superficial? Lo he reflexionado en más de una ocasión. Y pienso que Díaz Mirón pudo tomar algo de Baudelaire, en efecto, sin haberlo distinguido de otro poeta "parnasiano". Pero no existe fundament ninguno para concluir que Díaz Mirón haya encontrado en Baudelaire la fuente directa de su inspiración "definitiva", y ni siquiera una sombra propicia donde guarecerla" ("Díaz Mirón", Op. Cit. p.349).

general, sino de poesía en particular.

"La poesía es una ficción del lenguaje, un lenguaje figurado; pero poesía significa creación y sabemos que no pueden crearse sino realidades. ¿Qué nos dice, pues, la poesía al crear ficciones? ¿Qué nos dice, sino que las ficciones son nuestras realidades? ¿Qué hace, sino volverlas a su naturaleza, esto es, al único modo de su realidad? Representarse una cosa poéticamente es representársela como ficticia, y si entonces nos parece real, tenemos que admitir que su realidad se corresponde con su falta de existencia ..." <sup>1</sup>

Hemos vuelto aquí a la mentira del arte que crea ficciones, y a que esas ficciones son realidades de una naturaleza especial, de otra realidad, puesto que esa realidad se corresponde con su falta de existencia. La ficción que crea la mirada poética es nuestra realidad verdadera.

Si no hubieramos visto ya que el "espejo" crea un mundo de imágenes diferentes a las reales, que las transforma al oponerse a ellas, nos encontraríamos ahora, ante el párrafo de Cuesta, con una paradoja. Creo que la clave está entre realidad y existencia: La verdadera realidad humana es la poética, y la existencia es lo que podríamos llamar el mundo circundante, material, y el hombre dentro de esa circunstancia.

En cuanto a que "no pueden crearse sino realidades", esto no contradice su enemistad con el arte moderno, porque Cuesta habla de una realidad poética, de "una ficción del lenguaje" y no de la creación de objetos con existencia independiente, de cosas, como quiere el arte moderno.

En el mismo ensayo, aclara que el propio poeta puede ser el tema de la poesía en cuanto sea una persona figurada y no una persona real, aunque el lector, engañado por el artificio poético los identifique. "Precisamente la impresión de realidad es un producto de la ficción, lo que es causa de que a una mayor impresión de realidad corresponda necesariamente en la obra poética un engaño mayor, un mayor grado de mentira y de fantasía. Si en la poesía lírica, pues, es la persona del poeta la que nos muestra su realidad, en la proporción en que lo consigue tiene que ser una persona fingida".<sup>2</sup>

Volvemos a encontrar la distancia como necesidad del arte. La distancia entre objeto y sujeto. Por ello, en este ensayo habla de que el "sujeto de la poesía lírica" es la acción del poeta.

Yo diría que esa acción consiste, principalmente en partirse en dos o en tres y en poner la mayor distancia posible entre esas partes porque de ésto depende el que el fingimiento y el engaño sean mayores, es decir, más artísticos.

Parecería que podríamos seguir haciendo citas para confirmar los pensamientos sobre arte que ya hemos visto, pero aquí comienza la historia de una pasión, de una pasión poética tan terrible o más que la de Díaz Mirón, en cuanto es más lúcida:

"Al entregarse la persona del poeta como sujeto de la poesía lírica, a lo que entrega su realidad es, de hecho a una crítica y a una destrucción despiadadas; toda su realidad es puesta en duda y vista como ficción. Esta obra destructora de la ficción es cada vez más profunda".<sup>3</sup>

Todo lo que un hombre tiene: amores, odios, admiraciones, le son "arrebatados" por el poeta para darlos a otro que es una "persona ficticia"; y una vez arrebatados, son arriesgados a que se pierdan por el fracaso de la poesía, del poeta, y así no queden ni en la vida ni en el arte.

Es hora de preguntarnos por qué le interesa tanto a Cuesta un poeta que busca "la gala y el decoro", o la belleza, como él quiere.

Y es que la belleza no es, de ninguna manera la belleza clásica, inteligente y equilibrada que los capítulos anteriores nos hicieron sospechar, Cuesta tiene "la conciencia de que la belleza no está en lo que complace, sino en lo que fascina y se hace perseguir más allá de los sentidos, más allá de la satisfacción, adonde sólo la <sup>72</sup>fan~~ta~~sía puede probar el alcance y la

precisión de su poder".<sup>4</sup>

Y ese poder es tan grande que "nos damos satisfacción en contra de la orgullosa estética que vemos de este modo humillada, esto es, experimentando que el resplandor de la belleza no es un puro provecho o una pura recreación del arte, sino que, en tanto que es la necesidad de su objeto es una contingencia de su poder".<sup>5</sup> El objeto tiene necesidad de la transformación que sobre él debe ejercer la belleza al iluminarlo.

Por una vez "nos damos satisfacción contra la orgullosa estética" y le antepone un enemigo que debería ser su objeto, pero que es su contrario: la belleza. Por fin algo ha vencido al pensamiento; a la deliberada manera de conseguir y medir y contemplarlo todo a través o en función de éste.

Aquí conviene recordar la cita sobre Nietzsche que hay en el primer capítulo: "Su amor de la razón es un amor de lo que piensa. Y no por un simple escrúpulo metódico; no, tampoco por un simple ardid dialéctico. Él sabe bien que un hombre que piensa no es un hombre que razona. La razón, para él, no es el hombre sino lo que triunfa sobre el hombre". En Cuesta es el pensamiento el que se enfrenta a la belleza, es la disciplina estética la que se humilla frente a ella, no la razón "que triunfa sobre el hombre", como una inamovible piedra angular entre el discurrir intelectual. Creo que pasión y razón

tienen en el pensamiento de Cuesta equivalencia muy profundas aunque se produzcan en planos diferentes; hay algo absoluto en ellas siempre que las menciona, sobre todo cuando las sustrae para ponerlas a gran distancia de palabras a las que generalmente estamos acostumbrados a emparentarlas, como sentimientos y pensamiento. Razón y pasión mueven a Nietzsche por el camino inhóspito que recorrió, y son también las grandes fuerzas que llevan a Cuesta por el camino helado que no admite "calor animal". Alcanzar a conjugar estas dos grandes palabras llevó a Nietzsche al canto, aunque para ello a veces haya necesitado contradecirse, cosa que a Cuesta no le importa mucho: "se contradice cuando se contradice para superarse", pero que procura no permitirse a sí mismo.

En esa cita en que "nos damos satisfacción en contra de la orgullosa estética" puede verse que esa disciplina que Cuesta antepone a todas, ama y defiende como a ninguna, es en realidad una técnica del pensamiento, un "rigor" para hablar del arte, pero que no lo gobierna de ninguna manera. El arte no tiene que servir a la estética, porque el arte no debe de tener compromisos con nadie, ni con ella: debe buscar la belleza, la belleza del conocimiento, quizá la del conocimiento del objeto al cual transforma.

Pero ¿de qué manera?



De la misma como el pensamiento exige el "rigor", y debe de existir una crítica "científica". \* 6 "La necesidad que debe ligar a la forma con el fondo se conserva en la sombra"; "la poesía es una inteligencia incondicionada, que puede llamarse la inteligencia del azar y de la aventura " 7 y el método que le es propio "es un cultivo del vértigo y un enardecimiento de la pasión". 8

Entonces la poesía no es un objeto de la inteligencia sino que es una inteligencia con características especiales \*\*

\* Aunque Cuesta no aclara lo que entiende por crítica científica, creo que se está refiriendo a lo mismo, al rigor: "Hacer filosófico el estudio de una ciencia y enseñanza de un arte no quiere decir sino estudiarle y enseñarlo con seriedad". J. Cuesta. "La política en la Universidad", Op. cit. vol: III, p. 452

\*\* A éste se refiere Gilberto Owen cuando habla de que en Cuesta existe una ley inflexible: "Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado de que parezca suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la lógica - no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética". "Encuentros con Jorge Cuesta" Poesía y prosa. UNAM. Méx. 1953, p. 240.

que tiene como método uno diferente al de la lógica del pensamiento. Estamos en otro mundo, totalmente fuera de la existencia, en el que "los actos y los objetos que contempla esta poesía son los más próximos y más familiares. Pero ¡cómo desaparecen, de repente, su tacto y su figura habitual! Se abre un abismo en ellos y su sólida apariencia se disuelve, como el carácter de las personas en quienes se descubre un insospechado doblez. Los sentidos traicionan, se vuelven desleales. El oído es 'el laberinto de la oreja'; el tacto es unas 'manos de hielo'; los ojos se abren 'donde la sombra es más dura'. Cada impresión engaña, se convierte en la contraria, y el sentido de la realidad se pierde pues todo es pura fugacidad". 9 \*

\* En relación con esto hay una cita que contiene la posición de Baudelaire y de Novalis sobre este asunto: "Por otra parte, Baudelaire adopta frente a la naturaleza exterior una actitud sumamente notable. Ve en ella, no una realidad existente por ella misma y para ella misma, sino un inmenso depósito de analogías y también una especie de excitantes para la imaginación. 'Todo el universo visible -escribe- no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativos; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar'. Se deduce de esto que la Creación debe ser considerada como un conjunto de figuras por descifrar lo mismo que, según Lavater, se lee el carácter de un hombre, interpretando los rasgos de su carta -o como una alegoría mística; Baudelaire dice 'un bosque de símbolos' cuyo sentido oculto es preciso descubrir. El conocimiento de ese sentido verdadero, único real, de las cosas, que no son más que una parte de lo que significa, permite a algunos privilegiados -en este caso el poeta predestinado- introducirse y moverse con soltura en

Y en este nuevo e insospechado mundo reina la gracia como un azar de la poesía. Reina la gracia del demonio.

La belleza se consigue azarosamente, hay que poner todos los sentidos a su servicio, pero nunca es previsible, y tenemos el caso de Díaz Mirón, que "Sabe perfectamente que esta pleitesía religiosa no es agradecida por la belleza". 11

"Y de aquí la angustia, la distancia entre los dos sentimientos; de aquí la falta de conexión entre la forma y el fondo, a pesar de la necesidad supuesta; de aquí la perplejidad. Y ésta sí explica la variedad y la profusión de los asuntos y las formas en el libro, que no es sino el efecto de la indecisión del sentimiento mismo, es decir, el efecto de una falta de fe que se da como profesión invariable y fiel. Su única, su verdadera fe es otra, la que considera como un lujo del alma, y que duda mucho para reconocer al fin como una fatalidad". 10

\* el más allá espiritual que baña al universo visible, 'Porque todo lo visible -dice Novalis- descansa sobre un fondo invisible; lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible sobre un fondo impalpable' " (Marcel Raymond, *Op. cit.* p. 17).

Es notable la semejanza de la expresión de Novalis con la de Cuesta. Nada más que una mera conjetura diría que, cuando los Contemporáneos se refieren al romanticismo en general, en realidad hablan del romanticismo francés y del español, y que el alemán, sin desconocerlo ni mucho menos, lo mantienen semioculto y muy rara vez hacen una referencia directa a él. Recuérdese que Villaurrutia tradujo precisamente a Novalis para la Editorial Cultura.

Díaz Mirón se pierde, se deja llevar por todos los temas y todas las formas, se tortura gratuitamente y cultiva "las pasiones deliberadamente opuestas" más ingenuamente, pero de una manera tan cruel como Baudelaire procura el desorden de los sentidos.

Jorge Cuesta en cambio, no es perseguidor de la belleza, como ya dije, sino que considera a la poesía como un medio para llegar al conocimiento. Dedicó un ensayo completo a declararlo: "El diablo en la poesía" <sup>11</sup>, pero se trata de un tipo de conocimiento muy especial, posiblemente originado en el pensamiento de Hegel en cuanto a eso, en cuanto a medio de conocimiento, pero tan declaradamente fundado en Baudelaire y en Edgar Allan Poe en cuanto al tipo de conocimiento, que no es necesario ni siquiera buscar las referencias. \* Veamos un

\* Aparte de todas las citas y alusiones que en gran número de sus ensayos aparecen de, y sobre, Baudelaire, y de este que estoy transcribiendo en el que se refiere a ambos como creadores de esa "ingeniería diabólica", se puede consultar también lo que dice directamente sobre Edgar Allan Poe en "Un pretexto: Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet" Op. cit. p. 43 a 45, en el que se ocupa, además, de las diferencias entre uno y otro. Apuntaré solamente unas frases sobre Poe: "Emplica, primero que nadie, un orden meditado que organiza sobre una misma finalidad los objetos reunidos en la obra artística que emprende. Logra ocultar la naturaleza de cada sentimiento, de cada personaje con el oficio que un propósito calculado le impone".

poco, entresacando frases del ensayo antes mencionado cómo entiende Cuesta este punto:

Comienza el ensayo declarando que la revolución es un producto de la inconformidad, y que sólo puede estar, inconforme quien va en contra de la naturaleza, puesto que ésta es "lo que permanece de acuerdo con su origen", y quizá vale la pena apuntarlo, de ese desafío a la naturaleza nace el carácter demoníaco de la poesía como vinos que nació el de la ingeligencia. Pero volvamos a la poesía:

"La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la pura actividad del demonio". 12

Si volvemos un poco hacia el ensayo sobre "Díaz Mirón" veremos que ha sido tratado todo el tiempo bajo este punto de vista baudelariano.

Aunque Cuesta piensa que el drama espiritual de Díaz Mirón no es por contagio con Baudelaire, a quien, seguramente, Díaz Mirón había leído, pero como un parnasiano más, sin recibir influencia profunda (lo cual casi diría que conmueve a Cuesta, por la soledad y el desamparo, sin sostén de semejantes, de compañeros de aventura, al plantearse los problemas endemoniadamente inútiles de Lascas).

Díaz Mirón ya sabe que "el sacrificio y la pena son estériles. 'Siempre aguijó el ingenio en la lírica y él en va-

no al misterio se asoma' nos dice en un raro soneto titulado 'Gris de Perla'. 'Y si el Gusto en sus ricas finezas pide un nuevo poder al idioma/ aseméjase al ángel rebelde que concita en el reino del mal'. Nos dice también allí mismo, para no dejar ninguna obscuridad. El sacrificio y la pena son estériles y son, además, amargos. Son la desesperación de una impotencia, el rencor de un Luzbel. Son la obra de un sentimiento satánico, que carece tanto de reposo como de felicidad" <sup>13</sup> Es el "no serviré" del ángel maldito, del forajido, del fuera de la ley, del que se enfrenta a su Señor natural, a la fuente de su origen.

Pero la rebelión lo deja a merced de la diosa caprichosa: "Sencillamente nota que la belleza le huye de la intención de la expresión, del sentimiento, y que es en los desvaríos, en la vuelta de la expresión donde la encuentra como una gracia". <sup>14</sup>

Díaz Mirón se resigna a luchar en busca de esos momentos, "su lucha con la forma no parece dejar lugar a un drama más trascendente y desolador. Pero este drama existe". Existe como sensibilidad mantenida en vigilia a fuerza de voluntad porque ella misma carece de impulso, existe la gran sensualidad de Díaz Mirón, sometida a las vicisitudes del alma (contra lo que la naturaleza exigiría), y la espera exasperada que recibe en premio frutos deslumbrantes pero imprevisi-

bles y precarios.

Pero, aparte de las contradicciones, ya señaladas, en que incurre continuamente Díaz Mirón en el prólogo de Lascas, que no pueden ser interpretadas más que como una falta de "rigor" en su pensamiento, Cuesta mismo se da cuenta de que "su reacción en contra del romanticismo \* carece de intención literaria. Ni la propone como ley, ni la siente como una generalidad, como lo prueba la adversidad de la inspiración en que se reconoce. La presta, con la mayor ingenuidad, como una pura experiencia sensible, como algo que le hubiera fatalmente acontecido, sin que hubiera sido un objeto de su voluntad". 15

El caso de Cuesta, en cuanto a esto, es totalmente el contrario: su reacción contra el romanticismo, o el irracionalismo, es no solamente consciente sino que ha dado origen a una gran parte de sus ensayos; y la unidad de su inspiración es una de las cosas que primero llaman la atención en su poesía.

Mucho se puede decir de él, pero no que es ingenuo. Las experiencias sensibles no le satisfacen ni en la teoría hasta aquí expuesta, ni en sus poemas, y cree en la voluntad de poder del artista, como en una fatalidad, en un destino, plenamente asumidos, no inconscientemente sobrellevados.

\* Esta reacción contra el romanticismo no fue más que su adhesión al parnasianismo, que no es más que un formalismo de éste.

Si considera a la poesía como una ciencia, un instrumento de investigación, puede admirar el heroísmo de quien lucha contra lo imposible, sin más armas que una sensibilidad siempre despierta, aunque sea voluntariamente sostenida en la vigilia, pero sin asomo de método. Es verdad que Díaz Mirón, tal como él lo ve, está dentro del campo del dancismo, y no se echa atrás, se sostiene con todo su valor y todas sus fuerzas, pero no sabe plantear su problema, ni avanzar.

Transcribiré el final del ensayo porque termina de una manera directamente conectada a las frases que hemos visto en este último capítulo:

"Una angustia que siente la belleza como un poder extraño y misterioso, que desde las sombras del espíritu lanza los rayos que deslumbran a un alma que sufre por no poder reproducirlos. Y la poesía dictada por ellos es una expectación, una espera, un sumergirse en la obscuridad que rodea a los contornos de las cosas y en el silencio que envuelve como un halo a las palabras. Es crear una libertad de los sentidos, en medio de la asfixia y el sufrimiento. Y conservar el apetito al acecho, en una vigilia aguda y sin descanso, para hacerlo saltar sobre la presa sobrenatural y maravillosa, en el raro e inigualado instante en que el desorden del alma la pone a descubierto". 16 \*

\* Los subrayados son míos.



Hemos terminado con el ensayo sobre "Díaz Mirón"; no me queda de él más que una cita, que corresponde al próximo capítulo.

Pero ¿cómo hemos terminado? encontrando en Cuesta un semejante de Díaz Mirón, no únicamente en el problema de fondo y forma, sino en el sentimiento: en el sentimiento romántico, aunque se trate de un romanticismo a lo Baudelaire.

Sabemos que Cuesta piensa que todo el que conscientemente hace una obra para que esta sea, posteriormente, objeto de crítica, es un clásico, pero ya no importa la diferencia entre las denominaciones, sino la contradicción en el pensamiento y en el sentimiento.

Y ahora me dedicaré, a tratar de aclarar esta postura irracional o irracionalista de ese mismo para quien, según vimos: "La razón es un tema; la naturaleza es otro", y que pretendía que en el arte todo debe de estar sujeto a la razón, desechando los sentimientos, la imaginación: la naturaleza.

Aquí podría simplemente anotar una contradicción, pero no lo haré. Y no lo haré porque es necesario tener todas las claves posibles para interpretar la poesía de Cuesta que, curiosamente, no aparece nada contradictoria, sino plenamente coherente y unificada en sí misma.

"Cada impresión engaña, se convierte en la contraria, y el sentido de la realidad se pierde, pues todo es pura fugaci-

dad. Sólo el demonio, sólo la fantasía se encuentran en este medio a sus anchas, en donde cada ruido no es lo que se oye, sino otro ruido diferente en donde la sombra es la luz ... 17

El tiempo, la fugacidad del instante, el sentido contradictorio de la realidad que en algunos de los temas obsesionantes de sus poemas, sólo pueden, de una manera irracional, ser fijados.

Digo que de una manera irracional porque "la fantasía" o el demonio, no aparecen ser atributos del entendimiento; el demonio, de por sí es un personaje quizá más antiguo que Dios mismo, es el Otro, lo otro.

Pero sigamos nuestra exploración y encontraremos otra cita que explica la anterior: "Nada me parece más vano que la distinción escolar que se hace a cada instante entre la ciencia y la poesía, entre la inteligencia y la imaginación, y con la que se pretende, abierta o secretamente, sino despojar a la poesía de su carácter de ciencia, que es su carácter diabólico, a fin de poder identificarla con la fe, que es la ciencia del ángel. Separada, en efecto, de la inteligencia, la poesía consiente a la pasión y es esclavizada por ella, con lo que se salva su alma del demonio, se salva de la fascinación, por la imposibilidad que hay de fascinar a un es-

clavo, incapacitado, como está, por sus cadenas, de ir en pos de lo que lo solicita". 18

Es necesario ligar esta cita con la No. 4 en la que habla de que la belleza no es lo que complace sino lo que "fascina y que se hace perseguir más allá de los sentidos, más allá de la satisfacción".

No es lo mismo esto, ni con mucho, que "el resplandor de la belleza" y la persecución, precisamente a través de los sentidos, de la sensualidad, que hemos visto en Díaz Mirón.

La belleza no es nada sino una forma armoniosa, una convención, o, si se quiere, el encuentro entre forma y fondo que quería Díaz Mirón; encuentro que en él se produjo únicamente de una manera fortuita y milagrosa en instantes aislados.

Cuesta a lo que aspira es a otra cosa más permanente, a la transformación de la belleza en fascinación, y de la fascinación en arte: "El demonio es la tentación y el arte es la acción del hechizo.

No hay fascinación virtuosa...: sólo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza".

Según la nota No. 17, la unión entre inteligencia e imaginación no son contrarias entre sí, sino que, más bien, unidas, se oponen a la fe, a la irracionalidad, "que es la

ciencia del ángel".

Separar la inteligencia de la poesía, da lugar a que la pasión, (aquí tomada como sentimiento y no como principio motor) de carácter irracional, la haga su esclava. La falta de virtud de la fascinación está, muy probablemente, en esa unión entre imaginación e inteligencia: "los griegos sabían bien que la belleza no es pura. Los pintores del Renacimiento sabían bien que no era posible una belleza religiosa sin depravar a la religión: sin hacerla fascinante". 19

Vamos a ver ahora de qué manera se ejerce, qué es lo que Cuesta llama fascinación.

En uno de los ensayos más bellos escritos por Cuesta: "Una mujer de gran estilo: Mae West", se refiere ampliamente a este tema. Tira, el personaje representado por la actriz, es una cantante y danzarina de feria que, con su arte hace olvidar a los otros la monotonía del hastío de su vida y les proporciona "una inesperada promesa de placer", 20 mas lo importante es que Tira es consciente de que esa promesa es una mentira, una mentira más verdadera que la realidad de sus espectadores y que la suya propia.

"Tira, la atracción de la barraca, fascina. Y no ignora que en la fascinación que emana de ella hay un engaño, una

convención que se olvida \* pero también advierte la verdad que en el engaño permanece, en la que siente la secreta razón de su destino y no el simple modo de su existencia". \*\* 21

---

Para fascinar Tira no necesita más que ser consciente de su engaño, con total independencia de la calidad de su arte: "Su mal gusto es incorregible y endemoniado; ignora lo que es sobriedad y mesura. Pero todo esto no está diciendo sino que está por encima de lo común, de lo natural. Su naturalidad, la de ella, está en el falso y arbitrario lujo del circo... Su naturalidad está en el arte, en la afectación; allí se encuentra asimismo el sentimiento de su poder, de su grandeza, y allí se reconoce ella igual a la más rigurosa medida de su destino excepcional". 22

\* El subrayado es mío

\*\* Vemos aquí, además que si bien el alcanzar la belleza es como una gracia, el aceptarla, o el aceptar el destino de poeta, de artista, como eso, como destino, es muy importante en la obra misma, ya que, en el caso de Díaz Mirón, mientras éste consideró a la belleza como "un lujo del alma", como simple "gala o decoro", está desconociendo su fe verdadera, por una "indecisión del sentimiento mismo", y que solamente al final (¿al escribir Lascas?), la fe en la belleza termina por imponersele como destino. "Díaz Mirón" Op. cit. p.346, nota No. 10.

Tira vive fuera de las reglas, inventa las reglas, como Cuesta vimos que exigía del político y del artista: "vive peligrosamente" ... nada tiene poder para apartarla de la significación de su vida "ya no de su obra, sino de su vida como obra de arte ... Es incapaz de piedad, de simpatía. Es fría, calculadora" para atender únicamente "los más fugaces indicios de su sino ... para sorprenderlos" "con toda su exaltada lucidez".

"La fatalidad - el fatum - sólo en las almas libres encuentra la materia plástica en que se vierte su forma eterna". 23

En esa película, titulada "No soy un ángel", Jorge Cuesta encuentra nada menos que la expresión de "la propia conciencia del artista" : "A diferencia de cualquier otra película americana, la naturaleza no entra aquí para nada, y debe decirse, para gloria de Mae West, que con su extraordinaria belleza, la admiración que produce es para su genio" . Porque, igual que el personaje que protagoniza "no confía en su belleza, sino en su genialidad, en su arte; no fascina naturalmente, sino con una profunda conciencia de los recursos de su poder; y en ello sólo el instrumento de una razón superior, que un oráculo expresa; ... y, si se da en espectáculo, sintiendo por él una atracción irresistible, no es para mostrar la naturaleza que posee sino la naturaleza de su pose-

sión, o sea el poder de su arte". 24

Cuesta no nos habla de lo que podríamos llamar el arte de Tira: su actuación, su canto y su danza.

---

A lo que se refiere es a su ser artista: vivir peligrosamente; ser consciente de su destino; no aceptar las reglas y en este caso ni siquiera el gusto ya no vulgares, sino sencillamente comunes, aunque sean de una comunidad artística: el buen o mal gusto en éste caso se reduce sólo a su manera de fascinar, de actuar, de ser artista.

Tira es fría, egoísta, asesina o cómplice (él no lo explica), de asesinato, por fidelidad a su destino.

Creo que hemos vuelto al caso de Díaz Mirón. Debo confesar que, aparte de comprender que era un medio para expresar sus propias ideas sobre poesía, siempre, al leer el ensayo sobre él, me sorprendió su real admiración y su falta de crítica para el buen y el mal gusto de Díaz Mirón, pero ahora veo claramente que - sin quitar la belleza cierta de los "aciertos intermitentes y relampagueantes como las chispas de piedras que no cesan de retornar a su sombra mineral, fría e incombustible" 25 precisamente Jorge Cuesta, tan estricto y exigente, había escogido a Díaz Mirón, dueño de una obra imperfecta, para, además de hacerle un homenaje al autor, hablar sobre su estética, su ética, e, implícitamente, de su genialidad, en el sentido en que llama genial a Tira.

Para fascinar son necesarios: la conciencia del engaño, del destino, y la necesidad imperiosa de manifestarlos, aunque esta manifestación, en sí misma, no sea, hablando con exactitud, de primera calidad o perteneciente a lo que se ha dado en llamar su obra "cultura", como si un cantante que posee "destreza", "excelencia", como diría Cuesta, no construyera cultura.

Esto parecería contradecirse con la postura implícita pero ciertamente aristocrática que Cuesta confiere al artista. No hay tal, por la razón de que no hay ser más aristocrático que aquel al que han señalado los dioses: el que tiene destino, aunque actúe en una carpa de feria.

Pero, aparte de esto, la especie de resumen que hice de las ideas fundamentales que hay en "Una mujer de gran estilo. Mae West" (quitándole, desgraciadamente toda su belleza expresiva), nos sirve para hacer una recapitulación de lo antes dicho:

1) Hablando de la poesía, Cuesta nos dijo que es una ficción, una creación, y que toda creación es una realidad. Que la realidad poética es la verdadera en el mundo humano y que consiste en mirar, enfrentarse al "espejo", o dar significación al mundo material que nos circunda. Es decir, que esa otra realidad de la que hablábamos podría no ser más que una transmutación que el hombre hace, por medio del arte, de la existencia. (El destino de "Eira es, una vez aceptado,



e independientemente del cambio que origina en ella misma, hacer que pierda el público "el sentimiento vulgar de la monotonía de la existencia, para encontrar el estremecimiento que sólo los milagros y las grandes ocasiones saben poner en la atmósfera".) <sup>26</sup>

2) Como un poeta lírico Tira se desdobra y es objeto de su actuación, puesto que una danzarina no tiene más medio o material de hacer arte que ella misma, que su propio cuerpo. \* La distancia que pone entre ella y su actuación es la de la conciencia, y quizá insuficiente, pero igual a la que exigió en el poeta lírico.

3) También "nos damos gusto contra la orgullosa estética" al no ocuparnos - en el caso de Tira - de su parecer, y ni siquiera de la belleza que habíamos contrapuesto a la estética, pues no sabemos hasta donde Tira es capaz de producirla, pero seguramente lo hace puesto que fascina a la gente que corre tras ella y, siguiendo el pensamiento de Cuesta, porque tiene conciencia de su destino y, por qué no suponerlo" de "que la belleza no está en lo que complace sino en lo que fascina", puesto que la fascinación es su arma.

\* Una de las razones por las cuales Valery escoge la danza para explicar el arte en "El alma y la danza" es éste: "Eriximáco: Pedro a cualquier precio, exige, que ella represente algo... Sócrates: Ninguna cosa, querido Pedro. El amor lo mismo que el mar y la vida misma y los pensamientos ... ¿no sentís que es el acto puro de las metamorfosis?" Paúl Valery El alma y la danza, B.A. Ed. Losada, pp. 22-23.

No serían éstos los únicos ensayos en los que encontraríamos referencias "sospechosas" en cuanto al sentimiento de Cuesta. Muy pocas veces se da el gusto de hacer un ensayo hermoso en cuanto a lenguaje y a lo que él llamaría "el arte de vivir"; en su poesía se le escapan en ocasiones, versos, estrofas, de una belleza enorme. Y además, como en el caso de "Una mujer de gran estilo: Mae West", algunas veces se deja ir por una exaltación imaginativa, aunque lógica, que parecería contradecir todo su pensamiento sobre poesía y arte.

Hay un romántico en Jorge Cuesta. Pero creo observar que no se trata de un "irracional", ni cuando se escapa al rigor extremo que se ha impuesto a sí mismo, sino a lo que, en una rara cita dice que es el romanticismo: "... escuela literaria, si puede llamarse así, que en un solo temperamento junta la más exigente razón y la más desentendida locura, la medida pasión moral y el exceso, el amor a un orden diferente y la revolución absoluta". 27

Esta cita, precisamente, me hace sospechar aún más de la necesidad íntima de Cuesta por cosas como "el destino", "el tiempo", "la muerte", la necesidad de encontrar (en el "Canto a un dios mineral") una solución orgánica en lugar de una solución analítica, y su parentesco cercano con Nietzsche, pues buena parte de su lucha consistió en vencer su propia naturaleza.

"Monsieur Teste" como lo llamaban sus amigos, no era de ningún modo un sentimental, pero era un hombre que sabía lo que era contrario a la inteligencia, lo sabía en sí mismo y quería vencerlo.

---

Y lo consiguió. ~~Los~~ todos los críticos que se han ocupado de él, no muchos, por cierto, en lo único en que hacen hincapié es en la dificultad lógica y sintáctica de sus poemas, en su inteligencia y en que éstos son lo más helado clasicista que puede existir.

"Helado" o "frío", es un término que él emplea constantemente, pero va vimos cómo fría debe ser, por ejemplo, la pasión. Lo de clasicista lo indignaría, puesto que lo que él entiende por ello le es inaceptable.

Bien, no estoy diciendo más que, creo que al hablar de la fugacidad del tiempo, de la muerte, del hombre frente al mundo, en la poesía clásica, (tal vez sobre todo en la española), \* Cuesta ha empleado metros y formas directamente alusivas a ésta última sea, por esa su voluntad decidida de rigor, de imponerse límites a los cuales no debía sobrepasar, y que esto es un indicio más de su lucha por no caer en una tentación que sería ceder a algo que no fuera la razón.

Al juzgar la obra poética de Cuesta, no se deben olvidar

\* Clásica por "ser objeto de crítica" y por su ejemplaridad, pero tan alejada del mundo greco-latino.

ni su pasión, por ría que él pretende que es; ni su constante referencia al diablo, a Baudelaire, a Poe, su lenguaje romántico baudelariano en cuanto el tema de la poesía se presenta, y lo que entiende, ~~lo bien que entiende ese lado obscuro de la vida, lo otro, el Otro.~~

Su negación a seguir ese camino es "radical", pero creo muy importante el saber que se trata de un vencimiento, no de una simple manera de ser. ¿Qué pasiones o sentimientos hay tras la helada forma de uno de sus sonetos?

El mismo tiene una cita que viene a propósito: "Frente al milagro del trapecista pocos tienen la fuerza de dejar su atención suspendida para ponerla en manos del real riesgo que la amenaza. Frente a la obra de arte pocos tienen la fuerza para entregarse a la inseguridad de su progreso ... Es hábil, dicen, o tiene su fin en sí, o es poesía pura. Hay una justificación dispuesta para quitarle al milagro su libertad y para reducir su sorpresa, y se le encierra dentro de él o se le hace derivar de cosas pasadas, o se le divide para prolongarlo en el futuro, como haciendo un armisticio con la imaginación, como dándole tiempo a su debilidad para prepararse. No se perdona sino el acto imperfecto". 28

Y lo que Cuesta pretende es nada menos que la perfección. Una forma perfecta dentro de un contenido perfecto: lógicos ambos, los dos difíciles por ello mismo para el lector.

Pero ¿Cómo logra él, casi para sí mismo, dar el salto entre los dos mundos que ha planteado?.

De una manera hábil y astuta, en que la renuncia no parece tal, en que se trata de un simple enunciado: "La ciencia poética ningún límite traza a su demoníaca pasión de conocer; en que no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema. Pues esta es la acción científica del diablo: convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual". 29

"Convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual" eso quiere lograr de su forma y su fondo, eso pretende al quererlos perfectos. Y perfecto para él, sólo puede ser el pensamiento, aunque conceda que "el sentimiento no es enemigo de la razón; pero quien se opone a la razón lo hace con el sentimiento". 30

Cuesta no se permite ni la posibilidad de esa oposición; es coherente con su pensamiento aunque, como hemos visto, como sucede con todo ser humano, el sentimiento vive en él, el sentimiento y eso otro que "el más triste de los alquimistas" sabía muy bien que existía, esas fuerzas obscuras que mueven al hombre irracionalmente, porque, al decir de Pascal "las pasiones están siempre vivas en quienes quieren renunciar a ellas".

Y Cuesta sabe también que está escogiendo no sólo entre razón y sentimiento sino entre dos formas de libertad: segura

la una y problemática la otra. Al hablar de Paul Eluard dice: "Y desde entonces, sus más espontáneas imágenes descubren, a pesar de ellas, muchas veces, el hilo desconfiado que las sostiene, en vez del confiado abandono que aspira a entregarlas al claro sentido natural que posee la libre oscuridad del alma. Y su lirismo se avergüenza de su conveniencia con la más exigente lucidez, y sus palabras, cada momento, tendrán en cuenta el conflicto que existe entre la libertad que la razón quiere determinarles, si así puede decirse, con su dominio y la libertad que recobran en la anarquía que las devuelve a su naturaleza, para mantenerse en un equilibrio que no rompe la apresurada parcialidad que los supra-realistas parecen exigirle". \*

Es claro en este párrafo que la libertad de la oscuridad del alma es natural y que en cambio la que la razón quiere determinarle no lo es. Creo que también esta azarosa aventura de la razón puede ser fascinante y demoníaca.

Es necesario hacer hincapié en que Cuesta no rechaza los temas oscuros, sin los medios irracionales de expresión. De Rembrandt dice, por ejemplo: "... el secreto de Rembrandt es, por decirlo así, el de alojar la embriaguez en la sobriedad, el misterio en lo trivial, el extremo en la moderación. Este

\* Los subrayados son míos.

retrato conoce el secreto. El secreto de hacer vivir unos ojos y una boca familiares en una atmósfera en que se libran de pertenecer a un mundo que no los entrega por completo a

---

la desatada fantasía de nuestro placer, tan tiránica y caprichosa como la fantasía de la muerte".<sup>32</sup> Ni la fantasía del placer, ni la fantasía de la muerte, ni la del sueño, ni siquiera la de la inteligencia, pueden dejarse sueltas, porque entonces devoran, como vimos en el capítulo anterior, al objeto tanto como al sujeto.

"Es la vigilia de usted la que le permite encontrar un significado a soñar, una conciencia a estar inconsciente, un algo a la nada, una existencia a las sombras. Esa vigilia es la que le hace esencial a la poesía el tema de la muerte, que en usted aparece en la forma de los sueños: la poesía es una especie de resurrección, en cuanto hace posible que viva una conciencia de la muerte o que esté despierta una conciencia del sueño".<sup>33</sup> La vigilia sería la guardiana y la medida de la razón, y en ella pueden caber todos los temas que llenen la conciencia humana.

Diremos entonces que, conociendo perfectamente el terreno en que lucha y a su contrario, Cuesta escoge la razón y la vigilia, pero no para anularlos, sino para sujetarlos a la escala humana, con el fin de no ser devorado por ellos: para "que

viva una conciencia de la muerte, \* o que esté despierta  
una conciencia del sueño".

---

\* El subrayado es mío



- 1 J. Cuesta. "Un poema de León Felipe". Op. cit. vol. II, pp. 144-145
- 2 Ibid. p. 142
- 3 Ibid. p. 144
- 4 J. Cuesta. "El diablo en la poesía". Op. cit. vol. II, p. 170

---

- 5 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. II, p. 339
- 6 J. Cuesta. "La enseñanza de Ulises". Op. cit. vol. III, p. 268
- 7 J. Cuesta. "La mujer en las letras. Margarita Urue-  
ta" Op. cit. vol. II, p. 206
- 8 J. Cuesta. "La poesía francesa". Op. cit. vol. III,  
p. 308
- 9 J. Cuesta. "El diablo en la poesía". Op. cit. vol. II  
p. 170
- 10 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. II,  
p. 346
- 11 J. Cuesta. "El diablo en la poesía". Op. cit. vol. II,  
pp. 166-171
- 12 Ibid. p. 168
- 13 J. Cuesta. "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. III,  
pp. 348-349
- 14 Ibid. p. 351
- 15 Ibid. p. 350
- 16 Ibid. p. 351

---

- 17 J. Cuesta. "El diablo en la poesía". Op. cit. vol. II,  
p. 170
- 18 Ibid. pp. 168-169
- 19 Ibid. p. 167

- 20 Ibid. p. 155
- 21 Ibid. p. 156
- 22 Ibid. pp. 156-157
- 23 Ibid. p. 158
- 
- 24 Ibid.
- 25 "Salvador Díaz Mirón". Op. cit. vol. III, p. 337
- 26 Ibid. p. 155
- 27 J. Cuesta. "Luis Cardoza y Aragón". Op. cit. vol. III, p. 383
- 28 J. Cuesta. "Robert Desnos y el sobrerrealismo". Op. cit. vol. II, p. 68
- 29 J. Cuesta. "El diablo en la poesía". Op. cit. vol. II, p. 168
- 30 J. Cuesta. "Clasicismo y romanticismo" Op. cit. vol. II, p. 102
- 31 J. Cuesta. "La poesía de Paul Eluard". Op. cit. vol. II, p. 62
- 32 J. Cuesta. "Nicolás Maes". Op. cit. vol. III, p. 267
- 33 J. Cuesta. "Encuesta sobre la poesía mexicana". Op. cit. vol. III, p. 376

---

CAPITULO CUARTO

"HERMES"

A manera de corolario

Cuesta siente como suyo, vive como una constante que fija su relación con el mundo, el absoluto rechazo del cristianismo, la negación de toda religiosidad organizada, a la que desprecia y ve como atadura para el espíritu, opuesta a la claridad de la concepción clásica y que se acerca al romanticismo, y acepta como una consecuencia natural la soberbia de la libertad, el ejercicio de la conciencia en un mundo en el que es sólo éste el que debe hacer trascender la inmanencia mediante la creación, mediante la propia celebración de sus facultades cognitivas que son de antemano un fin en sí mismas. Así, el mundo de Cuesta está abierto siempre a la nada metafísica ...

-Juan García Ponce. "La noche y la llama"

Más que un epígrafe, o por lo menos al mismo tiempo, el párrafo que acabo de transcribir es una cita.

"La soberbia de la libertad" en un mundo en el que sólo el ejercicio de la conciencia hace posible la trascendencia mediante la creación artística, utilizando para ello únicamente las formas capaces de ser objetos de esa conciencia, lleva, además, a la soberbia de la soledad, al intento siempre satánico de recrear al mundo haciendo de lado o ignorando a "su Señor natural". Negada toda religiosidad organizada, y dentro del campo del "espíritu" cuyos caminos y límites es nece-

sario conocer y recorrer "azarosamente", desde ese lugar, "abierto a la nada metafísica" escribe Cuesta su poesía, no una poesía formalista, sino una poesía metafísica: de una metafísica que, en la emancipación, arduamente conseguida, de toda atadura "humana", lo único que puede hacer es enfrentarse a la nada.

Y la nada no es lo mismo que la muerte, aunque ésta represente la cesación del ser. El sentimiento de la muerte puede ser un enfrentamiento vital a ella, experimentado, precisamente, mientras y porque se está vivo; pero la nada metafísica es la pura negación del ser, no sólo del ser individual, del ser de cualquier cosa, de la realidad también, sino del Ser, con las implicaciones y diferencias históricas que sea necesario atender. Escribir poesía lírica sobre la muerte es hacer, generalmente, la historia de una angustia personal; escribir poesía frente a un nihilismo es tener la voluntad de hacer algo concreto para oponérselo.

La postura metafísica de Cuesta está claramente expuesta en las páginas que dedica a "Raíz del hombre de Octavio Paz", y expuesta empleando muy específicamente las palabras objeto y sujeto; sólo citaré unas frases de ese ensayo, que me parecen claves en este asunto: "Pues su pasión no parece haber alcanzado su objeto hasta que no lo destruyó, hasta que no pudo va-

gar desatada, por las ruinas, por los escombros, por las cenizas de lo que la contiene sin agotarla. Pero quizá es más propio que digamos que es su objeto el que renace incesantemente de sus restos, y el que no deja de absorberlo. Y que la nota más característica de su poesía es una desesperación, que no tardará en precisarse en una metafísica, esto es, en una propiedad, en una necesidad del objeto de la poesía y no en un puro ocio psicológico del artista"<sup>2</sup> Lo que es propio del objeto, lo que necesita, es trascenderse a través del poema; lo propio de la poesía es darle esa trascendencia.

No creo que esta actitud, en un ser tan aparentemente intelectualista y formalista sea ni contradictoria ni novedosa en la historia de la literatura, baste recordar que Flaubert consideraba que la función del arte es "vestir a la metafísica", y que Worringer cree que para los que se dedican o dedicaron al arte abstracto "la posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarla acercándola a las formas abstractas y encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por

así decirlo, de su nexos natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir, arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarlo a su valor absoluto".<sup>3</sup>

Creo que esta transcripción no necesita comentario y que nos lleva de la mano a la explicación del formalismo de Cuesta. Recordemos que se enfrenta a la "oquedad", al "fiero abismo": a la nada; recordemos su repudio ante la naturaleza y el irracionalismo; no olvidemos su obsesión por el tiempo y por la irrealidad de las cosas sumergidas en el tiempo \*, y volvamos a Worringer: "Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones" <sup>4</sup> y este afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de

\* ... Tus pasos se desprenden de ti/ y hacen caminar un fantasma intangible y perpetuo/ que te expulsa del sitio donde vives/ tan pasajera y te suplanta. J. Cuesta. "Tu voz es un eco, no te pertenece" Op. cit. vol. I, p. 56

la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas".<sup>5</sup>

Un "dios mineral" es justamente el que esta actitud frente al arte necesita, y obras que sean inmutables, lejos de cualquier viscosa y transformante, deformante, ley de la naturaleza. Y desde esta postura puede un espíritu buscar trascender "la cosa en sí".

El parentesco de Cuesta con Sor Juana, con Góngora, Quevedo o Valery no es fortuita: todos ellos construyen fuera de la naturaleza, en el momento, muy semejante si se mira bien, en que la razón se queda a solas consigo misma, en el momento en que la fe religiosa se quiebra y se ha renunciado al sentimiento.\*

Pero no olvidemos que estas creaciones, en ninguno de ellos, son para crear simples objetos, sino para trascender los que hay en la existencia o en el pensamiento, creando un vínculo que es, justamente, el de objeto y sujeto, a través

\* Habría que considerar, además, la posibilidad de la influencia de Eliot: en su ensayo sobre "La tradición y el talento individual" dice que la importancia real del significado que tiene una obra poética reside en la relación que guarda con las obras de los poetas muertos, "no sólo de lo que en el pasado es pasado sino de su presencia".



de la inteligencia. El crear objetos, cosas, que no sean penetrables por la razón entra en el terreno del irracionalismo, del inconsciente, es decir, es una vuelta a la naturaleza.

---

Ya había dicho que faltaba, para terminar de analizar el ensayo sobre Díaz Mirón una cita: "La distancia \* entre la banalidad de sus asuntos y la rareza de la gloria que de ellos extrae, se puebla de angustias que no podrían haber sino en una gran serenidad, que debe estar muy lejos de ser una insensibilidad, una ausencia de sentimientos, y que significa el silencio que guardó Díaz Mirón durante los numerosos y largos años que sucedieron a la publicación de Lascas." <sup>6</sup> Así pues, la distancia entre fondo y forma, la falta de equilibrio entre una y otra sería lo que determinó el silencio de Díaz Mirón.

Pero nos quedan algunas citas, entresacadas de otros escritos, que son más claras que ésta y la clave verdadera de su "atención" reiterada sobre el autor de Lascas.

"Si en la estética cruel y heroica, si en los difíciles motivos en que se funda el amor y la fidelidad de Díaz Mirón a la poesía, encuentra [Fernández Mac Gregor] la declaración de un odio a su propio talento, una blasfemia espiritual y el origen del silencio del poeta, este atropello de la verdad nos regala con una de las satisfacciones más provechosas y fecundas que la fantasía de un ensayo es capaz de brindar y mantener". <sup>7</sup>

\* El subrayado es mío

---

Claro que Fernández Mac Gregor, según todo lo que hemos visto, se equivoca: la blasfemia no es en contra del espíritu, sino en contra del mundo, de lo otro, sería la negación de ~~Fausto ante la tentación del Otro: no quiere ni juventud, ni éxito, ni gloria fácil, quiere, sin ayuda del tentador, decir también él: "no serviré".~~

Pero una blasfemia así es castigada tan duramente como la que Fernández Mac Gregor menciona, porque, para seguir empleando el lenguaje alegórico, se prescinde de Ambos con el fin de que la inteligencia humana reine soberanamente en el universo: ni fe, ni mundo: el espíritu solo consigo mismo, sin depender de nadie y sin leyes ajenas, por divinas que sean. Pero ¿qué contradicciones, qué peligros hay en ese reino, que al decir de Hegel, no reconoce vecindades?

Por lo pronto, en cuanto a Díaz Mirón, Cuesta sabe que no es un ciudadano ejemplar en ese reino, pero cree que lucha con todas sus fuerzas por serlo, quizá por fundarlo, ya que intelectualmente Díaz Mirón no parece ser consciente de que está haciendo nacer en él al demonio laico de nuestra época: el espíritu.

"El romanticismo de Díaz Mirón no tenía por objeto, ciertamente desembarazar a la concepción de sus promesas, de sus compromisos; liberar a la fantasía, soltar a los sueños. La

consecuencia de este rigor es también de las que no pueden atribuirse al romanticismo: el poeta se hizo estéril, árido como el paisaje que pintaba. Mi admiración encuentra en tan orgulloso destino al heroísmo trágico que la enciende: Díaz Mirón prefirió agotar su fantasía a sacrificar su razón. No soy yo de los que lo lamentan; para mí, su fecundidad está en su silencio; su silencio es sobre todo el que se escucha; otros poetas fueron indignos de callar".<sup>8</sup> La poesía de Díaz Mirón es una poesía torturada, pero deliberadamente torturada; es una poesía sin bondad, una poesía con enemigo, incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de hostilidad. La atención que con este esfuerzo consigue permite oír también a su silencio"<sup>9</sup>

Me aventuraría a decir que no es la belleza que en chispas saca de vez en cuando Díaz Mirón de esa lucha, de esa tortura en Lascas lo que admira a Cuesta, sino la lucha en sí, precisamente porque terminó en silencio.

El silencio es el dominio absoluto de la inteligencia desprendida de la materia, sin necesidad ya de darle "significación", de trascenderla, de habitarla o de frenarla, sujetarla: sin necesidad de darle forma. ¿No es éste el sentido del silencio de José Gorostiza?, para no citar más que un ejemplo muy cercano a nosotros y muchísimo más cercano a Cuesta de lo que, hasta donde he podido ver, se ha hecho notar.

Porque el arte necesita a la materia, algo en lo cual el espíritu tome forma: es la reunión, el pacto entre los contrarios, por eso en el problema entre forma y fondo comienza (o termina) el "vivir peligrosamente" de muchos artistas. La materia existe, está; el conocimiento puede poseerse sin sentir la necesidad de comunicarlo, o comunicándolo intelectualmente, con simples modos racionales de expresión. Pero proponerse dar vida a la materia aunándola al espíritu representa una necesidad de unirlo todo, de encontrar la realidad poética, como diría Cuesta, es decir, la realidad del hombre dentro y fuera de sí. Es un problema artístico.

Hemos vuelto al punto de donde partimos: forma y fondo, materia y espíritu, partes integrantes, quizá no irreconciliables, pero sí enemigas dentro del hombre, y más encarnizadamente, dentro del artista.

El arte clásico ha sido una posición de equilibrio entre las dos, o por lo menos ha tratado de serlo, y Jorge Cuesta intentó defender siempre ese arte, pero en su lucha personal, tal vez por una excesiva reacción contra el mundo, lo ganó el "daimon" de la inteligencia.

Volcada sobre sí y sobre su urgente necesidad de iluminar la realidad y ordenarla, la inteligencia se entrega a su propia fascinación". 11

Sola, triunfante al fin, ganada la libertad total por la que había luchado, la inteligencia se encuentra a sí misma. "Pero detrás de esa libertad no hay nada". 12

Cuesta, como todos los que se enfrentan de verdad al problema entre forma y fondo, sabe que se trata de un problema metafísico, porque las naturalezas de los componentes son diferentes y no pueden tener un denominador común natural o intelectual, y porque, para salvar las distancias entre una y otra, con el fin de unir las y utilizarlas para hacer otra cosa, que es el arte, hay que pasar por la nada.

Sin embargo, Jorge Cuesta, poeta, no se calló. Tenía esperanza ese cuya biografía parece siempre tan desesperada. Sigue escribiendo hasta el último momento de su lucidez. ¿En qué confía? ¿qué quiere?

Pone su confianza en la razón, como es natural y voluntario en él: "... es la metafísica de un clasicismo la que se elabora en la escuela fenomenológica de Husserl, Scheler y Heidegger, que reconoce su problema en 'la conciencia del otro' que es el problema de la crítica o de quien 'viene al término de una cultura' ". 13

Al hablar de una "metafísica del clasicismo" Cuesta reconcilia al fin a éste (a quien, como clasicismo a secas ya vimos que puso reparos), con lo otro, y logra formular la es-

peranza de que haya una teoría del conocimiento que comprenda también la trascendencia, "la aproximación al valor absoluto", comprendido todo ello dentro de la filosofía, es decir, dentro de una disciplina racional. También veía en esta metafísica la posibilidad de que al fin, desde los presocráticos, la filosofía fuera capaz de reconciliar a los contrarios.

Heidegger, la nada y el problema de Cuesta tienen mucho que ver entre sí. Creo que en lo que confía, para él, y para esta cultura que termina, es precisamente en el existencialismo que, por supuesto, en 1935 no se llamaba aún así, pero que al representar "la metafísica de un clasicismo" representaba, justamente, la solución que Cuesta esperaba.

En cuanto a lo que quería: quería hacer arte, poesía. Pero ¿cómo puede esa inteligencia entregada a su propia fascinación salir de sí misma, cuando voluntariamente ha abolido todo lo demás? La explicación está en su cita de Heidegger. Cuesta, aristocrático y orgulloso, es cierto que tiene mucho más que ver con su momento, su país, su grupo, no sólo de lo que quisiera, sino de lo que tienen que ver el resto de los integrantes de Contemporáneos (Cf. García Ponce, Op. cit.) y eso está en su obra; pero no habla, nunca del público como de su público o de sus posibles lectores, da la impresión de que no existen o no le importan.

Pero ya vimos que le importa "la conciencia del otro", y no renuncia jamás a la posibilidad de comunicarse con esa otra conciencia.

Su ser artista le gana la partida a la inteligencia y al enfrentamiento de la nada. Entonces su solución es permitirse la comunicación solamente a través de la razón, pero sin rebajar a ésta un punto (estoy hablando de su poesía) al nivel de la explicación. Su actitud es de que si existen o llegan a existir algunos que entiendan esa poesía, está bien, como lo estará si no llegan a existir, porque de todas formas él cumplió con su destino de artista: el hermetismo es la solución.

Pondré a continuación varias citas que apoyan este supuesto: "Ha invadido al periodismo hasta la escuela, hasta la Universidad, haciéndolas servir en primer lugar a la difusión del conocimiento, como si esta difusión fuera posible. Pero con este fin se hace la educación también la misma ilusión vulgar de que la ciencia y el arte están cerca de la vida, esto es, de la vulgaridad. \* En poder de sentimiento tan generoso, el pensamiento se vuelve caritativo, altruista, pródigo de sí en vez de exigente; nadie lo retiene; todo el mundo entrega su responsabilidad a los demás; nadie se atreve a pensar por sí mismo. Y nadie se atreve a sentir tampoco originalmente.

\* El subrayado es mío.

El resultado es que nadie siente ni piensa. Y por eso el arte que siente y piensa excepcionalmente parece distante de la vida, deshumanizado y ególatra; pues no es, en efecto, para las mayorías, sino para la excepción".<sup>14</sup> Sólo el artista reconoce al artista; sólo el mejor reconoce al mejor. Es por eso que el arte, el verdadero, es, según la expresión de Nietzsche, un arte para artistas. El público no lo disfrutará nunca".<sup>15</sup>

Pero, al escribirle a Ortiz de Montellano sobre su poesía le dice: "Lo que me hace accesible la diferencia que se da en ella es esa conciencia, que existe en la obra de arte, en la que caben al mismo tiempo el sentimiento del artista y el sentimiento del lector".<sup>16</sup> Después de haberle dicho: "Me complace sentirme en compañía de usted en virtud de una diferencia. Su poesía es lo más diferente de la que yo soy capaz de concebir, pero si su poesía sólo fuera lo que difiere de mí, no entiendo cómo podría interesarme por ella".<sup>17</sup>

Acepta la libertad de otro como creador, pero siempre y cuando la obra de ese otro sea compartible. En este caso, nótese que está hablando como lector, como partícipe de una obra que no le es propia pero en la que participa. Él, poeta, puede penetrar en la obra poética de otro que es diferente de él, y esa diferencia, es, al mismo tiempo, distancia para juzgar y catalizador para unir su sentimiento al de la obra de Ortiz de Montellano. Son diferentes pero no incomunicables. Sin



embargo, en este ensayo ("Encuesta sobre la poesía mexicana") insiste muy especialmente en que las obras de los Contemporáneos, deben de ser juzgadas desde la distancia, o la diferencia, porque "el yo es una indecisión, no se resigna a concluir; por eso se aspira a vivir colectivamente, a invadir el terreno del vecino, para no concluir uno donde él empieza. Pero en esa confusión de vidas que verifica toda colectividad es donde el yo se pierde definitivamente, pues acaba por no distinguirse del tú y del otro". <sup>18</sup>

Las comunidades de artistas deben de ser comuni-  
dades de individuos; Contemporáneos "no es el autor de una --  
determinada expresión; más que todo es un grupo de lectores, --  
de críticos", <sup>19</sup> podríamos decir, de personas diferentes que  
buscan el conocimiento.

Esta relación distante y apasionada al mismo --  
tiempo, la sostiene siempre Cuesta, así hable de Baudelaire, --  
de Rembrandt, de Demos, de Orozco o de Díaz Mirón.

Es Hermes Trismegisto, dios de los neoplatóni--  
cos, al que éstos daban nada menos que el poder de ser revelada  
dor de la sabiduría divina por medio de la cual se alcanza la  
divinidad misma, el dios ideal para Cuesta. Quizá no es cons-  
ciente de que es miembro activo de una secta gnóstica, y, re-  
pito, neo-

platónica, pero este Hermes, estrechamente enlazado con Toth, es uno de los caminos por los cuales la tendencia abstraccionista de Egipto irrumpió en el corazón mismo de Grecia, e influyó, de manera que no están aclaradas todavía del todo, en la creación de la cultura clásica por excelencia.

De nuevo nos encontramos extrañamente unidos a los contrarios, porque antiguo es el problema.

Creo que el "Canto", cubierto de una capa helada, está escrito con verdadero terror "pánico". Terror que sólo podía ser frenado por la severidad de la forma, por la naturaleza compacta, casi impenetrable, del poema.

Pero el hermetismo libró a Cuesta del silencio, lo conservó en su yo y con ello hizo posible que deslindara los límites con el tú y con el otro. Y si fue capaz de hacer una obra frente a la nada, y de creer en la posibilidad de la existencia de un tú que la escuchara, fue porque pudo trascender esa nada y a sí mismo, y dedicar su inteligencia a otra cosa, por ejemplo, a escribir el "Canto a un dios mineral" buscando encontrar el secreto, el orden entre la inteligencia, la vida, el tiempo, la muerte, y el rechazo de lo impenetrable, de lo orgánico, de lo eterno. Quiso "cantar" a la naturaleza como enemiga, como opuesta al hombre, quiso poner su inteligencia y su sensibilidad frente al rechazo

de lo irracional e insensible, para unir, realmente, poéticamente, a los contrarios.

- 1 J. Cuesta. "La pintura superficial" Op. cit., vol. II, p. 120.
- 2 J. Cuesta. "Raíz del hombre de Octavio Paz", Op. cit. vol. III, p. 283
- 3 W. Worringer. Abstracción y naturaleza. Fondo de Cultura Económica. México 1952, p. 31
- 4 Ibid p. 30
- 5 Ibid p. 19
- 6 J. Cuesta. "Díaz Mirón". Op. cit., vol. III, p. 342
- 7 J. Cuesta. "La enseñanza de Ulises", Op. cit., vol. III, pp. 269-270
- 8 J. Cuesta. "El clasicismo mexicano", Op. cit. vol. II, p. 189
- 9 Ibid p. 188
- 10 J. García Ponce. "La noche y la llama" Revista de la Universidad de México. vol. XXI, núm. 5, enero de 1967, p. 10
- 11 Ibid p. 11
- 12 "La crítica desnuda" Op. cit. vol. II, pp. 220-221
- 13 "La política de altura" Op. cit. vol. III, p. 421
- 14 "Conceptos del arte" Op. cit. vol. II, pp. 110-111
- 15 "Encuesta sobre la poesía mexicana" Op. cit. vol. III, p. 375
- 16 Ibid p. 374
- 17 Ibid pp. 373-374
- 18 Ibid p. 374

CAPITULO QUINTO

"CONCLUSIONES SOBRE CUESTA "

## CAPÍTULO I

La pugna existente entre lo que en la época moderna ha dado en llamarse "clasicismo" y "romanticismo" representa, en forma esquemática, la lucha por el predominio de la inteligencia o de la naturaleza en la obra de arte. La disputa viene desde hace siglos y sería más preciso hablar de la diferencia que hay entre abstraer intelectualmente los objetos de la naturaleza o gozar de ellos y de la parte natural del ser humano que se les une para ser a su vez objeto de la obra de arte.

Esto ha creado, desde siempre, el problema de las formas de aprehensión de la realidad y del grado de distancia que debe haber entre lo que, obedeciendo a la terminología que sigue Cuesta, hemos llamado objeto y sujeto.

"Las pasiones deliberadamente opuestas" no vendrían a ser más que el exacerbado y consciente y voluntario choque de estas dos tendencias dentro de un artista.

La postura de Cuesta como ensayista, frente a este problema, para acercarnos a su solución como poeta, ha sido el objeto de este estudio. Para ello hemos seguido, fundamentalmente, su ensayo sobre Salvador Díaz Mirón y encontrado que:

- a) El rigor, el interés y "la conciencia en la libertad de su estremecimiento" son los puntales de la creación y la crítica. Hay que desechar al gusto.

- b) Cada gran artista debe de ser juzgado según su pensamiento éticamente y con mayor razón estéticamente, sin tomar en cuenta la "anormalidad" de su conducta estética y moral.
- c) En cuanto a las pasiones "deliberadamente opuestas", en Díaz Mirón está sobre todo en la lucha formalista en que se sumerge en contra de su propia naturaleza. En Nietzsche se plantea en otra forma, pero viene a ser lo mismo: "entendía por psicología todo lo contrario de la naturaleza del alma; entendía como tal el arte diabólico de hacer rendir al alma del hombre el fruto que no le es natural".

Al terminar este estudio vemos que Jorge Cuesta logra superar, como pretendía, lo que hoy se llama psicología, pues el cuerpo de su pensamiento es coherente en sí mismo y con su obra poética, y coherente con la concepción nietzscheana que acabamos de citar. Su pensamiento fundamental sobre arte y poesía y su quehacer poético son uno, sin que su enfermedad logre vencer esa unidad, sin que su naturaleza personal, cultivada también entre "pasiones deliberadamente opuestas", logre escindir esa unidad, y sin que su naturaleza personal se imponga sobre su pensamiento, aunque, al final de su vida, su enemigo sea "el más fuerte" y la victoria de ese enemigo "sea

una especie de represalia del vencido".

## CAPÍTULO II

1) Sentimientos-inteligencia: en el ejemplo de Ansermet, su no a "las profundidades silenciosas", a "la imaginación", al "sentimiento extraordinario", son los mismos que Cuesta se propone: la poesía y la mística herméticamente cerradas a los silencios profundos y misteriosos de lo que no es racional.

2) La posición de Cuesta entre naturaleza y arte. Ya no el arte, sino el humanismo "no tienen por objeto la naturaleza". El romanticismo es una vuelta a ella, por lo cual es, en principio, objetable.

En cuanto al surrealismo, encuentra que lo paradójico en él es que se propone "descubrir por medio del arte, una realidad que está por encima de la realidad" cuando al mismo tiempo está dando a esa realidad que le sirve de dato un "sentido absoluto". Este rechazo está en concordancia con su punto de vista, según el cual es el objeto el que tiene necesidad de trascendencia y el arte es quien le proporciona esa aproximación al "sentido absoluto". Si la existencia tuviera un sentido absoluto en sí misma, no habría necesidad de que se le buscara ni en el arte ni en la ciencia.



Creo que esa avidez \* del objeto, unida a su manera de ser "indeterminada", "azarosa" y "casual" es lo que dificulta más su relación con él.

El arte, por otra parte "siempre es una representación, una ficción... [y] se propone que lo que representa sea como la verdad misma", es decir, miente moralmente, y verdaderamente, porque lo que quiere del objeto no es su presencia, sino su "significación" (que Cuesta opone a la "expresión" que a través de él puede encontrar un artista), su sometimiento a las leyes cognitivas del hombre.

Esta diferenciación entre la "significación", que siempre está ligada "al entendimiento" del objeto y la utilización del mismo como "expresión" subjetiva, irracional, es muy importante en su deseo de poner un orden humano en el mundo.

Por orden humano, como vimos en el capítulo referente a la poesía, no entiende lo que es simplemente intelectual, sino lo que es conocimiento. La necesidad de dar "significación", y con ello forma al objeto, que de otro modo se perdería en su tendencia a mutar sus límites, es la misma que siente el impulso de sujetar a ese objeto a los mecanismos ("el orden natural de las representaciones") y medios de conocimiento (la pasión, la poesía, la metafísica, la inteligencia), que son propios de los seres humanos.

\* La palabra avidez está repetidamente usada tanto en sus

Y el objeto no es siempre el natural, ni la cosa, ni el otro, sino la propia inteligencia o el demonio del conocimiento vueltos sobre sí mismos, y no como expresión psicológica sino como búsqueda de "significación", de materia cognocitiva.

Los sentimientos son naturaleza, la sensualidad también. En cambio la pasión es una fuerza espiritual. "La sensualidad" es la cualidad característica de toda pintura moderna; un pintor difiere de otro en su manera de ser sensual..." Aquí comienza su rechazo al arte moderno porque éste se dedica, por la sensualidad, al "misticismo" y se aleja de "toda metafísica".

Vimos la lucha entre razón y naturaleza, que quieren ganar para su particular "información" "el acontecimiento indeterminado, al personaje azaroso, a la libre casualidad". Y vimos también que, la lucha entre estos contrarios sólo puede establecerse en los terrenos de la razón: la naturaleza no piensa. Pero en cambio la razón, para apoderarse de su objeto, sólo lo puede abstraer, y eso no la satisface, porque no lo quiere muerto, entonces el arte se transforma en espejo y lo

ensayos como en su poesía, contrapuesta al "gozar las formas con plenitud". Ver, como ejemplos, el ensayo sobre Agustín Lazo (Op. cit. V. II, p. 24) y los sonetos "Al gozo en que el instante se convierte" (Op. cit. V. 1, p. 43), y "Nada te apartará de mí, que paso" (Op. cit. Vol. 1, p. 44).

refleja, para hacer de él otra cosa.

3) Sus posibles contactos con el idealismo. Por aquí, y por la necesidad del objeto de trascenderse podemos tocar el idealismo o un neoplatonismo. Evidentemente, Cuesta tiene contactos con ellos, pero no son fundamentales, no decisivos.

4) Arte moderno. También encontramos el rechazo al formalismo del arte moderno por considerarlo un materialismo.

Está contra el arte moderno porque éste pretende la creación de objetos semejantes a los naturales, en vez de buscar el "significado" de los ya existentes; por considerarlo un irracionalismo objetivista, en el que lo característico del hombre, la inteligencia, no tiene ninguna función.

Así pues, ni idealista, ni formalista, Jorge Cuesta, con la razón sola, y a su manera, enfrenta a la naturaleza.

### CAPITULO III

Esta lucha se entabla, mucho más concreta y en términos más precisos y violentos, cuando habla de poesía.

La verdadera realidad del hombre es la poética, es la otra realidad de la que hemos hablado, contrapuesta a la existencia, la cual sería el mundo circundante y circunstancial en el que el hombre habita; es una ficción del lenguaje para expli-

car, o reducir a los límites del conocimiento humano la existencia que se le presenta con leyes que no son las de los medios de conocimiento.

El conocimiento poético se produce a través de un mecanismo especial, que los artistas de todos los tiempos han tendido a llamar un truco, un engaño necesario a la idiosincrasia de su modo de funcionamiento: la distancia entre objeto y sujeto, aunque en la existencia ambos puedan parecer el mismo; desprenderse de la propia existencia y mirarla en el "espejo" es la acción del poeta lírico, y esta acción puede, a su vez, convertirse en el objeto de la poesía.

Pero la poesía ¿qué busca? Busca la belleza del conocimiento: la fascinación, palabra en la cual razón y pasión pueden estar unidas.

Y ¿cómo la busca?: en el "cultivo del vértigo y un enardecimiento de la pasión" puesto que la lógica no le sirve, dado que la poesía en sí misma es una inteligencia con características especiales y necesita de un método diferente.

El vértigo y el enardecimiento de la pasión están sujetos al azar, y en ellos reina la gracia del demonio. No podría ser de otra manera si el poeta se atiene únicamente a sus facultades de conocimiento subordinando no solamente a la naturaleza sino a otras facultades que le son naturales. Es una ciencia

demoníaca, puesto que desconoce metafísicamente a su señor natural.

El ángulo baudeleriano de Cuesta, desde el cual él mira a Díaz Mirón, es un reconocimiento de la existencia, y la experiencia, quizá, de esa parte de la aventura poética. Pero él prefiere la fascinación que tiene la poesía cuando no está separada de la inteligencia: el hechizo del arte que se produce lejos de la fe y de la irracionalidad, pero, eso sí, que se acepta como un destino con toda conciencia.

Para fascinar son necesarias: la conciencia del engaño artístico, la aceptación del destino y la necesidad imperiosa de manifestarlos, de usarlos para transmutar la existencia del hombre en otra realidad más real, más humana.

Hay un romántico en Jorge Cuesta, pero no un irracional, un romántico en cuanto a que el romanticismo es "escuela literaria, si se puede llamar así, que en un solo temperamento junta la más exigente razón y la más desenfrenada locura, la medida pasión moral y el exceso, el amor a un orden diferente y la revolución absoluta"; en la necesidad de encontrar una solución orgánica y no analítica (en la poesía, y muy concretamente en el "Canto a un dios mineral") a su estar en el mundo.

Su lucha para que el lado "oscuro" del mundo y del espíritu, para que el sentimiento y la naturalidad no lo alejaran

del rigor, lo llevó a escoger las formas poéticas más difíciles y rígidas. En realidad se trata de vencer a su naturaleza, como en el caso de Díaz Mirón y Nietzsche, y el primer paso fue vencerla formalmente, sin dejar de saber que la demoníaca ciencia poética consiste en convertirlo todo en problemático, aún desde el punto de vista intelectual.

"La fatalidad - el factum - sólo en las almas libres encuentra la materia plástica en que se vierte su forma eterna". Sólo en la libertad incondicionada - y, en este sentido hay que tomar el "azar" y el "cultivo del vértigo" - puede darse el destino.

La fugacidad de los fenómenos de la existencia únicamente puede ser anulada al darle el arte a éstos un sentido dentro del universo, una relación con el hombre y una forma eterna.

Cuesta no niega los temas "demoníacos", sino que pretende que la poesía sea una ciencia que, por medio del "orden natural de nuestras representaciones", se adentre en esos terrenos y sea "la pura actividad del demonio", del laico demonio del espíritu, sin "Señor natural"; del demonio metafísico sin ligas con la naturaleza (aunque se la proponga como objeto) ni con el misticismo. Por ello "la poesía es una inteligencia incondicionada, que puede llamarse "la inteligencia del azar y la aventura".

La existencia es una cosa y la realidad del hombre otra, esa otra cosa que he rastreado a través de idealismo y formalismo: esa otra cosa es la realidad poética, la única humana. .

Una metafísica sin mística, una poesía que no es sino la acción científica del diablo, es decir, una razón librada a sí misma, a sus propias aventuras y azares.

Este problema tan ferozmente planteado entre forma y fondo, no puede conducir más que al enfrentamiento con la nada. Pero Cuesta tiene la voluntad de no dejarse vencer por ella y de oponerle algo: la trascendencia del objeto, con lo cual, en lugar de negar la existencia la afirma, pero en términos reales, no oníricos ni irracionales: en términos de hombre.

Para ello necesita alejarse de lo cambiante, de lo orgánico, de lo natural y abstraer a ese objeto dándole una forma tan compacta como la de un mineral para que conserve eternamente el objeto que necesitó rescatar al cambio, a la temporalidad. Todo nihilismo cuando responde, lo hace con un formalismo.

Y el de Cuesta es hermético, pero su obra está encaminada a "iluminar la realidad y ordenarla", como la de todo grande y verdadero artista.

#### CAPITULO IV

"La soberbia de la libertad" en un mundo en el que sólo el ejercicio de la conciencia hace posible la trascendencia mediante la creación artística, utilizando para ello únicamente las formas capaces de ser objetos de esa conciencia lleva, además, a la soberbia de la soledad, al intento siempre satánico de recrear al mundo haciendo de lado o ignorando a "su Señor natural". Desde ese lugar, "abierto siempre a la nada metafísica" escribe Cuesta su poesía, no una poesía formalista, sino una poesía metafísica: de una metafísica que, en la emancipación, conseguida, de toda atadura "humana", lo único que puede hacer es encarar a la nada.

El no de Cuesta al romanticismo es porque éste, según él lo juzga, es una "vuelta a la naturaleza", cuando ésta es impenetrable. Desdén "la posibilidad de dicha ... adentrarse en las cosas del mundo exterior, ... gozarse en ellas a sí mismo" y quiere, por el contrario, "acercarse a las formas abstractas y encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos". El panteísmo le es totalmente ajeno. A diferencia de Díaz Mirón, para Cuesta es el significado, además y por encima de la belleza, lo que debe de ser inmanente al objeto y la misión de la poesía es encontrar y dar al objeto ese significado, y no la belleza gratuita.



Su necesidad de trascendencia se encuentra con la nada y de ahí nace la tentación y la admiración hacia el "silencio"; la lucha de Díaz Mirón hasta llegar a él es lo que condiciona verdaderamente su "interés".

La inteligencia vuelta hacia sí misma, autosuficiente, ajena a la materia, es una solución humana y heroica. La ciencia puede analizar los componentes de la materia, y él como químico sabía la semejanza y la igualdad de esos componentes en el hombre y en todo objeto, pero la razón, pasión de su vida, no es una substancia compartible: es lo que hace humano al hombre, lo que lo separa.

Pero Jorge Cuesta, apasionadamente frío, intelectual, crítico despiadado, es un poeta y sabe que el arte necesita de la materia, quiere que ésta entre también en el terreno del hombre aunque no sea por las puertas de la lógica.

Sus ensayos se inclinan por lo humano, por la inteligencia, pero ¿qué hace?, escribe poesía hasta donde le es posible. Detrás de la inteligencia "no hay nada" y el intelectual puede aceptar esa nada, pero el poeta no, no por lo menos sin responderle. Sobrepasa entonces la nada con su pasión artística, sin negar sus postulados humanísticos.

"La metafísica de un clasicismo", es decir, un camino del pensamiento que encare a lo que no es materia, al espíritu y la nada, al demonio, junto con la armonía y la belleza

puestos a "la escala del hombre", dentro de la naturaleza -ya que hemos visto que no es el clasicismo el verdadero término que buscaba, ni su tentación verdadera, sino el abstraccionismo- es su salida intelectual.

La poética es más bella y más heroica: ya que no puede poseer, penetrar, comprender, a la materia, la "canta" en su forma más extrema: como "mineral". Y al sentirse rechazado por ella, al ver que su naturaleza humana y la de esa materia son diferentes, incommunicables, la llama "dios", como lo hicieron los pueblos primitivos.

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Charles.  
Oeuvres completes.  
París, N.R.F. 1961
- Cuesta, Jorge.  
Poemas y ensayos.  
México, U.N.A.M. 1964
- Chumacero, Alf.  
"Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia".  
Estaciones. México. III (10). Verano 1958
- Dauster, Frank.  
"Asedio a los Contemporáneos".  
Ensayos sobre poesía mexicana.  
México. Ed. De Andrea. 1963
- Eliot, T.S.  
Los poetas metafísicos. Vol. I y II.  
Buenos Aires, Emecé Editores, 1944
- Forster, Melin H.  
Los Contemporáneos, 1920-1932.  
Perfil de un experimento vanguardista mexicano.  
México. Ed. De Andrea, 1964
- García Ponce, Juan.  
"La noche y la llama"  
Revista de la Universidad de México.  
XXI (5) Enero 1967
- Gide, André.  
Los monederos falsos.  
Buenos Aires, Ed. Malinca. 1954.

Gide, André.  
Reportajes imaginarios.  
Buenos Aires, Emccé Ed. 1944

Glockner, Herman.  
El concepto de la filosofía hegeliana.  
México, Centro de Estudios Filosóficos,  
U.N.A.M. 1965 (Cuaderno No. 17)

Granell, Manuel.  
"Prólogo". Poética de Hegel. Argentina. Espasa-Calpe.  
1947. (Colección Austral, No. 77)

Hegel, G.W.F.  
Filosofía de la historia.  
Madrid. Revista de Occidente 1928

Karenyi, Farl; Mann, Thomas.  
"De la correspondencia de Farl Kerenyi-Thomas Mann".  
Eco. Bogotá. 1964

Lessing, G.E.  
Laocoonte. Buenos Aires, El Ateneo, 1964

Leiva, Raúl.  
"La poesía en 1964. (Pocmas de J. Cuesta)"  
México en la Cultura. No.823. 3a. época.  
México. 27 de Diciembre 1964

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

Monsivais, Carlos.  
La poesía mexicana del siglo XX.  
México. Empresas Editoriales, 1966

Nandino, Elías.

Poesía de Jorge Cuesta.

México. Ed. Estaciones, 1958

Nietzsche, Federico.

El eterno retorno.

Buenos Aires, Aguilar, 1949

- El origen de la tragedia.

Buenos Aires, Aguilar, 1951

- La voluntad de dominio.

Buenos Aires, Aguilar, 1951

Owen, Gilberto.

Poesía y Prosa.

México, U.N.A.M. 1953

Raymond, Marcel.

De Baudelaire al surrealismo.

México. F.C.E. 1960

Torres-Rioseco, Arturo.

"La poesía lírica mexicana"

El libro y el pueblo. México. XI (6). Junio 1933

Valery, Paul.

El alma y la danza.

Buenos Aires, Losada, 1944

- La idea fija.

Buenos Aires, Losada, 1954

- Mi Fausto.

Buenos Aires, Losada, 1956

- Las quintaesencias.

Madrid-Barcelona, Ed. de la Gaceta, 1941

- Variedad I y II.

Buenos Aires, Losada, 1956

Villaurrutia, Xavier.  
Obras. México, F.C.E. 1966. (Letras Mexicanas)

Wellek, René.  
Historia de la crítica moderna.  
Madrid, Ed. Gredos, 1959

Wilson, Colin.  
El desplazado.  
Madrid, Taurus, 1957

Winckelman, J.J.  
De la belleza en el arte clásico.  
México, Instituto de Investigaciones Estéticas,  
U.N.A.M. 1959

Worringer, W.  
Abstracción y naturaleza.  
México, F.C.E. 1952

## I N D I C E

	<u>Páginas</u>
<u>Advertencia</u>	1 a 5
<u>Capítulo Primero</u>	
"Los Contrarios"	6 a 45
<u>Capítulo Segundo "Forma es Fondo"</u>	
I.- "Sentimientos e ingeligencia"	
II.- "Naturaleza y arte"	
III.- "Idealismo"	
IV.- "El materialismo del arte moderno"	46 a 103
<u>Capítulo Tercero</u>	
"La imagen y el Espejo"	
Poesía	104 a 136
<u>Capítulo Cuarto</u>	
"Hermes"	
A manera de corolario	137 a 154
<u>Capítulo Quinto</u>	
"Conclusiones sobre Cuesta"	155 a 168
<u>Bibliografía</u>	169 a 171