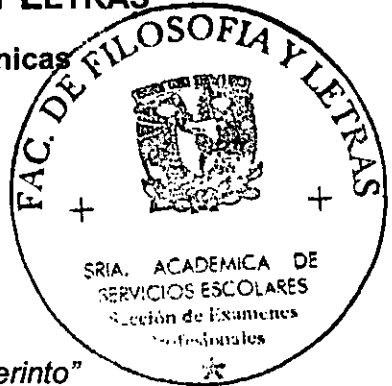


53

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas



"Por encima del hondo laberinto"

Aportaciones al estudio de la obra poética de Jorge Cuesta

293602

Tesis que para optar por el
título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Israel Ramírez Cruz

Asesor: Dr. Samuel Gordon Listokin



México, D. F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

En primer lugar a Elizabeth Hulverson, por su invaluable contribución a este trabajo al darme noticia de la existencia del manuscrito que aquí presento de «Canto a un dios mineral».

A Víctor Peláez Cuesta, por la generosidad y disposición con que amparó éste y otros planes de futuros proyectos conjuntos entorno de la obra de su tío.

A Miguel Capistrán, por su interminable diálogo de pasión sobre Jorge Cuesta y su generación.

Con especial mérito a Samuel Gordon, mi maestro. Porque su ayuda y paciencia, además de la evidente orientación en materia de crítica textual, orientaron a mejor rumbo el curso de este estudio.

A todas las personas que, de una u otra manera, apoyaron, contribuyeron o enriquecieron esta investigación. Para ellos, mi más grande agradecimiento.

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN	VII
Breve recuento de la recepción de la obra de Jorge Cuesta	X
Antecedentes y perspectivas de los estudios textuales de «Canto a un dios mineral»	XVII

II. CAPÍTULO I

JORGE CUESTA. PERSONA REAL Y PERSONA «FIGURADA»

A. LA LEYENDA CUESTA	1
1 Antecedentes	1
2 Locura y muerte	8
B. LA CRÍTICA RECIENTE	13
C. LA PERSONA REAL	15

CAPÍTULO II

LA EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS POÉTICOS DE AUTORES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

A. LA TRADICIÓN TEÓRICA MODERNA	25
1 Integridad del texto (depuración de interferencias)	27
2 Depuración del texto	32
3 Principales criterios en la edición de autores contemporáneos	37
B. BREVE REPASO DE LOS ANTECEDENTES EDITORIALES EN MÉXICO	40
1 Las ediciones científicas de poesía escrita por autores mexicanos contemporáneos	42

CAPÍTULO III

**HACIA UNA FIJACIÓN DEL TEXTO DE «CANTO A UN DIOS MINERAL»,
DE JORGE CUESTA**

A.	INTRODUCCIÓN A ESTA EDICIÓN	45
B.	TESTIMONIOS, EDICIONES, REIMPRESIONES Y SIGLAS UTILIZADAS .	51
C.	<i>STEMMA CODICUM</i>	56
D.	EDICIÓN DE «CANTO A UN DIOS MINERAL»	58
	1 Aparato crítico	69
	2 Notas complementarias	83
E.	NOTA FILOLÓGICA	95
	1 LA PRESENTE EDICIÓN	95
	2 CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN	101
	2.1 El título	101
	3 DISPOSICIÓN DEL TEXTO	103
	3.1 La agrupación de estrofas	103
	3.2 Sangrías, signos y normatividad ortográfica	107
	4 EL POEMA	110
	4.1 Historia escritural	110
	4.2 Historia textual	112
	5 MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES	115
	5.1 MANUSCRITO Ms.	115
	5.1.1 Disposición del texto	115
	5.1.2 Variantes de Ms. con el texto de <i>Letras de México</i>	119
	5.2 MANUSCRITO Ms.1	122
	5.3 MECANUSCRITO Mc.	125

5.3.1 Características físicas y Disposición del texto	129
5.3.2 La autenticación del manuscrito	129
5.3.3 Marcas textuales	130
5.4 VARIANTES ENTRE Ms., Ms.1, Mc., A, B, C, D	131
5.5 VARIANTES DEL MS.	131
5.6 VARIANTES DEL MC. CON MS., A, B, C Y D	132
5.7 CONCLUSIONES	134
F. EDICIONES COMPULSADAS	135
G. TEXTO ESTABLECIDO DE «CANTO A UN DIOS MINERAL»	165

CAPÍTULO IV

UN TEXTO DESCONOCIDO DE JORGE CUESTA

A. PRESENTACIÓN	174
1 Reproducción facsimilar	176
2 Transcripción	177
3 Consideraciones y comentarios	179
III. CONCLUSIONES GENERALES	184
IV. FACSIMILES	
A. Facsímil del Manuscrito (Ms.1)	188
B. Facsímil del Mecanuscrito (Mc.)	190

V. ANEXOS	XX
VI. BIBLIOHEMEROGRAFÍA	XXVIII
1. DIRECTA	XXVIII
2. SEMI-DIRECTA	XXIX
3. INDIRECTA	XXXI
3.1 Tesis sobre Cuesta	XXXI
3.2 Bibliohemerografía crítica sobre Cuesta	XXXIII
4. APOYO	XLVI
4.1 General	XLVI
4.2 Bibliohemerografía sobre crítica textual	XLVIII

INTRODUCCIÓN

JORGE CUESTA ha sido asociado al grupo de Contemporáneos más por situación *histórica* que por gusto personal, definición o autoconvencimiento, ya que desconfiaba de la existencia verdadera del grupo, y así se lo expresó a Bernardo Ortiz de Montellano, a raíz de *Sueños*: “se nos reúne, se nos hace caber en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios”.¹ En sus palabras se alude al tópico del desarraigo que muchos exégetas de la obra han acertado en subrayar, ese exilio que también sufrió desde dentro —en su vida familiar— pues hay que recordar las circunstancias conflictivas que privaron en la relación con su padre, misma que podemos atisbar en este documento epistolar:

Lo que me ha confundido siempre es tu personalidad enérgica y generosa cuyo solo imperio me ha dominado hasta el grado de hacerme temer por la mía!²

Lo mismo se observa en la relación que sostuvo con Guadalupe Marín, a pesar de que sus padres estaban en franco desacuerdo; por esto le organizan un viaje a Francia en mayo de 1928, del que regresó antes de lo planeado sólo para casarse con ella, y vivir —otra corta estancia— en su compañía.³

¹ Jorge CUESTA, *Obras*, II. México: Equilibrista, 1994, p. 243. La obra aludida es *Sueños*, del poeta Bernardo Ortiz de Montellano, que en 1933 provocó una serie de cartas, entre ellas la de Jorge Cuesta que aquí se cita.

² CUESTA, II, 332.

³ El desarraigo es exilio y extranjería; Cuesta experimentó a partir de la actitud de sus padres esa sensación, puesto que, al enterarse de la relación amorosa entre él y Guadalupe Marín, se empeñaron en alejarlo de ella mandándolo en mayo de 1928 a Francia, sin darse cuenta que al mismo tiempo lo alejaban de ellos, de México y de los amigos. Es curioso que ya en Europa él se sintiera decepcionado de aquellas cosas que antes lo atraían tanto: “He visto los lugares interesantes, sólo para descubrir que era muy

Ya en el ámbito literario es posible observar que, tanto en la poesía como en sus ensayos, sintetiza la inteligencia y la pasión; lo hace porque no sólo los reúne sino que unifica mediante un proceso de análisis y exposición de ideas. Por eso, y en esa amalgama, afirma que la distinción entre ciencia y poesía, no trata sino de “despojar a la poesía de su carácter de ciencia”.⁴

Orillado por las ansias de su pensamiento a encontrar la salida del “hondo laberinto”, escribe. La escritura parece ser el único modo de establecer comunicación entre las emociones y los deseos: la química y la poesía; ella alcanza el nivel que corresponde a la inquietud científica y literaria, misma que puede verse en la ansiedad que recorre toda su obra.

A sus poemas se les ha considerado oscuros y herméticos; a sus ensayos, inteligentes y lúcidos. Ambos géneros cuentan con la semilla característica de la *crítica*, el *juicio* y el *concepto*; mas, uno de los fines de esta investigación estriba en discurrir acerca de las incógnitas que se presentan en su vida y en su poema más importante, «Canto a un dios mineral», centrándose en los problemas textuales que conlleva, para así establecer y precisar algunas conclusiones que atañen, en especial, al estudio de su poesía.

Él mismo ha dicho que su posición crítica era compartida por los escritores del grupo; del mismo modo, el lector de Jorge Cuesta tiene que adoptar una posición similar para comprender sus propuestas y argumentos.

poca mi curiosidad por ellos [...] Es inútil y ya es insoportable que me quede más tiempo aquí”, le escribe a su madre el 14 de julio, apenas con unos cuantos días en París. Ese mismo desarraigo sentimental se continúa en la breve relación con Guadalupe Marín, con quien se casa al regreso del viaje a Europa en un impulso precipitado por la pasión de ambos. La relación dura hasta poco después del nacimiento de su hijo Antonio, después de vivir desde julio de 1929 hasta enero de 1930 en Córdoba en la hacienda “El potrero” y, posteriormente, en la Ciudad de México, con un Jorge desesperado por los problemas de salud de Guadalupe Marín y por la situación económica tan precaria que padecieron. Por todo lo anterior es que Lupe Marín le exigió el divorcio y lo abandonó junto con el niño, orillándolo a un nuevo desarraigo, ahora sentimental.

La crítica, para ser verdadera, exige inteligencia y sensibilidad y; además, para ser entendida en plenitud: claridad.

Paradójicamente, la cultura crítica que proponía Cuesta se ha concretado sólo de manera parcial. Hoy en día se practica una teorización excesiva y hasta absurda que no ha permitido, a la mayoría de los jóvenes, desarrollar su propia propuesta crítica; Jorge Cuesta reclamaba la participación del público y no lo contrario, como usualmente sucede en estos tiempos, ya que es común que ahora los lectores —guiados por la inercia del *facilismo*—, ejerzan una crítica que se ha convertido únicamente en la desaprobación de posturas ajenas o contrarias; actitud muy diferente de lo que propuso él en su momento.

Afirmar que el germen de su propuesta literaria se encuentra sólo en el pensamiento, constituye una supresión de las pasiones y sensibilidades advertibles en sus textos o, cuando menos, calificarlas de deshonestas y accesorias.

«Canto a un dios mineral» es el resultado de muchas de sus obsesiones literarias e intelectuales y, representa también, la conclusión del viaje vital iniciado en 1903. Su literatura se convierte en el reflejo fiel de la aventura de su vida. Su poesía es peregrina de conciencias, de pasiones, hospitalaria siempre para el lector sagaz y comprometido; y sus ensayos, directos y claros, con la guardia arriba, al acecho del contendiente.

Si hay ojos que traicionan su mirada al romper las normas propias, los de Cuesta no, aún conservan aquel ímpetu de sus versos tempranos:

Levantaré mi voz amplia y vibrante,
[...] en el camino de lo recto y justo.⁵

⁴ CUESTA, I, 289.

⁵ CUESTA, I, 70.

Durante su vida permaneció fiel a esa imagen, la que todavía sigue esquivándonos desde la tumba; para asirla no hay que buscar en el día de su muerte, 13 de agosto de 1942, es necesario retroceder más, quizá aún antes del año en que nació: 1903.

Breve recuento de la recepción de la obra de Jorge Cuesta

Desde la muerte de Jorge Cuesta se han generado múltiples acercamientos a su obra poética; los hay impresionistas, anecdóticos, alquímicos, biográficos y hasta psicológicos; todos ellos plantean algunos de los elementos que rigen la creación del poeta veracruzano. Sin embargo, en su obra se reúnen diferentes afluencias de percepción de la realidad, por una parte la innegable formación química demuestra en sus escritos la importante función que tuvo el desarrollo científico en sus ideas; la filosofía es otro de los caminos de entendimiento que se tienen que recorrer para comprender el fruto de su intelecto, baste como muestra la lectura que hizo de Nietzsche con relación a las pasiones y sentimientos, concluyendo –sobre el alemán– que “la certidumbre es el fruto de la pasión”, circunstancia por demás similar a la que se verifica en Cuesta; y por último, no se pueden minimizar sus lecturas más importantes como vínculo y catalizador de los planteamientos ideológicos y literarios que expresó.

En todo escritor el manejo de palabras recurrentes suele ser una forma normal de guiar al lector hacia un efecto determinado, puede ocurrir también que esas palabras estén cargadas de un significado especial o revelen las inquietudes más frecuentes en su obra. El caso de Jorge Cuesta es singular por muchas razones, sus sonetos no resultan difíciles al lector por los términos que emplea, su dificultad se funda en lo complejo de la construcción o, más aun, en el sentido personal que vierte sobre cada palabra.

Cuesta escribe: “la poesía es una inteligencia incondicionada, que puede llamarse la inteligencia del azar y de la aventura”,⁶ y con ello plantea la posibilidad de que la poesía constituya una inteligencia en sí misma, ya que no trata de explicar, de ser dogmática o pedagógica. Esa inteligencia del azar utiliza la pasión y la voz del propio Cuesta, lo habita desde su juventud. El resultado es la mezcla del rigor científico y puntual con el enfrentamiento en su escritura de lo imprevisible y efímero. Su vida es un abismo que se nutre de frutos contrarios y engendra “la alquimia del verbo”, “la poesía como del demonio”, “la ciencia apasionada”: éstos son algunos de los polos que se sintetizan en Cuesta y nacen de una forma renovada a partir de él. El vértigo que producen se une en la poesía, por eso “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”.⁷

Los trabajos que se han realizado sobre la producción literaria de Jorge Cuesta son casi tan pocos como los libros que ahora se consiguen de su obra. Al agruparlos, es posible diferenciar cinco etapas en la recepción y estudio de su escritura, tomando en consideración los años de aparición de las ediciones y reimpressiones de su trabajo escrito. Así, habría cinco períodos bien diferenciados:

- 1) los que parten del año de su muerte, 1942, hasta la edición de *Poemas y Ensayos* en 1964;
- 2) los que se derivan de la recepción que tuvieron los primeros cuatro tomos de 1964 hasta su reimpresión catorce años después;
- 3) los que se originaron a partir de 1978, en que volvieron a salir a luz sus obras recopiladas, hasta la aparición del quinto y último volumen que editó la UNAM;

⁶ CUESTA, I, 16.

4) los aparecidos a raíz del tomo v, en 1981, titulado *Poemas, Ensayos y Testimonios*, que editó Luis Mario Schneider, hasta la reedición de su obra bajo el sello del Equilibrista;

5) y por último, los presentados después de 1994, fecha en que se ponen a la venta los dos volúmenes que recogen lo publicado en los cinco anteriores de la UNAM, gracias a Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider, hasta nuestra fecha.

No se descarta de antemano la crítica que recibió en vida, pero sobre sus ensayos y poemas no hay más que comentarios aislados o impresiones anecdóticas superficiales;⁸ si bien, no se puede olvidar el diálogo que existió en 1932 sobre la “crisis en nuestra literatura de vanguardia”, en la que se alude a Cuesta, pero sólo como partícipe del grupo Contemporáneos;⁹ o, también, a finales de ese mismo año hay que recordar el escándalo que se produjo por el material contenido en los ejemplares que se tiraron de la revista *Examen*, (una vez más, el trabajo de Cuesta, se discute por otras razones, y no por su producción literaria).¹⁰ Dentro de la escasa bibliografía

⁷ Inés ARREDONDO, *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, p. 128.

⁸ Es notable que, en vida, fueran mínimos los comentarios que recibió su escritura, no así su postura ideológica, de la que hay, igualmente, diversas referencias bibliohemerográficas.

⁹ Respecto al tema tendría que consultarse la famosa nota periodística de Alejandro NÚÑEZ ALONSO, «¿Está en crisis la generación de vanguardia?», *El Universal Ilustrado*, marzo 17, 1932, pp. 20-21 y 30-31; a la que Cuesta responde tajantemente diciendo cuáles son las circunstancias en las que se desarrolló el grupo de escritores al que se le asocia. Deja en claro cuál es su postura: la crítica, y su virtud: la *desconfianza*; pero además emite un juicio poco valorado hasta ahora y que reza: “Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien la [¿le?] crea un programa para que lo siga”, de esa forma, según él, cada grupo literario ejercita una *crisis* cuyo fin último es reformar continuamente el desarrollo artístico (véase «¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?», CUESTA, I, 171-173).

¹⁰ En las páginas de *Excelsior*, tras la crítica al lenguaje *procaz* de la novela *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén, publicada en *Examen*, se esconde que: “la verdadera finalidad de esos ataques era la gestión de Ud. [Bassols] en la Secretaría de Educación y que no debíamos esperar realmente la convicción que en la revista *Examen* se hubiera cometido

que se produce sobre nuestro poeta durante el transcurso de su vida, se puede citar a Guadalupe Marín con su novela *La única*, libro publicado en 1938, que a pesar de haber sido escrito pensando en Cuesta, no se refiere, ni siquiera indirectamente, a su literatura.¹¹

Lugar aparte merece la crítica recibida a la *Antología de la poesía mexicana moderna*,¹² de la que, como ya todos sabemos, no fue el único responsable. Entre las notas publicadas están las de Federico Gamboa, Bernardo Ortiz de Montellano, o la aparecida en *Revista de Revistas* bajo el título «Una antología que vale lo que Cuesta»,¹³ apenas dos meses después de la publicación de ésta. La misma situación se aplica al caso del prólogo de dicha obra, ya que aún queda por dilucidar la verdadera autoría de éste;

un delito”, le escribe Cuesta al Lic. Narciso Bassols. (CUESTA, II, 300.). Cf. Rubén SALAZAR MALLÉN, *Adela y yo*. México: s. /e., 1975, pp. 7-43.

¹¹ Guadalupe MARÍN, *La única*. México: Jalisco, 1938, 251 pp. En ella, según palabras de Panabière, Marín “atribuye a Cuesta un papel particularmente repugnante” (Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: FCE, 1983, p. 51). Sin embargo, es curioso que con el paso del tiempo, Guadalupe Marín se exprese de Cuesta de un modo muy distinto; así se lo comunica, en 1979, a Roberto Páramo en una entrevista: “Mira la verdad es que ahora pienso en Cuesta como un ser verdaderamente extraordinario en todos los conceptos, inteligente, sensible, culto y decente” (Roberto PÁRAMO, «Lupe Marín y el más triste de los alquimistas», *El Sol de México en la Cultura*, 3, octubre 14, 1979, pp. 8-9.

¹² Últimamente se han publicado datos relevantes; véase el libro de Anthony STANTON, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna* (México: FCE-El Colegio de México, 1998, pp. 21-42), en el que da a conocer nuevos datos acerca de dicha antología y sobre su polémico prólogo; también es útil consultar a Samuel GORDON y Fernando RODRÍGUEZ, «Un texto de Carlos Pellicer sobre la *Antología de la poesía mexicana moderna*», en *Dos calas en la historiografía literaria de Carlos Pellicer* (México: JGH, 1997, pp. 17-41), donde se recogen testimonios, poco valorados hasta ahora, sobre la antología; sea suficiente —como ejemplo de la valía de este material— un fragmento de carta que Octavio Barreda le envía a Pellicer: “No sé si sepas cómo estuvo lo de la Antología: él [Jorge Cuesta] no intervino en nada, y todo fue obra de Jaime [Torres Bodet], Villaurrutia y González Rojo, quienes con la cobardía que los caracteriza, embaucaron, más bien, comprometieron a Cuesta para que aceptara la paternidad del libro”.

¹³ Federico GAMBOA, «Una antología que vale lo que Cuesta» —contestación al reportaje de Juan F. VEROE GUZMÁN—, *Revista de Revistas*, julio 8, 1928, p. 16, y Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO, «Una antología nueva», *Contemporáneos*, 1, junio 1928, pp. 76-81, entre otros.

aunque Anthony Stanton asegure que “Cuesta escribió el prólogo”,¹⁴ él mismo no descarta la posibilidad de que nuevos datos arrojen luz sobre este tema. Sea cual fuere el resultado –¿tendrá fin la trama?– las críticas que Jorge Cuesta recibió, de los que creían que él había sido el antologador, no pasan de ser motivo del trabajo que los integrantes del grupo Contemporáneos realizaron en la selección de los poetas; de esa forma, de ningún modo se puede decir que esas apreciaciones sean exclusivamente sobre la obra de Cuesta, como tampoco, sobre una antología de la cual no fue totalmente responsable. Recordemos que fueron varios los que realizaron las notas de presentación y la selección de los antologados, según una carta de Jaime Torres Bodet:

Xavier: Recibí su carta acerca de la *Antología*. El trabajo ha quedado distribuido de la siguiente forma: *Notas* (Enrique, Jorge Cuesta y yo), *Nota preliminar*, usted.¹⁵

Además del ejemplar de dicha *Antología* que le perteneció al mismo Torres Bodet, en el cual se anotan las siglas –probables– del redactor de cada una de las notas que preceden a los poetas reunidos en ella.¹⁶

Como podemos darnos cuenta, los estudios que se hacen de la obra escrita de Cuesta aparecen en realidad después de su muerte, no hay que olvidar que en vida sólo publicó veinticuatro poemas –la gran mayoría sonetos– (veintidós más dos *segundas* versiones: “Hora que fue, feliz, aun incompleta” y “Fundido me soñé al placer que aflora” que dio a conocer con variantes con respecto a sus primeras versiones), de los 45 recogidos en el

¹⁴ STANTON, 40.

¹⁵ Miguel CAPISTRÁN, *Los contemporáneos por sí mismos*. México: CNCA, 1994, p. 52.

¹⁶ Guillermo TOVAR DE TERESA, «Hallazgo en torno a los Contemporáneos», *Vuelta*, 206, enero 1994, pp. 61-63.

apartado «Poesía» del primer tomo de sus *Obras*,¹⁷ sin mencionar los múltiples ensayos y demás trabajos en prosa, puesto que la mayor parte de ellos se publicó en vida. Pese a todo, no existió crítico alguno que se haya dedicado a realizar una revisión exclusiva sobre su escritura publicada en vida.

Después de su muerte los homenajes y lecturas de la obra comienzan; se suceden en 1942 el de *Letras de México*, en septiembre; el de *Papel de Poesía: hoja literaria mensual*, y el de *Papel de poesía* de Saltillo, Coahuila –ambos de octubre–; y el de *Tierra Nueva*, en diciembre del mismo año; continúan más tarde los de *Estaciones*, en 1958; de *Nivel* en junio de 1972; y los repetidos homenajes culturales por su aniversario luctuoso.

No sería sino hasta los años sesenta cuando diversos estudiosos habrían de examinar el papel que jugó en el grupo Contemporáneos. Uno de los primeros es Frank Dauster en *Asedio a los Contemporáneos* editado en 1963, quien antes había publicado bajo el mismo sello –Ediciones De Andrea– un volumen sobre poesía mexicana como antecedente de su interés por las letras del país; al año siguiente Manuel Ezcurdia, con otra tesis doctoral, subraya una de las características más relevantes del grupo en *La aparición del grupo Contemporáneos en la poesía y en la crítica mexicana:*

¹⁷ Al hacer el recuento de los poemas escritos por Cuesta solamente se contabilizan los incluidos en la sección «Poesía» del tomo primero, de los dos que reúnen su obra de 1994, por tanto, no se cuentan los que aparecen dentro de los «Trabajos tempranos» ni los de «Varios» donde por cierto se halla un poema dentro de la pantomima «La calle del amor». Entre los veintiún poemas no publicados en vida están otros con varias versiones: «Una palabra oscura» –en total tres versiones–, y «El viaje soy sin sentido» y «De otro fue la palabra, antes que mía», con dos versiones cada uno. Se aclara que se les ha llamado versiones porque la similitud entre cada uno de ellos es mayúscula, sin embargo, hace falta un estudio genético que dé cuenta de la evaluación pormenorizada de los manuscritos que se conservan para resolver si son o no, versiones distintas del mismo poema, o un poema en distintos estadios escriturales; aunque esa es materia para otro trabajo.

1920-1931.¹⁸ Sin embargo uno de los primeros trabajos dedicados exclusivamente a la poesía de Jorge Cuesta es el de Merlin H. Forster, también de 1963, «Los primeros sonetos de Jorge Cuesta», que al año siguiente le dedicará un capítulo de su libro, estudiándolo al lado de Gilberto Owen;¹⁹ en 1967, Alfred MacAdam en el XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, dedica su ponencia al «Canto a un dios mineral», constituyendo así, un preámbulo sólido a los trabajos más profundos y extensos que habrían de dedicar posteriormente los estudiosos extranjeros a la obra de Cuesta, como Louis Panabière, Nigel Grant Sylvester y, muy recientemente, Annick Allaigre-Duny.²⁰

En México, existen análisis tan sobresalientes como los recién citados, de ellos, la precursora es Inés Arredondo con su libro *Acercamiento a Jorge Cuesta* –presentada anteriormente como tesis de licenciatura²¹– que inaugura en el país los estudios de largo aliento a la obra de Cuesta; a ella le

¹⁸ Frank DAUSTER, *Asedio a los Contemporáneos*. México: De Andrea, 1963 y Manuel EZCURDIA, *La aparición del grupo Contemporáneos en la poesía y en la crítica mexicana: 1920-1931*. Berkeley: University of California, 1964. [Las cursivas son mías.]

¹⁹ Merlin H. FORSTER, «Los primeros sonetos de Jorge Cuesta», *Cuadernos de Bellas Artes*, mayo 1963, pp. 17-22 y «Jorge Cuesta y Gilberto Owen», en *Los contemporáneos (1920-1932). Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: De Andrea, 1964, pp. 102-116. Es importante resaltar que ya en México, aunque brevemente, Raúl LEIVA, se había ocupado del autor en «La poesía de Jorge Cuesta», *Revista Mexicana de Cultura*, agosto 31, 1958, p. 3; al igual que Carlos J. SIERRA en un artículo de 1958, «Jorge Cuesta», *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 137, julio 15, 1958, p. 2; sin olvidar, claro está, los comentarios propiciados por la publicación del volumen de su *Poesía* en 1958.

²⁰ De Louis Panabière ya se había mencionado la obra con anterioridad (véase nota 11); Nigel Grant SYLVESTER, *The poetical works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. University of California: Berkeley, 1975; quienes junto a Adolfo León CAICEDO, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. México: INBA-Leega, 1988, con más seriedad y recurrencia se han dedicado al estudio de la obra y el pensamiento de Jorge Cuesta. En años cercanos apareció publicada la investigación de Annick ALLAIGRE-DUNY, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonets*. Paris: Covedi-CDRLV, 1996, otro de los pocos volúmenes de crítica dedicados en exclusiva al veracruzano.

²¹ Es necesario mencionar que tanto los trabajos de Allaigre-Dunny, Caicedo, Panabière y Sylvester fueron inicialmente tesis académicas.

siguen algunos trabajos que revisan parcialmente varios de los temas presentes en su escritura; sin embargo, no será sino hasta 1988 en que aparece el libro del colombiano Adolfo León Caicedo cuando se reanudan los estudios extensos sobre el veracruzano, en especial sobre el «Canto a un dios mineral».

Antecedentes y perspectivas de los estudios textuales de «Canto a un dios mineral»

La situación de «Canto a un dios mineral», a la luz de la crítica textual contemporánea, ofrece un buen número de atractivos para todo aquel interesado en proponer una *edición* del poema. Ese antecedente encontró en Nigel Grant Sylvester a su primer representante cuando en su tesis doctoral de 1975, detalló la existencia de variantes entre un manuscrito incompleto y el texto publicado del poema en 1964. Posteriormente, en 1980, un crítico francés, Louis Panabière, también en su tesis doctoral, retomó la propuesta editorial de Sylvester, enriqueciéndola con descripciones más específicas de aquel manuscrito utilizado por el inglés. Ambas, al correr del tiempo, se convirtieron en los únicos testimonios que dan cuenta de aquellas tres hojas manuscritas con los primeros versos de «Canto a un dios mineral» y, por tanto, se convierten en referente primordial al interesado en la materia.

A ellos se debe la primera intención seria de depuración de erratas y edición del poema, sin contar que son los primeros lectores extranjeros con una visión más global de la vida y obra de Jorge Cuesta. Los trabajos que les siguieron se basan indistintamente, en uno u otro. Tenemos por ejemplo el caso de Adolfo León Caicedo, quien utiliza para su estudio, con certeza, el texto propuesto por Sylvester, digo con certeza porque hasta ese momento no existía ningún otro que hubiera realizado la compulsión seria y directa de textos y pre-textos que se conocían de «Canto a un dios mineral» (aunque

desafortunadamente no consultó el texto original publicado en *Letras de México* en 1942); a su vez, también existe gente que ha eludido su responsabilidad al publicar un texto deficiente o con erratas lamentables.²²

Como esta síntesis funge a la vez de introducción, no es mi propósito detallar minuciosamente el trayecto de los trabajos que se han realizado; prefiero extenderme sobre las perspectivas que se abren en torno de la fijación del texto de «Canto a un dios mineral» a raíz de esta tesis. Como se observará al leer cada una de las secciones dedicadas estrictamente a los problemas textuales de la obra poética de Cuesta, aquí se reúnen y analizan, por primera vez: a) la totalidad de materiales pre-textuales, textuales y para-textuales que se conocen sobre el poema; b) se efectúa la compulsa de todas y cada una de las ediciones íntegras que ha tenido el poema desde el año de 1942 en que fue publicado por primera vez; c) se sigue el trayecto de la discusión que ha generado cada versión o variante del texto, d) se examinan los facsímiles del mecanuscrito, desconocido hasta ahora, del texto completo de «Canto a un dios mineral», e) se presenta y estudia el facsímil de una hoja manuscrita, hasta ahora no considerada, del inicio del poema.

Además, a modo de preludeo, la tesis inicia con dos capítulos que no tratan directamente los problemas textuales del poema. El primer capítulo propone un replanteamiento de aquellos hechos que favorecieron la creación de la leyenda que pesa sobre el escritor veracruzano: la “persona figurada”; todo esto gracias al rastreo de algunos de los indicios y causas originales,

²² Es lamentable que existan personas que no tengan plena conciencia de lo que significa *editar un texto*; no solamente por la responsabilidad que conlleva una edición crítica —que no deja de ser una parte reducida de las actividades editoriales en México—, sino de la tarea “común” —como muchos piensan— de publicar un libro, ya que pocas veces se piensa en el peso histórico que podría representar en el futuro una primera edición, una edición comercial o una antología de textos publicados en vida del autor. Y como estos ejemplos apresurados, existen muchos más que reclaman de *todo editor* una buena dosis de probidad intelectual y de responsabilidad frente al texto.

además de los antecedentes biográficos corroborables de aquella otra parte del hombre Cuesta: “la persona real”. El siguiente capítulo, el segundo, se establece como un marco teórico indispensable en el trabajo de edición crítica del poema, ya que además de sintetizar las tareas prácticas del filólogo tradicional, busca enlazar la *tradición* con la textología moderna, proponiendo –bajo los planteamientos teóricos de Giuseppe Tavani– una discusión que atienda las características particulares que los textos modernos presentan de cara a su edición.

En resumen, esta tesis pretende renovar la discusión en torno al «Canto a un dios mineral» desde un área poco estudiada en México: la crítica textual especializada en obras contemporáneas.

Tanto los datos biográficos de Jorge Cuesta, como las operaciones textológicas desarrolladas sobre el poema, han exigido ser cuidadosamente detalladas y apoyadas en materiales y documentos verificables por cualquier otro investigador. Lo primero, para que en la biografía de Cuesta se atenúe el peso de la leyenda; lo segundo, para que el investigador pueda reconstruir con precisión cada una de las tareas realizadas sobre el texto, con el afán de permitir una nueva lectura para beneficio final de los estudios en torno de la obra poética de Jorge Cuesta.

Las Águilas, ciudad de México, marzo de 2001.

No soy más que un aficionado, un simple curioso, y tengo prisa. Los filósofos y los hombres de ciencia me corregirán, me rectificarán, verán qué se puede inferir de estas premisas inseguras.

Henri BREMOND

Queda de un hombre lo que hacen pensar su nombre y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración, de odio o de indiferencia. Pensamos que él ha pensado y podemos volver a encontrar entre sus obras ese pensamiento que le viene de nosotros; podemos rehacer ese pensamiento según la imagen del nuestro.

Paul VALÉRY

CAPÍTULO I

JORGE CUESTA: PERSONA REAL Y «PERSONA FIGURADA»

Y la locura me ha venido de que no sólo nadie me quiso prestar atención, sino de que casi todo el mundo sin tener conciencia de ello o teniéndola, me estuvo entregando a cada momento. Pero en fin de cuentas yo mismo era quien se entregaba.

Jorge CUESTA

Les daré también una vaga sospecha de mi existencia de tal manera que sean llevados a negármela por medio de esta razón que les he conferido; sus ojos estarán hechos de tal forma que puedan ver una infinidad de cosas pero no a mí.

Paul VALÉRY

LA LEYENDA CUESTA

ANTECEDENTES

A PESAR DE SER CONSIDERADO, a la luz del tiempo, como uno de los escritores fundamentales dentro del grupo de Contemporáneos, Jorge Cuesta ha padecido innoblemente el peso de una leyenda –no siempre positiva– sobre su vida, su muerte y, aún, sobre su escritura.

Desde el homenaje preparado por *Letras de México*, en 1942, se anunció en la sección escrita por Antonio Acevedo Escobedo «Anuncios y presencias» que, bajo la promoción de la propia revista, se editaría “una selección de prosas de Jorge Cuesta con prólogo de Xavier Villaurrutia”;¹ sin embargo, una mención similar en la tercera de forros de *Examen* había

¹ Antonio ACEVEDO ESCOBEDO, «Anuncios y presencias», *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942, p. 10.

informado, con antelación, de la edición de sus “*Sonetos Morales*”;² ambos anuncios, con el paso del tiempo, resultaron ser ilusorios. Ni en vida, como lo sugirió su revista *Examen*, Jorge Cuesta habría de ver sus poemas publicados en un solo volumen ni, tampoco, su amigo Xavier Villaurrutia cumpliría la promesa de recopilar y seleccionar sus ensayos. Se perdió la oportunidad de conocer cuáles serían esos *sonetos morales* que Cuesta pensaba editar bajo el sello de dicha revista y, también, se perdió la posibilidad de conocer el testimonio, quizá más directo, que pudo transmitirnos un escritor que lo conoció estrechamente y cuyo prólogo acaso nos podría haber revelado datos, anécdotas y comentarios precisos sobre uno o todos los poemas, sobre las percepciones contemporáneas que privaban respecto a la poesía de Jorge Cuesta y, principalmente, anotaciones de primera fuente, invaluable ahora, para todos los interesados en la vida y obra del escritor veracruzano.

En el número donde *Letras de México* publica por primera vez el «Canto a un dios mineral» la página inicial reza:

En forma trágica, cuando todavía se esperaba de él una obra de madurez, murió Jorge Cuesta. Parco en publicar, *Letras de México* lo consideró entre sus más distinguidos colaboradores. Su obra queda como algo que habría sido, como una posibilidad, y así hemos de recibirla. *Letras de México* prepara un volumen en que se reunirá una selección en prosa de artículos tanto inéditos como publicados.³

² «Ediciones de *Examen* en preparación», *Examen*, 2, septiembre 1932, anunciaba la edición de *Sonetos morales*; y en el siguiente número de la revista (*Examen*, 3, noviembre 1932) se informaba en la cuarta de forros: “Aparecerá muy próximamente” la novela *Cariátide*, de Salazar Mallén con un “Prefacio” de Jorge Cuesta e ilustraciones de Manuel Álvarez Bravo. También *Letras de México* (3, febrero 15, 1937, p. 1) anunciaría, cinco años más tarde, la edición de un libro de “Sonetos” de Jorge Cuesta, “género que, con justicia, le ha dado un renombre sobresaliente”.

³ *Letras de México*, 21, septiembre 15, 1942, p. 1. Esta selección de trabajos es la que Villaurrutia prepararía; como podemos observar, el libro comprendería ensayos inéditos probablemente conservados entre los papeles que sus hermanos Natalia y Víctor después entregaron a los diversos editores e interesados en la obra de Cuesta —el primero, Octavio G. Barreda, editor de *Letras de México*—, desafortunadamente no existe registro de cuáles y cuántos pudieron ser esos inéditos.

Algo muy parecido ocurrió en *Nivel*, cuando se le dedicó un número de homenaje a los treinta años de fallecido; aquí, además de la publicación de los artículos de Nandino y de Salazar Mallén, además de una muestra de poemas de Jorge Cuesta, se puede leer:⁴

Jorge Cuesta fue un hombre extrañamente predestinado para la poesía en sus más altas imaginaciones. Esta predestinación, por consecuencia, lo lanzó por unos senderos interdictos en los que la mente se distorsiona, padece y turba el ánimo y concluye por convertir a los posesos de la idea poética en seres poco menos que *extraviados en lo interno de un dolor grande y ajeno por completo a la contemplación y a la piedad externas*. En síntesis: ser poetas equivale a resistir sobre una complejidad humana demasiado frágil para angustia tanta, el peso extraterreno de metáforas engendradas en lo íntimo de la subconciencia y proyectadas hacia el mundo en conturbador caudal de belleza casi nunca comprendida. [...]

Insistir sobre el recuerdo de algunos *poetas desventurados como Jorge Cuesta*, es una urgente necesidad del espíritu. [...] Desde las páginas de *Nivel* queremos contribuir a que los contemporáneos escritores recuerden que en México existió un poeta lastimado hasta increíbles suposiciones, *un ser que materialmente destilaba sangre por los extremos de su pluma*, y que así, cruenta, nos entregó una *herencia de hermosura tenebrosa*.⁵

Se cita este fragmento extenso porque es considerado relevante sobre el modo en que se iban decantando y configurando para 1972 algunos de los juicios más persistentes que pesarían en el futuro sobre él. No fue sino con la edición de sus escritos por Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider en 1964, que la obra y la vida de Jorge Cuesta trascendieron el ámbito de las tertulias y las anécdotas; mediante esa edición se proponían difundir los ensayos y

⁴ En realidad se trata de una reimpresión de los dos artículos pues ya habían aparecido en la edición de Estaciones de 1958, aunque el de Elías Nandino en *Nivel* aparece con título idéntico al de Salazar Mallén: «Jorge Cuesta». Tanto en este número de *Nivel* (114) como en los dos siguientes –115 y 116– fueron apareciendo, como un homenaje continuado para el escritor veracruzano, los poemas recogidos en 1958 por la editorial Estaciones, los de *Tierra Nueva* y los publicados en *América* en 1950 por Salazar Mallén.

⁵ ANÓNIMO, «*Nivel* memora y rinde homenaje a Jorge Cuesta», *Nivel*, 114, junio 31, 1972, pp. 1-2. [Las cursivas son mías.]

poemas que forjaron, ante los demás *Contemporáneos*, al Cuesta inteligente y analítico que ya se empezaba a mitificar.

Una de las causas que han transmitido —y en cierto modo creado— la leyenda de Jorge Cuesta es, paradójicamente, la de los prólogos a la edición de su poesía por la editorial Estaciones en 1958. Es obvio que no es ésta la única, ni tampoco la que más extienda fantasías o elucubraciones sobre la vida del poeta, aunque sí, como se explicará detalladamente, a partir de aquí parece iniciarse la consolidación de algunos de los mitos que perviven hasta ahora. Como ya quedó señalado, al no existir ningún volumen editado en vida bajo su supervisión y anuencia —descartando los folletos políticos de 1934—, ésta se convierte en motivo de mitificación del escritor *silencioso* que no necesita publicar, pues se cree a salvo de las preocupaciones del público lector; pero pocos reparan en que él tenía planeado publicar su libro de sonetos en 1932 y luego, lo anunció nuevamente en 1937, sólo que, coincidiendo primero con el escándalo de *Examen* y después por causas aún desconocidas, no le fue posible darlo a la imprenta; posteriormente, como podemos corroborar según la fecha de sus escritos, se dedicará más al trabajo ensayístico.⁶

Esta primera recopilación de 1958 se erige como el testimonio de la amistad hacia Cuesta; sin embargo, como se explicará más tarde, ese homenaje también habría de convertirse en uno de los cimientos de futuras exageraciones y tergiversaciones que, los interesados en la obra del

⁶ De las poesías recogidas en el primero de los dos volúmenes de 1994, descontando los «Trabajos tempranos», éstas suman en total apenas treinta páginas aproximadamente, mientras los trabajos en prosa, con fecha de 1937 en adelante, ocupan aproximadamente cien. Si se recuerda que para 1937 él ya contemplaba la edición de un libro de sonetos, nos podemos preguntar, ¿de toda su producción poética, cuántos de ellos ya habían sido escritos para 1937, y cuáles escribió después de esa fecha? Tal vez, posteriormente al naufragio de su revista, el trabajo poético se concentró en el

veracruzano, tendrían que encontrar forzosamente en el camino al realizar su lectura.

Hasta la edición de 1964, los papeles de Jorge Cuesta habían recorrido un itinerario en manos incluso ahora imprecisas; este parece ser su trayecto hasta 1981: primero, después de ocurrida su muerte el 13 de agosto de 1942, fueron sus hermanos Natalia y Víctor quienes los entregaron a

Octavio Barreda. Octavio le entregó todo a Castro Leal, que nunca hizo nada, y cuando se le empezó a insistir, le entregó algo a Salazar Mallén. Después pasaron los papeles a Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán que [...] prepararon la edición en cuatro volúmenes de *Poemas y ensayos de Jorge Cuesta* para la UNAM en 1964, y ahora Panabière, que está haciendo el libro, su tesis doctoral, sobre Jorge.⁷

Pero repasemos los argumentos que utilizan tanto Salazar Mallén como Nandino en los textos dedicados al poeta nacido en Córdoba, Veracruz. Este último comienza con una semblanza del poeta en donde, tajantemente, inicia por separar la materia de su palabra:

Jorge Cuesta era completamente ajeno a su cuerpo. Su existencia se consumaba por su evasión. Como el radium, se hacía presente por el poder que esparcía. Su carácter molecular quedaba borrada [sic] ante la fuerza de su irradiación. *Por eso su materia no intervenía en su palabra. [...] las frases que transmitía daban la impresión de nacer de los fantasmas del aire.*⁸

Para el médico jalisciense, Cuesta era un ser carente de rasgos humanos, su cuerpo, su caminar y hasta el color, dibujaban un ciprés y un compás con la tez de cera o “al atardecer especialmente, [...] su piel tomaba un color de cerebro”. Después de su descripción física general continúa con varios retratos: el psicológico, el del artista y el del químico en donde nada

«Canto a un dios mineral» y en las correcciones a sus poesías anteriores, y no, a la escritura de nuevas composiciones, aunque tampoco es posible asegurar esto.

⁷ Elena URRUTIA, «Habla Natalia Cuesta», en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. V. Edición, recopilación y bibliografía: Luis Mario SCHNEIDER. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Difusión Cultural, 1981, p. 311.

varía su percepción, robándole cualquier rasgo que lo pueda hacer banal, despreocupado o vivo. Añade a su interpretación la carga del doloroso coexistir entre lo demoníaco y lo divino “bajo el yugo de premio y castigo” que, según él, “creaba fuera de sí una aureola de fuerza angelical, que hacía pensar que se estaba junto a un ser superior donde se daban cita la inteligencia y la intuición, la magia y el microscopio”. Su “historia íntima será cruel, rara, sin fortuna”, sentenciaría Nandino lacónicamente.⁹

No quiero dejar de lado que en su texto existen también algunas de las primeras constantes certeras que los intérpretes de la poesía de Jorge Cuesta han señalado en irrepetibles ocasiones, aquí se subraya las que, sin duda, nos parecen más valiosas, Nandino escribe: “Afirmaba que la poesía era un problema de multiplicación que el lector debía resolver [—que debía ser—] ensayada, comprobada, pasada por la reflexión y la lógica, decantada sin piedad, y más que hecha para gustar o conmover, premeditadamente estructurada para agudizar la malicia y el pensamiento de quien se asomara en ella”.¹⁰

Por su parte, Rubén Salazar Mallén es el otro escritor que prepara uno de los dos artículos que anteceden a la recopilación de poemas de la editorial Estaciones, aunque también le ocurre en este sentido lo mismo que a Nandino, al mostrar con detenimiento la *actitud* de Jorge Cuesta y no de analizar su obra escrita. Salazar Mallén finaliza su exposición concluyendo que al poeta lo perseguía, desde sus años tempranos, un “trauma infantil” provocado por esa noción de pecado que lo atormentaba: “El pecado, la obscura memoria del pecado, inasible memoria del pecado, persiguió a Cuesta. Toda su poesía se llenó de la intuición del pecado, que por no ser

⁸ Elías NANDINO, «Retrato de Jorge Cuesta», en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, p. 7. [Las cursivas son mías.]

⁹ NANDINO, 12-13.

lúcida y clara, nunca pudo manifestarse concreta, sino que buscó su expresión en los sentimientos de arrepentimiento y de frustración”;¹¹ resulta evidente que Rubén Salazar creía que, en Cuesta, se libraba una batalla interna entre la conciencia religiosa y la *falta*, juzgada como pecado; de ese modo, el poeta termina por ser sólo el resultado de aquel *pecado*, ¿cuál?, no lo dice, pero el sencillo hecho de enfatizarlo reiteradamente insinúa el supuesto sello que dejó grabado en su vida.

En el mismo texto, es de resaltar, Salazar Mallén no se equivoca al calificar a Cuesta “como la conciencia de los poetas y escritores de esa generación” llamada Contemporáneos, mucho menos, en la espléndida descripción de la posición que guardó Cuesta frente a la obra de arte, frente al trabajo del escritor y el contenido artístico de las obras. No, ese fue su gran acierto. Pero fue un acierto incógnito, escondido tras su conclusión general de una vida circunscrita *en y por* el pecado. Los lectores de Salazar Mallén –y de Nandino– encontraron mucho más atractiva la situación de lucha entre el hombre y su conciencia (el desgarramiento resuelto en la escritura oscura y difícil producto de una eventual falta religiosa), que la postura firme y combativa de un escritor en un medio que no estaba acostumbrado a planteamientos tan rigurosos, y menos, cuando esas exigencias significaban también un esfuerzo para el propio auditorio:

Aquellos, entre el público, que, además de un alma pequeña, tienen el deseo de ocultarla, son los que luego dedican el arte al cumplimiento de una misión característica, que los libra de ser medidos con la aplicación universal de su valor. Para ocultar su pequeñez ocultan que el arte es un valor, una grandeza aplicable a todo, excepto a ellos mismos.¹²

¹⁰ NANDINO, 9-10.

¹¹ Rubén SALAZAR MALLÉN, «Jorge Cuesta», en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, p. 22.

¹² Jorge CUESTA, *Obras*, t. I. México: Equilibrista, 1994, pp. 183-184.

De todas las fantasías que se ciemen sobre su persona no podemos evitar mencionar *La única*, novela de Guadalupe Marín,¹³ donde uno de los personajes principales es Andrés, inspirado en Cuesta; o, también la que señaló Panabièrre: “Hasta se ha llegado a pretender que él veía el origen de la vida en el cadáver como una especie de eterno retorno de la materia, y que había intentado comer carne humana”.¹⁴

Estos son, *grosso modo*, algunos de los antecedentes que propiciaron la leyenda del escritor. Como se puede observar, gran parte de ellos se han evaluado como ciertos por el sencillo hecho de ser transmitidos en un texto escrito cercano a la fecha de su muerte; los primeros, se redactaron privilegiando más la ficción que el trabajo crítico, los subsiguientes, hasta los años ochenta aproximadamente, habrían de seguir –afortunadamente no todos– ese tenor, descuidando el estudio de su producción literaria, o el análisis responsable de datos biográficos fehacientes.

LOCURA Y MUERTE

Una de las fuentes más propicias para la invención galopante sobre la vida de Cuesta es su locura y muerte; numerosos han sido los que buscan en esa *vida literaria* (la del hombre extremadamente inteligente, rígido como un compás, sin infancia, analítico y color de cerebro), las razones y el sustento de la locura y su singular muerte.

En este ensayo, retomando las palabras de Valéry:

J'essaye de donner une vue sur le détail d'une vie intellectuelle, une suggestion des méthodes que toute trouvaille implique, une, chose parmi la multitude des choses imaginables, modèle qu'on devine grossier, mais de toute

¹³ Guadalupe MARÍN, *La única*. México: Jalisco, 1938, 251 pp.

¹⁴ Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: FCE, 1983, p. 41.

*façon préférable aux suites d'anecdotes douteuses, aux commentaires des catalogues de collections, aux dates.*¹⁵

Luis Cardoza y Aragón es uno de los más explícitos al narrar que: “Estuvo meses en un hospital de enfermos mentales, en la salida hacia Puebla o en Tlalpan. Una noche, bajo la lluvia, descalzo, le dieron alcance en su huida y poco después se suicidó”;¹⁶ “murió loco, mutilado espantosamente. Sus órganos sexuales obstruyeron la salida del agua en la bañera. Se quemó los ojos. De peor en peor, hasta su muerte. Se colgó de la manija de la cerradura de una puerta. Bastaba estirar las piernas un poquito para vivir”.¹⁷

A ese respecto, y tratando de establecer con responsabilidad los acontecimientos que se tienen certificados y que se relacionan con su locura y muerte, se puede concluir lo siguiente:

- a) antes de 1940, fecha de su primera hospitalización, no existe evidencia contundente hasta el momento (escrita u oral) que demuestre un desequilibrio mental en la vida de Jorge Cuesta, todos los indicios que pudieran servir para inferirlo, proceden de textos –en gran medida ficcionales– escritos por poetas, críticos o ensayistas que mantuvieron un contacto con él, a excepción –gran excepción– de los

¹⁵ Paul VALÉRY, «Introduction à la méthode de Leonard de Vinci», en *Œuvres*, I. Bruges: Gallimard, 1992, p. 1156; (*Obras escogidas*, I. México: SEP-Diana, 1982, p. 18: “Procuro dar una cita sobre el detalle de una vida intelectual; una sugestión de los métodos que implica todo hallazgo, una, elegida entre la multitud de las cosas imaginables, modelo que se adivina grosero pero de todas maneras preferible a la serie de anécdotas dudosas, a los comentarios de catálogos de colecciones, de fechas”).

¹⁶ Luis CARDOZA Y ARAGÓN, *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1996, p. 426.

¹⁷ Luis CARDOZA Y ARAGÓN, «Jorge Cuesta», *La Gaceta del FCE*, 90, junio 1978, p. 14. En otro texto sobre este tema al que tituló «Lo que no espera la esperanza» (en *Apolo y Coatlicue. Ensayos mexicanos de espina y flor*. México: La serpiente emplumada, 1944, p. 154), se alude nuevamente al suicidio y al falso amor incestuoso por Natalia Cuesta: “Te veo cortarte de un solo tajo las sagradas partes y arrojarlas al rostro de dios. [...] La mutilación no basta. Y cuando toda la angustia se concreta en la amada que lleva casi nuestro rostro [se refiere a su hermana Natalia] y en la misma carne nuestra, la única que poseía una respuesta, la única para nosotros aquí abajo, y nos es negada y prohibida, y seguimos clamando en vano, y el sueño nos despedaza”.

testimonios de Natalia Cuesta y de Guadalupe Marín, con quienes tuvo una relación muy cercana y directa –hermana y esposa respectivamente–, y en los que ambas critican tajantemente las exageraciones sobre la vida de Cuesta. Natalia reprueba las declaraciones de homosexualidad, rechaza que Jorge Cuesta buscara el *elixir de la eterna juventud* y aclara que no se mutiló al suicidarse. Por su parte, Guadalupe Marín, detalla entre sus rasgos personales la sensibilidad candorosa de un provinciano además de su gran cultura; también relata, puntualmente, que fue a partir de los 24 ó 25 años cuando le comienzan los dolores en la hipófisis que lo conducirían a la locura; ella afirma que su enfermedad comenzó a la edad de 35 años (en 1938, cosa que tampoco ha podido comprobarse);

b) en el año de 1940, Jorge Cuesta es internado en el sanatorio de Mixcoac, La Castañeda: “*where he was treated for some time with insulin shock therapy*”;¹⁸

¹⁸ Nigel Grant SYLVESTER, *The poetical works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. University of California: Berkeley, 1975, p. 15; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*. Tlhuapan: Premià, 1984, p. 26: “donde por algún tiempo fue tratado con terapia de choques insulínicos”. Esta traducción en español –como todas las que se citen de Sylvester– procede del volumen de 1984). Según detallaron Miguel Capistrán y Víctor Peláez, en entrevistas personales, Natalia narra la historia de una fuerte golpiza recibida por su hermano Jorge a raíz de las críticas a Vicente Lombardo Toledano, razón por la cual, los simpatizantes del político socialista, le propinaron una paliza tan brutal, que Cuesta regresó a su casa del Parque México con, además de las contusiones en el cuerpo, una hemorragia en el oído. Si relacionamos la fecha de publicación de la «Carta a Portes Gil» (publicada en *Hoy*, marzo 23, 1940 y con fecha original del 29 de febrero, 1940), donde critica ásperamente a Lombardo Toledano, con la de su primera crisis de locura, podemos inferir que probablemente –no se puede saber hasta qué grado–, los golpes recibidos en la zona craneal pudieron ser, si no la causa, sí el factor que desencadenó su desequilibrio mental definitivo. SYLVESTER, 27-28, menciona esa golpiza como fruto de la hostilidad contra el ensayista, que recibió “*a severe beating by violent supporters of Toledano*”; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 35: “Parece ser que la hostilidad contra el ensayista llegó hasta el extremo de costarle un apaleamiento a manos de algunos fanáticos partidarios”).

- c) la estancia de Jorge Cuesta en el hospital, según se deduce de las cartas publicadas, enviadas a sus familiares desde ahí, revelan a un hombre tranquilo en que no se manifiestan actitudes desequilibradas o sospechosas. Son varios los testimonios en que se describe su aparente bienestar; en una epístola enviada a su hermana desde el sanatorio le escribe: “Leí tus letras con una verdadera emoción. Por lo que me dices, probablemente Juan estará ya aquí. Habla con el doctor Guevara Oropeza, a ver si autoriza que me visiten tú, él y Víctor y Lucio Antonio, y no dejes de apurar a Víctor a que me escriba como a un verdadero hermano que lo quiere”;¹⁹ en ella es fácil percibir que su actitud no parece indicar mayores grados de ansiedad o desequilibrio.
- d) el hecho de que los doctores del hospital de Mixcoac le permitieran salir demuestra que Jorge Cuesta era, clínicamente, apto para vivir en contacto con la sociedad, sin causar peligro a él o a sus familiares; Guadalupe Marín abunda sobre esto: “cuando salía del manicomio en períodos de mejoría, en dos ocasiones fue a verme. Entonces ya no me proponía nada ni mucho menos. Sólo me decía: ‘Ahora te comprendo’”;²⁰
- e) en 1942 fue preciso encerrarlo en una casa cerca del Desierto de los Leones, ahí se habría de acuchillar los genitales. Se optó por someterlo a una estricta vigilancia —en ese estado de recuperación le entregó a Natalia la «Oración»,²¹ después de permanecer mucho tiempo de rodillas y con los brazos en forma de cruz. Es en esta fecha cuando, antes de llevarlo a internar en la clínica del doctor Lavista

¹⁹ CUESTA, II, 352.

²⁰ Roberto PÁRAMO, «Lupe Marín y el más triste de los alquimistas» en CUESTA, V, 316.

²¹ CUESTA, I, 98.

debido a su comportamiento, redacta supuestamente las últimas estrofas del «Canto a un dios mineral»,²²

f) estando ya en el sanatorio de Tlalpan, intenta cortarse las venas y, con las manos, sacarse los ojos. El día 11 de agosto de 1942 se ahorcó; con las vértebras desprendidas “duró hasta el jueves 13 de agosto en que murió a las 3:25 de la mañana”.²³

Para terminar, se cita un fragmento donde se observa la percepción que tenía Jorge Cuesta sobre el suicidio; palabras que contradicen la idea de un suicida convencido y sugieren que, en su muerte, probablemente también intervinieron los efectos del tratamiento clínico en el hospital a la par que su propia e indeterminada convicción por terminar con su vida:

Las equivocaciones orales, los tropiezos, los actos fallidos, entre los que considero el suicidio y toda clase de muerte accidental, tienen sentido, como el sueño. En cada tropiezo hay voluntad de tropezar. Bienaventurados los que fracasan porque su fracaso es el triunfo de la voluntad que se revela.²⁴

²² No existe mayor evidencia de este hecho excepto por los trabajos de Louis Panabière y Nigel Grant Sylvester; ambos testifican el dato sobre la redacción “de un plumazo” —como le llama Panabière— de las últimas estrofas del «Canto a un dios mineral»; el francés aseguró en su libro que Natalia Cuesta fue quien se lo contó; sin embargo, Natalia en la entrevista que le concede a Elena Urrutia no menciona nada sobre dicho asunto.

²³ Los pocos datos que se conocen, procedentes de los textos de Natalia Cuesta, Panabière y Sylvester, no precisan ni fechas ni estancias en los hospitales. Con tan pocos elementos resulta imposible recrear las circunstancias concretas de los últimos dos años de su vida. A todo lo anterior se debe sumar el hecho de que Jorge Cuesta no databa la mayoría de sus cartas, las cuáles nos pudieran haber servido para establecer fechas y lugares determinados.

²⁴ CUESTA, II, 179. En una carta enviada a su hermano Víctor, en 1937, descubrimos un punto de vista similar a este respecto: “Tienes suficiente valor y suficiente inteligencia para hacer de tu vida algo que esté por encima de la mediocridad. Yo soy de los que creen que una vida perdida es una vida heroica que tuvo vergüenza de serla. Yo no quiero que vivas avergonzado. Lo más abominable es el suicida, el avergonzado por la vida y el cínico” (CUESTA, II, 351).

LA CRÍTICA RECIENTE

En fechas cercanas Luis Antonio de Villena, escritor y crítico madrileño, lo seleccionó para ser incluido en su *Biografía del fracaso* junto con artistas de la talla de Caravaggio, Paul Gauguin, Arthur Rimbaud, Francis Scott Fitzgerald y Luis Cernuda entre otros;²⁵ Villena se expresa de esta manera:

Era un niño aplicado –más que empollón [sic]–, interesado en todo. Entre otras cosas era un prometedor violinista. Siempre estaría Cuesta entre contradicciones: un apego terrible al terruño, propio de alguien muy miedoso, anhelante de protección y de seno materno, y el afán de cosmopolitismo, de ser mejor (o mejor sentir) como hombre de mundo [y continúa.] Vuelve un año (1926-1927) a su ciudad natal, con el pretexto de trabajar en una tesis de doctorado [sic] que no termina.²⁶

Pero eso no es todo, en el libro se plantea la pérdida de Cuesta como consecuencia de una *brillantez extrema* que lo ahoga, su fracaso por exceso de inteligencia. Cuesta “genial creador en el aire [...] quería ser eternamente joven, no dejó caminos a su sombra, temía el ardor pasional de su propio sexo (que no era otra cosa que el enfrentamiento profundo consigo mismo), temía a la vida, porque ni es lúcida ni es perfecta. Negó lo selvático del

²⁵ Luis Antonio de VILLENA, «Jorge Cuesta. La inteligencia devorada», en *Biografía del fracaso. Una galería de genios perdedores*. Barcelona: Planeta, 1997, pp. 167-176. Villena agrega bastantes datos erróneos a la biografía sensacionalista que muchos se han encargado de subrayar en Cuesta. Una situación curiosa es la referencia al “prometedor violinista” (cuyo dato aparece por primera vez en el prólogo a la edición de 1964 y después, el mismo Schneider, lo repite en *Poesía y crítica*, pero de lo que se desconoce más información). Sobre el tema de la antología de 1928, el madrileño le achaca la total paternidad de la *Antología de la poesía mexicana* “uno de los grandes aciertos de Cuesta”. Otra de las penosas aseveraciones que el poeta y novelista español realiza, dejando de lado la verificación de toda verdad o mentira, es la reiterada formulación de la homosexualidad en Cuesta como causa de una “guerra consigo mismo”, motivo, según Villena, de sus fantasías: “Sueña con muchachos callejeros”, que lo llevan a cortarse los genitales, pues la inteligencia reclamaba una “venganza de su sotádico opuesto. O de modo más simple, [Cuesta] no comprendía su sexualidad”. Reduce así, la mayoría de los conflictos de su vida como frutos de esa hipotética homosexualidad reprimida, situación que, aun pudiendo constatarse, y que no es el caso, no sería la única determinante de los actos vitales del poeta veracruzano.

²⁶ VILLENA, 169.

poema, porque también se lo negó a sí”.²⁷ Como se observa, hasta en España, y después de treinta y cinco años de muerto Cuesta, para la fecha de publicación de esta singular biografía de fracasados, se sigue ejerciendo una crítica vacía y hasta fantasiosa –“cintas de cintas de sorpresas” diría Gorostiza–, que redundante en la falta de “brillantez” por parte de los críticos, misma que repetidamente le es imputada a Cuesta, pero que ellos, al parecer, no han logrado descubrir en sí mismos.

Por su parte, en 1996 Robert Irwin escribe cosas igual de opacas que Villena: “Lo asombroso de la leyenda de Cuesta [se encuentra] al enfrentarse con la posible falta de fijeza de su *género* en el cuerpo de Cuesta. La posible intersexualidad de Cuesta no hubiera sido ordinaria, sobre todo si su cuerpo estuviera cambiando radicalmente”.²⁸

Por esas deficiencias de perspectiva, es comprensible que Irwin, fallidamente, inicie su ensayo “con una pregunta dirigida a los críticos literarios: ¿tenía un cuerpo Jorge Cuesta?”, delatando con esta interrogación, por demás retórica, dónde radican sus errores, ya que busca una explicación sobre esa “figura construida de textos” en los críticos literarios, cuando no son ellos los que deberían responderla, cuando ni siquiera es su papel contestarla y mucho menos, preguntarla. El trabajo de un estudioso de la literatura es argumentar, en principio, sobre el texto no sobre la persona, y si se hace, es necesario tener mucho cuidado con los juicios que se enuncian. Dejando de lado si se trata o no de una leyenda, el mayor error de Robert Irwin consiste en equivocar las tareas adquiridas (y asumidas) por parte de los críticos de la literatura.

²⁷ VILLENA, 175.

²⁸ Robert IRWIN, «El más triste de los alquimistas mexicanos: Jorge Cuesta y la tragedia del género», en Rosaura HERNÁNDEZ MONROY y Manuel F. MEDINA (coords.), *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura hoy 1996*. México: s. / e., 1997, p. 150. [Las cursivas son mías.]

Se observa entonces que, todavía en nuestros días, gran parte de la crítica ha seguido viajando bajo la luz del faro de aquella *leyenda*; ciertamente la vida del poeta proporciona datos que complementan el itinerario intelectual de todo artista, pero al estudiar su obra se les debe comprender y tratar sólo desde ese ámbito. La escritura de Jorge Cuesta, sea su poesía o sus trabajos en prosa, no es —ni lo será nunca— de mayor valía literaria únicamente por lo “rico” de la biografía. Sea pues, éste, un intento por deslindar ambas y acaso un comienzo de su estudio por separado, con la finalidad de considerar sus características individuales para poder arribar así a la plena comprensión de ambos senderos.

LA PERSONA REAL

Algunos de los datos personales documentables —que poco se han difundido entre el común de los lectores de Cuesta— son los que ayudarán aquí a caracterizar en plenitud la personalidad de Jorge Cuesta; si bien estos que se presentan aquí no son los únicos ni los más completos y abundantes con que se cuenta en la actualidad, es necesario subrayar que son los que menos se conocen de su biografía. Aquellos como fechas, lugares y revistas ya se han repetido innumerables veces, por lo que no se caerá en el error de reiterar, una vez más, lo que ya todos conocen. “Porque la persona del poeta es una persona fingida, puede parecer real a la ficción, a la fantasía de no importa qué persona verdadera. El poeta como presencia real no existe, o bien, tiene una existencia insuficiente y vaga”.²⁹

Jorge Cuesta nació en el seno de una familia medianamente acomodada, siendo la actividad preponderante del padre la de agricultor. Su madre se

²⁹ CUESTA, I, 245.

dedicó con esmero a sus siete hijos, Jorge, Juan, Néstor, Víctor, Natalia y, dos más que murieron tempranamente: Gustavo y Juan.

Muchos –aunque ignorados o poco valorados– son los testimonios que dan cuenta de su vida; uno de los primeros es el de Ermilo Abreu Gómez en *Sala de retratos*, donde comenta: “la cualidad más alta de Jorge Cuesta radicaba en su don de gentes. Por esencia era “cortés, fino en el trato y de gentil y amena conversación”,³⁰ a esto añade Elías Nandino que:

era alto, delgado, con cabello castaño ingesticulante tristeza petrificada en la cara, con manos largas y huesudas, con madurez precoz en su conjunto. Vestía casi siempre en negro, azul negro o en gris. Su presencia no era dominante pero sí su palabra. Su frente era amplia y su mentón un poco adelantado y fuerte. Su seriedad era de estatua.³¹

En el texto introductorio a los poemas publicados en 1958, Elías Nandino deja que escape un leve e hipotético hálito del ser: “Oculto bajo su exterior, existía el hombre sencillo, tierno, generoso; el que a veces olvidaba su conciencia dictatorial y con lenguaje claro, natural, expresaba sus sentimientos o dibujaba sus recuerdos”;³² pero ya era tarde, el intento de situar a Cuesta entre los literatos del México de principios de siglo con la publicación de su poesía, llevaba también la simiente de una leyenda que, a la larga, habría de constituir el mayor impedimento para que se comprendiera al poeta. A Nandino y Salazar Mallén debemos la primera recopilación de sus poesías editadas en un volumen por separado, pero igualmente, uno de los primeros fundamentos de la propagación del combustible que, junto con otros testimonios de la época, han sido raíz de todas las exageraciones que se repiten sobre él.

³⁰ Ermilo ABREU GÓMEZ, *Sala de retratos. Intelectuales y artistas de mi época*. México: Leyenda, 1946, p. 70.

³¹ NANDINO, 11.

³² NANDINO, 11.

Como ya quedó explicado, la buena intención de Nandino y Salazar Mallén fue rebasada por el enfoque erróneo que lectores posteriores privilegiaron en sus textos. Sin embargo, también en ellos pueden hallarse atisbos preciosos de la personalidad –despojada de la intención *revalorizadora*– de Cuesta, un Jorge Cuesta diferente a *los descritos*. Nandino consigna que *el más triste de los alquimistas* “era muy poco comunicativo de lo íntimo. Los secretos de su vida los amurallaba y muy difícilmente daba a conocer sus móviles pasionales o los nombres y complicaciones de sus amores.”³³ Salazar Mallén, por su parte, nos da ejemplo de otra faceta del hombre que poco se ha mostrado por temor de que se le crea humano:

[Jorge Cuesta] sabía vivir, gustaba de la vida. A veces olvidando su prurito de intelectual, o abandonándolo deliberadamente, se entregaba a los goces más triviales. Habría que recordarlo en el desaparecido cabaret ‘*Montpamasse*’ de la ciudad de México, disfrutando de la embriaguez del vino. Entonces su risa fluía desconfiada y triste. No era la risa abierta de la alegría, sino el placer refrenado y un poco temeroso de sí mismo.³⁴

Desde joven quiso estudiar Filosofía y Letras –dice Natalia– pero su padre no lo permitió, por eso estudió química; “Era muy amigable en su trabajo; todo mundo lo quería mucho, lo admiraban. [...] Se bajaba con la gente, [...] como si fuera del nivel de uno. Era hasta delicado en su forma de vestir y de comer”.³⁵

Dato curioso es que en el año de 1932, al calor de la polémica producida por *Examen*, hay quien incluso llegó a dudar de su existencia, argumentando que bien se podía tratar de un heterónimo de Julien Benda; tampoco puede menos que sorprender el hecho de que la fecha de su

³³ NANDINO, 11.

³⁴ SALAZAR MALLÉN, 21.

³⁵ URRUTIA, en CUESTA, V, 308.

nacimiento haya sido cuestionada hasta por la propia Natalia, quien aseguraba que Jorge “*was born on September 3rd of 1903*”.³⁶

Para Frank Dauster, en 1956, “La poesía de Jorge Cuesta, [...] como la vida a la cual puso fin, es el documento de un insatisfecho”.³⁷ Qué ciertas –a la larga– resultan esas palabras; la poesía de Jorge Cuesta es el producto de su insatisfacción, pero no de su vida –como lo intuyó Dauster– sino del deseo mismo de la escritura. El poeta escribe la insatisfacción con su propia escritura; al corregir y reescribir, propicia numerosas variantes de autor en los poemas, donde Cuesta expresa también su rigor selectivo. Pero tampoco es, como dice Raúl Leiva, el poeta “*anglolágnico* (del griego *αλγος*, pena; *λαγνεια*, lujuria)”,³⁸ cuya vida transita por el placer y la pena de un modo patológico.

Al repasar desde cierta distancia las fuentes de toda la leyenda, es grato sorprenderse que en el prólogo a los *Poemas y ensayos* de 1964, Schneider sólo escriba un pequeño párrafo al respecto que podría cuestionársele: “Cuesta se entregó a la experimentación con reacciones químicas. Primero con el objeto de preparar definitivamente su tesis universitaria y más tarde *por un delirio científico en búsqueda de fórmulas para la eterna juventud, para la cura de enfermedades extrañas y de procesos experimentales*”.³⁹ No obstante esas afirmaciones –como él mismo lo señala– son fruto de “relaciones verbales de familiares y amigos”.⁴⁰

³⁶ SYLVESTER, 149; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 123: “nació el día 23 [sic] de septiembre de 1903”).

³⁷ Frank DAUSTER, *Breve historia de la poesía mexicana*. México: De Andrea, 1956, p. 164.

³⁸ Raúl LEIVA, «Jorge Cuesta», en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Literarios, 1959, pp. 145-150.

³⁹ Luis Mario SCHNEIDER, «Prólogo» en Jorge CUESTA, *Poemas y ensayos*, t. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, pp. 17-18.

⁴⁰ SCHNEIDER, «Prólogo», 17. [Las cursivas son mías.]

En todo ese prólogo, el pasaje citado es la única parte donde se alude indirectamente a la leyenda que ya comenzaba a generarse sobre Jorge Cuesta; en lo demás, desarrolla con gran destreza una versión global de la vida personal, intelectual y familiar del poeta. Como lo que aquí se propone no es escribir su biografía sino dar a conocer y difundir hechos poco valorados; cualquier interesado puede consultar ese texto de 1964 en el que encontrará datos valiosos sobre el autor.

Desgraciadamente, en los años setenta, Nigel Grant Sylvester retomó en su tesis de doctorado aquella leyenda sobre el amor incestuoso que le tenía Jorge Cuesta a su hermana:

Sometime in his mid-twenties Jorge fell in love with his sister, Natalia. It was desperate, physical love never to be consummated which went accompanied by the tenderest sentiments of a more normal, fraternal kin. The recognition of his carnal desire for Natalia brought on deep rooted feelings of guilt, dark depression and suicidal tendencies.⁴¹

Sesgadamente señala (en la misma página) que un día, casi fue “vencido por el deseo de agredir sexualmente a su hijo, pero aún fue capaz de llamar a algún amigo en su auxilio”.

Tampoco es desconocida la lista, sustentada posiblemente en testimonios orales, de sus descubrimientos en el campo de la ciencia: un método de refinación del aceite utilizado por motores de combustión; una fórmula para producir vino y otra para acelerar el añejamiento de los vinos naturales; un líquido que contrarrestaba la intoxicación alcohólica; una píldora proveedora de energía por periodos largos de tiempo y, por supuesto, la famosa fórmula que podía conservar en buen estado a las frutas impidiendo

⁴¹ SYLVESTER, 12; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 19: “En su juventud, Jorge se enamoró de su hermana Natalia. Fue un amor físico desesperado que nunca fue consumado y que fue acompañado de los sentimientos más tiernos de un amor fraterno normal. Tal deseo carnal por Natalia indujo profundos sentimientos de culpa en Jorge, una negra depresión y tendencias suicidas”).

su maduración. Desdichadamente no se cuenta, en sus papeles conservados, con documentos que certifiquen o abunden sobre esto.

Regresando a los datos corroborables, sobre su matrimonio con Guadalupe Marín, por ejemplo, no existen muchos documentos, a excepción de las cartas que le envía a ella y a su madre, carecemos de fechas y datos comprobables. En una epístola citada por Bertram D. Wolfe, Lupe Marín le escribe a Diego Rivera:

Es probable que para entonces me haya casado con Jorge Cuesta por lo civil... En medio de toda esta gente que me ha tratado de lo más canalla, él es el único de quien he recibido consideraciones. Aun cuando me parece muy inteligente, tal vez demasiado joven, es probable que yo acepte. No sé si te gustará vernos juntos; por lo que a mí me toca, no me importa nada que vivas con otra.⁴²

Según asienta el libro *Un río, dos riveras*, Jorge le había pedido a Diego autorización para cortejar a Lupe, a lo que el pintor contestó, deseándole: “buena suerte al lado de una mujer que era muy peligrosa para los hombres que no eran muy vigorosos”.⁴³

Poco después de que la pareja salió de la casa de Diego Rivera en Mixcalco 12, se mudaron finalmente a la recién construida por el arquitecto Ajuria en la calle de Tampico 8 a finales de 1929; pero antes pasaron una corta temporada en Córdoba, y otra en San Ángel.

Sobre su homosexualidad, todavía *supuesta*, y no confirmada fehacientemente, Natalia abunda: “Y luego la homosexualidad. Yo en Jorge

⁴²Bertram D. WOLFE, *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana, 1972, p. 203. Wolfe agrega páginas adelante (205-206) que Guadalupe Marín “se había casado de nuevo, aunque su segundo esposo [Jorge Cuesta] iba a resultar más desastroso que el primero y, al final recordaría agradecida el tiempo pasado junto a Diego. El joven con quien [se] casó no tenía un centavo y aun cuando Diego les permitió que vivieran en su casa hasta que estuvieran en mejores circunstancias económicas, prometiendo cooperar al sostenimiento de sus dos hijas”.

⁴³Guadalupe RIVERA MARÍN, *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera, 1886-1929*. México: Alianza, 1990, p. 205.

jamás de los jamases noté nada... No, Jorge no era muy mujerero; después de Lupe enamoró a una muchacha finísima, creo que era Margarita Bell”.⁴⁴

La persona de Cuesta es tan común como la de cualquiera de nosotros, con la excepción que formula certeramente José Emilio Pacheco: “la mayor parte de lo que se sabe sobre Jorge Cuesta, pertenece a la fábula”,⁴⁵ sus cartas familiares desde Francia nos demuestran los miedos y las preocupaciones normales de un joven provinciano sin dinero y alejado de la protección familiar. Los testimonios conservados de aquella travesía dan cuenta del desencanto, principalmente por París, donde siente un franco malestar por su condición exótica frente a los demás; su forma de hablar y de vestir fueron motivo de una *autoexclusión* del círculo intelectual que existía en esa década de los veinte en Francia.

En el «Prólogo» de Luis Mario Schneider a los volúmenes de 1964 (p. 14), aparece una carta que no fue recogida en el epistolario, hasta ahora agrupado en el segundo tomo de las *Obras* de 1994; ésta, dirigida a su padre, está fechada en 1928 desde París. Aquí, Jorge Cuesta le cuenta cómo se siente en un país que lo ha desilusionado desde su llegada: “Sólo me siento como un salvaje, como una fiera a quien intempestivamente cambiaron

⁴⁴ URRUTIA, en CUESTA, v, 309. Sobre la homosexualidad de Jorge Cuesta, Guadalupe Marín refiere en la entrevista con Roberto Páramo, que había veces que se enamoraba de su hermana y luego de su amigo; también en *La única*, su novela autobiográfica, sucede lo mismo con Andrés, quien representa a Cuesta. En los textos del poeta se publica una carta –fechada el 27 de octubre de 1935 por los editores– enviada a Xavier Villaurrutia (CUESTA, II, 322-323); en ella, al parecer, encontramos el único referente escrito que pudiera –y en realidad esto es muy aventurado de afirmar– servir para analizar algo de ello. Sin embargo, hay que puntualizar que de ninguna manera se pretende afirmar que lo que puede leerse en ella exprese un sentimiento homosexual: “Los que nada saben aciertan, que se equivoquen cuidándole la vida con que Ud. los engaña. Si supieran acertarían mejor, se la cuidarían mejor y se apiadarían de lo que Ud. ya se inclina a apiadarse. ¿No se apiadó Ud. de mí porque lo quise? Es claro que no se apiadará de mí porque tenga que odiarlo. Para mí fue así; al amor que le tuve le hizo Ud. la confesión de la impotencia. Dios quiera Xavier, que al odio que le tengo le haga Ud. la confesión de su fuerza”.

de clima y de lugar y no podré reconocer nada de lo que mira y agrega a eso descubrir lo que es ser extranjero, con la angustiada soledad que eso implica".⁴⁶

Según consta en unos papeles de su padre, Jorge Cuesta –junto con su hermano Néstor– poseían unos terrenos con valor de más de \$ 150,000 entre los años de 1926 a 1928. Por las mismas relaciones epistolares, hasta ahora descubiertas, se colige que, a pesar de que el padre necesitaba un préstamo, la familia Cuesta poseía alrededor de \$ 1,290,000 en terrenos, casas y maquinaria por aquellos años. Estas cartas fueron enviadas a Manuel Gómez Morín como «solicitud de préstamo» para financiar las haciendas de los Cuesta; además de la relación de terrenos y maquinaria, en ellas se describen los cultivos propios de la región y las cosechas esperadas en cada uno de los terrenos, una muestra es el siguiente párrafo: "Otras propiedades que tengo aquí en Córdoba, huertos y terrenos urbanos, tienen un valor de \$ 80.000.00 y los terrenos que tengo en Santiago Huatusco, lindando con Trapiche de Mesa y las propiedades de mis hijos Jorge y Néstor, que yo manejo, valen mas [sic] de \$ 150.000.00".⁴⁷

Es muy fácil hacer más rica y extravagante la leyenda de Cuesta, otros se han encargado de hacerlo con singular destreza, lo que se proponen estas páginas es separar esa leyenda –que Pacheco anunciaba como la del único

⁴⁵ José Emilio PACHECO, «Poesía de Jorge Cuesta», *Estaciones*, verano, 1958, p. 198.

⁴⁶ SCHNEIDER, «Prólogo», 14. También en SYLVESTER, 14-15 (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 19-20), aparece otra carta del poeta que no fue agrupada en ese «Epistolario» de 1994; la carta es singular porque Nigel Grant –a pesar que parece conocerlo– no consigna el destinatario. Según se deduce, por la intención de no revelar a quién estaba dirigida, puesto que podía comprometer a la persona a la estaba dedicada, aunque es difícil saber en qué forma (véase «Anexo», 6).

⁴⁷ Las cartas fueron encontradas en el archivo personal de Manuel Gómez Morín que se encuentra en la "Colección Especial" en posesión de El Colegio de México; ahí se descubrieron los datos que se citan en este estudio; por su relativa importancia en la contextualización del ámbito familiar de Jorge Cuesta –además, puesto que no se han publicado aún–, se creyó pertinente su reproducción facsimilar (véase «Anexos»).

escritor mexicano que la posee— de los datos biográficos precisos con los que se cuenta actualmente. Casi al mismo tiempo espero que esto sirva para detener o atenuar —borrar es imposible— la leyenda que pesa sobre este escritor mexicano.

Salvador Novo atendía posiblemente uno de los lineamientos de la vida de Cuesta, sin saberlo, al señalar: “Yo he creído siempre que unas personas deben decir las cosas convenientes, pero que no deben hacerlas, por respeto propio, ya que alabar una cosa y hacerla después ruboriza la dignidad, aparte de que hace correr el riesgo del comentario desfavorable a la bondad de lo que se predicó tan bien y se hizo tan mal”.⁴⁸

Curiosamente el mismo Cuesta en su artículo «Conceptos del arte» precisa el destino que algunos le imponen a él, como si estuviera detallando el rumbo que muchos de los críticos suyos le han seleccionado:

Lo retiran de la vida, dentro de un recinto imaginario donde sólo cabe lo *artístico*, y si lo traen de nuevo a la vida, a la vida de la que antes lo retiraron, de la que antes substrajeron todo valor, es para hacerlo *vital*, para desvalorizarlo, para darle un contenido no artístico: religioso, moral, etcétera. Para ellos, ya no es el político, ya no es el religioso, ya no es el hombre de la sociedad, ya no es el hombre de la vida, ya no son ellos, en quienes puede encontrarse al artista.⁴⁹

⁴⁸ Salvador Novo, «Cómo se fundó y qué significa el Teatro de Ulises», en Miguel CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: CNCA, 1994, p. 61.

⁴⁹ CUESTA, I, 184.

CAPÍTULO II

LA EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS POÉTICOS DE AUTORES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

EN LA HISTORIA moderna de las letras mexicanas, el caso de Jorge Cuesta es sólo ejemplo de los muchos que patentizan una de las exigencias menos escuchadas por el círculo de los críticos mexicanos: la práctica de estudios textuales. Y es que, a pesar de tratarse de una tradición de larga experiencia y resultados comprobados tanto en obras religiosas, clásicas o contemporáneas, en México no parece existir un gran conocimiento o interés por la crítica textual.

Esto, en gran medida, motivó el sesgo teórico que se empleó en el presente acercamiento a la obra poética de Jorge Cuesta, centrándolo principalmente en el texto de «Canto a un dios mineral». Sin embargo, ese propósito *exigía*, a la vez que una revisión de los planteamientos básicos de la textología tradicional, una proyección de las tareas prácticas actuales que se deben realizar en obras escritas en tiempos modernos, reflexionando sobre las características que conlleva el que dicho texto haya aparecido en fechas recientes.

El presente capítulo, fruto de la exigencia mencionada, aborda por primera vez en nuestro país problemas teóricos sobre la crítica textológica de obras mexicanas contemporáneas; labor que sirve de complemento a la tarea práctica desarrollada en «Canto a un dios mineral», de Jorge Cuesta.

LA TRADICIÓN TEÓRICA MODERNA

En un espléndido trabajo publicado por Giuseppe Tavani en 1988, titulado «Le texte: son importance, son intangibilité», se plantean muchas de las interrogantes que se presentan ante todo estudioso que realiza una edición científica, sea crítica, o *variorum*, y con igual claridad, se exponen las responsabilidades –casi nunca asumidas en voz alta– que se adquieren al hacerlo. Una edición de estas características no sólo requiere de las horas de esfuerzo y dedicación al preparar su hechura, sino que demanda en todas sus partes, principalmente en el aparato crítico, la buena utilización de la erudición, aunada a “*une bonne dose d’humilité et de modestie, la prise de conscience des limites et de l’insuffisance de ses ressources, une grande probité intellectuelle et scientifique*”.¹

Como puede advertirse, para resumir, la factura de un trabajo de esta naturaleza requiere en principio de facultades profesionales y éticas, y en segundo, que su encargado asuma las responsabilidades de la propuesta textual ante los demás especialistas del área; por tanto, la exigencia no es únicamente la del filólogo ante el texto, ya que en el campo que atañe a los textos medievales, renacentistas o barrocos también existe una fuerte demanda de probidad por parte del amplio grupo mundial de especialistas sobre dichas obras. Desdichadamente, sobre textos contemporáneos –y aún sobre los escritos a finales del siglo XIX– no existe una tradición tan sólida y abundante, es más, se puede afirmar que por ejemplo en México, tal *tradición* sencillamente comienza a nacer.

¹ Giuseppe TAVANI, «Le texte: son importance, son intangibilité», en Amos SEGALA, *Theorie et pratique de l’édition critique*. Roma: Bulzoni, 1988, p. 24. Este libro es el resultado de dos seminarios realizados en la Biblioteca Nacional de París en mayo de 1984 y marzo de 1986 con el propósito de establecer los métodos de trabajo para los futuros editores de la Colección Archivos de la UNESCO.

Este breve capítulo no busca dar cuenta de todas las tareas necesarias en la preparación y elaboración de un quehacer con tanta historia en el terreno teórico y práctico, su objetivo es alumbrar las características principales que privan en la preparación de ediciones científicas de obras escritas por autores contemporáneos, atendiendo esencialmente a las obras poéticas de literatos mexicanos, –cosa que facilitará la comprensión y el planteamiento del trabajo textual en su desarrollo y aplicación práctica, tal como se realizó en el «Canto a un dios mineral», de Jorge Cuesta, que páginas adelante se propone, cuyo caso específico también debe contemplar la edición de dicho poema de manera póstuma–,² ofreciendo para ello diversas situaciones que ejemplifiquen satisfactoriamente –por lo menos eso se pretende– la multiplicidad de estados, materiales, criterios y presentaciones que se pueden encontrar al realizar una edición crítica. Cabe aclarar que, y esa es una regla que la práctica enseña, todo texto requiere de la valoración precisa y particular de su propia problemática, lo que dará como resultado una nueva y determinada aplicación práctica en él de las operaciones teóricas que la textología ofrece.

En una edición en la cual se pretenda restablecer o depurar las interferencias que a lo largo de su historia cada texto va acumulando, el equipo de trabajo, o bien el encargado directo, debe también ser lo bastante responsable y capaz para presentar dentro de su edición –con la mayor claridad posible– las variantes de cada testimonio utilizado y existente en la tradición con el fin de que el posible lector, erudito o simple interesado, pueda seguir paso a paso las enmiendas, cambios, alteraciones y demás modificaciones que se hicieron al texto base o aquellas que se utilizaron en la

² “Otros problemas distintos plantean algunas ediciones póstumas, como sucede con la obra de Espronceda, Bécquer o Lorca nos advierte el mismo Alberto BLECUA (*Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983, p. 231).

reconstrucción del arquetipo, sea cual fuere el planteamiento seguido. De esa forma, se brindará por completo la posibilidad de que cada crítico pueda reconstruir igualmente una nueva propuesta textual en caso de que así lo crea conveniente o necesario, y que sea posible evaluar y valorar objetivamente la propuesta final con base también en las lecciones exhibidas. Cada edición de este tipo debe erigirse si no como la última y definitiva –cosa siempre discutible– sí como el cimiento de otras posteriores que puedan realizarse, en gran medida, gracias a ella como antecedente directo, interesadas ya bien en replantear, renovar o proponer nuevos enfoques en el trabajo textual que juzguen deficiente por parte del editor anterior; por supuesto, sin eludir en ese caso una nueva compulsión directa del total de textos, pre-textos o para-textos que se conserven para que su propuesta, como la de cada edición, sea una hipótesis congruente y responsable siempre a partir de las lecciones que arroja el texto en su estado «original» antes de ser presentado en su edición moderna.

Tavani también expone que gran parte de la razón en que se funda esta especialidad es la necesidad de *reconstituir la integridad primitiva del texto* a través de la labor de *depuración de las interferencias y deformaciones a que estuvieron expuestos*.

INTEGRIDAD DEL TEXTO (DEPURACIÓN DE INTERFERENCIAS)

Teniendo como base las apoyaturas textuales, aunque se tenga el total de testimonios conservados y existentes de una obra, llegar a reconstituir –*resarcir*– la integridad de un texto es algo en verdad complicado. No solamente por el análisis e interpretación personal que pueda existir de las variantes y los testimonios –cada edición crítica es una propuesta particular del propio editor–; el *iudicium*, a fin de cuentas, es algo totalmente individual

y, por tanto, susceptible de ser impugnado, corregido o desechado por cualquier otro erudito. Reconstruir esa *integridad* —producto siempre mutable, observemos el número de ediciones que existen de un mismo texto—, puede traer como consecuencia el error de “fabricar” un texto organizado de distintas lecciones, cada una de ellas con un valor textual indudable en circunstancias precisas, pero que posiblemente, sin una datación veraz, correspondan a distintas etapas escriturales del texto, por lo que en realidad se estaría construyendo un texto híbrido, producto de la mezcla de variantes de distintos testimonios o etapas redaccionales, por tanto, quizá también de ramas contrarias del *stemma*; el resultado: una reconstrucción del texto errónea.

El concepto de *reconstrucción de la integridad* se puede aplicar con precisión a las situaciones textuales donde, merced al tratamiento teórico-práctico que se utilice, se reconstruya el arquetipo del cual proceden los testimonios que conocemos; por su parte, se puede hablar de *resarcir la integridad* del texto cuando se utiliza un texto base al que se subsanan sólo las variantes evidentes atribuidas a errores de copia, ortografía, puntuación y otros de esa naturaleza.³

Sin embargo, a pesar de una y otra tendencia, puesto que todas las ediciones críticas aspiran al mismo fin, estemos “tranquilos por el porvenir de la integridad textual, pues frente a críticos con inclinaciones enmendadoras, suelen aparecer otros de tendencias contrarias”. Sea el criterio que se

³ En las ediciones diplomáticas o en las transcripciones se debería utilizar el sentido de *resarcir*, no así en una edición crítica que, de acuerdo al examen de variantes y al uso del *iudicium*, presenta un texto con lecciones de distintos testimonios para acercarse lo más posible al texto arquetipo del cual se derivan todos los demás, en la cual debiera aplicarse el término: *reconstruir* la integridad.

adopte, se deben poner en las anotaciones los recorridos que hizo el editor para arribar a su hipótesis.⁴

Mucho se ha dicho también a lo largo de la historia de la disciplina, de la *existencia* y de la utilización del llamado *codex optimus*, del *bon manuscrit* o del *meilleur manuscrit*, cosa que la mayoría de las veces resulta algo totalmente insostenible teórica y prácticamente:

*s'il est vrai que tout transcription comporte une dégradation ultérieure du texte transcrit, par conséquent il est vrai aussi que n'existe pas, que n'est pas possible qu'existe un bon manuscrit, attendu que la propre copie que l'auteur transcrit personnellement de son original est sûrement parsemée des erreurs les plus incroyables.*⁵

Pese a eso, es útil aclarar que las *erratas* que cometa el propio autor al realizar su copia autógrafa, no incluirán: a) las de normalización de un uso estilístico desconocido o extraño a los ojos de un simple copista; b) así como tampoco las *traducciones*, *adaptaciones* o *refundiciones* de frases o expresiones a un estilo *mejor*, realizados conscientemente por la voluntad del copista.

Estos planteamientos teóricos pueden llegar a fundar la idea de la imposibilidad de calificar a un texto de: "*fijo y terminado*". Sobre este asunto deben reconocerse dos circunstancias, primero, la mayoría de las veces se piensa que al efectuar el establecimiento de un texto se da forma a la idea concebida instantáneamente del autor sobre su obra, sin reparar que en el texto se encuentran mezclados, relacionados y en coexistencia distintos estados textuales y redaccionales; en segundo, se debe tomar en cuenta que la mayoría de las veces no se puede asegurar con toda certeza y sin el riesgo de equivocarse, que un texto editado responda en todas sus lecciones al

⁴ BLECUA, 109.

⁵ TAVANI, "Le texte... », 29. Más adelante se hablará también del término *codex optimus*, sus usos y rechazos en la construcción del texto.

ejecutado por el autor, ya que pueden existir ocasiones donde al no cuidarse con calma una impresión (hemerográfica, sobre todo), las variantes —erratas— introducidas en el proceso editorial, terminan por ser calificadas al paso del tiempo como “aceptadas” por el autor si es que no se reeditan.⁶

Es por eso, que el termino “original” resulta en la teoría, como en la práctica, tan controversial. Imagínese el caso en que se dispone de una copia autógrafa, manuscrito avalado por el mismo autor como última versión donde se asienta su voluntad sobre las características del texto (disposición, capitulación, tipo de versificación, y demás), y que será la utilizada para preparar la edición en volumen, pero a la vez existe una copia de las galeras corregidas de forma manuscrita donde se observan lecciones distintas (ya sea por adición, alteración, omisión o sustitución). ¿Cuál se calificaría de original?, ciertamente la que arroja las últimas lecciones propuestas por el autor, pues en ellas se materializa su voluntad sobre el texto, pero se debe aclarar que en un examen que se hubiera efectuado con anterioridad, el manuscrito sería, indudablemente, el señalado como *original* por las mismas razones. El verdadero problema se presenta cuando dichas galeras tengan variantes con el original del cual proceden y que, además, no exista forma de avalar si las agregó el autor por decisión propia, o si es que al momento de corregirlas se le pasó notar esos cambios, por muy mínimos que sean (sustitución de grafías, comas, puntos, etcétera).

El concepto, por tanto, es variable, tan mutable como el texto al cual se aplica. Y lo es porque en esa ficticia lección de las galeras que ha servido de

⁶ Debe señalarse también que existen casos donde la edición comercial corre a cargo del propio autor, en esta situación sí se puede asegurar —siempre con el riesgo de errar— que las lecciones del texto reproducido son las que el autor ejecutó en su obra. Aunque estas aseveraciones funcionen teóricamente, el sector práctico siempre las podrá objetar, existirán casos en que no todo sea tan sencillo y esquemático, por lo que cada

ejemplo se concentrarían momentos distintos de escritura —cada uno *original* en su momento. Elisa Ruiz explica que:

El original no es una obra perfectamente acabada y estática, sino un producto esencialmente dinámico. En realidad, se trata de un complejo proceso que se inicia con un discurso interno o manifestación de un lenguaje endofásico. Luego se exterioriza a través de una primera redacción [...] y a continuación sufre, eventualmente, una serie más o menos larga de revisiones, correcciones e incluso reelaboraciones. Es pues, arriesgado determinar a lo largo de esta cadena cuál de las versiones representa la “voluntad expresiva del autor”.⁷

Ciertamente, todas esas versiones —a las que alude Ruiz—, en cada momento específico representaron la voluntad del autor, sin embargo, también es válido decir que si se atuvieran estrictamente a esta pregunta todos los eruditos, cualquier estadio escritural (borradores, notas, primeras redacciones, en fin todos los pre-textos) podrían considerarse como “originales” por las mismas razones. Cosa imposible de aceptar por los mismos planteamientos teóricos de la textología, pero que Ruiz critica acertadamente al señalar el uso displicente del término por ciertos sectores ajenos a la discusión.⁸ Dentro de este artículo de Ruiz se anotan numerosas referencias al problema de la definición del término “original”, así como de las fases previas a la constitución del mismo, desde los procesos que suceden internamente en el autor, hasta los que ocurren antes de la primera edición, con lo que puede quedar establecida la discusión que el término ha generado, así como la importancia que deriva en el desempeño correcto en la

texto del que se realice una edición crítica fundará su teoría particular, sólo aplicable en su caso.

⁷ Elisa RUIZ, «Crítica textual. Edición de textos», en José María DIEZ BORQUE (coord.), *Métodos de estudios de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1985, pp. 67-120.

⁸ El caso de los distintos manuscritos de la obra poética de Jorge Cuesta, todos con anotaciones autógrafas que revelan la coexistencia en un mismo *soporte* de “distintas voluntades expresivas”, además de que entre sus poemas publicados en vida existen dos que presentan una segunda versión con variantes, impresa meses después con respecto al primero. Acontecimientos que dan idea, en uno y otro caso, del problema sobre la determinación de uno de ellos como original final, siendo además que Cuesta no fechó casi ninguno de sus escritos poéticos.

factura de las ediciones científicas. Cada erudito será el responsable de su decisión, al señalar, después de un riguroso trabajo, cuál de todos los testimonios que se conocen del texto, es el original, o el que más se acerca al mismo, según su punto de vista.

Es verdad que cuando se conocen dos o más materiales con lecciones distintas, uno necesariamente será designado como el *mejor*, sin embargo el uso del término puede utilizarse para designar: 1) al testimonio al que se vierten las variantes seleccionadas en la *constitutio textus*, el texto que se reproduce cambiando los errores evidentes o los que otras ediciones han evidenciado en el texto, los cuales se sustituyen por alguna de las lecciones presentadas por una de ellas, siempre y cuando el *stemma* dé constancia de su valía; 2) al testimonio que se reproduce casi literalmente, por ser el más conocido, o aceptado por la tradición, como en el caso del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, expuesto por Tavani.⁹

En casos donde se conserven dos o más estadios redaccionales –apoyándonos en Blecua– es seguro que las intermedias serán reconocidas por “coincidir en sus lecciones con las de la primera y de la última al mismo tiempo”.¹⁰ En lo que se refiere a la primera y la última, la más arcaica será, generalmente, la más breve y la de mayor sencillez sintáctica, a diferencia de la versión más reciente.

DEPURACIÓN DEL TEXTO

La “limpieza” de las erratas de cada escrito puede resultar una tarea medianamente asequible para el especialista; los sesgos, los desvíos y las

⁹ TAVANI, “Le texte...”, 38-39. Estas apresuradas definiciones de lo que se conoce como el *codex optimus* o *bon manuscript*, no contemplan el caso de la corrupción natural que el mismo autor produce al elaborar su copia autógrafa, y que se puede consignar como primer argumento del descontento por la utilización de este término.

¹⁰ BLECUA, 211.

incorrecciones más significativas pueden descubrirse por el estudioso a través de un riguroso examen del *usus scribendi* del autor; los problemas de modernización ortográfica son mucho menos complejos que los que presentan los textos medievales o renacentistas, por citar sólo algunos ejemplos; la modernización de grafías es un problema prácticamente inexistente en este tipo de trabajos sobre autores contemporáneos. Aunque cada caso resulte particular, es más probable encontrar en estos tiempos material *pre-* y/o *para-* textual que ayude a esclarecer las múltiples posibilidades que existieron antes y después de él, por eso mismo, los estudios de crítica genética han cobrado un auge en los últimos tiempos ya que se ha acrecentado la práctica al acceso de los archivos, manuscritos y documentos personales de los autores de este siglo y el anterior.

Ya se ha señalado que una de las funciones de estos trabajos consiste en la *depuración*, para ello es necesario eliminar las interferencias y las deformaciones, producto de la mala transmisión del texto. El otro gran objetivo es más complejo —a la vez que utópico—, se trata de devolverle al texto su *integridad primitiva* sólo que, muchas veces, arribar a ese estado es imposible de certificar con plena seguridad, puesto que el resultado será, en todos los sentidos, una hipótesis, y como tal, otro editor puede ser capaz de proponer una distinta. Pensemos que un editor selecciona en primer lugar los testimonios de mayor valor textual, posteriormente examina y concluye que existen varias lecciones distintas entre ellos, así que al proponer la fijación de un texto, elegirá las lecciones más consistentes y que, según su riguroso examen, sean probablemente las que se encontraban en el texto arquetípico. El editor ciertamente fijará su texto con las mejores lecciones de los mejores testimonios; sin embargo, puede resultar que ese texto que reproduce no contenga las mismas lecciones que el autor presentaba, pues en lugar de

texto arquetípico —entendido como modelo o ideal— debiera llamarse texto *probable*, pues una de las acepciones de arquetipo es *ideal*, y el texto no debe ser el «ideal» sino el que más probabilidades tenga de ajustarse a la versión escrita por el autor.

Sobre esto, Tavani expone que tanto el *lachmannismo* como el *bédierismo* buscan un texto arquetípico, que funciona casi del mismo modo —no igualmente, pero que a final de cuentas ofrece dificultades semejantes en la práctica textual— que el *codex optimus* humanista, el argumento se funda en que las clasificaciones combinatorias de Lachmann pueden resultar muy parecidos a los fenómenos de contaminación de los textos por parte de posteriores editores.¹¹

Gianfranco Contini, nos dice Tavani, es quien afirma que “*une édition critique —comme tout acte scientifique— est une simple hypothèse de travail, la plus satisfaisante (c’est-a-dire, la plus économique) qu’il relie les données en système.*”¹²

Dentro de la tradición española, el *Manual de crítica textual* de Blecua aparecido por primera vez en los años ochenta ocupa un lugar preponderante dentro de la bibliografía publicada sobre el tema.¹³ En este libro, Blecua presenta, además del espléndido trabajo teórico que busca arrojar luz sobre aspectos que hasta ahora no se habían abordado con detenimiento, como la exposición decantada de los límites entre la parte teórica y la práctica del trabajo textual, por ejemplo, una serie de modelos, casi siempre de textos españoles, en los que se practica una resolución a los problemas de ciertos pasajes de *El Conde Lucanor* o el *Libro de Buen Amor*, a modo de *manual de*

¹¹ Véase la nota 18 de este capítulo para una mejor síntesis de la propuesta de Lachmann y Bédier.

¹² TAVANI, “Le texte...”, 29.

¹³ Alberto BLECUA, *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

trabajo. Si Blecua advierte que: “Un crítico textual debe comenzar siendo crítico de los propios textos que enseñan el arte”,¹⁴ no dejan de ser sus ejemplos los más económicos hasta ahora para tales casos.

Un breve esbozo de los avatares que la textología ha tenido que sortear en España debe comenzar desde la publicación en 1964 del *Libro de Buen amor*, en edición crítica de Giorgio Charini, donde se aplica el método neolachmanniano, hasta las más recientes ediciones modernas, pasando por la “primera edición de un clásico castellano hecha por un filólogo español con aplicación exacta” del mismo método neolachmanniano.¹⁵ A pesar de estas muestras del fruto que ha tenido España, el propio Blecua, reconoce que en su país no existe una “reflexión teórica sobre la materia [...] hecho que redunde, evidentemente, en perjuicio de la práctica”, aunque debemos recordar que: “La crítica textual es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor”,¹⁶ y no la reflexión sobre el mismo fenómeno teórico.

Blecua resume con solidez parte del trayecto que la crítica textual ha tenido en su historia, con estas palabras:

Según Lachmann, la *recensio* tiene como fin la construcción de un *stemma* y —a través de una elemental teoría de conjuntos— aplicarlo mecánicamente para conseguir la reconstrucción del arquetipo medieval —nos hallamos en el campo de la filología clásica— del que derivarían los testimonios conservados. En contra de la filología humanista, muy amiga de la *emendatio ope codicum* u *ope ingenii*, pero siempre acudiendo al *iudicium*, Lachmann postulaba una *recensio sine interpretatione*, y sólo se permite acudir al *iudicium* cuando dos variantes presentan, de acuerdo con el *stemma*, igual autoridad.¹⁷

¹⁴ BLECUA, 12.

¹⁵ Oreste MACRÌ, *Ensayo de crítica sintagmática*. Madrid: Gredos, 1969, p. 39, se refiere a la edición crítica del *Buscón*, hecha por Fernando Lázaro Carreter.

¹⁶ BLECUA, 18.

¹⁷ BLECUA, 32.

Sin embargo, el método de Lachmann como bien sabemos, necesitaba de por lo menos tres testimonios, de los cuales dos o más debían coincidir en sus variantes para poder aceptar la lección que se repetía y desechar la que solamente aparecía una sola vez. Este trabajo muchas veces podía dar lugar a un texto acorde correctamente con las normas gramaticales de la época o con el vocabulario utilizado por el autor, pero que también podía presentar múltiples estadios temporales transitorios del texto, fueran pertenecientes al mismo autor o a diversos copistas; además de que, igualmente, respondería a un texto tan depurado pero que quizá el propio autor no había escrito de esa forma.¹⁸

Las hipótesis resultantes pueden resultar fallidas si se emplea o no el método lachmanniano, sin embargo, algo que sí resulta controversial es la aplicación de una norma mecánica que desecha o selecciona variantes sin atender con detenimiento a la interpretación minuciosa de cada una de ellas.

Por este tipo de problemas: “Se tendió, en general, a valorar más el *iudicium* del filólogo y, por consiguiente, a incluir dos nuevas fases entre la *recensio* y la *emendatio*: la *examinatio* de las variantes para poder determinar

¹⁸ La propuesta de Karl Lachmann fue producto del rechazo al libertino “*iudicium*” que muchos editores irresponsables estaban practicando y por eso, como contraparte, propuso su *recensio sine interpretatione*; a grandes rasgos, su teoría está basada en tres operaciones fundamentales: la *recensio*, la *emendatio* y la *constitutio textus*. Posteriormente Joseph Bédier rebatió ferozmente este método, ya que al examinar los *stemmas* de numerosas obras, se percató que muchas de ellas, a pesar de presentar ramificaciones complejas, podían reducirse por medio de los subarquetipos en una estructura binaria, lo que ponía en duda el método lachmanniano al cuestionar que la propuesta mecánica que se realizaba en la *recensio* no era suficiente para decidir el valor de una de las ramas sobre la otra, la ley de la mayoría en la cual se basaba la elección de las variantes quedaba anulada, ya que en realidad se trataba sólo de dos familias; además que se corría el riesgo de una contaminación e hibridación de los textos al tomar lecciones de varios materiales. Por su parte Bédier propuso, en contraparte, un retorno al *bon manuscrit* (*codex optimus*); aunque esa propuesta también fue discutida, puesto que en algunos casos la cuidada transcripción y respeto de un *bon manuscrit* sin más examen, podía resultar la legitimación, en la edición final, del texto producto de un copista y no del autor.

si la tradición se halla o no dañada y la *selectio* o selección de la variante que corresponda al arquetipo.”¹⁹ Alberto Blecua propone dos grandes apartados en el proceso de edición crítica que agrupa las secciones mencionadas anteriormente. La primera, nombrada *recensio*, se encarga –*grosso modo*– de efectuar el proceso de filiación entre los testimonios, y la segunda, llamada *constitutio textus*, de presentar el texto crítico concreto al público.²⁰

Como todo entendido sabe, estas disertaciones tienen que ser flexibles en la práctica para adecuarse al caso particular que presenta cada edición, de acuerdo con sus necesidades.

PRINCIPALES CRITERIOS EN LA EDICIÓN DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Es fácil reconocer que en la mayoría de los textos de autores contemporáneos la tradición se presenta generalmente por medios impresos, sumado a esto, la presencia de reescrituras, reelaboraciones, reediciones y manuscritos pre- y para-textuales, Tavani plantea diez categorías donde se pueden insertar las situaciones textuales de autores contemporáneos, cada una con características propias e intransferibles; de esa forma, sin querer mostrar fórmulas de trabajo, el investigador italiano propone niveles del problema de edición.

Tavani expone que los filólogos serán siempre capaces de trabajar con varios testimonios manuscritos, pertenecientes al autor o apócrifos, con *codicis unici*, con situaciones que presenten dos o más testimonios impresos;

¹⁹ BLECUA, 32.

²⁰ La *recensio*, en palabras de Blecua, se puede subdividir en “A) *fontes criticae*, esto es, el acopio y análisis histórico de los testimonios; B) *collatio codicum*, es decir, la colación o cotejo de todos los testimonios entre sí para determinar las *lectiones variae* o variantes; C) *examinatio* y *selectio* de las variantes; D) *constitutio stemmatis codicum* si es posible. La *constitutio textus* puede subdividirse en: A) *examinatio* y *selectio* de las variantes (*emendatio ope codicum*); B) *emendatio ope ingenii* o *divinatio*; C) *dispositio*

sin embargo, las características de los textos contemporáneos pueden requerir la *examinatio* de material epistolar, borradores, notas, y demás testimonios subsidiarios que necesitarán la formación de una disciplina mucho más específica en estas condiciones. Entre ellas la manuscriptología, definida como el “estudio de los manuscritos, y en particular de los textos de trabajo y de los documentos literarios de un autor (en oposición con los libros “manuscritos” fabricados por los copistas de la Edad Media.)”²¹

Y puede decirse que la faena del editor de textos contemporáneos es aún más compleja y complicada que la del editor de textos medievales o renacentistas, porque exige una ductilidad —para enfrentarse con situaciones textuales tan diversas— mucho mayor que la necesaria al filólogo tradicional, y al mismo tiempo una capacidad mayor de tratar los materiales heterogéneos que integran la documentación para-textual.²²

Las características y diferencias particulares que presenta la preparación de una edición crítica de autores contemporáneos, en teoría, no difiere de las propuestas de trabajo para textos medievales; tal vez lo más distintivo sea la calidad y cantidad de testimonios con que se puede contar, además de tener una mayor seguridad y fiabilidad del posible texto final que la voluntad del autor planeaba. Si en el caso de los textos medievales una de sus dificultades consiste en acceder a ellos, ya que existe un manejo restringido de los manuscritos —si es que se tiene registrada su ubicación—, puesto que materiales de esa antigüedad representan igualmente una responsabilidad en su conservación por parte de las bibliotecas que los resguardan; el caso de la consulta de los manuscritos y papeles de autores contemporáneos también posee su grado de dificultad, en este caso, más por

textus (grafías, acentuación, puntuación, signos ortográficos, signo diacríticos, etc.); *D)* *apparatus criticus*; *E)* corrección de pruebas.” BLECUA, 33-34.

²¹ TAVANI, “Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos”, en Amos SEGALA, *Theorie et pratique de l'edition critique*. Roma: Bulzoni, 1988, p. 61.

²² TAVANI, “Metodología...”, 69.

la poca importancia que se les confiere en comparación con los de la antigüedad, ya que eso puede propiciar su maltrato, diseminación o extravío, a la vez que las instituciones capaces de darles resguardo (bibliotecas, institutos o centros de investigación), tienen muy poco tiempo de adquirir fondos de materiales pertenecientes a escritores contemporáneos, lo que da como resultado que esos papeles regularmente los tengan familiares o personas que conocieron en vida al escritor, hecho que dificulta su consulta, además de que priva a los materiales del cuidado necesario para su óptima preservación.

El caso de José Gorostiza puede servir de ejemplo, recientemente se editó en la Colección Archivos su obra poética, y aunque la edición no recurre a la utilización de materiales provenientes del archivo de Gorostiza, ya que se trata sólo de borradores inéditos e inconclusos, sí lo hace Mónica Mansour a lo largo de un estudio genético que dedica a la obra escrita del poeta, gracias a que sus proyectos de trabajo permanecen bajo el cuidado de su hijo.²³

Muy pocas son las páginas que dedica Alberto Blecua, en su *Manual de crítica textual*, a los problemas propios de las obras de autores nacidos en el siglo xx; si bien la primera parte de su libro atiende –en teoría– las situaciones textuales desde la época medieval hasta nuestros días, no se detiene a examinar las características particulares de los textos modernos. Cada uno de los ejemplos que utiliza para mostrar los errores, la *examinatio*, la *selectio* y la *emendatio* proceden de textos antiguos; y sólo es en la

²³ El hecho de que la edición crítica no recoja lecciones de los papeles de autor se debe a que, según cuenta el hijo de escritor, “Gorostiza tiraba todos los manuscritos una vez que la última versión le satisfacía lo suficiente para darla a conocer al público. Así pues, de su obra poética conocida, sólo quedan en existencia las distintas ediciones en libros y revistas”, esa es la noticia que nos da a conocer Mónica Mansour («Armar la poesía», en José GOROSTIZA, *Poesía y poética*. Edición crítica: Edelmira RAMÍREZ. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 274).

reproducción de láminas donde se aprecian paradigmas y modelos de ediciones críticas de autores contemporáneos.

El valor más alto de este manual, según mi opinión, se funda en una nueva organización de las tareas que el editor debe seguir frente a la obra literaria que se propone dar a la imprenta; esta organización, modernizada y razonada de acuerdo con un criterio filológico adecuado con las nuevas formas de trabajo, actualiza los métodos de trabajo y reorganiza las labores —quizá sólo dándoles un nombre más completo— con la finalidad que el filólogo actual ejerza de diversas formas la crítica textual, siempre con responsabilidad y buen juicio.

II. BREVE REPASO DE LOS ANTECEDENTES EDITORIALES EN MÉXICO

La tradición de ediciones críticas para autores en lengua española tiene como objeto, lo mismo que en las demás, establecer el texto de autores, sean medievales, renacentistas y barrocos; sin embargo, apenas es reciente —y lo es más en el caso de México— que autores nacidos en el siglo xx cuenten con una edición científica de su obra. Es innegable que ya existen varios de estos trabajos dedicados a los autores españoles de la generación del 1927, como Antonio Machado, no obstante, si reducimos el campo de visión al territorio mexicano, es fácil darse cuenta que son en realidad muy pocas las ediciones de este tipo que circulan en el mercado editorial, como si no existiera un número vasto de autores mexicanos que merecieran ese privilegio.²⁴

²⁴ Dentro de la corriente editorial se destacan tres sellos que dedican gran parte de sus recursos a este campo de ediciones científicas de textos (sean ediciones críticas, de variantes o anotadas), ellas son Archivos, Cátedra y Crítica, aunque no se descartan otras distintas de menor producción o de diversas ramas y fines editoriales, aunque no de menor valía, como Alhambra, Ariel, Castalia, Espasa-Calpe, Labor y Thamesis Books. Por otra parte, en un revelador artículo, Manuel Alvar hace un pequeño muestreo de

Si bien es cierto que en lengua hispana existe una tradición vasta y solvente en materia textológica, es necesario también, por fuerza, afirmar que los autores mexicanos han contado con muy poca suerte en este campo, de tal forma que si se elaborara un listado con las obras que en estos últimos años merecieron una edición crítica, o llanamente anotada, dicho recuento sería penosamente corto. Si se evalúa objetivamente el problema, México es un país con una ausencia casi total de labores editoriales de ese tipo; se reconoce la existencia de varios títulos y autores cuya obra ha sido editada en formato e *interés* de "Obras completas", situación que se traduce en un afán y cuidado restringido sólo a la recopilación de todos los textos conocidos —publicados o no— de determinado autor, pero *no* a su edición crítica.

Este descuido no se debe de ninguna manera a la calidad literaria de los textos modernos mexicanos puesto que, precisamente, ese ramo le corresponde a los autores —y vaya que la han sabido realizar con maestría muchos de ellos—, pero no a los estudiosos y críticos, a los que sólo les corresponde, en este caso, salvaguardar el texto de dichas obras. La circunstancia merece especial atención, ya que se tiene en la historia literaria mexicana poemas o poemarios cuya trascendencia y valía no puede ponerse en entredicho, cuyos textos regularmente se alteran por errores de copia, propios únicamente de un descuidado trabajo o una falta de responsabilidad hacia el texto original; entre estos casos cabe mencionar infortunadamente la obra poética de Jorge Cuesta, caso particular que añade dificultad por existir, en algunos casos, más de dos versiones publicadas o en forma de «pre-texto», distintas entre sí, de varios de sus sonetos. José Gorostiza con el

cuáles han sido los autores españoles que meritoriamente han merecido una edición crítica, aunque se enfoca primordialmente a las publicadas por casas editoriales españolas, también recupera algunas europeas; este listado puede consultarse como apéndice dentro de «Sobre ediciones críticas de literatura española contemporánea», en Amos SEGALA, *Theorie et pratique de l'edition critique*. Roma: Bulzoni, 1988, p.115-125.

caso de *Muerte sin fin*, ofrece al filólogo moderno una cantidad importante de materiales propios para una edición crítica del, sin lugar a dudas, mayor poema escrito en México durante este siglo.²⁵

LAS EDICIONES CIENTÍFICAS DE POESÍA ESCRITA POR AUTORES MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

Por tratarse de un campo donde tanto los editores como estudiosos no han dedicado esfuerzos constantes, es de alguna manera, fácil realizar un muestreo cronológico de las ediciones críticas (y/o anotadas) que han tenido poemarios —o poesías por separado—, cuentos o novelas escritas por autores mexicanos nacidos en este siglo. Tal muestra cronológica servirá para dar cuenta del escaso desarrollo que estos trabajos han tenido en México y en autores de esta misma nacionalidad. Si bien la muestra *aspira* a ofrecer el muestreo total de ellas, es seguro también que existirán omisiones —espero no graves— por mi desconocimiento, en caso de suceder así, invoco la comprensión del lector.

1987

Carlos PELLICER, «*Esquemas para una Oda tropical*» [*A cuatro voces*]. Edición crítica de Samuel GORDON. México: Gobierno del Estado de Tabasco, 1987, 136 pp. (Publicaciones especiales). [El crítico nacido en Kasajstán presenta una edición que pareciera se aleja de los cánones propios de la disciplina, si lo escoge así es porque acierta al reproducir en el mismo volumen la totalidad del material pre-

²⁵ Recientemente, Monica Mansour en *Poesía y Poética* de José Gorostiza, editado por la colección Archivos, dentro de un revelador artículo titulado "Armar la poesía", nos muestra por primera vez el mundo cuidadoso de los proyectos literarios del poeta, para ello hace uso del archivo personal que conservan los familiares, los interesados en la concepción y génesis de la escritura de Gorostiza están obligados a leerlo con detenimiento.

textual, textual y para-textual que se conoce sobre el poema. A lo largo del libro —en cuatro columnas bien diferenciadas— se disponen los manuscritos, su transcripción, los mecanuscritos y la *editio princeps*; al final, como conclusión y síntesis, la versión que el investigador propone.]

1989

José GOROSTIZA, *Poesía y poética*. Edición crítica de Edelmira RAMÍREZ [LEYVA]. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, 379 pp. (Colección Archivos, 12). [La editora del volumen utiliza como texto base el testimonio transmitido por *Poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), obra que estuvo al cuidado de Gorostiza y Laura Villaseñor. La estudiosa mexicana consigna las variantes que ha tenido el poema y señala las erratas de las versiones anteriores (este trabajo se reeditó en 1996 sin cambios significativos).]²⁶

1990

Octavio PAZ, *Libertad bajo palabra, 1935-1957*. Edición anotada de Enrico Mario SANTÍ. Madrid: Cátedra, 1990. (Letras hispánicas, 250).²⁷

1995

Octavio PAZ, *Blanco / Archivo Blanco*. Edición de Enrico Mario SANTÍ. México: Equilibrista-El Colegio Nacional, 1995. [Edición anotada con motivo de la conmemoración por los ochenta años de vida del poeta con anotaciones y reproducciones facsimilares del manuscrito. Además de acompañarla con textos del propio Paz donde habla de *Blanco*, Santí reproduce material epistolar donde el autor reflexiona sobre el poema. El investigador cubano reproduce el texto de la primera edición y, en un volumen complementario (*Archivo Blanco*) realiza la anotación y comentario al material pre-textual.]

²⁶ A pesar de que la página legal de la primera edición del volumen da como fecha para la Colección Archivos, 1988, fija para la primera edición mexicana la fecha de 1989, dato que puede corroborarse también en el colofón de la primera edición: julio de 1989". Por su parte la segunda edición cataloga el pie de imprenta: Madrid-París-México, Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima: ALLCA XX, 1996.

1998

Ramón LÓPEZ VELARDE, *Obra poética*. Edición crítica de José Luis MARTÍNEZ [RODRIGUEZ]. Madrid-México: ALLCA XX-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. (Archivos, 36).²⁸

1999

José GOROSTIZA, *Muerte sin fin*. Edición de Arturo CANTÚ. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1999. (Colección Mascarón, 1). [Cantú, además de realizar un estudio de interpretación del poema, formula un trabajo de fijación textual, proponiendo una reivindicación de la estructura original de la composición. Desgraciadamente, según mi opinión, agrega a su *corpus* una edición que no presenta el mismo valor frente a los otros testimonios que utilizó en su *recensio*, la edición que publicó el Fondo de Cultura Económica en 1996 en su colección "Fondo 2000". Si fuera el caso que el investigador mexicano la recoge porque en su fijación utilizó *todas* las ediciones del poema no deja de existir una falla ya que *no* consigna, por ejemplo, las ediciones en el "Material de Lectura" de la UNAM, ni la coedición de FCE-SEP en "Lecturas Mexicanas" de 1983. Pese a eso, no deja de ser esclarecedora de las erratas presentes en la edición crítica realizada por Edelmira Ramírez y en la presentada por Guillermo Sheridan.]

²⁷ El investigador norteamericano Anthony Stanton de El Colegio de México prepara actualmente una edición crítica sobre *Libertad bajo palabra*.

²⁸ Entre los autores que contempla el plan editorial emprendido por la UNESCO en la Colección Archivos están los poetas: Jorge Cuesta, al cuidado de Miguel Capistrán; Salvador Novo, por Carlos Monsiváis; Gilberto Owen, a cargo de Vicente Quirarte, quien en 1990 ya había registrado, aunque apresuradamente, las variantes de "Sinbad el varado"; Carlos Pellicer, sin responsable designado y Xavier Villaurrutia, coordinado por Guillermo Sheridan.

CAPÍTULO III

HACIA UNA FIJACIÓN DEL TEXTO DE «CANTO A UN DIOS MINERAL», DE JORGE CUESTA

Porque la edición de un clásico puede contener muchas cosas de valor, prólogos brillantes, notas eruditísimas, vocabularios exhaustivos, pero de hecho ninguna de ellas es imprescindible [...], salvo un buen texto, el mejor texto posible, y los datos necesarios para que el experto pueda aprobarlo o enmendarlo paso por paso [...] no se descuide que una edición es un aparato crítico a la vez que un texto.

Francisco Rico

INTRODUCCIÓN A ESTA EDICIÓN

LA OBRA POÉTICA escrita por Jorge Cuesta ha sido susceptible de presentar, a lo largo de sus ediciones, variantes propias del autor, así como otras debidas a alteraciones introducidas por personas ajenas; la primera causa se funda en que el propio Cuesta redactó hasta tres versiones diferentes de un mismo poema, la segunda, es que mientras no exista en México una tradición editorial seria y responsable, sus textos –y los de cualquier otro autor– seguirán ostentando modificaciones por errores de copia y, a veces, por intervención deliberada de terceros, que únicamente serán subsanados cuando se realice una colación y análisis cuidadoso de cada una de dichas ediciones con los originales del texto. El caso de nuestro autor es un claro ejemplo de tal situación, ya que no solamente el «Canto a un dios mineral» ha padecido este tipo de descuidos, sino también sus sonetos han sufrido la desidia de algunos representantes del medio editorial mexicano.

En el marco de la incertidumbre que provoca esta dificultad –aunada al hecho de que la primera impresión del poema fue póstuma–, la presente

edición de «Canto a un dios mineral» busca establecer y señalar por primera vez cuáles son las alteraciones que se han cometido con su texto proponiendo una explicación para cada una de ellas. Para esto, se han compulsado la totalidad de las versiones que publican al poema de manera íntegra, con la finalidad de subsanar, en la medida que las posibilidades de la teoría y práctica de la crítica textual ofrecen, sus modificaciones. Además se establecen los tipos de variantes que presentan cada una de esas publicaciones y se evalúan para que, por medio de ellas, se seleccionen las versiones más confiables que deben utilizarse como *corpus* en una fijación que aspire a una acertada presentación del poema. Por último, se muestra cómo la desatención de algunos críticos, exégetas o editores puede dar como fruto cuartas o quintas versiones –ficticias todas ellas– de los poemas escritos por el mismo autor.

Una de las características de la presente edición, y quizá también de sus novedades, es que se presentan por primera vez juntas: a) las variantes del texto publicado en 1942 por *Letras de México*; b) las lecciones del manuscrito completo de «Canto a un dios mineral», hasta ahora desconocido; c) las que exhibe la parte del manuscrito que compulsaron Nigel Grant Sylvester y Louis Panabière, ambos para sus respectivas tesis doctorales; d) y las variantes, hasta ahora ignoradas, de una hoja manuscrita, posiblemente distinta a aquellas, cuya reproducción se editó en la *Revista de Bellas Artes* en 1982 con motivo del Homenaje Nacional a los Contemporáneos.^a

Si dentro del ejercicio de esta rama de estudio arribar al texto que reproduce la última voluntad de autor puede resultar muchas veces

^a De las lecciones y cualidades del manuscrito (MC.) y de los manuscritos (Ms. y Ms.1) es preciso remitirse a las sección «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES», así como a las reproducciones facsimilares.

cuestionable, el caso de «Canto a un dios mineral» se advierte doblemente controversial por las circunstancias especiales que el texto implica. Me refiero por supuesto al caso de las ediciones donde el autor no participa de su cuidado; en categorías como ésta debe incluirse la situación de Cuesta, ya que su muerte le impidió cuidar (¿terminar?) la publicación de su poema, por lo que el texto pudo sufrir desde errores de copia, hasta grandes cambios producto de adecuaciones, supresiones de pasajes, alteraciones o censuras debidas a terceros.

La refundición es fenómeno igualmente frecuente en una sociedad habituada a las glosas, a los *contrafacta*, a la traducción imitación, y que todavía siente la obra literaria como un bien común que puede modificarse al cambiar circunstancias de tiempo y lugar. En estos casos tampoco resulta a veces factible poder determinar si se trata de una recreación de autor o de una refundición de mano ajena.^b

En este sentido, y en el caso particular de Jorge Cuesta, se podría decir que rebasa todos los límites, puesto que, hasta donde fue posible averiguar, su hermana Natalia Cuesta fue, en algunos momentos, quien se encargó de realizar algunas de las copias mecanuscritas de composiciones poéticas de Jorge Cuesta, a partir de los manuscritos, antes de ser publicadas. Como se presiente, esto no resulta tan grave en los casos de los poemas que sí fueron impresos en vida, pues su texto tuvo que ser aprobado por el autor; sin embargo, en el caso de «Canto a un dios mineral» este dato resulta de capital trascendencia ya que es posible —sólo se trata de una hipótesis— que existan alteraciones, supresiones, y demás, que se habrían agregado de forma involuntaria, así como las que se pudieran haber colado, por la misma causa, en el texto cuando fue impreso por primera vez en la revista *Letras de México*.

^b BLECUA, 211.

Pero se debe tener calma en lo que respecta a la integridad textual que propone esta edición, pues debe juzgarse que “frente a críticos con inclinaciones enmendadoras, suelen aparecer otros de tendencias contrarias [...] Entre ambas actitudes es menos peligrosa, sin embargo la segunda”,^c y esta edición lo que busca es ser lo menos *peligrosa* posible –aunque no la menos arriesgada– hasta ahora.

Jorge Cuesta vio publicados en vida solamente veinticuatro de sus poemas, de todos ellos, la gran mayoría son sonetos; el «Canto a un dios mineral», escrito –casi perfectamente– en una regularidad de endecasílabos y heptasílabos a lo largo de sus doscientos veintidós versos, se constituye como su proyecto más ambicioso y maduro. Trabajado, muy posiblemente, al final de su vida, este poema quizá represente su última magna aventura poética.

La importancia de la composición reside, primero, en ser integrante del grupo de los poemas importantes de largo aliento que se escribieron en esos tiempos, entre ellos podemos citar: «Estudio en cristal», de Enrique González Rojo; «Muerte sin fin», de José Gorostiza; «Primero sueño» y «Segundo sueño» de Bernardo Ortiz de Montellano; «Sindbad el varado», de Gilberto Owen y «Esquemas para una oda tropical» de Carlos Pellicer, los cuales sirvieron para enriquecer el ámbito literario mexicano de principios del siglo xx; y, lo más importante aquí, es que «Canto a un dios mineral» representa dentro de la obra de Cuesta la eventualidad de comprender cuál era el grado de maduración y de evolución en su escritura, tanto en el campo temático como en el formal que, para esas fechas, se perfilaba en sus escritos. El poema nos ofrece, entre otras cosas, la paralela relación de una muerte

^c BLECUA, 109.

biográfica, sí, pero también una “epifanía” o nueva revelación poética de la obra de Jorge Cuesta –desafortunadamente trunca a raíz de su fallecimiento.

Et que faire lorsque, d'une oeuvre littéraire moderne nous ne disposons que d'un seul imprimé, parfois posthume ou –de tout façon– publié sans le contrôle de l'auteur, et pour lequel on ne peut avoir recours à aucun manuscrit, à aucun brouillon, à aucune documentation subsidiaire? Est-ce qu'on renonce à en faire l'édition? Evidemment pas. [...] quoi qu'il en soit, on ne parviendra jamais à reconstruire parfaitement les conditions d'origine du texte, et que le resultat de nos efforts, en tout cas, ne sera autre chose qu'une hypothèse de travail.^d

Pero la formulación de esta hipótesis textual en el caso de Cuesta no es la única. Se inscribe dentro de la historia de las letras universales donde muchas han sido las situaciones que se advierten similares a la que aquí se trata: la necesidad de una edición responsable de un texto que fue publicado originalmente de manera póstuma, de la cual es prácticamente imposible saber con certeza hasta qué grado la transmisión se apega totalmente a las lecciones del *original*. Por el momento –sin estar totalmente seguros ya que todavía es posible que nueva evidencia lo desmienta o confirme–, se puede sumar el «Canto a un dios mineral» a las obras de las que se desconoce si fueron terminadas al momento de la muerte del autor, o si todavía estaban en proceso de escritura o corrección.

Muestra sintomática y relevante de ellas –en donde las hipótesis son muchas y las certezas pocas–, es el caso de las composiciones poéticas pertenecientes a Garcilaso de la Vega, quien murió sin sacar a la luz en forma impresa sus escritos, pero que su amigo Boscán se encargó de publicar pocos años después en el cuarto libro de su colección personal, sólo que desafortunadamente, también Boscán murió sin corregir los pliegos donde se incluían los textos de Garcilaso.

^d TAVANI, «Le texte...», 27-28.

Pese a las complicaciones, y también por ellas, este estudio busca otorgarle al «Canto a un dios mineral» la atención y el cuidado que muy pocos le han conferido, y que responde, en última instancia, a lo que Jorge Cuesta nombró atinadamente: la *codicia* del arte: “La obra de arte es una exigencia, no un regalo; aquella que se da, se disipa. No hay obra de arte sin codicia. Pero nuestra más común actitud frente a la obra de arte consiste en pedirle nuestro gozo, en vez de entregárselo; la codicia en vez de ser del arte, es nuestra.”⁶ Sea ésta, la respuesta a una de las múltiples exigencias que nos formula el poema.

⁶ CUESTA, I, 187. Es nuestro deseo que cualquier interesado en el estudio del «Canto a un dios mineral» encuentre dentro de esta *hipótesis de trabajo* las herramientas necesarias que le permitan realizar una lectura distinta de la que se propone aquí. Ninguna edición, como se aseguró, podrá reconstruir jamás las condiciones del original, sin embargo, nuestro esfuerzo se funda en dar noticia –aunque somera– de la documentación que se precisa necesaria para estudiar satisfactoriamente el texto de este poema.

de Jorge Cuesta, bajo la custodia de Víctor Peláez Cuesta, hijo de Natalia Cuesta. (Véase el facsímil en las páginas 190-200)

A (LET. MEX. 1942). *Letras de México*. III, 21, septiembre 15, 1942, pp. 3-4.

B (ILLESCAS-HERNÁNDEZ 1945). ILLESCAS, Francisco R. y Juan Bartolo HERNÁNDEZ, *Escritores veracruzanos. Reseña biográfica-antológica*. Veracruz: s./e., 1945, pp. 625-632.

C (ESTACIONES 1958). CUESTA, Jorge, *Poesía*. [«Retrato de Jorge Cuesta» de Elías NANDINO; «Jorge Cuesta» de Rubén SALAZAR MALLÉN.] México: Estaciones, 1958, pp. 31-49.

D (CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964). CUESTA, Jorge, *Poemas y ensayos*, 4 tomos. Prólogo de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], nota editorial, recopilación y notas de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM, 1964, t. 1, pp. 63-71.

E (MONSIVÁIS 1966). MONSIVÁIS [MENA], Carlos (selec.), *La poesía mexicana del siglo xx*. México: Empresas editoriales, 1966, pp. 436-443.

F (NIVEL 1972). *Nivel*. 114, junio 31, 1972, p. 7.

G (MONTEMAYOR 1974). MONTEMAYOR [ACEVES], Carlos, «Jorge Cuesta», *Universidad de México*. 8, abril 1974, s. / p.

TESTIMONIOS, EDICIONES, REIMPRESIONES Y SIGLAS UTILIZADAS

Después de la letra mayúscula asignada para cada testimonio aparece, cuando así procede, la ficha completa donde se editó la versión compulsada del «Canto a un dios mineral» (entre paréntesis se presenta la clave también utilizada en referencias y anotaciones del «APARATO CRÍTICO» o las «NOTAS COMPLEMENTARIAS»).^f

Ms. Manuscrito incompleto y perdido, tres hojas con los primeros cincuenta y cuatro versos, del «Canto a un dios mineral» que se encontraba en poder de la hermana de Jorge, Natalia Cuesta. [Reconstruido en función de los juicios de Nigel GRANT SYLVESTER y Louis PANABIÈRE].

Ms.1 Manuscrito incompleto conteniendo sólo los primeros veinticuatro versos de «Canto a un dios mineral»; publicado en *Revista de Bellas Artes* (8, noviembre 1982). (Véase el facsímil en las páginas 188-189)

Mc. Mecanuscrito con el texto completo de «Canto a un dios mineral» presentado en diez hojas tamaño carta. Se encuentra en los archivos

^f Desafortunadamente, a lo largo de todo trabajo de investigación de esta envergadura, suelen aparecer nuevos datos que no se habían localizado ni contemplado –por su publicación reciente– al inicio de la investigación, tal es el caso de la versión íntegra del «Canto a un dios mineral» publicada en: Jorge CUESTA, *Poemas*. Presentación de [Jesús] Adolfo CASTAÑÓN [MORÁN]. México: UNAM, 1977 (Material de Lectura, Serie Poesía moderna, 12) que, aunque antigua, no pude cotejar, y de la publicada en *La Jornada Semanal* (284, agosto 13, 2000), como complemento al trabajo de Augusto ISLA, «Jorge Cuesta: el nido del defecto» publicado en las páginas 8 y 9 del mismo suplemento [Aprovecho la ocasión para agradecer cumplidamente la generosidad de Rebeca Guzmán Zaldivar, quien me facilitó el acceso a este material]. Estas dos versiones no fueron incluidas dentro de las ediciones compulsadas, pero por su carácter de copias, sus variantes no modifican mayormente el plan de la edición que aquí se propone.

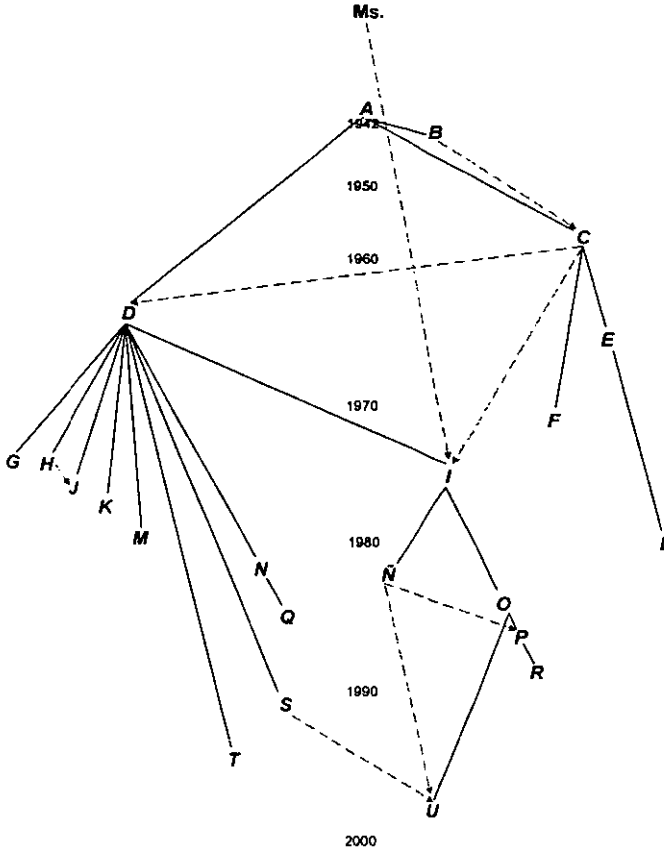
- H** (ELIZONDO 1974). ELIZONDO [ALCALDE], Salvador, *Museo poético. Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la escuela de cursos temporales*. México: UNAM, 1974, pp. 204-209.
- I** (SYLVESTER 1975). SYLVESTER, Nigel Grant, *The poetical works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. [Dissertation, Doctor of Philosophy.] University of California: Berkeley, 1975, hh. 121-141.
- J** (BUSTOS 1977). BUSTOS CERECEDO, Miguel, *La creación literaria en Veracruz, II*. Xalapa: Gobierno del Estado, 1977, pp. 146-155.
- K** (REIMPRESIÓN 1978). CUESTA, Jorge, *Poemas y ensayos*. 4 tomos. [Reimpresión de la edición de 1964.] Prólogo de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], nota editorial, recopilación y notas de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM, 1978, t. 1, pp. 63-71. (Véase **D**).
- L** (MONSIVÁIS 1979). MONSIVÁIS [MENA], Carlos (Introd. y selec.), *Poesía mexicana, II. 1915-1979*. México: Promexa, 1979, pp. 164-171.
- M** (SCHNEIDER 1982). SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], Luis Mario (introd.), *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Antología poética*. México: INBA-SEP, 1982, pp. 125-128.

- N** (ARREDONDO 1982). [CAMELO] ARREDONDO, Inés [Amelia], *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, pp. 129-136. (Sepsetentas, 317).
- Ñ** (PANABIÈRE 1983). PANABIÈRE, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. [Trad. de [Jésus] Adolfo CASTAÑÓN [MORÁN].] México: FCE, 1983, pp. 176-190. (Vida y pensamiento de México).⁹
- O** (SYLVESTER 1984). SYLVESTER, Nigel Grant, *Vida y obra de Jorge Cuesta*. Tlahuapan: Premià, 1984, pp. 101-116. (La red de Jonás. Estudios).
- P** (CAICEDO 1985). Adolfo León CAICEDO PALACIOS, *Hacia una poética y «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*. [Tesis de Maestría.] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, hs. 205-222.
- Q** (MONSIVÁIS 1985). «Antología», en Carlos MONSIVÁIS [MENA] (selec.), *Jorge Cuesta*, México: CREA-Terra Nova, 1985, pp. 27-33. (Col. Grandes Maestros Mexicanos, 8).
- R** (CAICEDO 1988). CAICEDO [PALACIOS], Adolfo León, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. México: INBA-Leega, 1988, pp. 109-117.

⁹ Los datos completos de la primera versión, en francés, del trabajo de Panabière son: Louis PANABIÈRE, *L'itinéraire de dissidence d'un intellectuel mexicain: Jorge Cuesta (1903-1942)*. [Thèse pour le Doctorat d'État] Perpignan: Université de Perpignan, 1980. Desafortunadamente no se logró localizar este material en nuestro país.

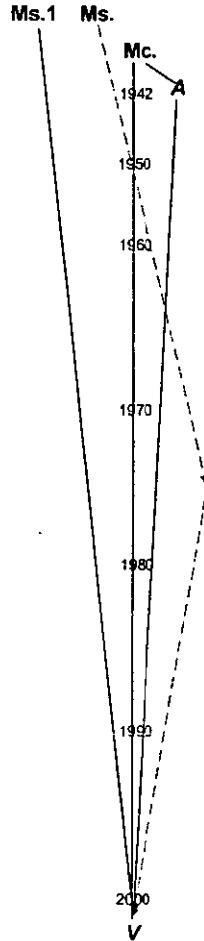
- S** (SCHNEIDER 1991). CUESTA, Jorge, *Poesía y crítica*. Selección y presentación de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: CNCA, 1991, pp. 53-59. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 31).
- T** (OBRAS 1994). CUESTA, Jorge, *Obras*, vol. 1. Recopilación de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. Edición de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES], Jesús R. MARTÍNEZ MALO, Víctor PELÁEZ CUESTA y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: Equilibrista, 1994, pp. 46-52.
- U** (MATA 1998). MATA [SANDOVAL], Rodolfo, «El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: 'Canto a un dios mineral'», *Literatura Mexicana*. 1, 1998, pp. 131-137.
- V** (LA PRESENTE EDICIÓN.)

**STEMMA CODICUM DE LA TRADICIÓN TEXTUAL DE
«CANTO A UN DIOS MINERAL» CON ANTERIORIDAD DE ESTA EDICIÓN
(Representado en forma cronológica)**



Las líneas continuas representan el texto base utilizado por cada una de las ediciones íntegras del poema; las líneas punteadas dan cuenta de la contaminación que ciertos testimonios poseen entre sus lecciones. La parte superior del *stemma* corresponde a los testimonios más antiguos, desde el Ms. y la edición de *Letras de México*, hasta los más recientes (parte inferior), como el de la reedición de las *Obras* de Jorge Cuesta en 1994. Por supuesto faltan los testimonios Ms.1 y Mc. que antes de esta tesis no se habían contemplado. Las siglas restantes se refieren a las ediciones íntegras que ha tenido el poema y que se han compulsado aquí en su totalidad. Si bien, de los testimonios se conocen los datos cronológicos precisos, la construcción de este *stemma* parecería innecesaria tomando en cuenta la situación textual del poema, sin embargo, se convino seguir adelante con la *recensio* (acopio y análisis histórico de los materiales, colación de ellos, examen y selección de variantes) para mostrar cuál es la filiación existente entre cada uno, además de establecer la autoridad de los materiales dentro de la tradición.

**STEMMA CODICUM DE LA PRESENTE EDICIÓN DEL
«CANTO A UN DIOS MINERAL»
(Representado en forma cronológica)**



La presente edición toma como texto base al Mc., se apoya directamente también en los manuscritos –Ms. y Ms.1– (líneas continuas). Para estudiar las lecciones de Ms., al no poder compulsarlo directamente ya que se encuentra perdido, se hizo uso del testimonio / (línea punteada) únicamente en las variantes que consigna de dicho manuscrito: “tradicción indirecta”; la principal razón es que la edición / es la primera en transmitir las variantes de los cincuenta y cuatro versos que contenían las tres hojas manuscritas del poema y, además, la única que realiza un trabajo textual basado en las lecciones de Ms.). También se utiliza A (línea continua) en la constitución del texto por ser la primera edición comercial íntegra publicada. En el *stemma* se aprecian en la parte superior, tal como se infiere, las ediciones y testimonios más antiguos y en la inferior la sigla V correspondiente a la presente edición.

EDICIÓN DE «CANTO A UN DIOS MINERAL»

Edición crítica de Israel Ramírez

*A Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider (†),
por su ardua labor de recopilación e
investigación de la obra cuestiana.*



Fotografía de Jorge Cuesta
Pertenece al archivo de Víctor Peláez Cuesta

Para que cualquier estudioso pueda verificar las lecciones de un modo más preciso, se evaluó necesaria una correspondencia –verso a verso– entre el texto del manuscrito y la propuesta textual de esta edición. Para ello, fue ineludible seccionar cada uno de los versos del poema y hacerlos coincidir con su recíproco –única manipulación a las reproducciones facsimilares–, con la finalidad de ajustarlos a la caja, interlineado y tamaño de tipografía utilizados. Las diez hojas íntegras del manuscrito de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta pueden confrontarse en los documentos facsimilares dispuestos al final del trabajo.

«Canto a un dios mineral»

Capto la seña de una mano, y veo¹
 que hay una libertad en mi deseo;
 ni dura ni reposa;
 las nubes de su objeto el tiempo altera
 5 como el agua la espuma prisionera
 de la masa ondulosa.

mi deseo Ms.1²
 impreciso y flotante: Ms.1
 las formas de su objeto el tiempo altera, Ms.1
 como el agua a la imagen prisionera Ms.1
 del cristal ondulante. Ms.1

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

suelta, Ms. 1³

Una mirada en abandono y viva,
 si no una certidumbre pensativa,
 15 atesora una duda;
 su amor dilata en la pasión desierta
 sueña en la soledad, y está despierta
 en la conciencia muda.

duda, Ms.1
 desierta, Ms.1
 soledad y está Ms.1

Sus ojos, errabundos y sumisos,
 20 el hueco son, en que los fatuos rizos
 de nubes y de frondas
 se apoderan de un mármol de un instante

ojos errabundos y sumisos Ms.1
 son en Ms.1
 de un in(...) Ms.1

CANTO A UN DIOS MINERAL.

(Reproducciones facsimilares del manuscrito)

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

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

Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
 15 **atesora una duda;**
su amor dilata en la pasión desierta
sueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.

Sus ojos, errabundos y sumisos,
 20 **el hueco son, en que los fatuos rizos**
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un instante

y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.⁴

25 La vista en el espacio difundida,
es el espacio mismo, y da cabida
vasto y nimio al suceso⁶
que en las nubes se irisa y se desdora
e intacto, como cuando se evapora,
30 está en las ondas preso.

cabida Mc.⁵

vasto y nimio Ms., /
vasto y mismo Mc., A

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

allí estar, Ms., A, /⁷
allí está, Mc.

Como si fuera un sueño, pues sujeta,
no escapa de la física que aprieta⁸
en la roca la entraña,
40 la penetra con sangres minerales
y la entrega en la piel de los cristales
a la luz, que la daña.

No hay solidez que a tal prisión no ceda
aun la sombra más íntima que veda
45 un receloso seno

á tal Mc.⁹

y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.

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

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

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

No hay solides que á tal prisión no ceda
aun la sombra más íntima que veda
45 un receloso seno

45 ¡en vano!; pues al fuego no es inmune
que hace entrar en las carnes que desune
las lenguas del veneno.¹¹

¡en vano!; Ms., A, /¹⁰
en vano; Mc.

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

muestra, Ms., A, /¹²
nuestra, Mc.

55 Nada perdura ¡oh, nubes!, ni descansa.¹³

Oh, nubes; ni descansa, Mc.
¡Oh, nubes!, ni descansa. A
¡oh, nubes!, ni descansa. /

Quando en un agua adormecida y mansa
un rostro se aventura,
igual retorna a sí del hondo viaje
y del lúcido abismo del paisaje
60 recobra su figura.

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

Íntegra Mc., A¹⁴
Íntegra /

aguas diáfanas Mc.¹⁵
cuyas diáfanas A, /

**en vano;; pues al fuego no es inmune
que hace entrar en las carnes que desune
las lenguas del veneno.**

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

**55 Nada perdura Oh, nubes; ni descansa,
Cuando en un agua adormecida y mansa
un rostro se aventura,
igual retorna a sí del hondo viaje
y del lúcido abismo del paisaje
60 recobra su figura.**

**Íntegra la devuelve el limpio espejo,
ni otra, ni descompuesta en el reflejo
aguas diáfanas redes
suspenden a la imagen submarina,
65 dentro del vidrio inmersa, que la ruina
detiene en sus paredes.**

¡Qué eternidad parece que le fragua,
 bajo esa tersa atmósfera de agua,
 de un encanto el conjuro
 70 en una isla a salvo de las horas,
 áurea y serena al pie de las auroras
 perennes del futuro!¹⁷

Que Mc.¹⁶
 ¡Qué A, /

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

futuro. Mc.¹⁸
 futuro! A, /

átomos Mc.¹⁹

Ay, que del agua el imantado centro
 80 no fija al hielo que se cuaja adentro²⁰
 las flores de su nado;
 una onda se agita, y la estremece
 en una onda más desaparece
 su color congelado.

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

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

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

Ay, que del agua el imantado centro
 80 no fija al hielo que se cuaja adentro
 las flores de su nado;
 una onda se agita, y la estremece
 en una onda más desaparece
 su color congelado.

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

La materia regresa a su costumbre.
 Que del agua un relámpago deslumbre
 o un sólido de humo
 tenga en un cielo ilimitado y tenso
 95 un instante a los ojos en suspenso,
 no aplaza su consumo.²¹

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

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

Embriagarse Mc.²²remueve. Mc.²³
renueve. A, I

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

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

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

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

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

115 Con más encanto si más pronto muere,
 el vivo engaño a la pasión se adhiere
 y apresura a los ojos
 náufragos en las ondas ellos mismos,
 al borde a detener de los abismos
 120 los flotantes despojos.²⁵

uniere, Mc.²⁴
 muere, A, /

lo flotantes Mc.²⁶

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

ovara Mc.²⁷

La mirada a los aires se transporta,
 pero es también vuelta hacia dentro, absorta,²⁹
 el ser a quien rechaza
 130 y en vano tras la onda tornadiza
 confronta la visión que se desliza
 con la visión que traza.

transporta, Mc.²⁸
 transporta, A, /
 Pero Mc.³⁰
 pero A, /

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

del sueño Mc., A³¹
 el sueño /

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

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

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

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

Cuevas innúmeras y endurecidas,
 140 vastos depósitos de breves vidas,
 guardan impenetrable
 la materia sin luz y sin sonido
 que aún no recoge el alma en su sentido
 ni supone que hable.³³

que aun Mc.³²
 que aún A, I

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

Qué Mc.³⁴
 ¡Qué A, I

mudo; Mc.³⁵
 mudo! A, I
 y graba Mc.³⁶
 Y graba A, I

Pero, ¡qué lejos de lo que es y vive
 en el fondo aterrado, y no recibe
 las ondas todavía
 que recogen, no más, la voz que aflora
 155 de un agua móvil al rielar que dora
 la vanidad del día!³⁹

Pero; qué Mc.³⁷
 Pero, ¡que A, I

un agua Mc., A³⁸
 una agua I

El sueño, en sombras desasido, amarra
 la nerviosa raíz, como una garra
 contráctil o bien floja;
 160 se hincan en el murmullo que la envuelve,

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

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

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

El sueño, en sombras desasido, amarra
 la nerviosa raíz, como una garra
 contráctil o bien floja;
 160 se hincan en el murmullo que la envuelve,

o en el humor que sorbe y que disuelve
un fijo extremo aloja.

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
165 del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las prueba, las une, las suspende
la creación del lenguaje.⁴⁰

lengueje. Mc.⁴¹

El lenguaje es sabor que entrega al labio
170 la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.

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

Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante
en que la forma oculta y delirante
su vibración no apaga,

o en el humor que sorbe y que disuelve
un fijo extremo aloja.

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

El lenguaje es sabor que entrega al labio
170 la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.

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

Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante
en que la forma oculta y delirante
su vibración no apaga,

porque brilla en los muros permanentes
 185 que labra y edifica, transparentes,
 la onda tortuosa y vaga.

Oh, eternidad, la muerte es la medida,
 compás y azar de cada frágil vida,
 la numera la Parca.

190 Y alzan tus muros las dispersas horas,
 que distantes o próximas, sonoras
 allí graban su marca.⁴³

proximas sonoras Mc.⁴²

Denso el silencio trague al negro, obscuro
 rumor, como el sabor futuro⁴⁴
 195 sólo la entraña guarde
 y forme en sus recónditas moradas,
 su sombra ceda formas alumbradas
 a la palabra que arde.

moradas Mc.⁴⁵
 moradas, A, I

No al oído que al antro se aproxima
 200 que el banal espacio, por encima
 del hondo laberinto
 las voces intrincadas en sus vetas
 originales vayan, mas secretas,⁴⁶
 de otra boca al recinto.

mas secretas Mc.⁴⁷
 mas secretas. A
 más secretas I

205 A otra vida oye ser, y en un instante
 la lejana se une al titubeante

porque brilla en los muros permanentes
 185 que labra y edifica, transparentes,
 la onda tortuosa y vaga.

Oh, eternidad, la muerte es la medida,
 compás y azar de cada frágil vida,
 la numera la Parca.

190 Y alzan tus muros las dispersas horas,
 que distantes o próximas sonoras
 allí graban su marca.

Denso el silencio trague al negro, obscuro
 rumor, como el sabor futuro
 195 sólo la entraña guarde
 y forme en sus recónditas moradas
 su sombra ceda formas alumbradas
 a la palabra que arde.

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

205 A otra vida oye ser, y en un instante
 la lejana se une al titubeante

latido de la entraña;
 al instinto un amor llama a su objeto;
 y afuera en vano un porvenir completo

210 la considera extraña.

El aire tenso y musical espera;
 y eleva y fija la creciente esfera,
 sonora, una mañana:
 la forman ondas que juntó un sonido,
 215 como en la flor y enjambre del oído
 misteriosa campana.⁴⁸

campana. Mc., A⁴⁹
 compana. /

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

Ese Mc., A⁵⁰
 Ése /

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

latido de la entraña;
 al instinto un amor llama a su objeto;
 y afuera en vano un porvenir completo

210 la considera extraña.

El aire tenso y musical espera;
 y eleva y fija la creciente esfera,
 sonora, una mañana:
 la forman ondas que juntó un sonido,
 215 como en la flor y enjambre del oído
 misteriosa campana.

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

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

APARATO CRÍTICO

¹ A diferencia de lo que se puede observar en varios de los manuscritos conservados de poemas de Jorge Cuesta, donde no se emplea la sangría en el primer verso de cada estrofa (cuartetos o tercetos en el caso de los sonetos), el Mc. de «Canto a un dios mineral» ostenta al inicio de cada una de las treinta y siete estrofas una sangría equivalente a cuatro golpes de máquina mecánica. Situación semejante ocurre con Ms.1 que también presenta sangría al inicio de estrofa; desafortunadamente, ni Panabière ni Sylvester emiten opiniones sobre la situación que presentaba el Ms. que consultaron. (Véase «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES».)

² Como se comprueba por sus distintas variantes, el Ms.1 se aleja de la lectura de Mc. y Ms. al grado de sugerir que pudiera tratarse de una versión anterior a las hojas manuscritas consultadas por Panabière y Sylvester o, cuando menos, visiblemente distinta de la que transmiten aquellas. (En la sección «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES» se detallan distintos argumentos sobre todo esto.) La principal diferencia que exhibe Ms.1 frente a Ms. y Mc. radica en la disparidad de sentido de la primera estrofa, ya que Ms.1 centra la atención en “el deseo / impreciso y flotante: / las formas de su objeto el tiempo altera”. Mientras que en *todos* los demás testimonios conocidos del poema dicha estrofa enfatiza la *seña* de la *mano* y su libertad, por ello Panabière asegura que: “A lo largo de un movimiento que comprende las seis primeras estrofas, Cuesta analiza el acto de conocimiento de la realidad a partir de la percepción del *gesto de una mano*. Importa subrayar que el poema tiene su fuente en la captura del exterior, en un gesto que es un llamado, un movimiento del hombre hacia el mundo” (PANABIÈRE 1983, 177) [Las cursivas son mías]. Por su parte Caicedo escribe: “el ser del poema toma conciencia en seguida del carácter paradójico de su libertad: ‘ni dura ni reposa’” (CAICEDO 1988, 139), subrayando el tema de la libertad en esta estrofa. Debido a esta diferencia sustancial, se decidió seguir las lecciones transmitidas por Ms., Mc. y A, ya que Ms.1 corresponde a una redacción distinta, posiblemente previa, cuya rama no se continuó por ningún otro transmisor.

³ Como se observó, la primera estrofa de Ms.1 es radicalmente distinta a la exhibida por Ms., Mc. y A; sin embargo, a partir de su segunda estrofa, las variantes que presenta Ms.1 son casi todas ellas de puntuación.

- ⁴ Con este verso termina la plana inicial del Ms. del poema. De acuerdo con los testimonios con que se cuenta, aparecían redactados en ella los primeros veinticuatro versos. También termina el Ms.1 y el primer folio del Mc.; los tres testimonios exhiben la misma cantidad de versos en su primer hoja.
- ⁵ Es fácil discernir que al realizar la copia se introdujeron erratas durante el proceso; en este caso, la lección del Mc. puede responder a ese motivo. De cualquier manera, se trata de un error ortográfico –muy probablemente error de copia– y por tal razón la variante del Mc. se descalifica en la fijación del texto. Ninguno de los demás testimonios reproduce la variante del Mc.
- ⁶ Por las circunstancias textuales propias del poema, este verso es uno de los que mayor atención requiere por parte de los interesados en realizar una edición crítica del poema. Dejando de lado los descuidos que comete Sylvester en 1975 (al consignar un punto después de la palabra *suceso*, y una coma detrás de *mismo*) en su explicación sobre las variantes que exhibe el Ms., es indispensable decir que su trabajo fue el primero y más completo estudio sobre los problemas textuales que conciernen a los poemas de Cuesta tal como eran conocidos hasta ese entonces, ya que además de examinar directamente las tres hojas manuscritas que se conservaban de «Canto a un dios mineral» dio a luz y difundió algunas composiciones poco conocidas por esos años. A pesar de que Sylvester utilizó de texto base *D* (el publicado en 1964), y no la primera edición del poema, su análisis textual es el único que, de manera directa, da cuenta de las lecciones y características del Ms., por eso se seleccionó dentro de los materiales útiles para conformar el *corpus* de trabajo. Ya en el terreno textual, la lección que arroja el Mc. y *A* es: “vasto y mismo”, mientras que el Ms. –de acuerdo con lo que afirma Sylvester– exhibía: “vasto y nimio”. Lo que el investigador inglés consigna es que (SYLVESTER 1975, 163): “*In v. 3* [–de la estrofa, pues analiza al poema dividiéndolo en treinta y siete estrofas–] *Cuesta’s manuscript reads* ‘vasto y nimio al sucesos.’ [agrega un punto inexistente al final del verso] *Since v. 2 contains the word* ‘mismo,’ [agrega una coma al final del verso] *I suggest there has been a misreading, and have accordingly rectified the text*”; (SYLVESTER 1984, 128: “El verso 3 del manuscrito de Cuesta reza, ‘vasto y nimio al sucesos’. Ahora bien, puesto que el verso 2 contiene la palabra ‘mismo,’ [sic] sugiero que ha habido una lectura equívoca y por ende, he rectificado el texto”). Además, por supuesto, del cotejo del Ms., el otro argumento

que refuerza la decisión de Nigel Gran Sylvester de realizar la enmienda a su texto base, es que en dos versos seguidos, tanto *C* (*ESTACIONES* 1958) como *D* (*CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964), consignan la palabra: "mismo"; lo que –aclara él– sugiere a *misreading* (lectura errónea). Lo que no aclaró en 1975 es que, sin embargo, al examinar con minucia al poema se descubre que en los vv. 25 y 26 se repite dos veces la palabra *espacio*. "La vista en el *espacio* difundida, / es el *espacio mismo*, y da cabida / vasto y *mismo* al suceso". [Las cursivas son mías.] ¿Por qué Nigel Grant Sylvester no señaló –como en el caso de "mismo", la repetición del vocablo "espacio" en los versos inmediatamente anteriores? Debe inferirse que le pareció *acceptable* la repetición de: "espacio" en dos versos seguidos, pero, apoyado en el Ms., confirmó la imposibilidad de la repetición de "mismo". Como se observa, la *constitutio textus* realizada por Sylvester era correcta hasta esa fecha en que se creía que dicho Ms. era la versión incompleta del original del poema. Sin embargo, gracias a los exámenes realizados, además de los datos que hasta ahora se dan a conocer en este estudio, se está en la posibilidad de señalar –no se puede estar completamente seguro– que las tres hojas del Ms. con las nueve estrofas iniciales de «Canto a un dios mineral», pudieran ser calificadas de *borrador* por las "tachaduras" autógrafas que presenta (véase «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES»). Por esa razón, la enmienda realizada desde 1975 por Nigel Grant Sylvester disminuye en este sentido de validez, y como consecuencia, la lección del Mc. –que es la misma de *A* (*LET. MEX.* 1942)– crece también en posibilidades de ser seleccionada. Pero, ya que señalamos la jerarquía de las lecciones, no podemos olvidar que al no existir un original manuscrito o mecanuscrito completo avalado por el autor, cuando menos firmado o con pruebas fehacientes de ser la última versión hasta el momento de su muerte, resulta prácticamente imposible ofrecer una versión definitiva del poema; además de reconocer que faltan las múltiples correcciones que Cuesta solía hacer sobre sus composiciones poéticas –aún después de publicadas. La tesis que postula que el poema quedó "inconcluso" por la muerte de Jorge Cuesta siempre estará latente. Por último, es de recalcar la complejidad sintáctica y conceptual que el poema conlleva, por lo que aplicar el *iudicium* para escoger la lección que esclarezca un determinado verso de acuerdo con su contexto, resulta igual de complicado y, por ende, controversial. En mi caso, convengo en reproducir la lección de Ms. no porque considere como error la repetición de palabras en versos seguidos, puesto que ya quedó señalado

como en la misma estrofa se repiten otras palabras en versos continuos, sino porque la lectura que, a mi juicio, esclarece mejor el sentido es “vasto y nimio”. Me explico a continuación. Esta estrofa (vv. 25-30), plantea en principio que la *vista*, que es a la vez el *espacio mismo* donde ella se *difunde*, ofrece dar *cabida al suceso* [...] que *está en las ondas preso*. Si recordamos que en el v. 8 aquella *onda* era quien sometía a la *seña*, (v. 7) “suspensa en el azul” y que dicha *seña* no es otra que la (v. 1) “seña de una mano”, entonces podemos concluir que ese suceso que *está preso en las ondas* puede ser “vasto y nimio”, tanto extenso y majestuoso o tan pequeño y nimio como lo es una *seña* que la *vista* percibe.

⁷ Después de la lectura que nos propone Mc. es fácil darse cuenta cómo el ritmo del poema se ve afectado por un quiebre de sentido; tal variante propone como sujeto en el verso a la propia “vida”. Sin embargo, si volvemos a leer la estrofa de la manera en que la presenta Mc. se reitera la imposibilidad de su lección. La propuesta de Mc. podemos traducirla de esta manera: *es la vida[,] allí está, tan fijamente, [pero a continuación inicia la falta de correspondencia semántica] como la helada altura transparente lo finge a cuanto sube hasta el púrpuro límite que toca...* [situación ilógica porque carece de sentido con la oración del verso 31. Cabe apuntar que Louis Panabière publicó un trabajo donde compara algunos rasgos de la escritura de Cuesta con la Martin Heidegger y emplea, entre otros ejemplos, el verso “Es la vida allí estar” (Louis PANABIÈRE, «*Sein und Zeit* de Martin Heidegger y Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta», *El Universal*, octubre 14, 1979, pp. 8-9).

⁸ Louis Panabière en una anotación al poema, a la que nadie le ha otorgado la importancia en el campo de la crítica genética, tal como la merece, refiere que: “en el manuscrito, ‘física’ fue primero ‘realidad’ y luego ‘química’” (PANABIÈRE 1983, 179). Desdichadamente no ofrece ninguna otra aclaración a lo largo de la parte de su tesis que fue traducida como libro en 1983, ni tampoco da noticia del asunto cuando confirmó que utilizaría la versión presentada por Nigel Grant Sylvester. No se sabe tampoco si se trataban de tachaduras, anotaciones sobre o por debajo del verso, o en los márgenes de la hoja. Aunado a esto, no se advierte cuál fue la causa del porqué Sylvester omitió en su tesis mencionar esas “tachaduras” –llamémosles así– en Ms. A su vez, la noticia que revela Panabière ratifica con severidad que dicho manuscrito ostentaba “correcciones visibles” que lo acercan

nuevamente al carácter de borrador; si esto último fuera así, el Ms. pudiera ser sólo una de las tantas versiones que, como todo poeta, Cuesta utilizó para trabajar su poesía. Sin embargo, todo lo que se pueda decir en este momento del Ms. parte de suposiciones que se sustentan en los testimonios transmitidos por Panabière y Sylvester. Súmese a lo anterior que Jorge Cuesta no acostumbraba fechar casi ninguno de sus manuscritos, al grado que algunas de sus cartas tampoco ostentan día, mes, ni año.

⁹ Con anterioridad –en el capítulo 2– se había señalado la posibilidad de que hasta en las copias autógrafas que realiza el autor se presentan errores de copia. Sin embargo en este caso no ocurre tal fenómeno, la variante tiene su justificación en el uso de acentos a palabras monosilábicas que privaba en aquellos años. Por tal motivo se optó por modernizar la acentuación en todos los casos necesarios; cuando así proceda, se incluirá una nota aclaratoria (véase «SANGRÍAS, SIGNOS Y NORMATIVIDAD ORTOGRÁFICA»).

¹⁰ Es de subrayar que a lo largo de sus composiciones poéticas, el signo de admiración fue utilizado con regularidad por Jorge Cuesta entre sus «Trabajos tempranos» –tal como se denominan en la edición de 1994–, no así en sus poesías maduras, de ellas sólo una presenta estos signos: «Tus mejillas son rosas». Ni siquiera en las construcciones donde se emplean los vocativos están marcados los signos, cosa que sí hacía en sus trabajos de juventud. Tampoco aparecen en uno de sus últimos escritos: «Oración»: “Oh, Dios nuestro señor...”. Cada editor podrá decidir de acuerdo a su *iudicium* el lugar en que se abren y cierran los signos, claro está, después de realizar un examen del *usus scribendi* a lo largo del poema y posteriormente tendrá que justificar su juicio. Para este caso decido seguir la lección de Ms. ya que, en gran medida, el mismo Mc. reitera su empleo.

¹¹ Aquí termina la segunda hoja manuscrita del poema. También finaliza la segunda hoja del Mc.

¹² La discusión central en torno de esta variante debe incluir, como precedente, que la edición de 1964 también transmite la lección: “nuestra”. Cabe agregar que en las ediciones publicadas por Capistrán y Schneider –CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 y OBRAS 1994– aparece “nuestra”; no así, en la que preparó por separado Luis Mario Schneider (SCHNEIDER 1991), donde aparece “muestra”, aunque no por seguir las enmiendas propuestas por Sylvester, sino por seguir a otra edición, posiblemente a *LET. MEX.* 1942 o a *ESTACIONES* 1958, aunque esto último también es dudoso ya que en realidad la edición de

1991 se trata de un trabajo muy descuidado editorialmente. Si fuera el caso que Schneider en 1991 siguiese alguno de los trabajos descendientes de la familia del de Sylvester –PANABIÈRE 1983, SYLVESTER 1984 y CAICEDO 1988– tal situación sería muy contradictoria, puesto que no reparara la “enmienda” que propone el inglés en el v. 27 a partir de su tesis doctoral en 1975. Por otra parte, Nigel Grant Sylvester ratificó “muestra” como la forma correcta para él: “*Both the manuscript and Estaciones edition give ‘muestra’ not ‘nuestra’ in v. 4. Again I have made the emendation*” (SYLVESTER 1975, 163); (SYLVESTER 1984, 128: “El manuscrito y la ed. de Estaciones dan ‘muestra’ por ‘nuestra’ en el verso 4. Nuevamente hice la enmienda”). Estas palabras de Nigel Grant denotan nuevamente lo que ya se había señalado con relación a que no compulsó la edición de *Letras de México* porque, como podemos darnos cuenta, no se trata de una variante con la lección que transmite la edición original del poema. Para finalizar, a pesar de que Mc. transmite “nuestra”, por el contexto anterior y posterior que rodea al verso, se puede concluir que no existe ningún asidero textual que justifique la presencia del pronombre posesivo de primera persona del plural puesto que la voz poética que se distingue en «Canto a un dios mineral» es casi siempre de primera persona del singular, cuando no indefinida, pero nunca plural. Además, si retomamos la idea que señala a cada estrofa como una unidad morfo-sintáctica, es claro corroborar que no existe congruencia dentro de ella si se escoge la lección “nuestra”.

¹³ Como se observa, nuevamente Mc. ofrece una lección incorrecta en el uso de signos de admiración, además de que al final del verso consigna una coma en lugar del punto que se precisa para empezar el siguiente verso con mayúscula, tal como él –y todos los demás testimonios– lo hacen. La variante que exhibe A presenta después del signo de admiración una mayúscula: “¡Oh, nubes!”, pero posteriormente, desde 1958, esa mayúscula se cambió por letra minúscula sin ninguna justificación. Ahora, de acuerdo al rastreo del uso de mayúsculas y minúsculas que siguen a un signo de admiración en los versos de «Canto a un dios mineral», es posible afirmar que Jorge Cuesta utiliza como norma (*usus scribendi*) siempre la *minúscula* después del signo de admiración si, a éste, no le precede un punto. Y como en este caso el signo no está precedido por ningún punto, la grafía en minúscula parece ser la opción más económica en este verso. A pesar de que la lección que transmiten MC, y A es contraria a esta conclusión, lo que se prefirió hacer es reproducir la

versión que el *usus scribendi* de Cuesta avala, entendiendo que la lección de Mc. y LET. MEX. 1942 pueden tratarse de a) un error de copia —errata tipográfica— de *Letras de México* o, b) de una clara marca del carácter inconcluso que tiene el poema debido a la muerte precipitada de su autor. Por mi parte considero que si este verso apareció así en el original que utilizó la revista en la preparación del homenaje a Jorge Cuesta en 1942 no sería una errata, pero sí, un indicio de lo que Panabièrre señala sobre el poema (*ITINERARIO* 1983, 17): “una obra inacabada, en la medida en que sabemos que Cuesta retocaba y perfeccionaba constantemente sus manuscritos antes de darlos a la stampa en su versión definitiva. Tiene esta obra el carácter ineluctablemente arbitrario de una edición póstuma”. La justificación que yo emito sobre la utilización de “o” minúscula tiene su sustento dentro del mismo poema. Como observamos en los vv. el 45-46: “un receloso seno/ ¡en vano!; pues al fuego no es inmune” y en el v.151: “Pero, ¡qué lejos de lo que es y vive”, si al signo de admiración no le precede un punto —como sí ocurre en los vv. 67 y 145— el *usus scribendi* de Jorge Cuesta es utilizar minúscula a continuación del signo referido. Dicha enmienda que aquí se propone sólo afecta gráficamente al poema, pero no lo hace sintáctica o semánticamente y, dado que la otra versión (mayúscula) quiebra la norma que Cuesta utiliza a lo largo de todo el poema, por eso avalo la versión con la minúscula como la más satisfactoria.

¹⁴ En lo referente a los acentos de las mayúsculas —de éste y del verso 217— es preciso remitirse a la sección «SANGRÍAS, SIGNOS Y NORMATIVIDAD ORTOGRÁFICA».

¹⁵ A lo largo de la estrofa que comprende los vv. 61 a 66, el sujeto al que se alude es la *figura* de aquel *rostro que se aventura* (de la estrofa precedente); en este sentido, cada uno de los estudiosos del poema han encontrado satisfactoria la lectura de la lección: “cuyas diáfanos” tal como *Letras de México* la transmite. Por mi parte considero que la lección de Mc. sostiene el énfasis en el “agua” como red que suspende a la *imagen submarina dentro del vidrio inmersa*; sin embargo, el sentido que más adelante se descubre en el poema es una presencia continuada del campo semántico del *reflejo de la imagen* —tal como A lo sugiere— puesto que en los vv. 85-86 leemos: “La transparencia a sí misma regresa, / y expulsa a la ficción”, y más adelante escribe (v. 99) “la imagen encantada”. Esas es la justificación que encuentro para seguir la lección de A, pues considero que ese viaje al agua del que habla Cuesta, en realidad sólo es el motivo externo para conjugar ese “viaje”

como símil de la contemplación en el espejo de las aguas, por lo tanto, el sumergirse y quedar suspenso en el agua es equiparado al proceso de introspección que aquella figura del rostro realiza al contemplar su imagen en el reflejo del agua cristalina de "diáfanos redes".

¹⁶ De nueva cuenta observamos que Mc. no abre el signo de admiración, situación que refuerza el posible descuido con que se copio el texto del poema. También aquí, Mc. omite erróneamente el acento en el pronombre: "qué".

¹⁷ Con este verso concluye la tercer, y última, hoja manuscrita que Panabière y Sylvester consultaron (Ms), también finaliza el folio tercero del Mc. Por tales razones, a partir de este verso sólo aparecerán comentadas las variantes de: Mc., A e I.

¹⁸ Ya se han mencionado las ocasiones en que Mc. erráticamente pasa por alto abrir o cerrar signos de admiración. En este verso ocurre nuevamente una falla relacionada con ello, puesto que sustituye por un punto y aparte el signo de admiración.

¹⁹ Evidentemente la lección de Mc. se trata de una errata ortográfica de la que no merece hacerse mayor comentario textual.

²⁰ Aunque por la dificultad intrínseca del poema en materia sintáctica, es casi seguro que en este verso la forma *adentro* sea una errata de Mc. y A o, cuando menos, de otra referencia directa al posible estado inconcluso del poema. ¿Por qué? Porque al rastrear, a través del poema el *usus scribendi* de Cuesta, las variantes *adentro* y *dentro* se presentan en cinco versos en total -65, 80, 100, 101 y 128. Cuatro de ellos consignan *dentro*, y de esos, tres lo hacen por medida silábica (no admiten la forma *adentro*, pues romperían la métrica), el cuarto lo hace siguiendo a una palabra terminada en -a, v. 128: "hacia dentro" (donde, por la sinalefa, no afecta en nada la *res metrica* si le antecediera la preposición); el quinto y último verso es el 80, también precedido por una palabra cuya terminación es -a, "cuaja adentro"; por supuesto, recurriendo a la sinalefa, tal preposición no afecta la métrica del verso. La conclusión es que en el 50% utiliza cada una de las formas (*dentro* y *adentro*) si el vocablo que les precede termina en la vocal -a. Es natural que al adverbio *dentro* se le anteponga, la preposición: "a" en los casos que la gramática (no únicamente la métrica sino la semántica) lo permita; sin embargo en el «Canto a un dios mineral», otro adverbio: *fuera* (al que se suele agregar la misma preposición), aparece sin ella en el v. 114: "flota errabunda fuera.", donde, si la tuviera, podría recurrirse nuevamente a la sinalefa para no

romper la métrica, pero el texto exhibe “fuera” en el único caso en que el adverbio sigue a una palabra terminada en -a. Curiosamente este verso es el único que presenta *fuera*, en los otros dos (vv. 176 y 209) aparece *afuera* en lugares donde puede darse un uso indistinto de ambas locuciones. Por lo anterior se concluye que (si la versión de *Letras de México* no tiene errores de copia), el *usus scribendi* de Jorge Cuesta es *fuera* (100%), y *dentro* (50%), en los casos explicados de adverbio antecedido por palabras terminadas en -a, y el uso de la preposición antepuesta a él. Como puede observarse, por los pocos elementos con que contamos (un testimonio impreso disponible en ejemplar comercial y un manuscrito incompleto, todavía sin estudiar a fondo, pero con las observaciones de Nigel Grant hechas en 1975), al finalizar el análisis no es posible afirmar que este v. 80 sea una errata del manuscrito y de *Letras de México*, porque, por desgracia, el Ms. autógrafo sólo contiene los primeros cincuenta y cuatro versos, y además porque no conocemos cuáles fueron las circunstancias de cómo llegó la versión “íntegra” del poema a la redacción de *Letras de México*. Subrayo la variación entre las formas *fuera* y *afuera* sin modificar el testimonio que exhiben Mc. y A.

²¹ Con este verso 96 finaliza la cuarta hoja del Mc.

²² Aunque la lección de Mc. no transmita una palabra diferente; se prefirió subrayar, con este ejemplo, que Mc. presenta a lo largo de todo su texto una serie numerosa de errores que bien pueden ser atribuidos al copista o transcriptor; aspecto que se agrega —a las ya numerosas— dificultades que presenta el poema para su edición.

²³ La justificación de usar la variante de A responde principalmente a cuestiones de sentido en esta propia estrofa. Como se explica en la nota al v. 115, a lo largo de estas estrofas se halla presente una evocación al *perecimiento*, *consumación* y *término*. En ese sentido, dentro de la estrofa también esto se comprueba al presentar cómo *el alma de la arcilla sin contorno* llora, por una parte, “que pierde un venturero adorno” y, en la otra, porque ella misma “no se renueve”.

²⁴ A partir del v. 55 inicia dentro del poema una suerte de viaje: “Cuando en un agua adormecida y mansa / un rostro se aventura”, mismo que se continúa y desarrolla poéticamente hasta el v. 91 en que “la materia [prolongación semántica de dicho rostro] regresa a su costumbre”. A partir de este verso 91 se presentan varias estrofas que puntualizan ese *consumo* (vv. 95 y 104); *perecer* (v. 97); *ruina* (v. 101); *pérdida* (v. 107) y

agonía (v. 112) de la imagen reflejada en el espejo de las aguas. Si comprendemos que este proceso particular –llamémosle por el momento– de *descomposición* tiene una consumación, en el entendido que así lo percibimos a lo largo del texto del poema, es claro pensar que la lección “muere” no está injustificada; a esto hay que agregar que en este v. 115 se interpreta una lógica correspondencia cuando se lee que existe *más encanto si más pronto se termina*. La variante elegida también enriquece y fundamenta el porqué el “llanto” (v. 109) sirve de sujeto de esta estrofa, además que esa *muerte* tiene una relación directa con los ojos, ya que los apresura a *detener de los abismos los flotantes despojos*, sentido que se pierde con al lección “uniere” que transmite MC.

²⁵ Termina la quinta hoja del MC.

²⁶ Errata evidente, y por tanto sin valor textual, de Mc.

²⁷ De nueva cuenta Mc. exhibe una errata de copia.

²⁸ A lo largo de los versos que integran el poema, Jorge Cuesta emplea en dos ocasiones un punto y aparte al final del primer verso de las estrofas. Tal caso se observa en los vv. 55 y 91, situación que obliga a considerar si en esta ocasión se trata de una errata de Mc. o de una variante a la que hay que prestar mayor atención. Un dato curioso es que median 36 versos entre el v. 55 y el 91, los mismos que hay entre 91 y este v. 127, lo que podría suponer algún tipo de mecanismo preconcebido. Sin embargo, por el momento no considero que tal disposición represente más que una coincidencia o un mecanismo que no se ha logrado descubrir y que, a pesar de las dificultades de la circunstancia, tal punto y seguido de MC. no puede ser juzgado tajantemente como una errata puesto que la lección no altera profundamente el sentido de la estrofa de manera incoherente o ilógico, es por ello que –como variante útil en la *constitutio textus*– puede seleccionarse por otro editor según su propio *iudicium*. Transmito la lección de A por la economía que representa puesto que a final de cuentas, en ambos casos, el sentido adversativo del siguiente verso no es alterado por la coma, y más que en muchas veces es aceptada por la gramática, sintácticamente, una coma antes de “pero”.

²⁹ Confróntese el comentario de la nota 20 sobre el uso de “adentro” y “dentro” en el poema.

³⁰ Véase la nota 28 para la justificación de esta elección.

³¹ Nigel Grant Sylvester propone erráticamente, por principio de cuentas, sustituir la forma masculina “abatido” por “abatida” en el entendido que el sujeto central de la estrofa es la

"mirada", de la que se habla versos antes. De igual forma, a mi juicio de un modo muy atrevido, sustituye la contracción "del" por el artículo "el", trastocando sensiblemente el espíritu de la estrofa. Este cambio en particular no puede tomarse como errata en la transcripción del texto de Sylvester ya que es demasiado explícito el uso en su análisis del poema: "*it gives vent to its frustraton throught the medium of dream*" (SYLVESTER 1975, 133); (SYLVESTER, 1984, 110: "desahoga su frustración mediante *el* sueño") [Las cursivas son mías].

³² Los estudiosos del poema no han señalado que aquí se repite un verso hipométrico de doce sílabas. Todos estos son clara muestra de que el «Canto a un dios mineral, pese a ser publicado en 1942, estaba en una etapa intermedia de revisión si atendemos al rigor que Cuesta dedicó en escanciar sus sonetos. En lo concerniente a la variante que exhibe Mc., es evidente que se trata de una errata, pues su lección vuelve ilógica la lectura de la estrofa.

³³ Con este verso termina la sexta hoja del Mc.

³⁴ Como en muchos otros casos ya señalados, erráticamente Mc. omite abrir el signo de admiración en el verso.

³⁵ De nueva cuenta Mc. se equivoca al terminar el verso con el signo equivocado, puesto que en lugar de cerrar, como aparece en la lección de A, abre el de admiración. Se sigue la lección transmitida por A, porque como en todos los casos donde existe un signo de admiración, el testimonio Mc. es a todas luces inconsistente.

³⁶ A lo largo de todo el «Canto a un dios mineral», el signo que cierra una oración admirativa se presenta en cinco ocasiones (vv. 46, 55, 72, 148 y 156). De éstos, en los vv. 46 y 55 se encuentra en medio del verso y le sigue un punto y coma, al primero y una coma, al segundo; por lo que resulta natural que la oración siguiente comience con minúscula. Pero en el caso de los vv. 72, 148 y 156 el signo de admiración esta al final del verso, y funciona de punto final de la estrofa en los casos del 72 y 156. Después de este breve repaso, se puede inferir que, puesto que en verso 148 se encuentra el signo de admiración al final del verso, también funciona como punto y aparte, razón que justifica que este verso 149 inicie con mayúscula tal como lo transmite A.

³⁷ Mc. en el v. 156 cierra un signo de admiración que nunca abre en la estrofa, además de tener un punto y coma donde A exhibe una coma. La lección transmitida por Mc. parece no

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

tener sentido, puesto que la oración sintácticamente es aceptada con la presencia de la coma, por lo que se prefiere la lección de A; desgraciadamente este tipo de errores es muy común a lo largo de la versión de Mc.

³⁸ Desafortunadamente esta es una de las pocas fallas que se descubren en la versión de Sylvester ya que comete el descuido de seguir una lección a todas luces errática de *ESTACIONES* 1958 que es continuada posteriormente por CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964, razón que llevó a Sylvester a tal error. Recuérdate que *Letras de México* transmitió la lección correcta pero el inglés no consultó esa versión. Para agregar otros datos a la explicación es necesario remitirse a «NOTAS COMPLEMENTARIAS» donde se abunda sobre esto.

³⁹ El Mc. omite abrir el signo de admiración en la estrofa, aunque sí lo cierra en este verso.

⁴⁰ Termina la séptima hoja del Mc.

⁴¹ Evidente errata tipográfica, muy posiblemente producto del acto de copia.

⁴² La lección de este verso, transmitida por Mc., presenta dos erratas. La primera corresponde a la falta de acento en "próximas" y, la segunda, la ausencia de una coma, tal como la comparación con A lo hace notar.

⁴³ Aquí finaliza la octava hoja del Mc.

⁴⁴ Nigel Grant Sylvester señala que este verso es el único que rompe la medida silábica de endecasílabos y heptasílabos del «Canto a un dios mineral». Es obvio que, por los testimonios que tuvo a la mano, la aclaración que emite resulta incorrecta: "*Troughout this long poem the syllabification is almost perfect; only in stanza 33 is there a failure in measure where verse 2 [v. 194] forms a decasyllabic rather than a hendecasyllabic line*" (SYLVESTER, 163); (SYLVESTER 1984, 128: "El silabeo a través de este largo poema es casi perfecto; la única falla de medida se encuentra en la estrofa 33 donde el segundo verso es decasílabo [v. 194] en vez de endecasílabo"). A esto hay que puntualizar que no repara en señalar la anomalía métrica del v. 143 (véase la nota correspondiente). Al medir las sílabas de este verso comprobamos que sólo tiene diez, y no once, como sería la medida esperada *—res metrica—* utilizada por Jorge Cuesta. Es posible que sea otro de los versos que Cuesta no terminó de corregir. Independientemente de la causa de esta peculiaridad, un verso hipométrico en el *textus receptus* sólo podría ser subsanado en este caso con la *emendatio* o la *divinatio*; no existe indicio más que de una clara marca de inconclusión del poema ya que en el verso es francamente imposible de determinar, por el contexto, si existe un error

en la copia de *Letras de México*. No existiendo sustento para una enmienda, sólo resta la *divinatio*, pero si ya de por sí el «Canto a un dios mineral» es un poema de difícil lectura interpretativa, realizar una enmienda *ope ingenii* resulta –aquí– irresponsable e innecesario, por ello he decidido señalar sus características pero presentar la lección tal como aparece en *Letras de México* y en Mc.

⁴⁵ Al observar esta lección de Mc. es fácil darse cuenta que su elección rompería el sentido congruente de la estrofa. En el v. 197, según A, el papel de sujeto lo desempeña “sombra”; si por el contrario seguimos a Mc. el verso requeriría necesariamente la presencia de una coma entre *sombra* y *ceda*, cosa que no se observa en ninguno de los testimonios utilizados en el *corpus*.

⁴⁶ Únicamente A presenta punto al final del verso –al parecer errático a todas luces–, los demás editores y críticos posteriores lo suprimen. Sin lugar a dudas, el punto final es una errata; aunque esa no es la única dificultad del caso, el verdadero problema es definir si dicho punto no pudiese ser en realidad una coma que los tipógrafos de *Letras de México* sustituyeron erróneamente o, si ese punto, es error de adición sin otro sustento más que el descuido. Debido a que la probabilidad de ser una adición es baja, creo que se trata de una sustitución –lo que sí es más probable– de la coma al final del verso. Recordemos que en los años cuarenta la formación de las publicaciones podía ser, bien por tipos móviles o por linotipo y, en ambos casos, la posibilidad de cambiar un signo por otro es más alta que la inclusión de un tipo móvil o de un golpe extra en el teclado de la maquina de linotipo. A esto hay que agregar que no es descabellado pensar que dicho punto en realidad debió ser una coma, por el tipo de oración parentética que encierra. Por eso lo califico de un error de copia y enmiendo *ope ingenii* –que el tiempo me juzgue– la coma al final del verso. Mientras no salgan a luz nuevos datos sobre este particular, cada editor, bien por conjetura o por *divinatio*, presentará la variante que crea correcta.

⁴⁷ Es a partir de la edición *ESTACIONES* 1958 cuando se acentúa injustificadamente “mas”, tal como la presenta originalmente *Letras de México*. Por ello Sylvester consigna que: “*there is a variant accentuated ‘más’ in the fifth verse of the Estaciones edition, which I prefer*” (SYLVESTER 1975, 139); (SYLVESTER 1984, 115: “Aparece una variante de ‘más’ acentuado en el verso de la edición de Estaciones, que prefiero”). No arguye alguna otra justificación más que la *preferencia* de sentido que le otorga él a la estrofa. Como es claro, para el

estudioso inglés que sólo consultó las ediciones de 1958 y 1964, ambas deficientes y corruptas en sus lecciones, bastaba con elegir una u otra versión de acuerdo con el gusto personal. Sin embargo, uno de los errores mayúsculos de los investigadores que se han dedicado a estudiar el texto de «Canto a un dios mineral» ha sido privilegiar su propio gusto en la selección o innovación de nuevas variantes por sobre la tradición que ofrecen los materiales originales. De tal suerte que se sigue creyendo que, como en la Edad Media, a un texto se le puede modificar de acuerdo al gusto o preferencia personal para reorganizar las innovaciones como en los textos anónimos. Pero actualmente no es así, cada texto responde a la responsabilidad autoral de una o varias personas, su particular deseo fue presentar un texto tal como se editó y ninguno de nosotros está capacitado para elegir por “preferencia” la variante que más nos guste, y más cuando ella es producto de una copia deficiente. Si la variante que transmiten los testimonios originales no nos “gusta”, debemos entender que el texto es, ante todo: *ajeno* y como tal debemos respetarlo, pues cometeríamos un error al pensar que si proponemos una *corrección* la nueva lectura será *más completa* o *mejor*. El espíritu, un tanto conservador, de esta edición crítica no arguye la selección responsable de tal o cual variante, siempre y cuando el *stemma* apruebe el valor textual de su transmisor, pero nunca se caerá en la irresponsabilidad de buscar una palabra *mejor* para el verso sólo por gusto personal (para más aclaraciones véase la nota correspondiente al v. 203 en las «NOTAS COMPLEMENTARIAS»).

⁴⁸ Concluye la novena hoja del Mc.

⁴⁹ Sin lugar a dudas, errata en la edición de 1975 de Nigel Grant que no necesita examinarse.

⁵⁰ Igual que en A, Mc. no acentúa las mayúsculas. Se restableció el acento como en el caso del v. 61.

⁵¹ Con este verso concluye el poema y, por supuesto, la décima hoja del Mc.

NOTAS COMPLEMENTARIAS

EL TIPO DE ACLARACIONES que el lector encontrará en esta sección es totalmente distinto del contenido y propósito de las anotaciones filológicas presentadas en el «APARATO CRÍTICO». Su principal diferencia radica en que aquí se examinan y comentan las *alteraciones* que el poema ha sufrido en: a) las ediciones pioneras de la obra de Cuesta, b) y en aquellas que son reconocidas por su trabajo textual sobre el poema, pero que en estricto sentido son *copias directas* o *indirectas* del texto presentado por Sylvester en 1975 en las que se colaron más variantes. Todas estas modificaciones aquí analizadas *son erratas producto del proceso de copiado que no sirven en la constitución del texto* pero sí para explicar los cambios más recurrentes que ha padecido el texto del poema.

Estas notas sólo examinan las alteraciones (erratas) de los testimonios: *ESTACIONES* 1958 (C); *CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964 (D); *PANABIÈRE* 1983 (Ñ); *SYLVESTER* 1984 (O); *CAICEDO* 1985 (P); *CAICEDO* 1988 (R) y *MATA* 1998 (U); como puede observarse, varias de estas ediciones son, de algún modo, las más conocidas, recientes y accesibles o las supuestamente más confiables; sin embargo, en el apartado «EDICIONES COMPULSADAS» se registran todos los errores que las descalifican para utilizarlas en la *constitutio textus*. Como gran parte del público erróneamente tiene la convicción de creer que estas ediciones son de las más confiables, es que se prefirió que las «NOTAS COMPLEMENTARIAS» sirvieran para aclarar la calidad textual menor que tienen éstas versiones frente a las utilizadas en la fijación del texto de la presente edición. (Ms.1, Ms., MC., A e I).

En estas notas se dispone, en primer lugar, de manera ascendente el número de verso en que aparece una lección distinta a la transmitida por los materiales seleccionados en el *corpus* de trabajo, posteriormente —entre comillas— se reproduce tal variante y, al final, entre corchetes, la sigla del testimonio que la presenta.

Debido a la complejidad de referencias y comentarios que se hacen en conjunto al texto de «Canto a un dios mineral», es necesario acotar que el lector de esta tesis debe complementar la lectura del «APARATO CRÍTICO» y de estas «NOTAS COMPLEMENTARIAS» con las demás secciones que integran el conjunto del estudio filológico para una mejor comprensión de lo que en cada una de ellas se afirma por separado.

- v. 16: "desierta," [Ñ] Louis Panabière declara respecto al texto base que utiliza: "[Nigel Grant Sylvester] tuvo el cuidado, que es mérito, de hacerse preguntas en relación con las menores ambigüedades del texto y de enmendar escrupulosamente los errores que comporta la edición de 1962 [se refiere, por supuesto, a la edición de CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964]". Y más adelante prosigue, "[Sylvester] retoma con minucia todas las variantes que ha sido capaz de advertir y es posible decir que el texto que reproduce en su tesis es el más escrupulosamente establecido. Y es el que utilizaremos" (PANABIÈRE 1983, 173-174). Pese a que el poema presentado por el estudioso francés tiene variantes con SYLVESTER 1975, resulta obvio que dichas variantes, como ésta, son errores de imprenta divulgados por la versión traducida en México ya el mismo Panabière anunció que seguirá a Sylvester y, como consecuencia, sus textos deberían ser exactamente iguales, por todo esto el texto traducido de Panabière no se utilizó en el *corpus* de esta edición.
- v. 17: "soledad y está" [U] Rodolfo Mata, en su versión de 1998, no hace mención a esta variante que sólo él y SCHNEIDER 1991 presentan; es claro observar (véanse las notas a los vv. 85 y 185) que el texto de Schneider fue uno de los que compulsó al publicar su versión, al igual que el de Louis Panabière (véanse las notas a los vv. 85 y 200). En su artículo («El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: "Canto a un dios mineral"», pp. 120-122), se observa que los trabajos que cotejó fueron los de Caicedo –CAICEDO 1988–, Schneider –SCHNEIDER 1991–, Panabière –PANABIÈRE 1983– y Sylvester –SYLVESTER 1984. Es muy posible que no efectuara la *collatio* de SYLVESTER 1975 puesto que no menciona, en su puntual revisión de variantes, la errata en el v. 216 de Nigel Grant Sylvester (véase «Aparato crítico»). Lo que sí realizó Rodolfo Mata fue corregir el nombre de la disertación de la tesis doctoral del investigador inglés.
- v. 22: "apoderan del mármol" [Ñ] Evidente errata de la versión de Panabière que no está justificada en su interpretación.
- v. 23: "vacilante." [O] Esta variante de SYLVESTER 1984, copia directa del testimonio preparado por el mismo investigador en 1975, es a todas luces un error de

impresión. En su tesis, versión original de la investigación (Nigel Grant Sylvester, *The poetical works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. [Doctor of Philosophy.] University of California, Berkeley, 1975, 178 hs.), no aparece el punto al final del verso. Por tal motivo se considera que las variantes exhibidas en SYLVESTER 1984 son erratas agregadas al texto original de 1975, deberá entenderse responsabilidad de la casa editora mexicana, puesto que el investigador no añade justificación alguna sobre las variantes que aparecen en la versión comercial de la tesis, cuando él mismo expresó: "*At times I suggest a different reading without alteration of the text; any written emendation will be justified*" (SYLVESTER 1975, 163); (SYLVESTER 1984, 128: "A veces sugiero una lectura diferente *sin alteración del texto; cualquier enmienda será justificada*"), tampoco, como se esperaría, rectifica la omisión por no consultar *LET. MEX.* 1942. [Las cursivas son mías.]

- v. 33: "sube," [Ñ] Evidente errata del testimonio al agregar injustificadamente una coma a final del verso.
- v. 37: "sueño;" [Ñ] Nuevamente, en la traducción en español del trabajo de Panabièrre, se agregaron erróneamente signos ortográficos como este punto y coma de los cuales es casi seguro que el investigador no es el culpable.
- v. 42: "luz que la" [P] Errata tipográfica en la tesis de Adolfo León Caicedo Palacios (*Hacia una poética. «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*. [Tesis de Maestría.] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, 329 hs.) que para su trabajo publicado comercialmente en 1988 corrige. Por una circunstancia que sale fuera de la responsabilidad del autor, el libro editado en 1988 agrega innumerables erratas al texto original, razón que nos hace pensar nuevamente que la casa editora es culpable de las variantes exhibidas en 1988 frente al texto de 1985, calificadas aquí de erratas puesto que Caicedo no aclara o comenta dichos cambios. Además de esta razón, no debe pasarse por alto que el texto base que siguió Caicedo en sus trabajos es SYLVESTER 1984 —con algunas contaminaciones de PANABIÈRRE 1983—, por lo que cualquier cambio a ellas, sin justificación alguna, debe calificarse de errata.

- v. 55: “¡oh, nubes!, ni descansa” [C] Inaugura la lección que presenta la “o” minúscula –muy probablemente por error, ya que esta edición es muy descuidada en el texto–, aunque en este verso también suprime erráticamente el punto final. Sin embargo, no es la única edición que alteró el verso original, pues el siguiente ejemplo lo confirma. v. 55: “oh, nubes!, ni descansa” [Ñ] Omite abrir el signo de admiración, además de presentar con minúscula la “o” y de suprimir también el punto final:
- v. 56: “cuando” [Ñ] De nueva cuenta el texto presenta una errata al comenzar con minúscula un verso al que le antecede un punto y aparte.
- v. 61: “al limpio” [D] El sentido que sigue esta estrofa con la anterior corrobora como la forma correcta: “el”. En aquella estrofa, la precedente a donde se encuentra este verso, el sujeto es la *figura de un rostro* que “retorna a sí” de la “aventura” realizada en “un agua adormecida y mansa” –a esa *agua* Jorge Cuesta le llama “el limpio espejo” en la siguiente estrofa– por lo tanto, si *igual retorna a sí* del *viaje* en un *agua*, el agua misma –*limpio espejo*– devuelve *Integra* la imagen del rostro. Sylvester consigna: “*Syntax requires the definite article ‘el’ rather than ‘al’ in v. 1* [–de la estrofa–]. *This is attested in the Estaciones edition*” (SYLVESTER 1975, 163); (SYLVESTER 1984, 128: “La sintaxis requiere el artículo definido ‘el’ en vez de la contracción ‘al’ en el primer verso. Está confirmado en *Estaciones*”). Al no haber consultado Sylvester la versión de *Letras de México* tal aclaración sobre el verso del poema parece absurda, aunque al menos justifica su versión. Por su parte, Adolfo León Caicedo también coincide con la lectura de Sylvester, aunque su observación es más ilustrativa y, a la vez, de ellas pude desprenderse el sentido y la justificación que le otorga al verso: “Cuando un rostro se refleja en la superficie del agua [...], *el espejo* del agua *regresa igual su figura*” (CAICEDO 1988, 112). [Las cursivas son mías.] Para concluir, Rodolfo Mata asienta que: “este yo, de haberse perdido en el hondo paisaje material en su búsqueda, *regresa a su propia imagen*” (MATA 1998, 125) [Las cursivas son mías] Resulta evidente que Mata plantea un regreso de la imagen –del yo– a sí misma, y no de la imagen al espejo, por lo que coincide en acreditar la variante “el” tal como aparece en *LET. MEX. 1942*.

- v. 69: "al conjuro" [**R**] Sin lugar a dudas se trata de una errata que se agrega en el proceso de impresión de la tesis de Adolfo León Cicedo pues no existe justificación escrita de dicha alteración.
- v. 74: "mueven" [**Ñ**] Errata que ya ha sido señalada anteriormente por varios de los estudiosos de «Canto a un dios mineral». Se trata de una ruptura de la rima que inmediatamente califica a la lección como errata agregada en el texto de Panabièrè.
- v. 75: "compactos;" [**C**] La edición de 1958 sustituye erróneamente los dos puntos finales del verso, tal como lo exhibe *Letras de México* en la primera edición del poema, por punto y coma sin razón alguna.
- v. 79: "inmantado" [**C**] Nuevamente aparece otra errata en la versión transmitida por la edición de Estaciones de 1958.
- v. 85: "regresa" [**Ñ, S, U**] La edición de PANABIÈRE 1983 transmite esta errata a la versión de SCHNEIDER 1991. Posteriormente ambas contaminan a MATA 1998, igual que en los vv. 17, 185 y 200 (Véanse las notas correspondientes a dichos versos y la sección «EDICIONES COMPULSADAS»).
- v. 88: "orilla" [**Ñ**] Otra vez Panabièrè 1983 transmite una errata al suprimir por error la coma al final del verso.
- v. 94: "tenga un cielo" [**P, R**] Caicedo presenta una variante cuyo sentido es "tener un cielo". Pero, paradójicamente, al realizar su análisis sigue el sentido original que transmite *Letras de México* (*tener en*) del texto: "que los ojos extasiados de la imagen seducida capten la solidez de un humo *en el cielo*" (CAICEDO 1988, 113) [Las cursivas son mías]. Se desprende que las dos versiones –tesis y libro– presentan el mismo error tipográfico en el texto, mas no en lo que respecta a su interpretación.

- v. 97: "parecer" [C] En el caso particular de la sustitución del original "perecer" por "parecer" en 1958, es muy posible que, como *ESTACIONES* 1958 tiene similitudes (contaminación) de muchas de las variantes de ILLESCAS-HERNÁNDEZ 1945 –véanse notas a los vv. 75, 97, 213 y el acento del v. 203–, por tal motivo, la edición de *ESTACIONES* 1958 consigna la errata (*lectio facillior*) "parecer" tal como la exhibe la antología de 1945. Sobre este verso, Sylvester propone "perecer" como la versión correcta: "*The Estaciones edition gives 'parecer' for 'perecer' in v. 1. Sense, however, justifies Schneider and Capistrán's version of the line*" (SYLVESTER 1975, 163); (SYLVESTER 1984, 128: "La ed. Estaciones da 'parecer' por 'perecer' en el primer verso. El sentido, sin embargo, justifica la versión de Schneider y Capistrán"). Esta aclaración la hace al compulsar los textos de CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 con *ESTACIONES* 1958; dicha aclaración parecería absurda, puesto que no existe motivo para enmendar el verso ya que *Letras de México* presenta la lección "perecer"; pero no pasemos por alto que Sylvester no cotejó la versión de 1942 (véase «EDICIONES COMPULSADAS»).
- v. 107: "venturoso" [Ñ] Nuevamente la edición de 1983 del trabajo de Panabièrre presenta una errata, sin justificación.
- v. 109: "arrebatan" [Ñ] Ya se señaló con anterioridad lo errático del texto presentado por la traducción al español del texto de Panabièrre, he aquí otra muestra de ello al suprimir la coma final del verso.
- v. 124: "lograda" [P] Evidentemente se trata de una errata en la versión de Caicedo, puesto que no existe argumento válido que sostenga esta variante.
- v. 128: "hacia adentro" [P, R, U] Se trata de una errata cuya causa es una *lectio facillior*, ya que todos los materiales transmiten "dentro". En el caso de Adolfo León Caicedo, es imposible extraer la justificación de CAICEDO 1985 o CAICEDO 1988 sobre esta variante; de cualquier modo es una errata tipográfica que aparece en ambas ediciones. Rodolfo Mata en su lectura analítica del poema consigna: "vuelta hacia adentro" (MATA 1998, 126); por ende queda explícita la variante que él acepta

("adentro") y que resulta ser errática. Es posible que la versión de Mata esté contaminada por CAICEDO 1988 pues, tampoco parece haber compulsado CAICEDO 1985, de cualquier manera se trata de una errata (véase «EDICIONES COMPULSADAS»).

- v. 130: "y en vano confronta la visión que se desliza" [**P**] En CAICEDO 1985 aparece este verso trunco y fundido al v. 131 (*omissio ex homoiteleuto*), por tanto la estrofa es de sólo cinco versos. Evidente errata.
- v. 135: "y la libre" [**O**] Nuevamente se entiende que es una errata puesto que Caicedo no justifica tal cambio al texto base que siguió: SYLVESTER 1984.
- v. 137: "el sueño" [**D, Ñ, O, P, R, U**] Ninguno de los editores, críticos y estudiosos del poema han explicado la variante que existe entre *LET. MEX.* 1942, ILLESCAS-HERNÁNDEZ 1945 y *ESTACIONES* 1958 con las posteriores versiones, es claro que en todas las posteriores la variante se trata de una errata, pues *LET. MEX.* 1942 consigna la forma: "del sueño" y nadie explica cuál es la causa para cambiarla por "el sueño". En SYLVESTER 1975 se continúa la errata que inaugura CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964; sin embargo resulta extraño que el inglés no mencione nada sobre la diferencia entre *ESTACIONES* 1958 y CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964, las cuales cotejó y examinó para fijar el texto. Por su parte, Rodolfo Mata en la reproducción íntegra del poema copia: "al nocturno paladar el sueño"; sin embargo en su lectura analítica aparece entrecomillada: "Ahí suelta al 'paladar del sueño' sus 'sabores oscuros'" (MATA 1998, 127). Situación totalmente paradójica ya que no coincide el texto que presenta y su lectura correspondiente. Es obvio que al cambiar "del sueño" por "el sueño" el sentido de la estrofa se transforma. Aunque no debemos pasar por alto que al comenzar su estudio de «Canto a un dios mineral» erróneamente concluye Mata que: "es posible incorporar dichas erratas [las que ha presentado el poema a lo largo de la historia] dentro de lecturas interpretativas ya que los cambios de significado que aportan generalmente no entorpecen el funcionamiento integral del poema" (MATA 1998, 122). Difiero enérgicamente de la postura que Rodolfo Mata adopta frente a la obra poética, no sólo de Cuesta, sino

de cualquier poeta; y más cuando aquellos *cambios de significado* son producto de erratas incluidas por impresores, editores, antologadores y analistas, sin otra razón más que el descuido. El propio Louis Panabière puntualiza sobre esta problemática que el «Canto a un dios mineral» ha sido presentado en las diversas ediciones “con un cierto número de errores tipográficos que a menudo *obstruyen considerablemente la comprensión [del poema] y que en ocasiones hasta la vuelven aleatoria*” (PANABIÈRE 1983, 174). [Las cursivas son mías.]

- v. 140: “vidas” [O, P, R] Nuevamente, en la traducción al español del trabajo de Sylvester se agrega una errata que después continúa Caicedo en sus dos trabajos. Como se entiende, al no existir justificación de Sylvester para este cambio, tal errata tipográfica debe adjudicarse a la casa editora.
- v. 143: “que aun” [C] La edición de estaciones inaugura una errata al suprimir el acento de la versión original “aún”. Posteriormente P y R se equivocan al transmitir erráticamente: “recoge en su sentido”, puesto que suprimen vocablos del verso.
- v. 148: “mundo!” [Ñ] Nuevamente el texto de Panabière agrega una errata sin justificación ya que, como él puntualizó, seguiría estrictamente el texto de Sylvester. Resulta muy probable que todas las erratas que presenta el texto de Panabière se traten de errores de imprenta, ya que en la versión original en francés se supone que el texto es idéntico al presentado por Sylvester.
- v. 151: “Pero ¡qué” [Ñ] Observamos como, otra vez, la versión de Panabière agrega una errata al suprimir injustificadamente la coma después de la palabra *pero*.
- v. 155: “una agua” [C, D, O, P, U] De los críticos que más recientemente han examinado las variantes del poema sólo CAICEDO 1988 consigna la versión original de *LET. MEX. 1942*: “un agua”, aunque sin emitir un juicio. Como observamos, rectifica la errata que había consignado en su tesis de 1985. No pasa lo mismo con MATA 1998 que ni siquiera menciona la variante que existe con *LET. MEX. 1942*. Para enmendar la equivocación no falta más que cotejar la versión de *LET. MEX. 1942* donde

aparece la lección original “un agua”; otra justificación más precisa la encontramos al acudir al v. 56 del propio «Canto a un dios mineral»: “Cuando en un agua adormecida y mansa”, en donde observamos el *usus scribendi* de la utilización del artículo indeterminado ante el sustantivo femenino “agua” que hace Cuesta dentro del poema y que *LET. MEX.* 1942 así transmite. Desde *ESTACIONES* 1958 aparece la errata: “de una agua”, la transmite a CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 y, por ende, SYLVESTER 1975 también la presenta. A pesar de no ser una variante al texto de *LET. MEX.* 1942 realizo la anotación por la importancia que reviste. Para terminar, se debe aclarar que Louis Panabière [Ñ] agregó otra errata en este verso al consignar al final: “que dura” en lugar de “que dora”.

- v. 167: “y las pruebas,” [D] En este verso se califica como errata “las pruebas” porque la estrofa exhibe una *acumulación* “las prueba, las une, las suspende”. Y puesto que ella afecta a un solo referente: *las burbujas*, no se puede aceptar la falta de concordancia que plantea la variante de CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 y que transmite a otros testimonios. Algunos casos similares donde se observa la concordancia sintáctica en recursos parecidos son: en el v. 133: “se esconde, se concentra”; o en el v. 51: “las roe, las horada,”; vv. 40-41: “la penetra [...] la entrega”; v. 76: “se abren [...] se cierran”; v. 103: “en la magia [...] en el juego”; v. 142: “sin luz [...] sin sonido”; v. 145: “¡Qué ruidos, qué rumores”; v. 161: “que sorbe [...] que disuelve”; v. 212: “y eleva y fija”; vv. 218-219: “su pavor, su sueño / y su labor”. Nigel Grant Sylvester consigna que: “*Syntax requires ‘prueba’ in place of ‘pruebas’ in v. 5. Again this is attested in the Estaciones edition*” (SYLVESTER 1975, 163); (SYLVESTER 1984, 128: “La sintaxis requiere ‘prueba’ en lugar de ‘pruebas’ en el verso 5. Está confirmado, otra vez en la ed. de Estaciones”). Por su parte, Caicedo acepta la versión de Sylvester porque son “expresiones adoptadas, confirmadas” (CAICEDO 1988, 108). Rodolfo Mata escribe en su análisis: “prende las burbujas y la creación del lenguaje *las prueba, las une y las suspende*” (MATA 1998, 128). [Las cursivas son mías.] Como observamos, por su estudio es posible extraer el sustento de la versión que publica; sin embargo, pese a que al parecer utilizó en buena medida SCHNEIDER 1991, Mata no abunda nada en particular sobre la

distinción que hay entre ambos textos, ya que en la edición de 1991 aparece también: "y las pruebas,".

- v. 172: "aún espeso al aire" [Ñ, R] En este caso la errata de PANABIÈRE 1983 consiste en agregar un acento inexistente en la versión del texto base que utilizó: SYLVESTER 1975; al mismo tiempo, Caicedo en 1988 presenta erróneamente esta versión, a pesar de que en 1985 había consignado correctamente la lección aparecida en 1942. Por otra parte, en este mismo verso la edición de SYLVESTER 1984 presenta erróneamente; "aun espeso al aire brota." agregando injustificadamente un punto al final del verso. Puntualizando sobre la variación entre *aún* y *aun*, se debe concluir que es inaceptable ya que la lección "aún" obliga a romper la *res metrica* del poema. La forma: *aún* consignada por las versiones de Panabière y Caicedo son erratas de ambos, ya que los dos textos son copia directa e indirecta, respectivamente, del presentado por Sylvester y, en él, se consigna: *aun*; por eso se calificó como errata la variante "aún". Caicedo no explica cuál es la razón para consignar "aún" en este verso; sin embargo, en su lectura del poema aparece explícita la intención de la función que le otorga al adverbio: "El nuevo aliento del lenguaje [su espíritu], aunque *todavía torpe* [aún espeso] por recién brotado del sueño es el sabor que le entrega a la boca el gusto extraño y sabio para el conocimiento" (CAICEDO 1988, 115); así, desprendemos de su análisis también la justificación.
- v 185: "edifica transparentes," [U] Mata sigue nuevamente a SCHNEIDER 1991 (véanse notas a los vv. 17, 85 y 200). Lo que ratifica la opinión de que la utilizó para fijar el texto que publicó en 1998. Sobre esta variante en particular es imposible extraer una explicación del comentario que hace Rodolfo Mata sobre el poema. Aunque ello no impide calificar la lección de errata.
- v. 190: "horas." [O] Nuevamente la versión de SYLVESTER 1984 agrega una errata al texto presentado en la tesis doctoral de 1975 al cambiar la coma al final del verso por este punto y aparte.

- v. 196: "formen sus" [**P, R**] Caicedo agrega sin justificación una errata al texto de Sylvester que utilizó para presentar su propuesta.
- v. 199: "aproxima," [**Ñ**] Otra errata que comete el texto de PANABIÈRE 1983 al agregar una coma al final del verso sin razón alguna.
- v. 200: "que al" [**Ñ, U**] Evidentemente se trata de una variante transmitida a MATA 1998 por la versión en español de Panabière. Sobre esto, el estudioso francés, añade que el texto transmitido por Sylvester transforma "en exceso el poema y que resulta posible lograr una interpretación lógica cambiando sencillamente 'el banal espacio' por 'al banal espacio'" (PANABIÈRE 1983, 189). Desafortunadamente, la estrofa en que aparece este verso 200 es una de las que más complicaciones de interpretación presentan; sin embargo, por el momento, no encuentro todavía satisfactoria la lección y lectura que plantea Panabière, razón por la cual reproduzco la lección tal como Mc. y A la transmiten. Sobre la lección de Rodolfo Mata se puede agregar que se contaminó de PANABIÈRE 1983; si antes se había subrayado la presencia de SCHNEIDER 1991 como origen del texto presentado por Mata, ahora se puntualiza la *contaminación* por la versión de Panabière. Sobre su lección, Mata la justifica al decir que: "Esas palabras [voces intrincadas], en las que conjugan percepción y memoria [...] no deberán ir sólo al oído que se aproxime al antro en que se encuentran, sino que deberán salir *al banal espacio*" (MATA 1998, 128). [Las cursivas son mías.]
- v. 203: "más secretas" [**C, Ñ, O, P, R, U**] Desde 1958 se agrega injustificadamente un acento a "mas", con lo cual el sentido del verso cambia notablemente. Al pasar el tiempo, dicho cambio es utilizado por Sylvester en su versión de 1975, lo que *supuestamente* avala la lección. Desdichadamente como Sylvester no consultó *Letras de México* no pudo confirmar que la lección original es "mas" y no más"; es por ello que muchos de los estudiosos han reproducido la variante que Sylvester adoptó, aunque como puede confirmarse también por el Mc. la versión original es "mas". Rodolfo Mata en su análisis de la estrofa argumenta que aquellas voces: "deberán [...] situarse en otra boca que las haga *más secretas*" (MATA 1998). [Las

cursivas son mías.] Aquí observamos la justificación que hace sobre esta versión. Ninguno de los demás analistas efectúa examen alguno sobre dicha variante.

- v. 213: "mañana;" [C] Como en un caso anterior, *ESTACIONES* 1958 sustituye erróneamente los dos puntos del verso por un punto y coma (véase nota al v. 75). Por otra parte, Adolfo Caicedo [P] transmite: "sonora una:" en otra evidente errata al suprimir vocablos de la línea.
- v. 218: "en él entraña" [Ñ] PANABIÈRE 1983 suprime injustificadamente el artículo *la* en el verso.

NOTA FILOLÓGICA

LA PRESENTE EDICIÓN

Si bien esta hipótesis textual, donde se analizan y seleccionan lecciones de los distintos materiales, puede sólo parecerse a una edición de variantes por el tipo de anotaciones que se contemplan al inicio, se ha preferido presentar esta propuesta editorial porque la historia del poema ha sido, en gran medida, un trayecto de alteraciones indiscriminadas y a veces imperdonables que van desde la omisión de signos ortográficos hasta la supresión o adición de vocablos enteros. El mismo carácter atípico en la métrica que representa «Canto a un dios mineral» dentro de la obra poética de Jorge Cuesta nos impide, en el mejor de los casos, establecer algún tipo de comparación con el *usus scribendi* de sus demás poesías, para extraer así una respuesta satisfactoria sobre problemas textuales específicos, tales como el uso de las sangrías, la acentuación en los heptasilabos y los grupos estróficos, entre otros, por lo que el seguimiento de la norma escritural del autor sólo puede establecerse al partir de los doscientos veintidós versos con que cuenta el poema, razón que acrecienta la dificultad del trabajo.

En la presentación de la edición del texto se ha decidido utilizar dos tipos de notas, las del «APARATO CRÍTICO» (en este caso positivo) y las «NOTAS COMPLEMENTARIAS» al final del poema; en ambas se consignan las distintas variantes –y el resultado del examen– que el «Canto a un dios mineral» exhibe en cada una de las versiones que aspiran a su depuración y que fueron evaluadas por ello como *más sólidas* por su trabajo textual sobre el poema, ediciones que se compulsaron totalmente, para los fines de un mejor análisis de las distintas lecciones.⁵³

⁵³ No solamente las ediciones *sólidas* fueron compulsadas; en estricto sentido, se debe

Esos testimonios fueron seleccionados porque desarrollan una revisión, examen y/o cotejo de las variantes del poema, aunque lo hayan hecho la mayoría de la veces de modo parcial y sin un criterio bien definido, además de que no contaron con todos los materiales textuales necesarios. Ellos son: el «MECANUSCRITO» (Mc.) aquí presentado y las ediciones de *LET. MEX.* 1942 (A); *ESTACIONES* 1958 (C); *CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964 (D); *SYLVESTER* 1975 (I); *PANABIÈRE* 1983 (Ñ); *SYLVESTER* 1984 (O); *CAICEDO* 1985 (P); *CAICEDO* 1988 (R) y *MATA* 1998 (U), asimismo, claro, las noticias que arrojan sobre las variantes de Ms. los trabajos de Panabière y Sylvester, quienes lo consultaron directamente y además, la hoja reproducida en 1982 de otro manuscrito del poema, al parecer distinto, al que se ha nombrado Ms.1.

El primer testimonio –y los dos manuscritos: Ms. y Ms.1– fueron seleccionados por el valor intrínseco que conllevan para los fines que aquí se persiguen; los tres siguientes, por tratarse de testimonios antiguos, ediciones pioneras que transmiten la mayoría de las variantes que se han seguido como lecciones correctas; las últimas, porque corresponden a trabajos ensayísticos donde se plantea el problema de la limpieza y revisión de erratas, gracias al cotejo de los diversos testimonios.⁵⁴

Las doce ediciones enlistadas anteriormente se han dividido en dos grupos, de acuerdo con su valor textual:

señalar que se realizó la colación del texto en todas las impresiones que ha tenido el poema, sus variantes pueden verse enlistadas en el apartado «EDICIONES COMPULSADAS».

⁵⁴ Únicamente las variantes de estos testimonios enlistados (Ms., Ms.1, Mc., A, C, D, I, Ñ, O, P, R y U, doce en total) tendrán nota explicativa por la importancia que revisten. *Todas los cambios que presentan las ediciones restantes, y de las que se da cuenta más adelante, son evidentes erratas tipográficas, no es necesario utilizarlas –ni examinarlas– para la fijación de texto puesto que las presentan ediciones comerciales de nulo valor textual en este caso (antologías, copias directas o indirectas que agregan supresiones, adiciones, y*

a) en el primero, aparecen las estrictamente útiles para la constitución del texto: Ms., Ms.1, Mc., A e I.⁵⁵ Ellas servirán en la formación del *corpus*, y sus variantes –todas útiles en la *examinatio*, *selectio* y *constitutio textus*– son las que se presentan en la segunda columna de esta edición, además de anotarse en el «APARATO CRÍTICO» (con notas en arábigos) donde se remite a un detallado análisis y examen de cada una de ellas;⁵⁶

otras erratas en general), cosa que puede comprobarse en el *stemma codicum*.

⁵⁵ El testimonio I (SYLVESTER 1975), se seleccionó dentro de este grupo solamente por ser la primera y única que examinó detallada y directamente el Ms. En la taxonomía aceptada se apunta que la “tradición directa” es cuando se conoce y examina el propio texto; por su parte una “tradición indirecta” es cuando se conocen las lecciones de un texto a través de citas, traducciones, antologías, etcétera, como es el caso del Ms. del cual sabemos sus características gracias a Nigel Grant Sylvester. Ya en otro campo, no debe pasarse por alto que la propuesta textual de Panabière –el otro investigador que revisó Ms.– en lo que atañe al texto, es igual a la del trabajo de Sylvester, por ello no se incluyó dentro de los testimonios que servirán en la *constitutio textus*. Debe entenderse que el texto presentado por Sylvester sólo fue utilizado en lo que respecta a sus noticias sobre el manuscrito del poema, sus demás variantes no se tomaron en cuenta, ya que, en estricto sentido, su texto base es uno deficiente: CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964, además de presentar contaminaciones de otros testimonios (Véase «STEMMA CODICUM»).

⁵⁶ Muy recientemente se tuvo acceso a dos estudios, hasta ahora inéditos, en que aparece un capítulo dedicado a consignar las distintas variantes que el «Canto a un dios mineral» ha presentado. Es evidente que, en suma, los trabajos representan la preocupación actual por la depuración del texto; el primero –facilitado por el Lic. Víctor Peláez Cuesta apenas el día 29 de septiembre de 2000 y del cual no se tenía referencia de su existencia–, es producto del investigador Alberto PÉREZ AMADOR ADAM, «Jorge Cuesta: El canto a un dios mineral. Un análisis», y el segundo –producto de un seminario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México del año 1999–, de David CLEMENTE ZAMORA y Aurora GONZÁLEZ, «El sabor que destila la tiniebla. Recepción de la obra de Jorge Cuesta (1902-1942)». Al primero se le debe la intención inaugural de exhibir al mismo tiempo las variantes presentadas por: Ms., Mc. y A (su texto base); desgraciadamente, Pérez Amador le concede a esas variantes el mismo valor en su *editio* que a las transmitidas por *POEMAS Y ENSAYOS* 1964, *OBRA* 1994, PANABIÈRE 1983 y SYLVESTER 1984, estos dos últimos, traducciones al español plagadas de evidentes erratas con respecto a las versiones originales de las tesis doctorales. El otro estudio inédito –también edición de variantes– realiza la compulsas de muchas de las reproducciones comerciales que ha tenido el poema, aunque le falta incluir gran parte de ellas, además de carecer de las lecciones que transmiten los materiales pre-textuales que se conservan; sin embargo, a ella se le debe reconocer que revela, por primera vez, elementos suficientes para asegurar que Sylvester no sólo no utilizó la edición de *Letras de México* como texto

b) en el segundo, *C, D, Ñ, O, P, R, y U* que sirven únicamente para explicar en las «NOTAS COMPLEMENTARIAS» las distintas adaptaciones, adiciones, interpolaciones, supresiones, sustituciones, y demás alteraciones y que ha sufrido el poema a lo largo de su tradición y que se han tomado, erróneamente, como buenas. Sus lecciones –las que sean diferentes a las transmitidas por Ms., Ms.1, Mc. A e I–, son consideradas tajantemente como erratas, y servirán solamente para ejemplificar y explicar los errores más frecuentes en la *transmisión* del poema, pero *no* serán utilizadas en la *constitutio textus*.

No debe perderse de vista que, en realidad, las ediciones que conocemos del poema son póstumas, por lo que ninguna estuvo al cuidado del autor; en estricto sentido, la primera, y por tanto origen de las subsiguientes, constituye en crítica textual lo que se ha denominado: un *testimonio disponible en ejemplares comerciales*.

Al respecto, si sólo contáramos para la fijación de texto con el testimonio de *Letras de México*, como hasta hace poco se creía, su edición debería atender lo que Giuseppe Tavani apuntó sobre este tipo de problemas:

una situación textual con testimonio único, impreso, disponible sólo en ejemplares comerciales, es exasperante pues no ofrece ninguna garantía de que el texto impreso no haya sufrido alteraciones incluso muy graves: y si no está disponible y accesible documentación subsidiaria, no hay otro remedio sino publicar el texto tal como lo poseemos, depurándolo únicamente de los errores tipográficos más evidentes.⁵⁷

Cosa que en la realidad *tampoco* se hizo nunca. Sin embargo, es hasta ahora

base en su tesis doctoral, sino que ni siquiera la compulsó. Como en estricto rigor, no reproducen lecciones distintas o desconocidas a las que se utilizan en la *constitutio textus* de esta edición –además que en este estudio se decidió trabajar con los testimonios directos que reproducen originalmente el texto y no con los indirectos, como estos dos inéditos que sólo despliegan las variantes sin ningún tipo de trabajo propiamente textual, ecdótico o genético–, por tal razón no son utilizadas en el *corpus* de este trabajo.

que se da a conocer al público el testimonio del Mc. del poema, además de las conclusiones que se pueden inferir de las menciones sobre el Ms. que hicieron Sylvester y Panabièrre y del que, aunque incompleto y sin poder examinarlo físicamente para este estudio, ya que se desconoce su paradero, es probable que en el futuro se extraigan dictámenes más precisos y reveladores de su consulta directa, además de lo poco que se pueda inferir del análisis de las variantes del otro manuscrito: Ms.1.

El mismo Giuseppe Tavani postula diez categorías de situaciones textuales diferentes, entre ellas existe la que se ajusta al caso del «Canto a un dios mineral»: “Testimonio único, impreso, disponible en ejemplares comerciales, de un texto sobre el cual existe también una documentación pre- y/o para-textual, asequible y adecuada, útil para individualizar o reconstruir un claro aunque no realizado propósito del autor de intervenir en el texto para modificarlo”.⁵⁸ Esa documentación pre-textual son un manuscrito incompleto con anotaciones de autor y un mecanuscrito con la versión íntegra del poema.

El objetivo final al realizar una edición en estas circunstancias es establecer, por medio de un análisis de cada uno de esos materiales, cuáles corresponden a testimonios anteriores que sólo ayudarán a establecer el perfil de la génesis del texto y cuáles son posteriores al testimonio conocido y que, por tanto, evidencian una voluntad por parte del autor para modificar su texto. Sin embargo, el gran problema es que el *testimonio único y comercial* fue impreso *después* de la muerte del autor, por lo que no se dispone de un texto final fidedigno y autorizado por su creador ya que, el que se conoce, no puede brindar por sí mismo garantías de autenticidad en todas las lecciones que transmite.

Una de las exigencias de cualquier edición respetable es la *collatio de todos* los testimonios que se conocen, porque “una edición que no tenga en

⁵⁷ TAVANI, «Metodología...», 69.

cuenta toda la tradición, no puede fiarse científica y, además, tendrá una existencia efímera pues está condenada inevitablemente a perder validez en el momento en que aparezca o sea publicada la documentación no considerada”.⁵⁹ Por tal razón es que se decidió realizar la compulsión de todas las reproducciones del poema, además de establecer al final, y con certeza, el *stemma* del texto precisando las distintas ramas, contaminaciones y ascendientes de cada testimonio. En el caso de la presente edición, es posible que, con el paso del tiempo, aparezcan nuevos datos que resulten valiosos y que hasta hoy día se desconocen; si así fuera, que el único beneficiado sea el campo de estudio sobre Cuesta, y los errores o lagunas, desde ya, los reclamo como míos.⁶⁰

Es por eso que al examinarse con riguroso detalle todas y cada una de las variantes de testimonios provenientes de copias directas o indirectas (descendientes en última instancia del texto aparecido en 1942) ya que pocos fueron los que repararon en las variantes que presentaban los materiales pre-textuales, incluyendo la variante de autor que recoge Sylvester y de la alusión a las “*correcciones*” que señala Louis Panabière, ambas en el Ms. (véase «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES»),⁶¹ se consideró que no podían ser otros los testimonios utilizados en la constitución del texto de «Canto a un dios mineral» que: Mc. (que reproduce la versión íntegra del texto del poema), Ms. (con las nueve primeras estrofas), Ms.1 (con las cuatro primeras estrofas), A (primera edición íntegra) e I (empleada sólo porque Sylvester es quien mejor describe las variantes de Ms.), porque las cinco cumplen con los requerimientos

⁵⁸ TAVANI, «Metodología y práctica ...», 58.

⁵⁹ TAVANI, «Metodología y práctica ...», 65.

⁶⁰ Son muchas las ediciones realizadas donde, con el paso del tiempo, se han develado nuevas particularidades que difunden datos propicios para el mejor establecimiento de un texto; si esto ocurriera sobre el «Canto a un dios mineral», sería una posibilidad que vendría a enriquecer los pocos testimonios que se conocen sobre él, además de servir para modificar positivamente los desaciertos que aquí, sin quererlo, pudieran presentarse.

⁶¹ Se denomina variante de autor a la modificación introducida conscientemente por el escritor

textuales necesarios e indispensables para servir a esta tarea.⁶²

Para hacer más claro dicho examen, se han seleccionado dos tipos de anotación: las «NOTAS COMPLEMENTARIAS» (cuya función y características ya fueron señaladas con anterioridad), y el «APARATO CRÍTICO», en este caso positivo, donde se consignan, examinan y explican de manera precisa las distintas lecciones de Ms. Ms.1, Mc. A e I, los problemas filológicos del texto, la hipometría e hipermetría de algunos versos, el porqué de la selección de variantes y el *usus scribendi*, entre otros datos de similar categoría. El interesado en este trabajo debe forzosamente complementar la lectura de los dos tipos de anotación –por supuesto también con la de todo el estudio filológico– para evaluar integralmente su hipótesis.

CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

EL TÍTULO

Nigel Grant Sylvester y Louis Panabière son los únicos estudiosos de la obra de Jorge Cuesta que han planteado la existencia de un manuscrito autógrafo con las nueve primeras estrofas de «Canto a un dios mineral». De ellos, sólo Sylvester se ocupó de compulsar, explicar y anotar las variantes que presentaba el poema en esa versión autógrafa; sin embargo en ningún momento cuestionó o ratificó las mayúsculas de las palabras del título del poema (tal como él lo presenta en su tesis doctoral y después en su traducción al español), entre las que se encuentra la palabra *dios*. Dato relevante pues, por la carga ideológica que posee, el uso de la misma resulta en gran medida esclarecedora de la concepción poética que Jorge Cuesta le imprimió al poema, más certeramente,

y que refleja los cambios de la voluntad compositiva por parte suya.
⁶² Las razones textuales que apoyan esta decisión pueden observarse con más detenimiento en las secciones «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES», «EDICIONES COMPULSADAS» y en el «STEMMA CODICUM».

de la diferencia entre una entidad omnipotente y única (Dios), y una divinidad mineral menor que se suma la existencia de otros seres con la misma jerarquía (dios) al que estaría dedicado el poema.⁶³

A lo largo de toda la producción escrita de Jorge Cuesta que ha sido publicada hoy en día, entre cartas, ensayos y poemas –hasta donde nos es posible asegurar– no está consignada más que una sola vez la palabra dios con mayúscula inicial, y es en una de sus últimas composiciones: «Oración»;⁶⁴ pero en el lenguaje hogareño de las cartas a sus familiares, o en los textos ensayísticos complejos y lúcidos dedicados a *Muerte sin fin* de José Gorostiza donde el tono y el tema circundan siempre el carácter místico del poema, no se repite el vocablo con mayúscula inicial. Esto no permite afirmar que en el «Canto a un dios mineral» debía estar escrita toda con minúsculas en el título, aunque tampoco hay ningún argumento para afirmar que no fuera así (descartando el título, el vocablo “dios” no se vuelve a presentar dentro del poema).

El examen del título en el Mc. arroja que su forma es toda en altas; sin embargo (y a pesar de que casi todas las ediciones pioneras en volumen de su poesía prefieren presentarlo de ese modo), no existen asideros textuales claros que permitan concluir, de modo definitivo y satisfactorio, que *esa era la forma* en que se debía imprimir la versión final del texto, y más cuando el *usus scribendi* del autor parece avalarlo en altas y bajas. Tampoco se cree que la palabra dios debía estar con mayúscula inicial porque si Cuesta hubiera deseado resaltar el término, lo hubiera hecho al escribir el título en altas y bajas; pero si se observan sus otras composiciones poéticas que tienen título, todos están en altas, por lo que se concluye que no existía una voluntad expresa por parte de Cuesta de

⁶³ Sobre la importancia de la mayúscula, en los casos de interpretación de textos de autores contemporáneos, puede consultarse el artículo de Bernard SESÉ, «Un signifiant capital: La majuscule (à propos de Rubén Darío)», en Amos SEGALA, *Theorie et pratique de l'édition critique*. Roma: Bulzoni, 1988, pp. 191-201.

⁶⁴ CUESTA, I, 98.

resaltar, individualizar o distinguir un sentido distinto o particular al vocablo: dios.

Concluyendo, mientras no se pueda tener acceso a ninguna otra documentación pre o para-textual que sirva para corregir o ratificar esta resolución, se adopta la forma «Canto a un dios mineral» en altas y bajas.⁶⁵

DISPOSICIÓN DEL TEXTO

LA AGRUPACIÓN DE ESTROFAS

ESTACIONES 1958 y *NIVEL* 1972 son las únicas ediciones comerciales que presentan al poema en diez grupos de estrofas, nueve grupos de cuatro y, un último, con sólo la estrofa final;⁶⁶ el resto de las impresiones aparece con el texto *corrido*, sin otra separación extra de la que marcan el punto y aparte de los seis versos de cada estrofa.

Sin embargo, son los materiales pre-textuales los que sí exhiben una agrupación de estrofas; tanto el Ms., según lo aseguraron Panabièrre y Sylvester, como el Mc., cosa que puede verificarse en la reproducción facsimilar. Por su parte, Ms.1 al ser sólo una hoja con las cuatro estrofas iniciales, poco ayuda en

⁶⁵ Sobre el título del poema, se pueden traer a colación algunas palabras como estas: "El título del poema revela de antemano su cometido. Nos ubica en el seno de la posible dialéctica entre la materia, lo mineral y el signo representado por el mito divino, una dialéctica expresada en la elevación del canto que es palabra sublimada, tan cara a Valéry o a Nietzsche. La connotación simbólica de lo mineral en su alianza con un dios trae consigo un movimiento de lucidez e inteligencia, distante de toda simbólica [*sic*] de índole vegetal, mucho más efusiva y menos vigorosa" (PANABIÈRRE 1983, 176). Por su parte Alfred John McAdam expone que el "título es irónico porque el poema no es ni canto de júbilo ni un himno a la gloria de dios. El dios mineral es la naturaleza de que forma parte el hombre y de que se diferencia porque tiene una identidad mental o espiritual separada del cuerpo físico. Este dios es el avatar de las leyes físicas que gobiernan nuestras vidas; su símbolo es palpable, pero la realidad que representa la piedra no escucha al hombre ni toma parte personal en su vida" («El "Canto a un dios mineral" de Jorge Cuesta», en *Homenaje a Rubén Darío. Memoria de XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Los Ángeles: Universidad de California, 1967, p. 264).

⁶⁶ *NIVEL* 1972 agrega al comienzo de cada conjunto de estrofas una numeración del 1 al 10 en arábigos sin otro sentido –se infiere– que facilitar la consulta del poema, similar al que utilizan Panabièrre y Sylvester en arábigos al numerar cada estrofa del 1 al 37.

elucidar esta discusión.

Sobre este asunto Sylvester argumenta que:

In my view, there is little justification for such segmentation, wich [sic] gives a false impression of the poem's structure. There is a manuscript wich [sic] contains the first nine stanzas, and it is true that on each page there are four stanzas, the ninth stanza beginning the third page. However, other than the size of page and the size of Cuesta's script, I see no factor wich [sic] demonstrates [sic] the poet's express desire to group the strophes in any way.⁶⁷

De lo que se deduce que *ESTACIONES* 1958 bien pudo tener conocimiento de la disposición en grupos de estrofas en el Ms. o en el Mc. originales, de manera indirecta –muy probablemente ese testimonio debió haber sido oral, ya que no modificó el texto de *Letras de México* con base en sus diferencias con Ms., Ms.1 y el Mc.–, o bien, es altamente probable que haya sido por vía de Rubén Salazar Mallén que se conociera la disposición de los pre-textos; recuérdese que Salazar Mallén fue una de las pocas personas que también tuvo en su poder los papeles de Jorge Cuesta después de Octavio Gabino Barrera y Antonio Castro Leal, según una entrevista efectuada a Natalia Cuesta.⁶⁸ Por su parte, *NIVEL* 1972 al ser sólo una copia directa de la edición de 1958, repite la disposición que le transmite tal testimonio por lo que no arroja nuevos indicios sobre este asunto.⁶⁹

⁶⁷ SYLVESTER 1975, 119-120; ("A mi parecer, la división de 'Canto' en varias partes no está justificada, sobre todo porque da una falsa impresión de la estructura del poema. Existe un manuscrito autógrafo que contiene tan sólo las primeras nueve estrofas y es verdad que en cada hoja aparecen cuatro estrofas (la novena está en la tercera página). Sin embargo, aparte del tamaño de la hoja y de la caligrafía de Cuesta, yo no veo factor alguno que demuestre el deseo expreso del poeta por agrupar las estrofas en series separadas". SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 100).

⁶⁸ URRUTIA, en Jorge CUESTA, v, 311. Es muy probable que al recibir Rubén Salazar Mallén los papeles de Cuesta –como lo afirma Natalia–, pudo observar la disposición estrófica del Ms. o del Mc., razón por la cual la edición de 1958, en la que él colaboró, presenta una disposición similar a los pre-textos, pero *sin* las variantes que ellos exhiben.

⁶⁹ A esto se suma que muchas de las versiones impresas del poema lo han reproducido con errores en la disposición general, esas ediciones son: *OBRAS* 1994 que omite la separación

Para esta edición se optó por reproducir el texto sin más divisiones que las que exigen las estrofas de seis versos, como lo hace *Letras de México*, sin agrupación estrófica, principalmente por tres razones:

- a) sobre este problema textual no es posible emitir una respuesta sostenible sin la consulta directa de Ms. —cosa que sí puede aventurarse sobre otros asuntos textuales—, debido a que si la hipótesis que se formula sobre el tamaño de las hojas manuscritas es certera (véase «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES»), debe entenderse que la lección del Mc. sobre la disposición estrófica perdería su valor;
- b) al examinar cada grupo de estrofas, es fácil coincidir con el investigador inglés Nigel Grant Sylvester sobre la *falsa impresión* que causa esa propuesta, ya que no se advierte una coherencia entre cada cuatro estrofas, ni se descubre el sentido e intención por parte de Cuesta para separarlas;
- c) por último, si Ms. fuera el inicio conservado del *original* del poema, Jorge Cuesta habría planeado una disposición de secuencias de cuatro-cuatro-una, cuatro-cuatro-una, cuatro-cuatro-una... estrofas para todo su poema, tal como estaban las tres hojas manuscritas, y *no* de cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-cuatro-una estrofas tal como aparece en el Mc. Sin embargo, tal como se conjetura en «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES», no se sabe con seguridad si fue ese Ms. el que sirvió de base al copiar el Mc., pese a eso, la evaluación directa de Ms. arrojará datos útiles sobre esta incógnita.

Como se advierte, se prefirió la disposición *corrida* de *Letras de México*, aunque se señalará el lugar donde comienza y termina un grupo de estrofas tal

entre la estrofa que termina en el v. 24 y la siguiente; MONTEMAYOR 1974 que omite la separación entre la estrofa que termina en el v. 84 y la siguiente; ELIZONDO 1974 que agrega separación entre el v. 219 y el 220.

como lo exhiben Ms., Ms.1 y el Mc., para que los interesados tengan a la mano todos los datos necesarios para reconstruir una nueva lectura.

Por otra parte, si Jorge Cuesta hubiera planteado, explícitamente, como disposición final del poema los grupos de cuatro estrofas, tendríamos que apelar a los siguientes aspectos:

- a) debiera existir una marcada similitud de sentido entre cada cuatro estrofas del poema;
- b) o cuando menos, una clara coherencia semántica, probada también por las relaciones morfosintácticas entre esos grupos;

en resumen, que existiera alguna posibilidad de advertir cierta complejidad estructural que permitiera asociaciones de veinticuatro versos (cuatro estrofas de seis versos), cosa que no ha sido advertida por ninguno de los exégetas del poema, los cuales ciertamente reconocen afinidades y coincidencias entre varias estrofas, pero no con la regularidad que se necesita (múltiplos de cuatro) para tomar como definitiva la disposición que reproduce el Mc. o el Ms.

Para terminar, ya que la finalidad de este estudio se centra en la propuesta de establecer un texto, es por ello que el término *dispositio textus* se refiere aquí únicamente a la existencia o no de grupos de estrofas, aunque en su campo deban incluirse materias como la rima, el metro así como el tipo de composición, entre otros. Sobre estos particulares no se abundará con detenimiento porque son pocas las veces que intervienen como sustento para discriminar las lecciones; en caso contrario, el verso que presente alguna diferencia en su metro, rima, y demás asuntos similares, está señalado en una nota explicativa.⁷⁰

⁷⁰ Sobre el tipo de versificación, del cual existen discrepancias entre los estudiosos, es útil consultar las diversas opiniones que se han vertido. Panabière expone que «Canto a un dios mineral»: «Se trata de un conjunto de treinta y siete estrofas cuya versificación es la de

Uno de los temas que también debe incluirse en este apartado es el de hipo e hipermetría de algunos versos dentro del poema, ya que a lo largo de los doscientos veintidós versos de que se compone, existe una regularidad entre la medida silábica de ellos, sin embargo existen algunos que exhiben un caso particular, los cuales están debidamente explicados con una nota del «APARATO CRÍTICO».

SANGRÍAS, SIGNOS Y NORMATIVIDAD ORTOGRÁFICA

Ni Panabièrre ni Sylvester consignan o utilizan sangrías al comenzar cada estrofa del poema, por lo que se desconoce si Ms. las presentaba; por su parte, tanto Ms.1 como Mc. *sí las presentan*; de las demás ediciones en volumen de su obra poética sólo ESTACIONES 1958 utiliza sangría en cada estrofa del «Canto a un dios mineral». En esta edición se resolvió utilizarlas siguiendo la lección del Ms.1 y del Mc. porque, al redactarlo así con su propia mano, Jorge Cuesta revela expresamente su uso.

Respecto a la ortografía, es necesario señalar que se respetó, en su gran mayoría, la que exhiben Ms., Ms.1, Mc. y A en lo que se refiere a los vocablos, aunque algunos podrían parecer arcaicos a nuestra vista, por ejemplo *oscuro*, que en lugar de cambiarlo por la forma moderna: *oscuro*, se convino seguir la

la silva [...] de seis versos de forma AA b CC b" (PANABIÈRRE 1983, 175). Caicedo, por su parte, se opone a esa denominación ya que "la silva se caracteriza por ser un poema no estrófico, mientras que el *Canto...* está configurado por estrofas regulares. Se trata de una 'canción a la italiana' o 'canción petrarquista', pues cada una de las treinta y siete estrofas conserva durante todo el poema uniformidad en su estructura de rima." (CAICEDO 1985, 121). Sylvester sólo dice que "The composition consists of thirty-seven stanzas written in 'liras' of six verses rhyming AAbCCb" (SYLVESTER 1975, 119; SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 100: "Consta de treinta y siete liras de seis versos que riman AAbCCb."). Por último, Rodolfo Mata manifiesta que: "Está formado por 37 estrofas que siguen estrictamente las reglas del metro y la rima de la silva" (MATA 1998, 119). Si se desea conocer más sobre las características de rima, metro y tipo de composición, a la vez que de figuras retóricas presentes en el «Canto a un dios mineral», es indispensable recurrir al trabajo que efectúa Caicedo, por tratarse de la exposición más abundante y completa de

lección original del texto, respetando, lo más posible, la intención que pudiera haberle otorgado el poeta a estas formas.

En algunos versos puede verse que la lección del Mc. y A omiten o agregan acentos diacríticos donde no debieran existir, en esos casos se enmendó el verso. Sobre esto mismo, se debe puntualizar que se restituyó la marca de los acentos diacríticos cuando así se requería (como sucede en el caso de las mayúsculas), también se modernizó (mediante supresión), cuando un monosílabo lo presentaba, y se enmendó cuando estaba equivocado. Como en toda modificación, se incluyen notas explicativas que dan cuenta de la alteración y de la particularidad de cada una de las situaciones textuales.

Se ha decidido restituir la tilde del acento diacrítico en la mayúscula inicial del v. 61 y del v. 217, ya que por el contexto, el sentido de la lectura no admite dudas. En el v. 61 no existe cabida para la forma verbal *íntegra*, sino para el adjetivo *íntegra*. En el v. 217 el pronombre demostrativo está usado como sustantivo y en caso de anfibología siempre se acentúa.

La ausencia de acentos en el Mc. y A responde en gran medida a que por los años cuarenta la acentuación de mayúsculas no era una práctica comúnmente aceptada; la lección de *LET. MEX.* 1942 puede deberse al tipo de fuente tipográfica que se utilizaba en la impresión de la revista, además que *Letras de México* no acentuaba ninguna alta.⁷¹

Una de las complicaciones más recurrentes que presenta el Mc. es encontrar respuesta satisfactoria al uso asistemático de los signos de admiración en los versos; problema que inició su resolución muy posiblemente desde la

estos temas, aunque todavía quede mucho por decir.

⁷¹ Como ejemplo citamos el título de algunos textos tal como aparecieron en la revista *Letras de México* del 15 de febrero de 1940, p. 1: «PAUL MORAND EN MEXICO», Xavier Villaurrutia; «LA FILOSOFIA DE HEIDEGGER», E. Litauer, «LA CRITICA DE LA MUJER NO HACE MILAGROS», Usigli y, hasta el propio título *LETRAS de MEXICO*.

arrojada edición de *Letras de México*, en caso de que él haya servido como original a la revista, pero que, aquí por primera vez se examina con detenimiento, esas conclusiones pueden observarse en el texto y su explicación mediante las notas que lo acompañan.

EL POEMA

HISTORIA ESCRITURAL

Es idea conocida –aún sin confirmar– que la escritura del poema comenzó cuatro años antes de la muerte de Jorge Cuesta, según lo afirma Panabière: “A lo que parece, aunque no es posible estar absolutamente seguros, fue en 1938 cuando el autor dio principio a su escritura.”⁷² Por ello puede considerarse que cuando Cuesta anunció la publicación de sus libros: *Sonetos Morales*, que aparecería bajo el sello de *Examen* en 1932, y *Sonetos* de 1937, no se planeaba la inclusión de un poema con características distintas a los catorce versos de ese tipo de versificación.⁷³ Esto último no quiere –ni puede– afirmar que la génesis de «Canto a un dios mineral» es posterior al año de 1937, fecha en que se anunció por última vez la edición de sus poesías; puede ser simplemente que Cuesta ya trabajaba en él y aún no estaba satisfecho con la versión del poema y que por eso no lo había dado a conocer ni siquiera en las publicaciones periódicas en las que solía colaborar o que, teniendo la intención de seguir escribiendo poesía, la publicación de «Canto a un dios mineral» no le resultaba apremiante ni antes del año de 1937 ni antes de agosto de 1942, mes y año de su muerte.

Por otra parte, en una entrevista con Luis Terán, José Gorostiza refiere las numerosas conversaciones e intercambios de opinión que sostuvo con Jorge Cuesta sobre los poemas extensos de ambos:

⁷² PANABIÈRE 1983, 170. Muchos otros investigadores plantean la misma fecha como inicio de escritura del poema, entre ellos: Adolfo Caicedo, Rodolfo Mata y Nigel Grant Sylvester. En realidad Panabière y Sylvester fueron quienes por primera vez hablaron de este año como inicio de la redacción del texto en sus respectivas tesis académicas.

⁷³ En la revista *Examen* (2, septiembre 1932), se puede encontrar la página que anunciaba las «Ediciones de *Examen* en preparación», en ella se hace referencia al libro que publicaría Cuesta –y que nunca salió–, llamado *Sonetos Morales*. También –cinco años después–, *Letras de México* (3, febrero 15, 1937, p. 1) anunció la edición de un libro de

Jorge Cuesta y yo éramos amigos íntimos. Hablábamos todos los días de nuestros propósitos y nuestras ideas. [...] Él siguió paso a paso los progresos que iba yo haciendo en la creación de *Muerte sin fin*. Por mi parte, yo escuchaba sus teorías y doctrinas literarias, así es que no sólo en la poesía que usted menciona, *Canto a un dios mineral*, sino en muchos de sus trabajos y en muchos de los míos, deben aparecer indicios de esa casi hermandad literaria que formamos Jorge y yo".⁷⁴

Recuérdese que *Muerte sin fin* fue publicado en septiembre de 1939, y que sobre su escritura algunos señalan que fue durante: "el período de tiempo que media entre la publicación de *Canciones para cantar en las barcas* y la fecha de aparición del poema extenso, es decir, 14 años. Gorostiza por su parte, afirma que lo escribió en seis meses (mientras era secretario particular del ministro, el General Eduardo Hay), pero maduró la idea durante muchos años".⁷⁵

Si Cuesta tenía, desde años atrás, la idea que habría de desarrollar por escrito, en lo que después denominaría «Canto a un dios mineral», no podemos dejar de lado que es posible también que el comienzo de la redacción de los pretextos se viniera realizando con anterioridad; esto tampoco aclararía la fecha aproximada de inicio de redacción del poema, por ello, mientras no se conozcan nuevos datos que aludan a una fecha más precisa de la composición, resulta imposible establecer con exactitud el inicio de la escritura.

Ya en otra esfera, deben repasarse igualmente las numerosas incógnitas que presenta la redacción de las últimas estrofas. En el presente, se sigue la versión que señala que su escritura "finalizó" momentos antes de que lo llevaran a internar en 1942; sin embargo, no existe evidencia temprana (de entre los años cuarenta y sesenta), confiable y directa de este hecho. Los trabajos de

Sonetos de Jorge Cuesta, sin embargo esta promesa tampoco se cumplió.

⁷⁴ Luis TERÁN, «Entrevista a José Gorostiza», *El Gallo Ilustrado*, marzo 1, 1970, p. 1.

⁷⁵ Ésta última es la información que consigna Edelmira Ramírez en José GOROSTIZA, *Poesía y poética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. XLII, si tomamos en cuenta la opinión de Gorostiza sobre la concepción del poema, este último testimonio agrega la posibilidad de que se haya trabajado el «Canto a un dios mineral», posiblemente,

Louis Panabière y Nigel Grant Sylvester son los primeros en transmitir esta noticia, ambos testifican el dato sobre la redacción “de un plumazo” —como le llama Panabière— de las últimas estrofas del «Canto a un dios mineral», el francés escribe:

La hermana de Cuesta nos ha contado las circunstancias significativas que rodearon la escritura de las tres últimas estrofas en 1942, es decir, por lo menos cuatro años y medio después del comienzo. Cuando los enfermeros fueron a buscarlo, de resultas de sus segunda crisis, para llevarlo al hospital, Cuesta les pidió con gran calma que tuvieran la bondad de esperarlo un momento. Se preparó, afeitó, lavó y vistió con el mayor cuidado; luego, de pie, apoyado en una esquina del aparador del comedor, redactó de un plumazo las últimas tres “silvas” [se refiere por supuesto a las estrofas] del poema antes de ponerse a disposición de quienes lo esperaban.⁷⁶

Panabière apunta que Natalia Cuesta fue quien le contó las circunstancias que rodearon este acontecimiento; no obstante, en la entrevista que ella concede a Elena Urrutia en 1977, Natalia no menciona nada sobre el asunto, lo que hace prevalecer, nuevamente, la incógnita.⁷⁷

HISTORIA TEXTUAL

Desde su aparición, el 15 de septiembre de 1942 en *Letras de México*, muchas han sido las reimpressiones y ediciones que el «Canto a un dios mineral» ha tenido, más de una veintena en revistas y volúmenes diversos, contando las apariciones en tesis de licenciatura, maestría y doctorado. Sin embargo, como

desde mucho antes de 1938.

⁷⁶ PANABIÈRE 1983, 169. Nigel Grant SYLVESTER, en su tesis doctoral (*The poetical works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. University of California: Berkeley, 1975, p. 119) consigna: “The final three stanzas were completed shortly before the second period of hospitalization which terminated in his suicide.” (Sylvester, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, p. 100: “Las tres últimas estrofas las terminó un poco antes del segundo periodo de hospitalización que terminó con su suicidio”).

⁷⁷ Elena URRUTIA, «Habla Natalia Cuesta», *El Sol de México en la Cultura*, junio 5, 1977, pp. 12-14; recogido en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. v. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Difusión Cultural, 1981, pp. 305-311. Desgraciadamente no existe un registro directo donde Natalia ratifique fehacientemente lo que Panabière y

este poema fue editado por vez primera un mes y dos días después de la muerte de Cuesta, no resulta sencillo dirimir cuáles son las ediciones más confiables por su cuidado del texto ya que es hasta ahora, en esta tesis, cuando se da a conocer la reproducción facsimilar del mecanuscrito y se analizan todos los demás testimonios. Uno de los factores determinantes en la *examinatio* y *selectio* de variantes es que tampoco resulta posible establecer cuál hubiera sido el texto final del poema, pues se conoce una versión muy probablemente inconclusa a razón del fallecimiento. Aún pensando que aquellas míticas estrofas escritas antes de ser internado fueran en realidad las últimas, y que con ellas quedara el poema totalmente terminado, no se puede pasar por alto que el autor mexicano efectuaba un riguroso proceso de revisión y corrección de sus textos todavía después de que estos habían sido ya impresos.

Otro de los factores que han privado en las ediciones del poema es el descuido que los responsables –antologadores, editores, analistas y críticos– han mostrado, teniendo como resultado la aparición indiscriminada de erratas (adiciones, alteraciones, omisiones, supresiones y sustituciones) propias del proceso de copiado y que nadie ha tomado la tarea de examinar y evaluar con detenimiento hasta ahora y, por lo tanto, siempre han sido susceptibles de transmitirse a las ediciones subsecuentes como lecciones correctas.

Es por eso que nuestro análisis reformula el planteamiento arbitrario que el texto del «Canto a un dios mineral» ha presentado, merced a las variantes y erratas que se han sumado al poema para, en última instancia, luchar contra el descuido textual de que ha sido objeto. Por todo lo anterior, fue necesario y conveniente, compulsar una a una cada edición (*collatio codicum*) que ha tenido el «Canto a un dios mineral» y registrar sus variantes –la gran mayoría, al parecer, erratas tipográficas– con el propósito de ejemplificar gráficamente su

proliferación y, por supuesto, de corregir, en la medida posible, todas ellas.⁷⁸ Esa relación final de las variantes servirá como muestra del escaso cuidado que se le ha dedicado a la obra, pero que es necesario, con el fin ideal de presentar un texto libre de las erratas, innovaciones y variantes, incluidas sin justificación de ningún tipo.⁷⁹

⁷⁸ Este trabajo de colación de todos los testimonios que se conocen del «Canto a un dios mineral», fue hecho con anterioridad al momento en que se tuvo acceso al MC., como es de entender, hasta ese momento se había concluido utilizar como texto base la versión publicada en *Letras de México* en el año de 1942.

⁷⁹ Para finiquitar la discusión sobre la historia textual y escritural del poema es necesario buscar la contestación a preguntas como: ¿quién envió el original a la revista *Letras de México*?, ¿fue mecanografiado por Natalia Cuesta y enviado a la revista después de la muerte de Jorge Cuesta?, ¿*Letras de México* tenía ya en su poder —antes de la muerte del autor— una versión del poema a la que agregaron las estrofas finales o, bien, obtuvo la versión de los papeles que se encontraron a la muerte de Cuesta y por lo tanto pudo ser una versión autógrafa manuscrita o mecanuscrita completa más esas estrofas finales?, ¿es, sin lugar a dudas, el manuscrito que aquí se presenta el original que utilizó *Letras de México*?, ¿es el manuscrito la copia fiel de las lecciones últimas escritas por Jorge Cuesta?. Estas respuestas aclararían muchas de las dudas que aún encierra el proceso escritural y el establecimiento textual de «Canto a un dios mineral».

MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES

A) EL MANUSCRITO Ms.

LOUIS PANABIÈRE Y NIGEL GRANT SILVESTER aseguraron, en sus respectivos trabajos sobre Jorge Cuesta, poseer copia autógrafa, desafortunadamente parcial, sólo tres hojas manuscritas con cincuenta y cuatro versos del «Canto a un dios mineral». Hasta esta fecha no se ha logrado localizar una reproducción completa de esas cuartillas ni se sabe todavía si dicho material aún existe. Tras la muerte de Louis Panabière y ante la imposibilidad de rastrear físicamente a Sylvester la tarea se complica ya que tampoco se sabe si alguna otra persona pudiera tener en su poder copia del Ms., por esa razón, las afirmaciones que se hagan sobre él son susceptibles de precisarse cuando se consiga examinarlo directamente.⁸⁰

La dificultad expuesta hasta ahora nos priva de establecer con certeza y responsabilidad si dicho Ms. se trata de un *borrador*, *copia autógrafa* u *original*. Ni Louis Panabière ni Nigel Grant Sylvester especifican claramente, ni describen con detalles precisos las características que presentaba físicamente el testimonio, ni tampoco sobre los tipos de anotaciones que contenía, por lo que cualquier definición corre el riesgo de corregirse en el futuro.

Se sabe, por lo que expone Panabière, que el Ms. presentaba varios rasgos distintivos –*sobreescrituras* o *tachaduras*– que lo acercan al calificativo de borrador. Sylvester, por su parte, sólo alude a una variante de autor en el verso 27. Por tratarse de un texto –al parecer– en distintas etapas de creación, la incógnita inicial recae sobre su naturaleza de original o copia autógrafa.

⁸⁰ Tanto Víctor Peláez Cuesta como Miguel Capistrán –en entrevistas personales– han señalado que Natalia Cuesta le obsequió al escritor, diplomático y político Mario Moya Palencia algunas hojas manuscritas originales de Jorge Cuesta entre las que se incluían varias pertenecientes al «Canto a un dios mineral»; sin embargo, esta información no ha podido ser corroborada con el propio Moya Palencia.

Debido a que ese Ms. está incompleto (menos de la cuarta parte del poema) toda evaluación se presenta en verdad difícil y arriesgada.

Al argumentar sobre la disposición tipográfica y compositiva del poema, Sylvester aprovecha la ocasión para describir someramente el estado físico y las características más sobresalientes del Ms. A pesar de que los datos son pocos, resultan sumamente importantes ya que representan el testimonio más abundante que se conserva sobre el asunto. Panabière, por su parte, prácticamente reproduce las mismas palabras del estudioso inglés: "Obra en nuestro poder la fotocopia de una versión manuscrita que infortunadamente está incompleta y que nos permite tomar conciencia de los errores y contenidos en las ediciones".⁸¹

Sylvester describe la existencia del manuscrito en estos términos:

*There is a manuscript wich [sic] contains the first nine stanzas, and it is true that on each page there are four stanzas, the ninth stanza beginning the third page. However, other than the size of page and the size of Cuesta's script, I see no factor wich [sic] demonstrates [sic] the poet's express desire to group the strophes in any way.*⁸²

Disposición del texto

La disposición o no en grupos de cuatro estrofas tiene, por lo que se explica a continuación, una relación directa con la incógnita que pesa sobre el tamaño de las hojas manuscritas del poema; ya que a la fecha no ha sido cuestionado –ni siquiera tomado en cuenta– en ninguno de los estudios, por lo que se convino formular una hipótesis que se aproximara a la respuesta más probable.

⁸¹ PANABIÈRE 1983, 147. Tomando como punto de partida estas aclaraciones es muy probable que el manuscrito al que se refieren los dos investigadores sea el mismo –no hay argumento que demuestre lo contrario.

⁸² SYLVESTER 1975, 119-120; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 100: "Existe un manuscrito autógrafo que contiene tan sólo las primeras nueve estrofas y es verdad que en cada hoja aparecen cuatro estrofas (la novena está en la tercera página). Sin embargo, aparte del tamaño de la hoja y de la caligrafía de Cuesta, yo no veo factor alguno que demuestre el deseo expreso del poeta por agrupar las estrofas en series separadas").

Jorge Cuesta, según se aprecia en un cuadernillo manuscrito que se conserva en poder de Miguel Capistrán —en el que nuestro autor copió varios de sus sonetos—, gustaba de trabajar de forma manuscrita en hojas tamaño carta dobladas por la mitad, dando como resultado una superficie de escritura real de 21.5 x 14 cm.⁸³ En este tamaño del soporte, y con una letra regular, pueden anotarse perfectamente cuatro estrofas por cada cara del papel; sin embargo, es lógico que también se puedan redactar cuatro estrofas (veinticuatro versos), con más espacio entre los renglones, en una hoja tamaño carta. A pesar de saber que sus sonetos están redactados en hojas de media carta, este dato no asegura que en el caso del «Canto a un dios mineral» el manuscrito estuviera redactado en el mismo tamaño de 21.5 x 14 cm.; como es de esperarse, la reconstrucción del tamaño de las hojas manuscritas resulta, con la información actual, imposible.

Sin embargo, como lo que interesa aquí es la disposición estrófica, deben recordarse las palabras de Nigel Grant Sylvester sobre esos manuscritos: *“However, other than the size of page and the size of Cuesta’s script”*,⁸⁴ donde él no encuentra otra razón aparte del *tamaño de la hoja* y de la *caligrafía de Cuesta* para corregir, o por lo menos cuestionar, la disposición que hace del poema la edición de 1964. Si dichos manuscritos estuvieran redactados en un tamaño distinto al de media carta, de todas formas parecería ser que la escritura de Cuesta ocupaba la totalidad de la cara del papel, por lo que esa disposición en grupos de cuatro estrofas sería sólo producto del espacio (dimensiones del papel) en que se puede escribir.⁸⁵

⁸³ Gran parte de los manuscritos de sus composiciones poéticas que he podido consultar, se conservan en este tamaño de hoja (21.5 x 14 cm.), a diferencia de sus cartas, borradores de ensayos, y trabajos químicos que si están redactados sobre papel tamaño carta.

⁸⁴ Resulta evidente que Sylvester, al enfocar su atención también en el tamaño de la hoja, hace pensar que la agrupación de estrofas tiene gran parte de su razón en ello.

⁸⁵ Es indudable que, de ser cierta esta hipótesis del tamaño (21 x 14.5 cm.) de dichos manuscritos, la disposición estrófica del poema que presenta el MC. tendría que encontrar

Si el poema se redactó en hoja tamaño media carta –como aquí se aventura sugerir–, y las cuatro estrofas que aparecen en cada una responden sólo al tamaño de la letra y del papel –pues no era suficiente el espacio para insertar una quinta estrofa. En ese caso, los grupos estróficos no responden más que a un hecho externo al poema, y por tanto sin valor en la fijación definitiva de texto: el tamaño de la hoja. Por todo lo expuesto, se ha concluido que la disposición en grupos de estrofas resulta aleatoria –y errónea–, ya que si estuviera escrito en hojas de tamaño carta, es casi seguro, por las dimensiones regulares de la escritura de Jorge Cuesta, que en cada plana hubieran sido anotadas más de cuatro estrofas.

En caso contrario, si el Ms. exhibía una parte blanca en el borde inferior de la hoja, suficiente para que pudiera ser escrita una quinta estrofa –cosa que no se puede aceptar dados los testimonios de Sylvester–; entonces, sí se podría afirmar que Cuesta planeó tal disposición de la obra, argumento que se advierte insostenible dados los datos con que se cuenta actualmente.

En realidad, las formulaciones anteriores sobre la disposición del poema no dejan de ser hipótesis a probar, es seguro que solamente un manuscrito completo del poema podrá brindar prueba fehaciente de la disposición real del texto en la página, ya que el Ms.1 y el Mc. –y cualquier testimonio conservado después de la muerte de Cuesta y sin revisión suya–, debía basarse, por fuerza, en una versión autógrafa, o avalada, con los doscientos veintidós versos. Es por estas razones que se adjudica capital importancia a la disposición que tienen las estrofas en aquellas hojas manuscritas, además de la relación que existe con el tamaño de las mismas para que, en exégesis posteriores, tal disposición errónea no conduzca a análisis equivocados.⁸⁶

su sustento en el sentido del poema, cosa que tampoco resulta probable como se abunda más adelante.

⁸⁶ Es una incógnita el porqué la edición de *ESTACIONES* 1958 presenta una disposición en

VARIANTES DE MS. CON EL TEXTO DE *LETRAS DE MÉXICO*

Sylvester no menciona más que una variante de autor en las tres hojas de ese Ms. con respecto al texto editado en *Letras de México*, variante que se encuentra en el v. 27 del poema. Al describir la caligrafía de Cuesta y el tamaño de la letra, tampoco señala mayores características estilísticas (correcciones, claridad en el trazo, dubitación en la escritura, y demás), que iluminen más certeramente su aspecto físico. Sin embargo, a lo anterior se debe agregar el enigmático, y hasta ahora poco valorado, comentario que Louis Panabière acotó en su estudio, donde detalla que: “Resulta significativo observar que, en el manuscrito, ‘física’ fue primero ‘realidad’, y luego ‘química’”;⁸⁷ esta apresurada nota al pie en su estudio nos obliga a plantear con extremo cuidado la calidad de “original” del Ms.

Sobre este asunto, Panabière agrega que: “Los manuscritos que hemos podido consultar indican que, como hacía con todos sus demás poemas, [del «Canto a un dios mineral»] escribió varias versiones o por lo menos lo corrigió y modificó muchas veces”,⁸⁸ elemento que añade complicaciones a las ya prefiguradas; por un lado, por lo ambiguo de sus aseveraciones y, por otro, por las consecuencias que provocan sobre la definición de “original” o “borrador” del Ms.

Se consignan los datos que Panabière exhibe como aportación a las variantes de autor, útiles a la luz de la crítica genética, pero de la que

grupos de cuatro estrofas similar a la que exhiben los testimonios pre-textuales. Hasta ahora no existen apoyaturas firmes para asegurar que *ESTACIONES* 1958 posee filiación –aunque sea por contaminación– de Ms., Ms.1 o del Mc.

⁸⁷ PANABIÈRE 1983, 179. Desdichadamente no existe ninguna otra mención en el trabajo de Panabière que amplíe su comentario sobre esta característica del Ms., tampoco consigna los rasgos distintivos que presentaban esas *primeras versiones* sobre el papel (si fueron tachadas, escritas al margen de la hoja, supra o infraescritas entre los renglones de cada verso).

⁸⁸ PANABIÈRE 1983, 169. No se tiene registro escrito que afirme que Panabière también conoció el Ms.1, aunque por su aseveración, es posible deducir que conoció más de una

desafortunadamente, si de principio no se cuenta físicamente con el Ms. y además que la referencia de esta nueva marca en el texto no resulta tan clara, nuevamente hacen falta datos para evaluar satisfactoriamente el problema textual. Estas incógnitas serán resueltas cuando algún investigador pueda tener acceso al ya mítico Ms. del poema, si es que todavía se conserva.

Recapitulando, las variantes, marcas y características que ambos investigadores evidencian en el manuscrito Ms. son las siguientes:

- a) Nigel Grant Sylvester anota la primera –y única– diferencia entre *Letras de México*, que: “*In v. 3 [de la estrofa 5, correspondiente al v. 27 del poema] Cuesta’s manuscript reads ‘vasto y nimio al suceso,’ [sic] Since v. 2 contains the word ‘mismo,’ [sic] I suggest there has been a misreading, and have accordingly rectified the text*”;⁸⁹
- b) en el verso correspondiente al número 38 del poema, Panabièrre señala que en el Ms. se podían apreciar correcciones que Cuesta hizo; sin embargo, nunca le reprocha a Sylvester el que no las haya siquiera mencionado –quizá porque se trata de redacciones previas tachadas en las hojas manuscritas y sobreentendidas por él como desechadas anteriormente por el autor. Aunque en estricto sentido no se trata de una variante al texto de *Letras de México*, sí constituye una marca relevante ya que puede servir como prueba contundente de que nunca existió un original limpio de «Canto a un dios mineral», terminado, revisado y aprobado por Jorge Cuesta y, lo más importante, sin

versión previa del «Canto a un dios mineral».

⁸⁹ SYLVESTER, 1975, 163; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 128: “El verso 3 del manuscrito de Cuesta reza, ‘vasto y nimio al suceso’, sugiero que ha habido una lectura equivocada y por ende, he rectificado el texto”). Las demás anotaciones que Sylvester hace sobre el poema son en los versos: 52, 62, 97 y 167 pero, como puede verse en las notas del «APARATO CRÍTICO», se refieren a diferencias entre las lecciones que arrojan CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 y *ESTACIONES* 1958, pero no a las variantes que exhibía el Ms. con *Letras de México*.

asegurarlos aún totalmente, dichas tachaduras o correcciones pueden hacer pensar que las tres hojas manuscritas forman parte de un borrador o de una *copia de trabajo*.

Si a las “tachaduras” mencionadas por Louis Panabière –llamémosles así por el momento– se suma el hecho de que el manuscrito en la tercera hoja sólo presentaba una sola estrofa, cuando debió tener cuatro en total para seguir la disposición que exhibe el Mc. que se conserva y, además, para poder afirmar, con certeza, que se trató de la *última* copia total del poema; es más fácil y claro concluir que dicho manuscrito se trata en realidad de las primeras hojas de un borrador del «Canto a un dios mineral» porque:⁹⁰

- a) Panabière señala que en el manuscrito existían –no se sabe en qué forma estaban señalados– tres estados redaccionales distintos en el verso que, a la postre, sería el número 38, cosa que bien puede definir por sí mismo al manuscrito como *borrador*. La reconstrucción de dichos estadios textuales es, una primera redacción: 1) “no escapa de la realidad que aprieta”; 2) la segunda: “no escapa de la química que aprieta”; 3) y la tercera: “no escapa de la física que aprieta”, que es la lección que nos transmiten el Mc. y *Letras de México* (esta conclusión por sí sola, también ayuda a situar cronológicamente al Mc. como un testimonio intermedio entre los manuscritos y *Letras de México*).

⁹⁰ En el caso del «Canto a un dios mineral» no es posible hablar de la existencia de un original, tal como lo denomina la crítica, porque según los datos existentes, el poema pudo no ser terminado en su totalidad a falta de las rigurosas correcciones que gustaba de hacer el poeta. Pese a eso, aún así se puede estar en posición de calificar de borradores las tres hojas manuscritas, ya que si fueran el comienzo del poema, tal como estaba redactado antes de la muerte de Cuesta, sólo tenía cincuenta y cuatro versos. Si en las tres hojas manuscritas estuvieran cuatro estrofas en cada una (setenta y dos versos), esa situación sí podría hacer pensar en la posibilidad de nombrarlas: “original” (o última copia manuscrita del poema, tal como el deseo expreso de Cuesta lo dejó antes de su muerte) con todas las salvedades que ya se han mencionado.

b) los dos investigadores extranjeros que examinaron el manuscrito señalan que en la tercera página sólo aparecía una estrofa (recordemos que la tradición teórica expone que siempre, o la mayoría de las veces, las formas más breves de un texto y con menor complejidad sintáctica corresponden a las más arcaicas), razón que califica nuevamente a dichas hojas manuscritas de *borrador* –o cuando menos las descalifica del término “original”– ya que si hubiera sido el inicio de la copia autógrafa, no presentaría las *tachaduras* que señala Panabière, además de que, en la tercera hoja, también estarían redactadas cuatro estrofas y no una sola.

Por estas dos razones, se puede señalar –con menos temor de cometer una equivocación– que las tres hojas manuscritas con los cincuenta y cuatro versos iniciales del «Canto a un dios mineral» constituyen un *borrador* o una *copia de trabajo* temprana, donde el autor todavía vacilaba en demasía sobre los vocablos de los versos, una versión en etapas intermedias de escritura (nunca finales, pues queda demostrado que se trata de un poema sin las últimas correcciones del autor). Desgraciadamente, si aún se conserva en alguna parte, sólo una datación rigurosa del Ms. podrá revelarnos una fecha más precisa sobre la antigüedad de dicho testimonio para confirmar los juicios que aquí se formulan, además de que, en estricto sentido, no se descarta la posibilidad de que dichas hojas sean la versión autógrafa final realizada por Cuesta, lo que pese a todo, le confieren un alto valor textual por tratarse de documentos personales.

B) EL MANUSCRITO Ms.1

En un volumen editado a raíz del Homenaje Nacional a los Contemporáneos en el año de 1982, se reproduce, junto con otros manuscritos de Novo, Pellicer,

Ortiz de Montellano, Owen, Torres Bodet y Villaurrutia una copia facsimilar manuscrita de Jorge Cuesta donde aparecen los primeros veinticuatro versos del «Canto a un dios mineral»,⁹¹ desafortunadamente a través de esta copia *no* es posible llegar a conclusiones satisfactorias sobre la verdadera clasificación del manuscrito (Ms.1) dentro de la tradición del texto. Por todo ello, y porque sólo se trata de una hoja –distinta en sus lecciones de las consultadas por Panabière y Sylvester–, los comentarios sobre ella, la mayoría de las veces esperan ser precisados por otro investigador que corra con mayor suerte al encontrar los demás testimonios manuscritos del poema que aún puedan conservarse.

El propio Louis Panabière aseguró en su libro sobre Cuesta que: “Los manuscritos que hemos podido consultar indican que, como hacía con todos sus demás poemas, escribió varias versiones [del «Canto a un dios mineral»] o por lo menos lo corrigió y modificó muchas veces”.⁹² Esta noticia justifica y explica la existencia de otro manuscrito distinto a Ms., esas tres hojas que se estudiaron por separado el cual puede ser el reproducido en *Revista de Bellas Artes*.

Atendiendo a lo que la tradición teórica señala, al examinar todo manuscrito del que existen distintos testimonios para su edición, es indispensable discernir si se trata de un *borrador*, *copia autógrafa* u *original*. Se denomina generalmente *borrador* al documento que presenta numerosas correcciones o tachaduras, lo que evidencia un texto en distintas etapas escriturales; *copia autógrafa* es la que el autor realiza a partir del original (o también una copia de mano ajena); y *original* es la copia final hecha a partir del borrador. A la copia que no es autógrafa se le suele llamar apógrafo (pero también es copia obtenida directamente del original o del autógrafa), e *idiógrafos* a los manuscritos copiados bajo la supervisión del autor.

⁹¹ *Revista de Bellas Artes*, 8, noviembre 1982, s. / p. Al pie de la reproducción se puede leer: “Facsímil de un manuscrito de Jorge Cuesta”. Véase el facsimilar en las páginas: 188-189.

⁹² PANABIÈRE 1983, 169.

Al analizar la hoja manuscrita denominada Ms.1 encontramos que:

- a) sólo son los primeros veinticuatro versos del «Canto a un dios mineral»;
- b) cada una de las estrofas, cuatro en total, como en los otros manuscritos, ostentan una sangría al inicio de cada primer verso;
- c) la escritura fina, regular y continua, además de la limpieza en el trazo y la claridad, señalan que se trata de una copia autógrafa, de puño del autor según se confirmó con otros de sus escritos.

Establecer si Ms.1 es anterior o posterior a Ms. resulta evidentemente complicado dadas las evidencias someras con que se cuenta, sin embargo, algunas cosas sí pueden decirse sobre ello. En este caso no se puede hacer uso del argumento que establece como anterior un texto de menor extensión, ya que desconocemos si en ese itinerario de los papeles de Cuesta ambos manuscritos (Ms. y Ms.1) perdieron hojas. Tampoco es posible examinar cuál posee una menor complejidad sintáctica en su estructura, para así determinar una posible datación, debido a que ella es una característica intrínseca de los textos de Cuesta.

El único asidero textual que se ha podido localizar, útil para resolver este punto, se observa en los versos de la primera estrofa de Ms.1, ya que las variantes entre Ms. y Ms.1, de los versos 7 en adelante, son sólo de puntuación, y éstas, impiden la conclusión de tan delicado tema.

Como se observa, las diferencias radicales se hallan entre los versos 2 al 6, donde el Ms., el Mc. y A tienen por sujeto principal a la “seña” de la mano, mientras que el Ms.1 tiene al “deseo” impreciso y flotante como sujeto de esa primer estrofa. El que exista una diferencia no asegura la anterioridad de Ms.1 respecto a los otros testimonios, pero sí acerca y reitera, nuevamente, la filiación cronológica de los textos Ms., Mc. y A, motivo que hace pensar que el testimonio

utilizado por *Letras de México* para transcribir y publicar el poema era el que más se reconocía como la versión última que estaba trabajando Cuesta; además, como lo han señalado muchos de los exégetas cuestianos, las dos primeras estrofas se entienden dentro del total como un preámbulo donde el movimiento físico, en este caso el desplazamiento de la mano, es indispensable para comprender al poema en su conjunto, razón que cuestiona —como última versión— la preeminencia del papel jugado por el “deseo” en la primera estrofa de Ms.1.

Estos argumentos no parecen válidos, puesto que resultan incompletos, pero nuevamente se sustentan en la poca evidencia que existe. Aunque no es posible asegurar fehacientemente que Ms.1 sea una redacción anterior a Ms., sí se puede asegurar que el sentido de la primera estrofa es totalmente distinto al que se observa en todos los demás testimonios que se conservan del «Canto a un dios mineral», razón por la que se ha preferido consignar las variantes de Ms.1 en la segunda columna, y hacer anotaciones en el «APARATO CRÍTICO» que señalen su situación textual. Por la dificultad para juzgar su valor como transmisor del poema, pero después de evaluar estas pocas distinciones, en el «*Stemma codicum*» aparece en el mismo nivel de Ms.; ojalá que, con nuevos datos, el tiempo permita resolver cada una de las hipótesis aquí formuladas, fruto de la mejor explicación que se pudo encontrar para solucionar las incógnitas textuales, si con el paso de los años pueden corregirse para encontrar una respuesta más satisfactoria, por el momento resultaría irresponsable formular otro tipo de conclusiones, motivo por el que se prefirió no hacerlo.

C) EL MECANUSCRITO Mc.

El mecanuscrito que se presenta aquí fue encontrado en los archivos de Jorge Cuesta, ahora bajo el cuidado de su sobrino Víctor Peláez, quien lo supone la

fuelle que utilizó *Letras de México* en 1942. Como el facsimilar del Mc. que se utilizó para esta investigación es la copia del original (*copia directa por papel carbón*), por eso no puede observarse una anotación manuscrita que aparece en el original salido de la máquina mecánica que, a la letra, dice: "7 pts / negras / 2. cols.", desafortunadamente se desconoce al autor de dicha anotación, aunque es muy posible que, por el tipo de letra, no sea Jorge Cuesta,

Natalia Cuesta, en uno de los pocos testimonios personales que se conocen de ella, expresó que, a la muerte de Jorge, sus papeles pasaron de Octavio G. Barrera —editor de *Letras de México*— a Castro Leal, y después a Rubén Salazar Mallén —colaborador en la edición de ESTACIONES 1958—, posteriormente a manos de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, quienes prepararon la edición de 1964 y, por último, a Louis Panabière. Sin embargo, cuando Panabière y Sylvester consultaron aquel material para elaborar sus respectivas tesis doctorales ya habían pasado más de treinta años del fallecimiento de Cuesta, es así que no sólo muchas personas fueron las que estuvieron involucradas en la protección, conservación y resguardo del archivo de Cuesta, sino que además fueron muchos los años que transcurrieron entre esa primera edición del «Canto a un dios mineral» en 1942 y las observaciones emitidas por Panabière y Sylvester referentes a la solvencia de todas sus lecciones frente al Ms.

Formular una hipótesis sólida apoyada en todas esas situaciones históricas que han acompañado al texto de Jorge Cuesta es complicado, pese a eso, se exponen a continuación diferentes preguntas e hipótesis sobre lo ocurrido con este Mc. que hoy se da a conocer:

1. Por haber sido encontrado en los papeles que pertenecieron a Jorge Cuesta, ahora bajo la custodia de su sobrino Víctor Peláez Cuesta después de acaecida la muerte de Natalia, es indudable que bajo

ninguna circunstancia puede dudarse de la importancia que reporta para los estudios textológicos sobre el «Canto a un dios mineral» y su autor,⁹³

2. sobre el por qué ninguno de los editores de la obra poética de Jorge Cuesta utilizó el Mc. o lo mencionó dentro de sus trabajos es una incógnita. Al respecto, Víctor Peláez afirma que varios de los papeles de Jorge que ahora se encuentran bajo su cuidado no fueron prestados por su madre Natalia a ninguno de los investigadores por considerarlos de valor estrictamente personal o simplemente por pensar que no serían de importancia para los demás, no se puede asegurar que el Mc. estuviera entre ellos, pero es probable;
3. si nadie consultó el Mc. para las ediciones de los trabajos de Cuesta porque Natalia lo guardó con recelo ¿por qué ESTACIONES 1958 presenta la misma disposición estrófica? Es posible que Rubén Salazar Mallén, amigo cercano de la familia Cuesta, por la afinidad que existió con Jorge y por ser igualmente veracruzano (a él también le encargaron los papeles de Cuesta por algún tiempo para su posible edición, como lo confirma Natalia en una entrevista) haya visto el Mc. en casa de Natalia o en la casa de Veracruz; y como colaboró en la edición de Estaciones es posible que él le comunicara a Elías Nandino la disposición que ostentaba el Mc. completo del poema;⁹⁴

⁹³ La primera noticia que se tuvo de la existencia del manuscrito completo del «Canto a un dios mineral», de Jorge Cuesta se debe a Elizabeth Hulverson, a ella, sirvan estas breves líneas como agradecimiento y reconocimiento por la generosa ayuda que brindó a esta investigación, fundamental en la constitución del texto que se presenta ahora; por supuesto, el agradecimiento es extensivo al sobrino de Jorge Cuesta, el Lic. Víctor Peláez, por permitir que dichos materiales pudieran ser estudiados.

⁹⁴ Recuérdese también que el mismo Salazar Mallén publicó en *América* en 1950 unos sonetos "inéditos, o cuando menos casi desconocidos, de Jorge Cuesta. [Y aseguró que fueron encontrados] por azar en la biblioteca que fuera del poeta, allá en la venerable casa de los Cuestas, en Córdoba", lo que da muestra de la confianza y cercanía que existía con

4. saber quién transcribió a máquina el texto resulta casi imposible. Se entiende que no fue Jorge Cuesta, sin embargo, se desconoce si fue Natalia o bien la responsabilidad debiera adjudicársele a Octavio Gabino Barreda, primer editor del «Canto a un dios mineral», y por lo tanto, responsable también de incluir las últimas estrofas redactas por Cuesta antes de su reclusión médica. Pero lo verdaderamente importante radica en saber cuál fue y dónde está el *original* completo en que se basaron –quien haya sido– para realizar la copia mecanuscrita del poema;⁹⁵
5. tal como se conjeturó anteriormente, si el Ms. conocido es sólo un borrador, no se sabe cuál fue la versión que utilizaron en 1942 para la edición de *Letras de México*, si la del Mc. –a la que, en todo caso, se agregaron innumerables alteraciones–, u otra distinta con las lecciones tal como la exhibe la revista;

Como se advierte, las respuestas a tales formulaciones resolverían, en gran medida, las incógnitas que se ciernen sobre el texto del «Canto a un dios mineral», mientras no se contesten satisfactoriamente, no resta más que ejercer con la mayor responsabilidad una evaluación de las variantes que existen entre la edición comercial, los manuscritos y los mecanuscritos que se conocen con el fin de obtener conclusiones que respondan a esas preguntas.

la familia de Jorge aún después de muerto. (Rubén SALAZAR MALLÉN, «Nota preliminar», *América. Revista Antológica*, 62, enero 1950, p. 115). Por otra parte, ESTACIONES 1958 reproduce casi en todos los casos las mismas versiones de los sonetos tal como los publicó Salazar Mallén ocho años antes, dato que vincula todavía más su participación en la edición de 1958.

⁹⁵ Una última incógnita se presenta al saber que Víctor Peláez también posee la copia mecanuscrita –con semejantes características que las del Mc. de «Canto a un dios mineral»– de gran parte de los sonetos de Jorge Cuesta, y esas versiones responden, casi en su totalidad, a las lecciones que transmitió ESTACIONES 1958, por lo que existe la posibilidad –otra hipótesis– de que dichos mecanuscritos sean la versión que estaba en

Características físicas y disposición del texto

La lección que arroja el Mc. respecto a las estrofas es similar a la que presentaba el Ms.; si se atiende a lo ya comentado, el Ms. exhibía cuatro estrofas en las dos primeras hojas y una estrofa en la última cuartilla. Por su parte, el Mc. del «Canto a un dios mineral» está constituido por diez folios tamaño carta, numerados –al centro de la parte superior de la hoja– en arábigos entre paréntesis del uno al diez. En cada cara están transcritas cuatro estrofas (veinticuatro versos por plana), y cada primer verso de estrofa ostenta una sangría equivalente a cuatro golpes de la máquina mecánica (sangrado que en ninguna de las primeras publicaciones de los poemas presenta Jorge Cuesta, a excepción de los reproducidos por Salazar Mallén en la revista *América*.⁹⁶

LA AUTENTICACIÓN DEL MECANUSCRITO

En las situaciones textuales donde se conserve un material pre-textual, como en este caso el Mc., así como en las disciplinas de la diplomática, se debe prestar atención a los signos de autenticación y validación del documento, antes de presentarse como un manuscrito original del autor del cual se prepara la edición. Principalmente, en el caso del Mc. de Jorge Cuesta, nos referimos a las marcas de antigüedad del soporte, así como al resultado de los exámenes sobre el tipo de instrumento gráfico utilizado en su factura, en este caso, analizar si corresponden, certeramente, a alguno de los que se sabe Cuesta utilizó en otro de los manuscritos que se conserven actualmente bajo resguardo.

poder de Nandino y Salazar Mallén en 1958 al preparar el volumen editado por Estaciones.
⁹⁶ *América. Revista Antológica*, 62, enero 1950. Recuérdese que estos poemas fueron encontrados por Salazar Mallén en la biblioteca de Jorge que se encontraba en la casa de la familia Cuesta en Córdoba.

MARCAS TEXTUALES

Por el tipo de variantes que presenta el Mc. se podría pensar que es una versión distinta a la que utilizaron en *Letras de México*, sin embargo, como no existen evidencias que hagan pensar que existieron otros testimonios con el texto completo del poema, tal presupuesto se vuelve poco factible, aunque no imposible. Igualmente, se puede asegurar que se trata –por la variantes que posee– de un testimonio que se remonta a los más antiguos con que contamos sobre el texto del poema.

Si se toma en cuenta que no presenta el tipo de variantes que se aprecian en las ediciones posteriores a 1964, según se confirma en el *stemma*, ya que ninguna de las alteraciones posteriores a 1964 las encontramos entre las lecciones del Mc.; una datación preliminar lo colocaría entre los años de 1942 a 1964. Pero en estas circunstancias, donde no es posible asegurar, sin riesgo de equivocación, que el Mc. se trata de la copia completa que utilizó *Letras de México* en 1942, lo que sí se puede precisar es que, en base a las características físicas, al tipo y antigüedad del soporte y, principalmente, a las variantes, se está en la capacidad de afirmar que dicho Mc. se remonta más precisamente a los años que van de 1942 a 1958.

Aunque en primera instancia afirmar qué lugar ocupa en el *stemma* es algo complicado, sí puede asegurarse que pertenece a un ámbito temporal que va de la versión comercial *A* hasta el de *B*, *C* y *D*. Los argumentos los encontramos al rastrear las variantes que existen en las ediciones posteriores a 1964, de los testimonios *E* en adelante, puesto que ninguna de ellas es presentada por el Mc. Así, debemos remontarnos a las primeras cuatro ediciones comerciales así como a Ms. y Ms.1 para situar temporalmente al Mc.

D) VARIANTES ENTRE Ms., Ms.1, Mc., A, B, C Y D

De los rasgos distintivos del Mc. –aun contando los errores ortográficos que ostenta– existen diversas variantes que sirven en gran medida para subsanar, o cuando menos explicar, algunas de las lecciones que exhibe el texto del «Canto a un dios mineral» en la versión de *Letras de México*; a su vez, las conclusiones obtenidas después del análisis del Mc. –y de Ms. y Ms.1– pueden ser utilizadas para explicar con mayor profundidad las causas que provocaron esas alteraciones.

A continuación se despliega el repertorio de variantes que ostentan las cuatro primeras impresiones que tuvo el poema de forma íntegra y con los manuscritos y el mecanuscrito. Esta tarea se realiza con la finalidad de:

- a) situar cronológicamente a cada uno de los manuscritos y mecanuscrito de acuerdo con la similitud de variantes que pueda existir con dichas ediciones;
- b) y en segundo lugar, rastrear la posible filiación que pueda existir entre cada una de esas primeras ediciones y testimonios;
- c) el resultado, enriquecerá enormemente la posibilidad de afirmar si el Mc. es anterior a *Letras de México* y por lo tanto su posible texto base; si Ms.1 puede o no ser anterior a Ms; y si Ms. constituye el antecedente directo o no del Mc.

E) VARIANTES DEL MS. (Como sus variantes son distintas a todos los demás testimonios, además de ser escasos versos lo que contiene y no poder utilizarlo como texto base en un cotejo, se prefirió desplegar, por separado, las variantes que presenta con los demás transmisores.

v. 2 exhibe: “deseo”. Como muchas de las variantes que presenta Ms.1, ésta es de puntuación.

- v. 3 exhibe: “impreciso y flotante:”
- v. 4 exhibe: “las formas de su objeto el tiempo altera,”
- v. 5 exhibe: “como el agua a la imagen prisionera”
- v. 6 exhibe: “del cristal ondulante.”
- v. 10 exhibe: “suelta,”
- v. 15 exhibe: “duda,”
- v. 16 exhibe: “desierta,”
- v. 17 exhibe: “soledad y está”
- v. 19 exhibe: “ojos errabundos y sumisos”
- v. 20 exhibe: “son en”

E) VARIANTES DEL MC. CON MS., A, B, C y D

- v. 26 exhibe: “cabída”. Errata ortográfica –inútil para la *examinatio* y *selecctio*– producto de un descuido por parte del transcriptor, quien quiera que haya sido.
- v. 27 exhibe: “vasto y mismo”. Igual que A, B, C y D, pero distinta de la lección que ostenta el Ms.: “vasto y nimio”.
- v. 31 exhibe: “allí esta,”. Distinta a la lección de Ms., A, B, C y D que reproducen: “allí estar,”.
- v. 43 exhibe: “á tal”. Nueva errata producto de la ortografía que señalaba la acentuación de los monosílabos.
- v. 46 exhibe: “en vano¡”. Distinta a Ms., A, B, C y D que reproducen: “¡en vano!”.
- v. 52 exhibe: “nuestra”. Igual únicamente con la lección de D; el Ms., A, B, y C reproducen: “muestra”.
- v. 55 exhibe: “Oh, nubes¡ ni descansa,”. Distinta de A y B: “¡Oh, nubes!, ni descansa.”; distinta de C: “¡oh, nubes!, ni descansa”; y distinta de D: “¡oh, nubes!, ni descansa.”.

- v. 61 exhibe: "Integra". Igual a la lección de *A*, *B* y *C*, producto de la norma que privaba por esos años, y que no exigía la tilde del acento en los caracteres de las mayúsculas. La edición de *D* sí consigna el acento de las mayúsculas cuando así lo requieren: "Íntegra".
- v. 63 exhibe: "aguas diáfanas redes". Distinta de la lección de *A*, *B*, *C* y *D*: "cuyas diáfanas redes".
- v. 67 exhibe: "Que". Distinta de la lección de *A*, *B*, *C* y *D*: "¡Qué".
- v. 72 exhibe: "futuro.". Distinta de la lección de *A*, *B*, *C* y *D*: "futuro!".
- v. 75 exhibe: "atómos". Evidente errata seguramente resultante del proceso de copia.
- v. 103 exhibe: "E mbriagarse". Errata que, como todas las señaladas, no se comparan con las variantes de *A*, *B*, *C* y *D*.
- v. 108 exhibe: "remueve". Distinta a la lección de *A*, *B*, *C* y *D*: "renueve".
- v. 115 exhibe: "uniere". Distinta a la lección de *A*, *B*, *C* y *D*: "muere".
- v. 120 exhibe: "lo flotantes despojos". Errata evidente.
- v. 125 exhibe: "ovara". A todas luces errata.
- v. 127 exhibe: "transporta.". Distinta a la lección que transmite *A*, *B*, *C* y *D*: "transporta,".
- v. 128 exhibe: "Pero". Distinta a la que transmiten *A*, *B*, *C* y *D*: "pero".
- v. 137 exhibe: "del sueño". Igual a *A*, *B* y *C*, pero distinta de *D*: "el sueño".
- v. 143 exhibe: "que aun". Igual a *C*, pero distinta de *A*, *B* y *D*: "que aún".
- v. 145 exhibe: "Qué". Distinta de *A*, *B*, *C* y *D*: "¡Qué".
- v. 148 exhibe: "mudoj". Distinta de *A*, *B*, *C* y *D*: "mudo!".
- v. 149 exhibe: "y graba". Igual a *B*, pero distinta de *A*, *C* y *D*: "Y graba".
- v. 151 exhibe: "Pero; qué". Distinta de *A*, *B*, *C* y *D*: "Pero, ¡qué".
- v. 155 exhibe: "un agua". Igual a *A* y *B*, pero distinto de *C* y *D*: "una agua".
- v. 168 exhibe: "lengueje." Errata sin discusión.

- v. 191 exhibe: “proximas sonoras”. Evidente errata de copia.
- v. 196 exhibe: “moradas”. Distinta de *A*, *B*, *C* y *D*: “moradas,”.
- v. 203 exhibe: “mas secretas”. Igual a *D*; pero distinta de *A*: “mas secretas.”; distinta de *B*: “más secretas,”; distinta de *C*: “más secretas”.
- v. 217 exhibe: “Ese”. Igual que *A*, *B* y *C*, pero diferente de *D*: “Ése”. Problema de norma ortográfica únicamente.

F) CONCLUSIONES

El resultado del análisis detallado de los manuscritos (*Ms.* y *Ms.1*) y el mecanuscrito (*Mc.*) nos permite aventurar una hipótesis sobre su posible situación en el *stemma codicum* del texto. Debido a las características físicas de los manuscritos es imposible saber si alguna vez cada una de esas versiones transmitía de manera íntegra el número de versos con que conocemos ahora al «Canto a un dios mineral», razón que nos impide asegurar que las versiones de los manuscritos constaron siempre con el número reducido de versos con que nos han llegado, ya que a raíz de la muerte de Jorge Cuesta pudieron haberse perdido folios que se integraban a dichos manuscritos.

No podremos saber fehacientemente —cuando menos no por el momento—, si *Ms.* sólo constaba de tres folios, ni tampoco si *Ms.1* sólo era una sola hoja, pero gracias al examen de las variantes entre cada uno de ellos, es posible deducir varios presupuestos.

De acuerdo con lo ya expuesto, *Ms.1* otorga un papel sustancial al “deseo”, en la primera estrofa del poema, cosa que no se advierte en ninguno de los demás testimonios que transmiten el texto. Asimismo, las variantes que presenta con *Ms.* o *Mc.* se ciñen casi exclusivamente a esa primera estrofa, puesto que en las otras sólo son variantes de puntuación. De esto se puede concluir que: a) *Ms.1*, por el tipo y sentido de sus variantes, está alejado

cronológicamente de Ms. y Mc. (punto que, a la vez, sirve para vincular más a estos últimos); b) pudiera ser que en un principio, el «Canto a un dios mineral» estuviera planeado con la idea inicial del “deseo” y no con el de movimiento (“Capto la seña de una mano”), si esto fuera así, el Ms.1 sería el lector más antiguo que se conoce del poema.

Se concluye también que existe una mayor cercanía entre Ms. y Mc. de acuerdo con las lecciones que transmiten. Desdichadamente no estamos en condición de afirmar que Ms. fue el texto que sirvió de modelo al transcribir el poema en su forma mecanuscrita (Mc.), pero sí es seguro que Ms. corresponde a una versión muy cercana cronológicamente a Mc. Algo que también debe recordarse es que, como se señaló anteriormente, Ms. presentaba diversas tachaduras, cosa que lo aleja del papel de “original”.

De igual modo, hablando del Mc., en estos momentos sería irresponsable aseverar que fue el texto base para la edición de *Letras de México*, pero debido a que es el único material encontrado entre los papeles de Jorge Cuesta que transmite de manera íntegra al poema es muy posible que dicha hipótesis sea verdadera.

Por todas estas razones, señaladas y discutidas en «MATERIALES PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES», es que se decidió presentar a la cabeza del *stemma codicum* el testimonio Ms.1, a la par que Ms. y, el de Mc. un poco más abajo. Si bien es cierto que a Ms. Ms.1 y Mc. podría no separarlos más que un pequeño lapso de tiempo, la situación textual de cada uno nos sugiere de cualquier modo esa disposición cronológica dentro del trayecto escritural de «Canto a un dios mineral».

EDICIONES COMPULSADAS

“Aunque como método se considere anticuado, la noción de *codex optimus* resulta imprescindible a la hora de seleccionar el testimonio que servirá de base en el cotejo”,⁹⁷ por tal razón, además de que la realización de esta compulsión de los materiales que se conservan sobre el «Canto a un dios mineral» se efectuó antes de tener acceso –y conocimiento– de la existencia del Mc., es que se decidió utilizar la versión aparecida en *Letras de México* en 1942, como texto sobre el cual se anotan en esta sección todas las variantes que presentan los distintos testimonios conocidos del poema.

Es cierto que muchos críticos podrían calificar, en estas circunstancias, de inútil este trabajo de colación; sin embargo, en la preparación e inicio de este estudio, no existía otro texto de mayor certidumbre en sus lecciones que el reproducido por A –el Mc. completo me fue proporcionado para su estudio recién iniciado el mes de septiembre del año 2000, el Ms. está perdido y sólo consta de una cuarta parte del número total de versos y Ms.1 sólo reproduce veinticuatro versos–, al grado que hasta aquel momento se había evaluado como el posible texto base aquella primera edición póstuma de 1942. Además, cualquier edición que aspire a seriedad y solvencia estable requiere, necesariamente, del examen de *todos* los testimonios disponibles, aún cuando muchos de ellos no sirvan después en la constitución del texto.

De cualquier manera, bien se pudo haber ejecutado la colación únicamente de los pasajes, que algunos han llamado dentro de la tradición: *loci critici*, cosa que no tenía sentido, ya que la extensión del poema no es tan larga como para no realizar la compulsión íntegra, por ello es que se decidió efectuarla en la totalidad de testimonios y el texto completo de cada uno de ellos *contra* el que presenta *Letras de México*.

¿Por qué razón con *Letras de México* y no con los materiales (Ms., Ms.1 y Mc.)? La respuesta es sencilla. Además de las aludidas con anterioridad, porque ninguna de las diferentes ediciones comerciales posteriores a 1942 ha utilizado o tenido conocimiento de las variantes que exhiben Ms., Ms.1 y el Mc. con el texto editado por primera vez en 1942 a excepción de los trabajos de Panabière y Sylvester. Es lógico pensar que, puesto que ninguno de los responsables de cada una de las versiones posteriores a 1942 presentó su edición basándose en los manuscritos o en el Mc., las lecciones de todos esos testimonios comerciales presentarían una cantidad enorme de variantes que sólo harían crecer aún más el listado de erratas que cada edición posee, erratas que no podrían haberse suplido ya que –repito– no examinaron ni el Ms., ni el Ms.1 o el Mc.; además que, en la gran mayoría de los casos, de ninguna forma servirían tampoco como variantes utilizables para su examen, mucho menos en la posible selección de alguna de ellas por su valor textual.

Por las razones expuestas, se decidió presentar el resultado de la colación de las diversas ediciones que ha tenido el poema confrontándose con el texto de *Letras de México* y no con el de Ms., Ms.1 o con el de Mc. Vale aclarar que las variantes que existen entre las ediciones *A* e *I* y los materiales pre-textuales: Ms., Ms.1 y Mc. (las cinco versiones utilizadas en la constitución del texto), se detallan y explican en las anotaciones del «APARATO CRÍTICO» y en las «NOTAS COMPLEMENTARIAS» que acompañan a esta versión del «Canto a un dios mineral», dado su valor en el *stemma*.

El propósito de esta sección es establecer cuáles fueron las ediciones consultadas y –en muy pocos casos– compulsadas por cada uno de los antologadores, críticos o estudiosos que han reproducido el «Canto a un dios mineral»; examen que servirá para:

⁹⁷ BLECUA, 43.

- a) hacer un seguimiento cronológico de todas las ediciones y reproducciones íntegras del poema desde su primera aparición el día 15 de septiembre de 1942 en *Letras de México* hasta los estudios más recientes que se han ocupado de él;
- b) agrupar las reproducciones en familias bien definidas que permitan discriminar cuáles son las reproducciones menos confiables (*eliminatio codicum*), empleando para ello una selección basada en las diversas características, métodos dispuestos por la revista o el volumen y examen de variantes de dichos testimonios.

En los casos posibles, se determinará el texto utilizado por cada editor o impresor del «Canto a un dios mineral» con una cita donde el responsable de la publicación explícitamente señale el nombre del testimonio base usado. No obstante, en algunos casos, ya sea por tratarse de antologías o trabajos de difusión, el autor omite el origen del texto reproducido, en esas circunstancias, de acuerdo a las variantes que reproduce, el texto base se determinará por la filiación de similitudes (errores comunes, siempre y cuando éstos presenten un valor trascendente para establecer dichos vínculos) entre dos ediciones. En el cotejo se descartarán las variantes que, por interpretación o puntuación, resulten inservibles y en extremo difíciles de utilizar como argumento de filiación.

En el caso que nos ocupa, al tener la lección del primer testimonio (volumen comercial editado de manera póstuma), la del Mc. y las anotaciones sobre los manuscritos (Ms. y Ms.1), la colación de los testimonios ciertamente podría parecer poco importante para la fijación de texto; la intención de hacerlo radica únicamente –después de examinados los pre-textos– en la posibilidad de reconstruir las familias en las que se agrupan los diversos testimonios que se conocen del poema con la idea de presentar el *stemma codicum* de la tradición completa del «Canto a un dios mineral».

A (LET. MEX. 1942)

El texto que presenta *Letras de México* corresponde a la primera edición íntegra del poema, un mes y dos días después de la muerte de Jorge Cuesta.

Como este es el texto sobre el cual se anotan y compulsan todos los testimonios (texto base *únicamente para la colación, pero no en la fijación* del poema), las variantes que existan con el Ms., Ms.1 y el Mc. serán analizadas a lo largo del «APARATO CRÍTICO» y las «NOTAS COMPLEMENTARIAS». ⁹⁸

B (ILLESCAS-HERNÁNDEZ 1945)

Esta versión sigue, indiscutiblemente, como texto base a *LET. MEX. 1942*, no existen elementos para asegurar que tuvo acceso al Ms. de Jorge Cuesta que mencionan Panabièere y Sylvester –ni a Ms.1 o al Mc.–, sólo se trata de una copia (directa) de A, eso sí, con numerosas erratas, que van desde la omisión de puntuación hasta la sustitución de palabras.

Variantes con Letras de México.

v. 26 transmite errata: “en el”

⁹⁸ En la lista de las variantes de cada una de las versiones del «Canto a un dios mineral», existen versos que pueden tener más de una palabra distinta con *LET. MEX. 1942*, y hay ocasiones que alguna edición posterior sólo se contamina (continúe) por una de ellas, en ese caso sólo se presenta la palabra que la versión del caso siga. Por ejemplo, en el v. 97 ILLESCAS-HERNÁNDEZ 1945 consigna: “Oscuro parecer no la abandona”, y *ESTACIONES* 1958: “Obscuro parecer no la abandona”; en ese caso la variante de 1945 se anota: v. 97 transmite errata: “Oscuro parecer” (citando las dos palabras que cambió de *LET. MEX. 1942* y agregando la palabra *transmite* porque hay una edición posterior que la sigue); y la variante de 1958: v. 97 sigue a 1945: “parecer” (citando sólo la palabra que sigue de la versión de 1945; deberá entenderse que en todo el verso restante, la versión de 1958 sigue a *LET. MEX. 1942*). En caso de que un mismo verso presente dos variantes distintas con *LET. MEX. 1942* y que se sigan indistintamente por ediciones posteriores, opto por anotar dos veces el verso en cuestión y, en cada uno, la variante que tenga con respecto a *Letras de México*, para que puedan anotarse por separado las que otra edición continúe, tal es el caso del v. 55 de la edición de 1958.

- v. 44 errata: "intima"
- v. 52 errata: "ni las mira,"
- v. 53 errata: "porque al museo"
- v. 75 transmite errata: "compactos;"
- v. 92 errata: "deslumbre."
- v. 93 errata: "O un sólido"
- v. 97 errata: "Oscuro parecer"
- v. 149 errata: "y graba"
- v. 163 errata: "Como"
- v. 200 transmite errata: "que al"
- v. 203 errata: "más secretas,"
- v. 213 transmite errata: "mañana;"
- v. 219 errata: "termina,"

C (*ESTACIONES* 1958)

Su texto base es *LET. MEX.* 1942 –aunque por la disposición en 9 grupos de estrofas, se podría suponer que tuvo conocimiento de la existencia y disposición del texto en el Ms. autógrafo o en el Mc. Tal vez sea posible que esa información les haya llegado por testimonios orales, porque se sabe que Rubén Salazar Mallén, quien colaboró en esta edición, fue una de las personas a quienes le fueron entregados los papeles de Jorge Cuesta para preparar su publicación, por esta razón es que, tal vez, la versión de 1958 muestra coincidencias –aunque sólo en la presentación– con los materiales pre-textuales. Así mismo, se debe señalar que es probable que *ESTACIONES* 1958 no haya cotejado dicho Ms. –ni Ms.1–, puesto que no corrige la variante en el v. 27 de *LET. MEX.* 1942 distinta a la del Ms., así como tampoco es probable que haya consultado el Mc. porque no transmite ninguna de las variantes que exhibe. Otra hipótesis es que

no hayan revisado con detenimiento el texto de Ms., Ms1 o del Mc. y pensaron que se trataba del mismo publicado en 1942, por eso sólo agrupan al poema en estrofas pero *no lo enmiendan*.

Sobre el texto del poema, *ESTACIONES* 1958 tuvo una contaminación de la edición de ILLESCAS-HERNÁNDEZ 1945 porque, curiosamente, la sigue en los vv. 75, 97 y 213. La errata del v. 97 es un error común originario de la edición de 1945, y al repetirla, constituye una evidencia de la filiación entre ambos textos, aunque ello no pueda afirmarse tajantemente.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 55 transmite cambio: “¡oh, nubes!”
- v. 55 errata: “ni descansa”
- v. 75 coincide con *B*: “compactos;”
- v. 79 errata: “inmantado”
- v. 97 coincide con *B*: “parecer”
- v. 143 transmite errata: “que aun”
- v. 155 transmite errata: “una agua”
- v. 203 transmite errata: “más secretas”
- v. 213 coincide con *B*: “mañana;”

D (CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964)

Su texto base es *LET. MEX.* 1942, aunque es posible afirmar que se contaminó con *ESTACIONES* 1958 al fijar su versión, esto se puede confirmar en la errata común del v. 55 en que sigue a la edición de 1958.

Dado que las alternancias de variantes entre *LET. MEX.* 1942 y *ESTACIONES* 1958 son frecuentes en esta edición, es entendible que para 1964 los editores y compiladores de la obra de Jorge Cuesta, Miguel Capistrán y Luis Mario

Schneider, hayan cotejado las dos versiones mencionadas del «Canto a un dios mineral» para establecer su texto.

Asimismo, resulta contradictorio que, desde 1964, Capistrán y Schneider, consignen variantes en sus siguientes ediciones, a pesar de que algunas de ellas fueron tachadas por SYLVESTER 1975 como erratas. Tal el caso del v. 52 donde consignan “nuestra” y lo repiten en 1994; en el v. 61 leemos “al limpio espejo” y lo repite SCHNEIDER 1991 y ambos en OBRAS 1994; en el v. 137: “el sueño” que repiten en SCHNEIDER 1991 y OBRAS 1994; y en el v. 167 consignan “pruebas” y lo continúan de nuevo en SCHNEIDER 1991 y OBRAS 1994. Estos cuatro casos resultan significativos pues son ellos quienes realizan las innovaciones y las continúan en las subsecuentes ediciones que tuvieron bajo su cuidado.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 52 transmite errata: “nuestra,”
- v. 55 coincide con C: “¡oh, nubes!,”
- v. 61 transmite errata: “al limpio”
- v. 137 transmite errata: “el sueño”
- v. 155 coincide con C: “una agua”
- v. 167 transmite errata: “pruebas”
- v. 203 transmite errata: “mas secretas”

E (MONSIVÁIS 1966)

Determinar cuál fue el texto base que utilizó Monsiváis resulta complicado por las similitudes que tiene con las ediciones que le precedieron; sin embargo, es casi seguro que sigue el texto de *ESTACIONES* 1958 ya que de las variantes que presenta, la continúa en la mayoría de sus lecciones: vv. 55, 75, 97, 203 y 213.

Uno de los argumentos para sustentar que el texto base fue *ESTACIONES*

1958, lo evidencia el v. 55, en que presenta el cambio de la “o” minúscula; caso significativo también es el error común: “parecer” del v. 97, igual a *ESTACIONES* 1958 –diferente a *LET. MEX.* 1942 y a *CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964. Para concluir, es preciso señalar que Monsiváis presenta variantes –errores de copia– frente a *ESTACIONES* 1958: vv. 50, 172, 178 y 181.

Algo absurdo es que Monsiváis anote como fuente al pie del poema: “*Letras de México*, 1942”⁹⁹ cuando, en realidad, tiene muchas variantes con el texto que publicó esa revista, ¿será que sólo anota *Letras de México* por ser la primera aparición del poema?; podría ser, aunque el problema se repite en su antología de 1979 donde consigna como fuente “*Poemas y ensayos*”,¹⁰⁰ pero el texto que reproduce es exactamente igual a este de 1966. También consigna una fuente errónea en su versión de 1985 (véase **Q**).

Variantes con *Letras de México*.

- v. 50 transmite errata: “las ciñe”
- v. 55 coincide con *C, D*: “¡oh, nubes!,”
- v. 75 coincide con *B, C*: “compactos;”
- v. 97 coincide con *B, C*: “parecer”
- v. 155 coincide con *C, D*: “una agua”
- v. 172 transmite errata: “aún espeso al aire”
- v. 178 transmite errata: “entraña ya viva”
- v. 181 transmite errata: “eternidad;”
- v. 203 coincide con *C*: “más secretas”
- v. 213 coincide con *B, C*: “mañana;”

⁹⁹ MONSIVÁIS 1966, 443.

F (NIVEL 1972)

Sigue en el texto, tanto en la agrupación de estrofas y variantes, a *ESTACIONES* 1958, por lo que se puede afirmar que es una copia directa de dicha versión.

Estas dos ediciones son las únicas que presentan al poema en grupos estróficos. A diferencia de *ESTACIONES* 1958, *NIVEL* 1972 numera en arábigos los nueve grupos.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 55 coincide con C: "¡oh, nubes!, ni descansa"
- v. 56 transmite errata: "cuando"
- v. 69 errata: "en el conjuro"
- v. 75 coincide con B, C, E: "compactos;"
- v. 97 coincide con B, C, E: "parecer"
- v. 143 coincide con C: "que aun"
- v. 155 coincide con C, D, E: "una agua"
- v. 203 coincide con C, E: "más secretas"
- v. 213 coincide con B, C, E: "mañana;"

G (MONTEMAYOR 1974)

Utiliza como base de su texto CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964; sin embargo, es oportuno aclarar que no la sigue en los vv. 52 y 167 y que son representativos de aquella edición.

Es arriesgado afirmar que cotejó también alguna, o cualquiera de las siguientes versiones con quienes presenta semejanzas: *LET. MEX.* 1942, *ILLESCAS-HERNÁNDEZ* 1945, *ESTACIONES* 1958 y *ELIZONDO* 1974.

Recapitulando, su texto base es CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964, pero es

¹⁰⁰ MONSIVÁIS 1979, 171.

posible pensar que se contaminó de *ESTACIONES* 1958, pues las variantes que tiene con *CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964 son presentadas por la edición de 1958.¹⁰¹

Variantes con *Letras de México*.

- v. 26 coincide con *B*: "en el espacio"
- v. 45 errata: "el receloso"
- v. 55 coincide con *C, D, E, F, H*: "¡oh, nubes!"
- v. 61 coincide con *D, H*: "al limpio"
- v. 69 transmite errata: "al conjuro"
- v. 137 coincide con *D, H*: "el sueño"
- v. 155 coincide con *C, D, E, F, H*: "una agua"
- v. 203 coincide con *D, H*: "mas secretas"

H (ELIZONDO 1974)

Para determinar cuál fue el texto base que utilizó ELIZONDO 1974 es necesario evaluar las similitudes que tiene con *CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964 y con *MONTEMAYOR* 1974 y, al hacerlo, resulta evidente que con ambas ediciones mantiene una gran semejanza. Sin embargo, sigue en dos errores conjuntivos comunes a *CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964, por ello se concluyó que fue su texto base. Resulta complicado establecer el tipo de filiación que tiene con la versión de Carlos Montemayor que apareció el mismo año, es imposible, con los pocos elementos que existen; algo que sí parece probable, es que los dos tienen su *ascendiente común* en *CAPISTRÁN-SCHNEIDER* 1964.

¹⁰¹ El caso de las ediciones *MONTEMAYOR* 1974 y *ELIZONDO* 1974 es particularmente singular, puesto que tienen gran número de similitudes y no es imposible discernir cuál de ellas entro a imprenta antes para organizarlas cronológicamente. *MONTEMAYOR* 1974 se terminó de imprimir en abril y *ELIZONDO* 1974 tiene colofón del 5 de julio, por ello, en el listado de las variantes de cada una de ellas se señalan también las similitudes entre ambas. En el apartado dedicado a *ELIZONDO* 1974 se consigna más información sobre este problema.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 42 errata: "a a luz"
- v. 52 coincide con *D*: "nuestra,"
- v. 55 coincide con *C, D, E, F, G*: "¡oh, nubes!",
- v. 61 coincide con *D, G*: "al limpio"
- v. 94 transmite errata: "tenga un cielo"
- v. 137 coincide con *D, G*: "el sueño"
- v. 155 coincide con *C, D, E, F, G*: "una agua"
- v. 167 coincide con *D*: "pruebas"
- v. 203 coincide con *D, G*: "mas secretas"

I (SYLVESTER 1975)

El texto del poema «Canto a un dios mineral» que presenta Nigel Grant Sylvester, según las notas que hace a su estudio, utiliza de texto base la versión CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964. El propio Sylvester lo consigna de esta forma: "*I follow the text in Schneider and Capistran's edition (I, 63-71)*";¹⁰² sin olvidar que en sus mismas notas al texto reitera que cotejó también *ESTACIONES* 1958, empleándolo en caso de duda para emitir o sustentar sus enmiendas al texto de 1964.

Las enmiendas (todas *ope codicum* sustentadas en el Ms. y *ESTACIONES* 1958) que Sylvester hace al texto del «Canto a un dios mineral» presentado por Capistrán-Schneider en 1964 y su explicación son:

- a) En el v. 27 sustituye *mismo* por *nimio*; porque: "*In v. 3 Cuesta's manuscript reads 'vasto y nimio al suceso,' [sic] Since v. 2 contains the*

¹⁰² SYLVESTER 1975, 163; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 128: "Sigo el texto de la ed. de Schneider y Capistrán (I. 63-73)". Se refiere al texto del poema que aparece en las páginas 63-71 del primer tomo de la edición de 1964).

word 'mismo,' [sic] I suggest there has been a misreading, and have accordingly rectified the text",¹⁰³

- b) en el v. 52 sustituye *nuestra* por *muestra*: "Both the manuscript and Estaciones edition give 'muestra' not 'nuestra' in v. 4. Again I have made the emendation",¹⁰⁴
- c) en el v. 62 sustituye *al* por *el*; porque: "Syntax requires the definite article 'el' rather than 'al' in v. 1. This is attested in the Estaciones edition",¹⁰⁵
- d) en el v. 97 sustituye *parecer* por *perecer*; porque: "The Estaciones edition gives 'parecer' for 'perecer' in v. 1. Sense, however, justifies Schneider and Capistrán's version of the line",¹⁰⁶
- e) en el v. 167 sustituye *pruebas* por *prueba*; porque: "Syntax requires 'prueba' in place of 'pruebas' in v. 5. Again this is attested in the Estaciones edition".¹⁰⁷

Con base en esto se pueden deducir las siguientes conclusiones:

- a) Nigel Grant Sylvester utilizó la edición CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 como

¹⁰³ SYLVESTER 1975, 163; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 128: "El verso 3 del manuscrito de Cuesta reza, 'vasto y nimio al suceso', sugiero que ha habido una lectura equívoca y por ende, he rectificado el texto"). Como se observa Sylvester agrega dos comas inexistentes, por descuido, en las variantes. En las notas a la versión del poema se abunda la información sobre estas particularidades del texto de Sylvester y sus similitudes o diferencias con el MS., Ms.1 y el MC.

¹⁰⁴ SYLVESTER 1975, 163; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 128: "El manuscrito y la ed. de Estaciones dan 'muestra' por 'nuestra' en el verso 4. Nuevamente hice la enmienda").

¹⁰⁵ SYLVESTER 1975, 163; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 128: "La sintaxis requiere el artículo definido 'el' en vez de la contracción 'al' en el primer verso. Está confirmado en Estaciones").

¹⁰⁶ SYLVESTER 1975, 163; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 128: "La ed. Estaciones da 'parecer' por 'perecer' en el primer verso. El sentido, sin embargo, justifica la versión de Schneider y Capistrán").

¹⁰⁷ SYLVESTER 1975, 163; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 128: "La sintaxis requiere 'prueba' en lugar de 'pruebas' en el verso 5. Está confirmado, otra vez en la ed. de Estaciones").

- texto base y sobre ésta fue que realizó las “correcciones” *ope codicum*;
- b) en los casos señalados utilizó el Ms. con las primeras nueve estrofas y la edición de Estaciones como sustento al realizar dichas enmiendas;
 - c) no tuvo acceso al Mc. ya que no comenta nada sobre su existencia o sobre sus lecciones;¹⁰⁸
 - d) no utilizó ni compulsó Ms.1;
 - e) ni utilizó ni compulsó *LET. MEX. 1942*.

Es necesario aclarar que Nigel Grant Sylvester no tuvo acceso a la primera publicación íntegra del poema aparecida en *Letras de México* en 1942; al cotejar estrictamente la versión de CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 con la de *ESTACIONES* 1958 para fijar el texto que utilizó en su análisis, no estaba en disposición de señalar que ambas cambiaron el texto de *Letras de México*. CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 puso: “nuestra” por “muestra”; “al” por “el”; “pruebas” por “prueba”; por su parte *ESTACIONES* 1958 puso: “parecer” por “perecer”. Sylvester al presentar su versión realiza las *enmiendas*, mismas que *no* eran necesarias, porque ya aparecían *enmendados* los versos en su versión original de *Letras de México* en 1942. Por eso, aunque parezca que Sylvester presenta muchas enmiendas en su texto, en realidad, son pocas realmente las variantes con *Letras de México*.

A todo esto hay que agregar que por no compulsar *LET. MEX. 1942* no menciona la diferencia entre *Letras de México* (y *ESTACIONES* 1958) donde aparece: “del sueño” y no “el sueño” como transmite CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964,

¹⁰⁸ Se debe puntualizar que el procedimiento efectuado por Sylvester fue el correcto, según los datos con que contaba en el año de 1975 al enmendar el texto gracias a las lecciones que aparecen en el Ms. Desafortunadamente lo que no se detuvo a evaluar fueron esas “tachaduras” que señala Panabière en las hojas manuscritas del poema (mismas que sirven para calificar como posible borrador y no original a dicho Ms.); por tal razón, las “correcciones” al texto basadas en las lecciones del Ms. son ahora cuestionadas, y más cuando se puede contar con la copia del poema íntegro en Mc., además del manuscrito Ms.1, para formular una hipótesis más completa., sin pasar por alto que Sylvester no coyejó

aunque por existir diferencias entre los testimonios de 1958 y 1964 debió hacerlo como en todos los demás casos en que así lo efectúa. Tampoco analiza la variante del v. 155 donde continúa a 1958 y 1964 “una agua” y no menciona la versión primigenia de 1942 que consigna “un agua”; por último, en el v. 203, Nigel Grant reproduce la versión de ESTACIONES 1958 consignando que: “*there is a variant accentuated ‘más’ in the fifth verse of the Estaciones edition, which I prefer*”,¹⁰⁹ pero no arguye alguna otra justificación más que la preferencia de sentido que le otorga a la estrofa recurriendo a la *divinatio*.

Cabe decir que para efectuar el cotejo de las variantes de Nigel Grant Sylvester, se utilizó la versión aparecida en la tesis doctoral de 1975 y no la de SYLVESTER 1984, esta última se analizará por separado; ya que, los cambios de la versión de 1984 sobre el texto de 1975, son a todas luces erratas tipográficas introducidas involuntariamente en el proceso de edición, de las que seguramente la responsable es la casa editora puesto que Sylvester no hace modificaciones al texto original, además porque se trata de una traducción, copia directa o *codex descripti* (véase O).¹¹⁰

Variantes con *Letras de México*.¹¹¹

v. 27 transmite cambio: “vasto y nimio”

Letras de México.

¹⁰⁹ SYLVESTER 1975, 139; (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 115: “Aparece una variante de ‘más’ acentuado en el verso de la edición de Estaciones, que prefiero”).

¹¹⁰ Aprovecho el espacio para mencionar y dar crédito que, sobre la omisión de Sylvester por cotejar la primera impresión del poema en *Letras de México*, en un trabajo muy reciente e inédito de David Clemente Zamora y Aurora González, “El sabor que destila la tiniebla. Recepción de la obra de Jorge Cuesta (1902-1942)”, se arroja luz –por primera vez– sobre este asunto.

¹¹¹ Se consignan además de los cambios y variantes al texto de *Letras de México*, las de ESTACIONES 1958 y CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 que utilizó Sylvester. Por ello, aún cuando la variante que presente un verso se repita en otra edición diferente a éstas (como pudieran ser las de MONSIVAIS 1966, NIVEL 1972, MONTEMAYOR 1974 y ELIZONDO 1974) no se anotará, porque Nigel Grant sólo compulsó las dos señaladas con anterioridad.

- v. 55 coincide con C, D: "¡oh, nubes!,"
- v. 137 coincide con D: "el sueño"
- v. 155 coincide con C, D: "una agua"
- v. 203 coincide con C: "más secretas"
- v. 216 errata: "compana."

J (BUSTOS 1977)

Su texto base es CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 puesto que la sigue en sus principales rasgos distintivos.

Una de las claves que nos permite afirmar lo anterior, es que de las variantes características de cada edición continúa en el v. 52 la versión de 1964 (que ELIZONDO 1974 ya había seguido). No se puede eludir tampoco el caso del v. 167, donde no sigue ni la edición de 1964 ni la referida de 1974, a pesar de que, como ya vimos, constituye un rasgo característico del texto de dicha edición: "pruebas".

En esta versión es casi seguro determinar que se basaron en CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 porque la nota que antecede al poema recupera toda la información del prólogo de Luis Mario Schneider a la edición de 1964.

Las variantes con *Letras de México*.¹¹²

- v. 15 errata: "duda."
- v. 45 errata: "seno,"
- v. 52 coincide con D, H: "nuestra,"
- v. 55 coincide con C, D, E, F, G, H: "¡oh, nubes!,"
- v. 61 coincide con D, G, H: "al limpio"

¹¹² No se anotan las variantes con SYLVESTER 1975 porque, según las lecciones que consigna, y por la cercanía cronológica de ambas ediciones, es seguro que no la compulsó; además que la de Sylvester fue presentada en el extranjero.

- v. 103 errata: "Embriaguez"
- v. 137 coincide con *D, G, H*: "el sueño"
- v. 155 coincide con *C, D, E, F, G, H*: "una agua"
- v. 203 coincide con *D, G, H*: "mas secretas"

K (REIMPRESIÓN 1978)

La edición de CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 se reimprimió, aparentemente sin autorización de los editores, catorce años más tarde por la Universidad Nacional Autónoma de México.¹¹³ Este testimonio de 1978 es copia directa del de 1964 por lo que sus variantes son también idénticas a las del texto de 1964.

L (MONSIVÁIS 1979)

Esta versión de Carlos Monsiváis es copia del texto publicado por el mismo autor trece años antes en MONSIVÁIS 1966.

Nuevamente, al final del poema, consigna un dato erróneo, ahí leemos como fuente: "*Poemas y ensayos*".¹¹⁴ Aunque, como se dijo, el dato es falso puesto que el texto es idéntico al de MONSIVÁIS 1966, y la fuente de ambos fue *ESTACIONES* 1958; las variantes con *LET. MEX.* 1942 son *exactamente* las mismas a las de *E*.

M (SCHNEIDER 1982)

El texto presentado por Luis Mario Schneider en esta antología es copia directa de CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964; aunque el análisis también arrojó que tiene

¹¹³ SCHNEIDER 1991, 11: "En 1978 se reproduce la misma edición [CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964] en forma facsimilar, patrocinada ahora por la UNAM a través de la Coordinación de Humanidades y la Dirección General de Publicaciones [...] esta edición fue realizada sin consulta previa con los recopiladores y dejaba atrás un buen número de composiciones poéticas y de artículos que se habían localizado con posterioridad a 1964".

¹¹⁴ MONSIVÁIS 1979, 171.

coincidencias con ELIZONDO 1974, siendo Schneider uno de los compiladores del volumen de 1964 resulta casi seguro que éste fue su texto base.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 52 coincide con *D, H, J*: “nuestra,”
- v. 61 coincide con *D, G, H, J*: “al limpio”
- v. 167 coincide con *D, H*: “pruebas”
- v. 203 coincide con *D, G, H, J*: “mas secretas”

N (ARREDONDO 1982)

Esta versión de Inés Arredondo está plagada de erratas que vuelven difícil establecer el texto base que utilizó; sin embargo, por las similitudes recurrentes es posible señalar a CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964 como posible texto base para ARREDONDO 1982.¹¹⁵

Variantes con *Letras de México*.

- v. 1 transmite errata: “mano y veo”
- v. 8 errata: “leve que socaba”
- v. 25 transmite errata: “difundida”
- v. 37 transmite errata: “pero sujeta,”
- v. 46 transmite errata: “vano! pues”
- v. 52 coincide con *D, H, J, M*: “nuestra,”
- v. 55 coincide con *C, D, E, F, G, H, I, J, L*: “¡oh, nubes!,”

¹¹⁵ El ensayo donde aparece la reproducción del poema ha sido reeditado junto con otros trabajos de Inés Arredondo en *Obras completas: La señal. Río subterráneo. Los espejos. Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: Siglo XXI, 1998; sin embargo, la primera versión corresponde al libro publicado en 1982 por Arredondo. A pesar de que dicho libro de 1982 corresponde al texto íntegro de su tesis, en ésta no aparece, extrañamente, la reproducción del «Canto a un dios mineral».

- v. 56 transmite errata: “una agua”
- v. 61 coincide con *D, G, H, J, M*: “al limpio”
- v. 97 coincide con *B, C, E, F, L*: “parecer”
- v. 104 transmite errata: “área llama,”
- v. 113 errata: “vacía.”
- v. 137 coincide con *D, G, H, I, J*: “el sueño”
- v. 149 errata: “Y grava”
- v. 167 coincide con *D, H, M*: “y las pruebas,”
- v. 172 coincide con *E, L*: “aún espeso al aire”
- v. 203 coincide con *C, E, F, I, L*: “más secretas”
- v. 220 errata “El sabio”

Ñ (PANABIÈRE 1983)

En el lineamiento de establecer cuáles son las ediciones compulsadas o, simplemente, utilizadas por cada crítico como base para su estudio, el caso de Panabière es particular porque a la fecha no se ha podido examinar el texto original de su trabajo en francés (*L'itineraire de dissidence d'un intellectuel mexicain: Jorge Cuesta (1903-1942)*. Perpignan: Université de Perpignan, 1980), por ello las variantes han sido establecidas con base en esta traducción, hecha por Adolfo Castañón, y publicada bajo el título *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Es una clara desviación del método porque en realidad las variantes que se le atribuyan a Panabière pueden ser —eso es innegable— errores tipográficos de imprenta cuyo responsable será la casa editorial mexicana y no el estudioso francés, además que el volumen traducido no consigna el nombre del responsable del cuidado editorial (descuido que también sucede con la versión en español del trabajo de Nigel Grant Sylvester).

Pese a ello, el propio Panabière nos esclarece qué texto base utilizó en su

estudio sobre Cuesta; y así lo aclara puntualmente:

Obra en nuestro poder [Sylvester y Panabière] la fotocopia de una versión manuscrita que infortunadamente está incompleta y que nos permite tomar conciencia de los errores contenidos en las ediciones. Nigel Sylvester retoma con minucia todas las variantes que ha sido capaz de advertir y es posible decir que el texto que reproduce en su tesis es el más escrupulosamente establecido. Y es el que utilizaremos. No obstante, hay que advertir que *Canto a un dios mineral* debe ser considerado como una obra inacabada, en la medida en que sabemos que Cuesta retocaba y perfeccionaba constantemente sus manuscritos antes de darlos a la estampa en su versión definitiva. Tiene esta obra el carácter ineluctablemente arbitrario de una edición póstuma.¹¹⁶

Queda explicado, por las razones que arriba se citan, que SYLVESTER 1975 es el texto base que utilizó Panabière.

Como última aclaración al tema, es necesario subrayar también que las variantes presentadas por la edición de Panabière en español no obstaculizan la determinación del texto base por él utilizado, sino que, además, dichos cambios son erratas de copia agregadas al texto de SYLVESTER 1975 en la versión traducida de Louis Panabière, puesto que en estricto sentido, los textos deberían ser idénticos.

Variantes con *Letras de México*.¹¹⁷

- v. 16 errata: “desierta,”
- v. 22 errata: “apoderan del mármol”
- v. 27 coincide con *l*: “vasto y nimio”
- v. 33 errata: “sube,”
- v. 37 errata: “sueño;”
- v. 55 errata: “oh, nubes!, ni descansa”
- v. 56 errata: “cuando”

¹¹⁶ PANABIÈRE 1983, 174.

¹¹⁷ Puesto que el texto de Panabière debería ser exactamente igual al de SYLVESTER 1975, se anotan, además de las variantes con *LET. MEX.* 1942, aquellas que distinguen a los textos

- v. 74 errata: “mueven”
- v. 85 transmite errata: “regresa”
- v. 88 errata: “orilla”
- v. 107 errata: “venturoso”
- v. 109 errata: “arrebatan”
- v. 137 coincide con /: “el sueño”
- v. 148 errata: “mundo!”
- v. 151 errata: “Pero ¡qué”
- v. 155 errata: “un agua móvil al rielar que dura”
- v. 172 errata: “aún espeso al aire”
- v. 199 errata: “aproxima,”
- v. 200 transmite errata: “que al”
- v. 203 coincide con /: “más secretas”
- v. 218 errata: “en él entraña”

O (SYLVESTER 1984)

Esta versión comercial de SYLVESTER 1975, no añade, en lo que respecta a la anotación de comentarios al «Canto a un dios mineral», ningún dato nuevo sobre variantes, ediciones –no repara la omisión por no haber consultado *LET. MEX.* 1942– o estudios recientes (un año tenía de aparecida la traducción al español del libro de Louis Panabière. Sylvester sólo menciona que “Louis Panabière prepara en Francia otra tesis sobre las estructuras de la sublimación en los escritos de Cuesta”;¹¹⁸ lo mismo que ya había anunciado en 1975: “*finally, we expect a dissertation on the structures of sublimation in the writings of Cuesta from Louis Panabière*”.¹¹⁹ Por lo que se puede afirmar que el capítulo dedicado

de 1975 y 1983.

¹¹⁸ SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 35.

¹¹⁹ SYLVESTER 1975, 27.

al «Canto a un dios mineral» es el mismo que presentó en su tesis doctoral de 1975 sólo que traducido al español.

Al tratarse de una versión traducida, el corrector de estilo o la casa editorial agregaron errores de imprenta –erratas tipográficas– al texto del poema, cosa que puede verse claramente al comparar las variantes entre SYLVESTER 1975 y SYLVESTER 1984 y encontrar que

- a) ninguna de las variantes de 1984 tiene justificación escrita y
- b) ninguna de esas variantes que se agregan en 1984 se comenta en el análisis que Nigel Grant Sylvester hace del poema.

Variantes con *Letras de México*.¹²⁰

- v. 23 errata: “vacilante.”
- v. 27 coincide con *l*: “vasto y nimio”
- v. 55 coincide con *l*: “¡oh, nubes!”
- v. 135 errata: “y la libre”
- v. 137 coincide con *l*: “el sueño”
- v. 140 transmite errata: “vidas”
- v. 155 coincide con *l*: “una agua”
- v. 172 errata: “aún espeso al aire brota.”
- v. 190 errata: “horas.”
- v. 203 coincide con *l*: “más secretas”

P (CAICEDO 1985)

Por tratarse de la versión original de la tesis de maestría de Adolfo León Caicedo, y porque en realidad corresponde al texto presentado en CAICEDO

¹²⁰ Se anotan únicamente, además de las variantes con *LET. MEX.* 1942, aquellas erratas que se agregaron al texto de 1975 ya que se trata sólo de una versión comercial traducida del trabajo doctoral de Sylvester.

1988, aunque este último suma evidentes erratas de imprenta a la versión primigenia de 1985, se ha decidido explicar las variantes que mantiene con *LET. MEX.* 1942 en el apartado dedicado a CAICEDO 1988. Es oportuno precisar que en 1988 Caicedo no agrega ningún comentario o cambio sustancial al texto del poema, por ello se decidió presentar las variantes que tenga en el listado, pero la explicación de las mismas y la determinación del texto base que utilizó Caicedo, serán estudiadas y consignadas en el apartado dedicado a CAICEDO 1988.

Variantes con *Letras de México*.¹²¹

- v. 27 coincide con *I, Ñ, O*: “vasto y nimio”
- v. 42 errata: “luz que la”
- v. 55 coincide con *I, Ñ, O*: “¡oh, nubes!”
- v. 94 errata: “tenga un cielo”
- v. 124 errata: “lograda”
- v. 128 transmite errata: “hacia adentro”
- v. 130 errata: “y en vano confronta la visión que se desliza”
- v. 131 [funde el verso con el anterior: *omissio ex homoioteleuto*]
- v. 137 coincide con *I, Ñ, O*: “el sueño”
- v. 140 coincide con *O*: “vidas”
- v. 143 errata: “recoge en su sentido”
- v. 155 coincide con *I, O*: “una agua”
- v. 196 errata: “formen sus”
- v. 203 coincide con *I, Ñ, O*: “más secretas”
- v. 213 errata: “sonora una”

¹²¹ Anoto solamente las variantes que presenta con los trabajos descendientes del trabajo de Nigel Grant Sylvester: SYLVESTER 1975, PANABIÈRE 1983 y SYLVESTER 1984, pues Caicedo señaló que utiliza el texto de Sylvester como base; por esa vía puede corroborarse que

Q (MONSIVÁIS 1985)

Para esta versión bajo los sellos conjuntos de CREA-Terra Nova, Carlos Monsiváis utiliza de texto base ARREDONDO 1982. Ya no sorprende que la fuente que consigna para el texto del poema sea errónea: “Los artículos y poemas que componen esta antología corresponden a las *Obras de Jorge Cuesta*, publicadas en cinco tomos por la Universidad Nacional Autónoma de México”.¹²²

Variantes con Letras de México.

- v. 1 coincide con N: “mano y veo”
- v. 21 errata: “nubes y frontas”
- v. 25 coincide con N: “difundida”
- v. 37 coincide con N: “pero sujeta,”
- v. 46 coincide con N: “vano! pues”
- v. 52 coincide con D, H, J, M, N: “nuestra,”
- v. 53 errata: “retira,”
- v. 55 coincide con C, D, E, F, G, H, I, J, L, N, Ñ: “¡oh, nubes!”
- v. 56 coincide con N: “una agua”
- v. 61 coincide con D, G, H, J, M, N: “al limpio”
- v. 67 errata: “la fragua,”
- v. 97 coincide con B, C, E, F, L, N: “parecer”
- v. 104 coincide con N: “área llama,”
- v. 137 coincide con D, G, H, I, J, N: “el sueño”
- v. 149 errata: “y graba el”
- v. 167 coincide con D, H, M, N: “y las pruebas”
- v. 172 coincide con E, L, N, Ñ: “aún espeso al aire”

siguió a SYLVESTER 1984 y como respaldo a PANABIÈRE 1983.

- v. 178 errata: “plena”
- v. 203 coincide con *D, G, H, J, M*: “mas secretas”
- v. 220 coincide con *N*: “El sabio”
- v. 221 errata: “sentido que”

R (CAICEDO 1988)

Sigue, igual que la versión en tesis, a SYLVESTER 1975 ya que consigna: “El crítico Nigel Grant Sylvester fue el primero en cotejar la parte existente del manuscrito original con las diversas versiones que han deambulado, y realizó las enmiendas pertinentes que nos permiten ofrecer el texto base del presente estudio”.¹²³

Una de las primeras dudas surge al tratar de definir cuál de los dos textos que presentó Sylvester fue el que utilizó Caicedo en 1985 y 1988, SYLVESTER 1975 o SYLVESTER 1984. En su bibliografía consigna sólo la edición de 1984; además, las citas y referencias al trabajo de Sylvester remiten, siempre, a este volumen; tampoco hace alusión alguna a la tesis de 1975. Una de las razones que sustenta la afirmación de que el texto base fue SYLVESTER 1984, la descubrimos en el v. 140 donde consigna la errata: “vidas” tal como aparece en 1984, siendo que en SYLVESTER 1975 aparece “vidas,”; asimismo, como la versión de 1984 del trabajo de Sylvester está plagado de erratas tipográficas, en caso de duda, Caicedo, cotejó PANABIÈRE 1983 y enmienda *ope codicum*, eso sucede en el v. 172. Por estos datos se concluye que SYLVESTER 1984 es el texto base que Adolfo León Caicedo Palacios utilizó tanto CAICEDO 1985 como en 1988.

¹²² MONSIVÁIS 1985, 25.

¹²³ CAICEDO 1988, 108.

Variantes con *Letras de México*.¹²⁴

- v. 27 coincide con *I, Ñ, O, P*: “vasto y nimio”
- v. 55 coincide con *I, Ñ, O, P*: “¡oh, nubes!”
- v. 69 errata: “al conjuro”
- v. 94 coincide con *P*: “tenga un cielo”
- v. 128 coincide con *P*: “hacia adentro,”
- v. 137 coincide con *I, Ñ, O, P*: “el sueño”
- v. 140 coincide con *O, P*: “vidas”
- v. 143 coincide con *P*: “recoge en su sentido”
- v. 172 coincide con *Ñ*: “aún espeso al aire”
- v. 196 coincide con *P*: “formen sus”
- v. 203 coincide con *I, Ñ, O, P*: “más secretas”

S (SCHNEIDER 1991)¹²⁵

Esta edición, preparada por Luis Mario Schneider, coeditor de las aparecidas en 1964 y 1994, utiliza como texto base CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964; descontando

¹²⁴ Se anotan solamente las variantes con *LET. MEX. 1942* de las ediciones *descendientes* del texto de Sylvester y ahora, también, las diferencias con su tesis (CAICEDO 1985), pues anteriormente se explicó que CAICEDO 1988 es copia directa del trabajo de Nigel Grant Sylvester, y por tanto, no creo conveniente señalar coincidencias de variantes con otras ediciones distintas puesto que Caicedo no las utilizó al establecer su versión.

¹²⁵ En ese mismo año apareció un artículo titulado: “El magisterio de Jorge Cuesta” (*Plural*, 234, marzo 1991, pp. 26-40) firmado por Jorge Volpi; en él, la versión que aparece del “Canto a un dios mineral” resulta ser un verdadero pastiche del poema. Por esa razón se ha decidido no compulsarla y descartarla de los testimonios cotejados; esta *eliminatio codicum* es avalada porque su versión responde a otros fines, baste comparar la primera estrofa con *LET. MEX. 1942* para darnos cuenta de ello.

Letras de México 1942

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

Jorge VOLPI, “El magisterio de Jorge Cuesta”

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

las evidentes erratas de los vv. 17, 152 y 185, y con la única excepción de respetar “muestra” en el v. 52, tal como apareció en *LET. MEX.* 1942. (Este último dato es singular pues no corrige ninguna de las variantes que proponen los trabajos que descienden de la rama de SYLVESTER 1975 ni es posible, por los elementos que existen, confirmar una contaminación pertinente de otra edición).

La versión del poema aparece en una “edición antológica en la tercera serie de Lecturas Mexicanas”;¹²⁶ antología en fin, y no estudio o revisión analítica de los poemas de Cuesta, y como tal, las variantes que presenta no son explicadas. Otro dato, por demás curioso, es que Rodolfo Mata la utilice como uno de los testimonios *meliores* para presentar su versión del poema, cuando además de ser un texto descuidado y sin anotaciones (*codex deteriores*), la colección a la que pertenece no se precia por su cuidado editorial, pues tiene por meta reproducir, en grandes tirajes y a bajo precio, las obras más representativas de la literatura mexicana.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 17 transmite errata: “soledad y está”
- v. 55 coincide con C, D, E, F, G, H, I, J, L, N, Ñ, O, P, Q, R: “¡oh, nubes!,”
- v. 61 coincide con D, G, H, J, M, N: “al limpio”
- v. 85 coincide con Ñ: “regresa”
- v. 137 coincide con D, H, G, I, J, N, Ñ, O, P, Q, R: “el sueño”
- v. 152 errata: “aterrado y no”
- v. 155 coincide con C, D, E, F, G, H, I, J, O, P: “una agua”
- v. 167 coincide con D, H, M, N, Q: “y las pruebas”
- v. 185 transmite errata: “edifica transparentes,”
- v. 203 coincide con D, G, H, J, M, Q: “mas secretas”

¹²⁶ SCHNEIDER 1991, 11.

T (OBRAS 1994)

Esta versión preparada por los recopiladores y editores originales de los trabajos de Cuesta, con el agregado de dos nuevos colaboradores: Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, sobrino de Jorge Cuesta, utiliza como texto base la versión de CAPISTRÁN-SCHNEIDER 1964. Si bien, en algunos casos presenta variantes con ésta, es claro que *todas* ellas son errores tipográficos, puesto que no existe justificación aparente de las mismas, por lo menos no en las notas que se presentan.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 52 coincide con H, J, M, N, Q: "crítica nuestra,"
- v. 61 coincide con D, G, H, J, M, N, S: "al limpio"
- v. 137 coincide con D, G, H, I, J, N, Ñ, O, P, Q, R, S: "el sueño"
- v. 148 errata: "nudo!"
- v. 155 coincide con C, D, E, F, G, H, I, J, L, O, P, S: "una agua"
- v. 167 coincide con D, H, M, N, Q, S: "y las pruebas,"
- v. 178 errata: "en su extraña"
- v. 203 coincide con D, G, H, J, M, Q, S: "mas secretas"

U (MATA 1998)

Este texto presentado por Rodolfo Mata, según los datos que él mismo proporciona, cotejó y examinó las variantes de varios trabajos; pero como se puede ver en el listado, utiliza lecciones transmitidas por trabajos como SYLVESTER 1975, PANABIÈRE 1983, SYLVESTER 1984, CAICEDO 1985, CAICEDO 1988 y SCHNEIDER 1991, que fueron las que compulsó. Podría pensarse que el texto base es el de Sylvester, pero hay un dato que obliga a no considerarlo así:

en las variantes que expone de los trabajos de Sylvester, sólo menciona los de VIDA 1984, pasa por alto la errata del inglés en el v. 216 de su trabajo original de 1975.

Si tomamos en cuenta que de las similitudes con las ediciones que se despliegan hay que descartar (*I*), entonces su texto base pudo ser el de SYLVESTER 1984 (*O*), agregando a ésta lecciones inútiles (algunas provenientes de *codex deterioros*), como las de los vv. 17, 85, 128, 185 y 200 procedentes de copias indirectas.

Variantes con *Letras de México*.

- v. 17 coincide con S: "soledad y está"
- v. 27 coincide con I, Ñ, O, P, R: "vasto y nimio"
- v. 85 coincide con Ñ, S: "regresa"
- v. 128 coincide con P, R: "hacia adentro,"
- v. 137 coincide con D, G, H, I, J, N, Ñ, O, P, Q, R, S, T: "el sueño"
- v. 155 coincide con C, D, E, F, G, H, I, J, L, O, P, S, T: "una agua"
- v. 185 coincide con S: "edifica transparentes"
- v. 200 coincide con Ñ: "que al"
- v. 203 coincide con C, E, F, I, L, N, Ñ, O, P, R: "mas secretas"

«CANTO A UN DIOS MINERAL», DE JORGE CUESTA

Texto establecido por Israel Ramírez

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

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

Una mirada en abandono y viva,
sí no una certidumbre pensativa,
15 atesora una duda;
su amor dilata en la pasión desierta
sueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.

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

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

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

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

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

No hay solidez que a tal prisión no ceda

aun la sombra más íntima que veda
45 un receloso seno
¡en vano!; pues al fuego no es inmune
que hace entrar en las carnes que desune
las lenguas del veneno.

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

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

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

¡Qué eternidad parece que le fragua,

bajo esa tersa atmósfera de agua,
de un encanto el conjuro
70 en una isla a salvo de las horas,
áurea y serena al pie de las auroras
perennes del futuro!

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

Ay, que del agua el imantado centro
80 no fija al hielo que se cuaja adentro
las flores de su nado;
una onda se agita, y la estremece
en una onda más desaparece
su color congelado.

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

La materia regresa a su costumbre.

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

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

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

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

el vivo engaño a la pasión se adhiere
y apresura a los ojos
náufragos en las ondas ellos mismos,
al borde a detener de los abismos
120 los flotantes despojos.

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

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

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

Cuevas innúmeras y endurecidas,

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

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

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

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

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,

y asciende un burbujear a la sorpresa
165 del sensible oleaje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las prueba, las une, las suspende
la creación del lenguaje.

El lenguaje es sabor que entrega al labio
170 la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
despierta en la garganta;
su espíritu aun espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.

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

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

Oh, eternidad, la muerte es la medida,

compás y azar de cada frágil vida,
la numera la Parca.

190 Y alzan tus muros las dispersas horas,
que distantes o próximas, sonoras
allí graban su marca.

Denso el silencio trague al negro, oscuro
rumor, como el sabor futuro
195 sólo la entraña guarde
y forme en sus recónditas moradas,
su sombra ceda formas alumbradas
a la palabra que arde.

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

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

El aire tenso y musical espera;
y eleva y fija la creciente esfera,
sonora, una mañana:
la forman ondas que juntó un sonido,
215 como en la flor y enjambre del oído
misteriosa campana.

Ése es el fruto que del tiempo es dueño;
en él la entraña su pavor, su sueño
y su labor termina.
220 El sabor que destila la tiniebla
es el propio sentido, que otros puebla
y el futuro domina.

CAPÍTULO IV

UN TEXTO DESCONOCIDO DE JORGE CUESTA

PRESENTACIÓN

NO RESULTA algo inusual que a lo largo de los últimos años la actividad del crítico literario se haya conducido mediante trabajos de investigación en archivos personales de autores, cuyo resultado derive, muchas veces, en hallazgos valiosos para el medio literario. Me refiero a documentos inéditos, desconocidos o poco valorados (como aquellos que se hayan publicado originalmente en vida del autor, pero que no se habían recopilado o estudiado hasta la fecha).

Asimismo, es posible que en el transcurso de una revisión hemerográfica se descubran cartas publicadas, trabajos no firmados, o firmados bajo seudónimo, poemas no recopilados o ensayos desconocidos hoy en día. Sin embargo, paralelamente, también se ha iniciado tiempo atrás la conservación y resguardo sistemático de los papeles personales de los escritores (y no me refiero únicamente al caso de los mexicanos, tal situación es natural en el extranjero). Tenemos aquí el caso de los archivos de José Gorostiza, Martín Luis Guzmán, Carlos Pellicer, Alfonso Reyes, Juan Rulfo y Jaime Torres Bodet, entre muchos más. De todo ello, lo que sí resulta sorprendente, es que a pesar de lo “mucho” que parece hacerse últimamente esta investigación mediante los papeles de autor, aún queden documentos personales que no han sido debidamente revisados dada su valía y trascendencia para el estudio del literato respectivo.

Tal el caso del escritor mexicano Jorge Cuesta, ensayista y poeta que, mientras vivió, no publicó ningún volumen de corte literario, únicamente dos artículos extensos (de tendencia política) en *plaque*, que salieron a la luz

en 1934. Pese a ello, no se puede asegurar que no intentó hacerlo, puesto que según se ha explicado en el primer capítulo de esta tesis, anunció en por lo menos dos ocasiones la edición de sus sonetos.

Esta situación, característica de Cuesta, fue la que favoreció su desconocimiento por parte del amplio público lector, tarea que sólo pudo ser vencida gracias al interés y dedicación de los investigadores Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, quienes recopilaron la inmensa mayoría de sus textos en 1964, tanto aquellos publicados como los encontrados en forma de original entre los papeles del autor. Sin embargo, ahora, gracias al apoyo y disposición de Víctor Peláez, sobrino del poeta, pudimos realizar un hallazgo sustancial para el estudio de la obra poética de Jorge Cuesta.

Este manuscrito que ahora se da a conocer, inédito hasta donde se sabe, fue encontrado entre los papeles que conforman actualmente el archivo de Jorge Cuesta y que Natalia, su hermana, resguardó hasta su muerte. Posteriormente, Víctor Peláez, sobrino del poeta, es quien se encargó de custodiar algunos de los pocos originales que se conservaron a través de los años y de las distintas personas que tuvieron acceso a ellos desde 1942.¹

La hoja de cuaderno escolar, escrita con máquina mecánica, se hallaba en el archivo preservado de Jorge Cuesta, junto a esquelas, recuerdos familiares como fotografías, y demás papeles personales. A continuación se reproduce –hasta donde nos es posible afirmar– por primera vez y de manera facsimilar este hallazgo, seguido de su transcripción así como las notas que dan cuenta de su situación textual dentro de la obra del autor.

¹ Reitero mi agradecimiento a Víctor Peláez por su invaluable contribución y enriquecimiento en la realización de esta investigación, ya que fue gracias a su generosidad que este texto y el Mc. del «Canto a un dios mineral» me fueron facilitados para su estudio, por el amable conducto de Elizabeth Hulverson quien también merece mi gratitud.

REPRODUCCIÓN FACSIMILAR

Al apagar el fuego se desprende
una gris humareda que trasciende y ~~se eleva~~
y se eleva absorta.

5 Sin saber en que punto ~~compañece~~
y cede un tono azul en que aparece
su anhelo que transporta.

Asi un espíritu por fin sublima
y satisfecha de lograr la cima
logra surcar el cielo.

10 Por simple sencilles todo porfía
en el confín que oculta la ironía
que envanece su anhelo.

Pero esa no es la fe que reprecenta
y a escudriñar el ámbito se obstenta
15 infatigable y necia.

En todo despertar hay una aurora
que extiende más la luz que la atemora
y que por fin desprecia.

20 Con mente fija en festival cercano
se adueña de la margen del arcano
que ni la altura accede.
Y en su pujanza olvida la conciencia
que vivifica para tal escencia
que perpetuar no puede.

25 En desigual encuentro va surgiendo
un tono vivo azul que va encendiendo
enfurecido el orto.

30 REsurge infatigable como lo era
la matriz que su brillo le cediera
en su trayecto corto.

La fiel mision que a tal mision empeña
empieza a declinar y solo sueña
que la semilla aflora.

35 No todo acaba ya, la carne crece
y todo para si desaparece
y hasta el tirano llora.

TRANSCRIPCIÓN

Al apagar el fuego se desprende
una gris humareda que trasciende²
y se eleva absorta.

5 Sin saber en qué punto comparece³
y cede un tono azul en que aparece
su anhelo que transporta.

Así un espíritu por fin sublima⁴
y satisfecha de lograr la cima
logra surcar el cielo.

10 Por simple sencillez todo porfía⁵
en el confín que oculta la ironía⁶

² La parte tachada en la hoja mecanuscrita responde a la razón principal de la medida silábica del verso; si tomamos en cuenta que hay una alternancia constante entre dos versos de once sílabas, uno de siete, dos versos de once y, un último, de siete; es por ello que este verso exige terminar sin la parte tachada ya que rompería esa secuencia silábica. Además de existir también, como causa adicional, la norma métrica; la rima requiere eliminar lo tachado para seguir el patrón AAbCCb.

³ Los errores ortográficos han sido subsanados en la transcripción, en cada verso se hace una llamada, a nota explicativa, para detallar las razones y argumentos que lo motivaron; la modernización ortográfica –en este caso corrección–, es una tarea a la que debe recurrirse cuando se realiza una transcripción –llamada por Tanodi– “modificada o literal modernizada” (Véase Aurelio TANODI, *Normas para la transcripción y edición de documentos históricos. Primera reunión argentina de paleografía y neografía*. Córdoba: Instituto de Estudios Americanistas, 1956, p. 50). Se restituyó el acento en el pronombre “qué”, como lo justifica el sentido del verso. Además, la última palabra del mecanuscrito está corregida de forma manuscrita (se desconoce si fue Jorge Cuesta el autor de dichas anotaciones). Sin embargo, la lección tachada es “compadece”, por la simple razón que la rima consonante necesita adecuarse con el siguiente verso (“comparece”).

⁴ Se restituyeron los acentos en “Así” y en “espíritu”, como lo señala la anotación manuscrita.

⁵ Nuevamente se restituyó el acento en “porfía” y se corrigió la errata en “sencillez”.

⁶ Otra vez se corrigieron los acentos en la transcripción, de acuerdo a las normas ortográficas actuales y a las marcas manuscritas en “confín” y en “porfía”.

que envanece su anhelo.

Pero esa no es la fe que representa⁷

y a escudriñar el ámbito se ostenta⁸

15 infatigable y necia.

En todo despertar hay una aurora

que extiende más la luz que la atemora⁹

y que por fin desprecia.

Con mente fija en festival cercano

20 se adueña de la margen del arcano

que ni la altura accede.

Y en su pujanza olvida la conciencia

que vivifica para tal esencia¹⁰

que perpetuar no puede.

25 En desigual encuentro va surgiendo

un tono vivo azul que va encendiendo

enfurecido el orto.

Resurge infatigable como lo era

la matriz que su brillo le cediera

30 en su trayecto corto.

⁷ Se corrigió la errata en "representa".

⁸ Se ratificó el acento en "ámbito". A lo largo de varias de las composiciones poéticas de Jorge Cuesta, se descubre el uso común de arcaísmos semejantes al exhibido por este verso ("obstenta"). Por tratarse de una transcripción, además de no repercutir semánticamente en el sentido del poema, se ha preferido actualizar la ortografía de la palabra.

⁹ Se consigna el acento en "más", tal como lo indica la corrección manuscrita.

¹⁰ Se cambió el vocablo "escencia" por "esencia" como lo precisa la ortografía actual.

La fiel misión que a tal misión empeña¹¹
 empieza a declinar y sólo sueña¹²
 que la semilla aflora.
 No todo acaba ya, la carne crece
 35 y todo para sí desaparece¹³
 y hasta el tirano llora.

CONSIDERACIONES Y COMENTARIOS

Las circunstancias que rodearon al texto de «Canto a un dios mineral», desde su escritura hasta su publicación, resultan vagas en tantos sentidos que no permiten reconstruir el itinerario genético de la escritura, ni el trayecto que hubo de seguir el original hasta su publicación en *Letras de México*. Pero, ¿por qué comenzar el análisis de este texto relacionándolo con «Canto a un dios mineral». Porque de alguna manera, no se puede pasar por alto la curiosa semejanza que existe entre la métrica utilizada en este texto y la que exhibe aquel otro poema, y tal situación cobra real peso cuando consideramos que Jorge Cuesta no la cultivó en ningún otro de sus textos —a excepción de los escritos en verso libre— al grado que hubiera podido creerse que el «Canto a un dios mineral» era el único texto maduro de Cuesta que había abandonando la forma del soneto.

¹¹ Se restituyó el acento en “misión”.

¹² El sentido contextual que guardan los seis versos de esta estrofa, aunados con los anteriores, demandan que el vocablo correcto deba ser el adverbio “sólo”, y no el adjetivo “solo”. La razón principal es que hasta este verso no ha aparecido un ser animado, o cualquier sujeto dentro de la estrofa, capaz de recibir la intervención directa del adjetivo “solo”; sin embargo, el sentido se aclara con el adverbio, si atendemos que después del fracaso (“empieza a declinar”) solamente resta soñar “que la semilla aflora”.

Desgraciadamente no se pueden reconstruir los avatares que rodearon la escritura o publicación del «Canto a un dios mineral» y, más, después de la muerte de Natalia Cuesta, pues era ella una de las personas cercanas al poeta hasta el día de su muerte y, por lo tanto, quizá la única capaz de agregar datos relevantes y precisos en este sentido.

Debido a eso, sólo resta el recurso de las hipótesis. Si son sólidas y lúcidas se podrá juzgar con menor temor antes de emitir una conclusión; si, por el contrario, resultan endebles, su vigencia será efímera y sólo entorpecerán el camino con comentarios irresponsables o infundados. La hipótesis que aquí se formula es, a la vez que una propuesta, una invitación al diálogo con todo aquél interesado en la obra poética de Jorge Cuesta.

Como se puede observar, existe una estrecha similitud de este mecanuscrito con las características formales que exhibe el «Canto a un dios mineral», tanto en lo que se refiere al tipo de estrofas, formadas por seis versos en cada una, como por la constante silábica de los versos (11-11-7-11-11-7). Sin embargo, no se cuenta con ningún registro que señale que Cuesta se encontraba escribiendo una poesía de aspecto similar al «Canto a un dios mineral» antes de su fallecimiento, por lo que no es posible asegurar –o desmentir– con seguridad plena, el que dichas estrofas (treinta y seis versos en total), fueran redactadas o no para ser incluidas en algún momento como parte del poema.

Es por ello que después de analizar con detenimiento cada una de las características sintácticas, semánticas y formales del texto mecanuscrito del poema, además de las resoluciones obtenidas a partir del análisis del eje temático que recorre al «Canto a un dios mineral» y al fragmento que hoy se da a conocer; que me atrevo a concluir:

¹³ También en este verso se restituyó el acento del pronombre "sí", dado que el

- a) a la fecha, se carece de testimonio textual, pre-textual o para-textual que informe de la escritura de un poema distinto e independiente del «Canto a un dios mineral» por Jorge Cuesta y que, además, utilizara las mismas características formales que aquel poema exhibe;¹⁴
- b) por desconocerse el número de versos que Cuesta planeaba escribir para su poema, no se descarta la posibilidad de que este fragmento fuera en algún momento pensado, escrito o proyectado para ser incluido dentro de la composición;
- c) tampoco se descarta la posibilidad de que se trate de un pre-texto de los que, con el tiempo, habrían de conformar lo que conocemos hoy como «Canto a un dios mineral»;¹⁵
- d) de acuerdo con los exámenes textuales realizados al fragmento poético, se puede asegurar que: 1) las seis estrofas guardan una coherencia estilística y estructural que se desarrolla en un sentido unitario a lo largo de los treinta y seis versos; 2) sin asegurarlo del todo, tal resultado puede sugerir que se trata de una construcción poética independiente al «Canto a un dios mineral», con un sentido particular, y un desarrollo global finiquitado en sí mismo, que orilla a pensar que cuenta con las

mecanuscrito no lo hace.

¹⁴ Aunque tampoco existe documentación que pruebe que no lo hacía.

¹⁵ Los puntos b) y c) no descartan la posibilidad de *inclusión* de este texto en el «Canto a un dios mineral», pero desgraciadamente tampoco se puede declarar abiertamente lo contrario: que es totalmente independiente y ajeno, ya que no existe ninguna documentación que así lo pruebe. Como podemos ver, en lo que atañe a estos puntos (a, b, c), no es posible afirmar o negar en firme cualquier tipo de juicio emitido en ellos. A partir del punto d) las *consideraciones* se convierten en *conjeturas* que aunque se fundamentan en un análisis serio y responsable del texto mecanuscrito, ello que no implica que sean totalmente certeras. ¿Qué me obliga a enunciarlas? La necesidad de un juicio, el investigador literario se debe exigir algo más que un trabajo de descripción y de recopilación, su tarea lo compromete a tomar partido por tal o cual punto de vista. Como tales, mis conjeturas en esta "tesis" se pueden encaminar hacia determinada conclusión, pero prefiero no apresurarme ahora, y publicar —exigirme— después un estudio más completo y sosegado en relación a este problema.

características para ser considerado distinto y ajeno al «Canto a un dios mineral»;

- e) por la comparación de las primeras y últimas estrofas del fragmento con los versos iniciales y finales de los demás poemas publicados por Jorge Cuesta, se deduce que dicho fragmento posee cualidades propias para ser considerado como una composición no sólo distinta al «Canto a un dios mineral», sino “terminada” (con un principio y un final en su propio tema y desarrollo, de acuerdo al *usus scribendi* del autor).

Todo lo dicho hasta ahora no permite formular conclusiones que aspiren a ser definitivas, por tratarse el «Canto a un dios mineral» de un poema publicado comercialmente *después* de la muerte de su autor, y sin contar con datos precisos que certifiquen que él mismo había terminado ya la etapa escritural de su obra y que, por tanto, se encontraba en la fase de corrección y revisión (se carece también de cualquier tipo de testimonios que aseguren que la versión del texto que *Letras de México* utilizó reunía *todas* las estrofas que Jorge Cuesta había planeado incluir), se debe atender seriamente a la hipótesis que señala al «Canto...» como inconcluso a raíz de la muerte de su autor. Por tanto, no se sabe si los doscientos veintidós versos con que cuenta el poema eran sólo la parte que Cuesta había escrito hasta la fecha de su muerte, o si estos treinta y seis del fragmento que ahora se dan a conocer se incorporasen posteriormente a través del largo proceso de revisión que Cuesta invertía en sus poemas. Es por eso que, luego de señalar todas las incertidumbres que conlleva el «Canto a un dios mineral», cualquier punto de vista resultará discutible en el futuro por los interesados en la obra poética de Cuesta.

Toda conclusión exige una postura, y es importante que se defina en ella un por qué, “no como carácter de una defensa previa, ni como excusa anticipada sino por necesidad de definición”;¹⁶ no obstante, en esta ocasión se ha preferido detallar mayormente la naturaleza del problema, así como sus antecedentes y las noticias necesarias que puedan ser de utilidad para la resolución de la incógnita, antes de aventurar una conclusión tajante y apresurada.

Por sobre todo, lo que perdura es, como siempre debería suceder, el texto. El manuscrito que se presenta aquí tiene muchas más vetas de estudio que el simple hecho de responder si se trata o no de un fragmento “perdido” o de ubicación incierta que se incluiría posteriormente en el «Canto a un dios mineral». No se deben pasar por alto las cualidades intrínsecas que posee como texto escrito, su temática cuestiana del *ascenso* y la *caída* al final de las estrofas, el presente uso de términos utilizados en otros poemas de Cuesta, la presencia de matices estilísticos y preocupaciones recurrentes a lo largo de toda la escritura del veracruzano. El objetivo, por el momento, es dar a conocer al público este texto.

¹⁶ Jaime TORRES BODET, «Carta a Xavier Villaurrutia», en Miguel CAPISTRÁN, *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 52.

CONCLUSIONES

PARA COMPRENDER cabalmente la contribución real de estas *aportaciones al estudio de la obra poética de Jorge Cuesta* es necesario que, antes de realizar un juicio crítico sobre ellas, se conozca con detalle en qué área crítica o de estudio se insertan. Para ello, cabe aclarar que en esta tesis existen tres contribuciones principales donde se incrustan los datos aquí presentados.

La primera (verificable principalmente en el "Capítulo I") es la que atañe al aspecto biográfico. En ella se dan a conocer por primera vez datos referentes a una parte de la vida de Cuesta, además de aquellos a los que se les ha prestado una atención muy superficial. De tal forma que al final del rastreo recepcional temprano que su obra tuvo en el ámbito literario mexicano e internacional, se podrá responder cómo esos primeros trabajos, principalmente los escritos por compatriotas nacionales, propiciaron en cierta medida la aparición de la "leyenda Cuesta" y del mítico químico-escritor. El resultado: la propagación de un *emblema* en torno de la figura humana que acaparó casi el total de los acercamientos a Cuesta y el consecuente abandono en que cayó su obra poética y ensayística en los años que sucedieron a su muerte. La causa principal: el equivocado camino que siguió la crítica nacional en su deseo de recuperar para las letras mexicanas a uno de sus más grandes exponentes. Tímidamente se creyó que bastaba con hablar del personaje histórico, historiografiando sobre su vida, su tragedia, sus obsesiones o su muerte, pero muy pocos se atrevieron a entablar un diálogo serio y responsable con su producción escrita ya que, como era de todos conocida, entre sus características principales está la crítica a los regímenes culturales, al solipsismo de la literatura nacional, a la sordera de

los cambios y movimientos políticos y sociales, a la ceguera y pasividad de algunos artistas mexicanos ante el anquilosamiento en que se hallaba la literatura del país, el uso de una poética hermética y particular donde la escritura se mezcla en algunos casos con la química, el discurso demoledor, casi autoritario, de sus ensayos, entre muchas más.

Aquellos que se acercaron directamente al Cuesta escritor conocían de viva voz todas estas características, pero los que llegaban a través de otros ensayistas se formaban una imagen muchas veces distorsionada por el “imaginismo” y la exageración de aquellos escritos tempranos. La crítica que se realiza aquí está en contra de las biográficas huecas —o por lo menos maniqueas y tendenciosas— que nos mostraban sólo una parte de lo que fue Cuesta y, aún más, que enfatizaban aspectos que no beneficiaron a la postre el estudio de su obra poética.

Es por todo lo anterior que se decidió establecer una revisión de aquellos datos que la crítica temprana, casi toda a raíz de su muerte, nos heredaron. Para ello se rastreó sintéticamente la bibliografía de la primera mitad del siglo XX con la cual se ejemplificaron los recursos que permitieron la formación de la leyenda que existe sobre él. A su vez, la investigación también incluye una serie de datos hasta ahora desconocidos, sin publicar o poco valorados, que se refieren a ese otro Cuesta, el sepultado: el real. Esta presunción por descubrir, en apenas una veintena de páginas, al personaje detrás del mito es a todas luces ambiciosa, lo que se pretende por principio es poner en el mismo nivel las alusiones al hombre amable, conversador, risueño y amoroso con su hijo con las del pensador, intelectual, químico y crítico; de tal suerte que ninguna de las dos esferas domine a la otra, sino que se complementen para comprender con más profundidad tanto al hombre como al poeta.

La segunda y tercera contribución que realiza esta tesis están ampliamente relacionadas. Una es la del capítulo II, donde se realiza un acercamiento teórico al campo de la crítica textual tradicional y se reflexiona sobre la manera en que los textos contemporáneos requieren diferentes enfoques (teóricos y prácticos) en su proceso de establecimiento del texto. Capítulo que, además de ser uno de los primeros textos mexicanos que discute y repasa los alcances y perspectivas de la crítica textual contemporánea, se enfoca en textos poéticos escritos durante este siglo por autores nacionales y sirve como puente de tránsito a la tercera –y central– aportación: la fijación de «Canto a un dios mineral» en el capítulo III.

Sobre esto último se debe señalar que ya muchos otros han hablado de la imposibilidad de fijeza de un texto, en el entendido que es un ente dinámico. En este sentido, el editor de «Canto a un dios mineral» podrá recopilar y evaluar cada una de las variantes que han acompañado al texto en toda su tradición, seleccionando la más conveniente al sentido y lectura –producto del examen– que él realice, todo ello enriquecido con sapiencia y responsabilidad indudables. Pero con toda seguridad se podrá decir que su texto sólo es una propuesta a partir de los pocos o muchos testimonios incompletos del texto, por lo que de ninguna manera se llegará a editar una versión de «Canto a un dios mineral» que reproduzca la versión última avalada por el autor, puesto que, hasta donde se infiere, ni él mismo pudo llegar a ella.

Cuando en 1975 Sylvester propuso una versión de «Canto a un dios mineral», sin duda su texto era el más fiable hasta entonces ya que fue quien por vez primera consultó manuscritos autógrafos. Sin embargo, el paso del tiempo ha permitido que poco a poco se saquen a la luz documentos inéditos o poco conocidos que sirvieron para perfeccionar aquella versión del

estudioso inglés. Desdichadamente, dichos manuscritos ahora están desaparecidos, razón por la cual se confía plenamente en las observaciones que Panabière y Sylvester hicieron de Ms., si alguien encuentra y puede estudiar esas tres hojas manuscritas y las descubre distintas a como ambos las describen, en ese caso esta tesis deberá reformularse de acuerdo con los nuevos descubrimientos, pero por el momento, este trabajo es el primero que estudia abundantemente todos los materiales publicados e inéditos que se conocen sobre «Canto a un dios mineral».

Debo subrayar que la finalidad real de esta tesis no es erigirse como la edición última y definitiva. En la medida que se *critique* y *cuestione*, su objetivo se habrá cumplido al *contribuir*, como dice su título, al enriquecimiento de los estudios sobre la obra poética de Jorge Cuesta, de tal manera que cada uno de sus aciertos, se sume a la tradición de estudio dedicada a este valioso poeta para que los futuros investigadores los perfeccionen de la manera que su responsabilidad y pasión por Cuesta se los exija.

**Facsímil del manuscrito (Ms.1) de
«Canto a un dios mineral», de Jorge Cuesta**

Capto la señal de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo
impreciso y flotante:
las formas de su objeto el tiempo altera,
5 como el agua a la imagen prisionera
del cristal ondulante.

Suspensa en el azul la señal, esclava
de la más leve onda, que rozava
el orbe de su vuelo,
10 se meltá, y abandona a que se lique
su oír al de la mirada que petrifique
las corrientes del cielo.

Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
15 atesora una duda,
su amor dilata en la pasión desierta,
menea en la soledad y está despierta
en la conciencia nuda.

Sus ojos errabundos y sumisos
20 el hueso con en que los fatuos rizo
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un
y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.

**Facsímil del mecanuscrito (Mc.) de
«Canto a un dios mineral», de Jorge Cuesta**

(I)

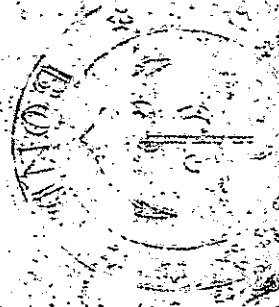
CANTO A UN DIOS MINERAL.

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

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

15 Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda;
su amor dilata en la pasión desierta
aueña en la soledad, y está despierta
en la conciencia muda.

20 Sus ojos, errabundos y sencillos,
el hueco son, en que los fatuos risos
de nubes y de frondas
se apoderan de un mármol de un instante
y esculpen la figura vacilante
que complace a las ondas.



(2)

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

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

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

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

(3)

50 A las nubes también el color tinte,
tónicas tintas en el mal les cine,
las roe, las horada,
y a la crítica nuestra, si las mira,
por qué al museo su ilusión retira
la escultura humillada.

55 Nada perdura Oh, nubes; ni descansa,
Cuando en un agua adormecida y mansa
un rostro se aventura,
igual retorna a sí del hondo viaje
y del lúcido abismo del paisaje
60 recobra su figura.

Integra la devuelve el limpio espejo,
ni otra, ni descompuesta en el reflejo
aguas difanas redes
suspenden a la imagen submarina,
65 dentro del vidrio inmersa, que la ruina
detiene en sus paredes.

Que eternidad parece que le fragua,
bajo esa torca atmosfera de agua,
de un encanto el conjuro
70 en una isla a salvo de las horas,
aérea y serena al pie de las auroras
perenne del futuro.

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

80 Ay, que del agua el instantado centro
no fija al hielo que se suaja adentro
las flores de su hado;
una onda se agita, y la estremeca
en una onda más desaparece
su color congelado.

85 La transparencia a sí misma regresa,
y expulsa a la ficción, aunque no ceca;
pues la memoria oprimo
de la opaca materia que, a la orilla,
del agua en que la onda juega y brilla,
90 se entenebrece y gimc.

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

(5)

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

Embriagarse en la magia y en el juego
de la áurea llama, y consumirse luego,
105 en la ficción consueve
el alma de la arcilla sin contorno:
lloera que pierdo un venturero adorno
y que no se remove.

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

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

(6)

125 Signos extraños hurta la memoria,
para una muda y conienada historia,
y acarcía las huellas
como si oculta obsecación lograra,
a fuerza de tallar la sombra osara
recuperar estrolios.

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

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

140 Cuevas inúmeras y enbracidas,
vastos depósitos de breves vidas,
guardan impenetrable
la materia sin lés y sin sonido
que aun no recoge el alma en su sentido
ni supone que hable.

(7)

145 Qué ruidos, qué rumores apagados
allí notivan, sepultos y estrechados,
el hervor en el seno
convulso y sofocado por un mudo;
y graba al rostro su rencor sañudo
150 y al lenguaje sereno.

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

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

Cómo pasma a la lengua blanda y gruesa,
y asciende un burbujear a la sorpresa
165 del sensible olonje:
su espuma frágil las burbujas prende,
y las prueba, las uns, las suspende
la creación del lenguaje.

(8)

170 El lenguaje es sabor que entrega al labio
la embraza abierta a un gusto extraño y sabido;
despierta en la garganta;
su espíritu aun espeso al aire brota
y en la líquida masa donde flota
siente el espacio y canta.

175 Multiplicada en los propicios ecos
que afuera afrontan otros vivos huecos
de ovejantes bocas,
en su entrada ya vibra, densa y plena,
cuando allí late aún, y honda rosuera
180 en las eternas rocas.

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

Oh, eternidad, la cuarte es la medida,
compás y azar de cada frágil vida,
lá muerca la Parca.
190 Y alcan tus muros las dispersas horas,
que distantes o proximas sonoras
allí graban su marca.

(9)

195 Danco al silencio traguo al negro, obscuro
 rumor, como el sabor futuro
 sólo la entraña guarde
 y forme en sus recónditas moradas
 su sombra ceda formas alumbradas
 a la palabra que arde.

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

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

 El aire tenso y musical espera;
 y eleva y fija la creciente esfera,
 sonora, una mañana;
 la forman ondas que juntó un sonido,
215 como en la flor y enjambre del oído
 misteriosa campana.

Es el fruto que del tiempo es dueño;
en él la entrada su poder, su sueño
y su labor termina.
220 El sabor que destila la tiniebla
es el propio sentido, que otros pueblo
y el futuro domina.

ANEXOS

ANEXO 1**Nestor Cueta****Archivo Manuel Gómez Morín
Paquete 43 Caja 5
Original 16
1926 - 1928****Solicitud de préstamo para el desarrollo agrícola de sus haciendas.****Descripción de las propiedades y su producción.**

ANEXO 2

NESTOR CUESTA
 Conechero, de café, caña, arroz.
 Calle 3 / 83
 Córdoba, Ver.

11 de marzo de 1926.

Banco Nacional Refaccionario y de Crédito Agrícola. S.A.

México:

Muy señores míos:

Me tomo la libertad de dirigirme a Uds. en solicitud de un préstamo para el fomento de mis negocios agrícolas. Ofrezco como garantía hipotecaria mis haciendas de "Tenojapilla" y "Buenavista" situadas en el municipio de Tepatlaxco estas fincas tienen una extensión superficial de un mil ochocientas hectáreas y producen café de la mejor calidad en una cantidad de cuatro a cinco mil quintales, rindiendo un producto de ochenta a cien mil pesos de utilidad líquida al año el valor fiscal de estas fincas es de \$355,000.00 como podrá demostrarlo con los certificados de valor fiscal y no tienen gravamen según consta en el certificado respectivo que extiende el tenedor del registro público, el valor real de estas propiedades hoy es de más de \$600,000.00 la otra garantía que ofrezco es la hacienda de Trapiche de Meca, ubicada parte en el municipio de San Juan de la Punta y parte en el de Santiago Huasteco, con una superficie de algo más de mil hectáreas, existiendo obras de irrigación que pueden beneficiar como ochocientas hectáreas el valor fiscal de esta finca es de \$190,000.00 y vale más de \$250,000.00 para el cultivo arroz, caña de azúcar, algodón, tabaco y demás productos propios de la zona, siendo susceptible de rendir un producto anual de \$50,000.00 de utilidad líquida fomentando los cultivos que menciona. El préstamo que solicito es de 220,000.00 de los que empleare unos \$70,000.00 restantes para refaccionar una Sociedad Cooperativa que estoy organizando en San Juan de la Punta para explotar la hacienda de Trapiche de Meca. Desearía obtener el mayor plazo posible dentro del régimen de este Banco y ya me informarán llegado el caso, el tipo de interés.

Anticipo a Uds. mis agradecimientos por la atención que dispensan a mi solicitud y quedo de Uds. afmo atte a.s.

NESTOR CUESTA.

ANEXO 3

NESTOR CUENTA
 Conechero, de café, caña, arroz.
 Calle 3 / A3
 CONDUBA, Ver.

11 de marzo de 1926.

Banco Nacional Refaccionario y de Crédito Agrícola. S.A.

México:

Muy señores míos:

No tomo la libertad de dirigirme a Uds. en solicitud de un préstamo para el fomento de mis negocios agrícolas. Ofrezco como garantía hipotecaria mis haciendas de "Tenojapilla" y "Duonavista" situadas en el municipio de Tepatlaxco entre fincas tienen una extensión superficial de un mil ochocientas hectáreas y producen café de la mejor calidad en una cantidad de cuatro a cinco mil quintales, rindiendo un producto de ochenta a cien mil pesos de utilidad líquida al año; el valor fiscal de estas fincas es de \$355,000.00 como podrá demostrarse con los certificados de valor fiscal y no tienen gravamen ningún canon en el certificado respectivo que extienda el tenedor del registro público, el valor real de estas propiedades hoy en día es de más de \$800,000.00 la otra garantía que ofrezco es la hacienda de Trapiche de Mesa, ubicada parte en el municipio de San Juan de la Punta y parte en el de Santiago Huatunco, con una superficie de algo más de mil hectáreas, existiendo obras de irrigación que pueden beneficiar como ochocientas hectáreas; el valor fiscal de esta finca es de \$190,000.00 y vale más de \$250,000.00 para que cultive arroz, caña de azúcar, algodón, tabaco y demás productos propios de la zona, siendo susceptible de rendir un producto anual de \$50,000.00 de utilidad líquida fomentando los cultivos que menciono. El préstamo que solicito es de 220,000.00 de los que emplearé unos \$70,000.00 restantes para refaccionar una Sociedad Cooperativa que estoy organizando en San Juan de la Punta para explotar la hacienda de Trapiche de Mesa. Desearía obtener el mayor plazo posible dentro del régimen de ese Banco y ya me informarán llegado el caso, el tipo de interés.

Anticipo a Uds. mis agradecimientos por la atención que dispensan a mi solicitud y quedo de Uds. afmo atto. n.s.

NESTOR CUENTA.

ANEXO 4a

NESTOR GUESTA
Cosechero de café, caña y arroz
Calle 3 Num. 83
CORUOBA, VER.

MEMORANDUM.

"Las haciendas de "Tencjapilla" y "Buenavista", se hayan situadas en el municipio de Topatlaxco, perteneciendo la primera a la congregación de Tencjapa y la segunda a la de Palo Gucho. Ambas propiedades miden aproximadamente 1.800 hectaras, situadas en la zona cafetera más rica del Ex-Canton de Córdoba.

La estación de ferrocarril más próxima es San Alejo y se hacen tres cuartos de hora a caballo para llegar al rancho más próximo de la hacienda "Tencjapilla". Para la hacienda "Buenavista" Palo Gucho, hay una carretera desde la estación de Paso del Macho distante trece kilómetros y se hacen dos horas a caballo y en auto móvil media hora, corriendo diariamente varios camiones que pasan precisamente por frente a la casa de la hacienda, que en de mampos tenía de dos pisos y tiene instalación para el beneficio del café.

El negocio de ambas es el cultivo de café, existiendo en producción 1.200.000 pies de arbuustos y rinden anualmente de cuatro a cinco mil quintales; este año solo se levantarán dos mil quintales, debido a que hemos tenido toda la temporada lluvias excesivas pero para la próxima cosecha se esperan no menos de cuatro mil quintales. El costo de producción por quintal es alrededor de \$20.00 y el precio actual es de \$48.00 quintal de café lavado; el flete por quintal desde Tencjapa hasta la estación de Paso del Macho, es de \$1.25.

Hay arrendatarios con siembras de café y se cobran por concepto de rentas de tres a cuatro mil pesos anuales; hay ocupadas con siembras de café 500 hectaras y quedan montes vírgenes y otras tierras magnificas para este cultivo, siendo susceptible de levantarse la producción hasta veinte mil quintales anuales café de la mejor calidad que se produce en la zona de Córdoba, obteniendo siempre los precios más elevados por estar calificado como café de altura de la clase más fina. Hay brazos en abundancia y se pagan jornales de \$1.25 y anualmente sobra gente para los trabajos, no habiendo por lo tanto necesidad de llevar de fuera, pues hay que rehusar trabajadores que espontáneamente vienen a ofrecerse todo el tiempo nunca ha habido dificultades con los trabajadores; no existen sindicatos, así como tampoco agraristas, estando la propiedad muy repartida.

Como los cafetales son casi todos nuevos y están en muy buenas condiciones de cultivo, la producción debe sostenerse por un buen número de años con las plantaciones actuales, pero debe ir aumentando en vista de que hay gran número de plantas en almárgos para adquirir hacienda nuevas siembras. Con lo que hay puede contarse con un rendimiento de \$90.000 a \$100.000.00 de utilidad líquida al año. El valor fiscal de la propiedad es de algo más de \$350.000.00 y el real para de \$700.000.00 Casas y maquinarias tienen un valor de más de \$100.000.00 la hectara vale de \$200.00 a \$300.00. Hay como 200 hectaras en el plan y 1600 en la sierra. Todo bueno para café, plátano, y todos los productos propios de la zona. La maquinaria tiene capacidad para beneficiar diez mil quintales de café.

La hacienda de Trapiche de Mesa está ubicada en el municipio de San Juan de la Punta, dista unos catorce kilómetros de la

ANEXO 4b

- 2 -

entación de Potrero del ferrocarril mexicano y asabe de construir una carretera para el tráfico de automoviles y camiones tardándose unos cuarenta minutos en hacer el recorrido. La extensión es de al go más de 1,000 hectaras y su valor fiscal de \$182,000.00 y su real de \$250,000.00.

Hay algo más de 600 hectaras de tierras de labor de la mejor calidad que valen \$300.00 por hectara, por nor de irrigación ha biendo gastado \$90,000.00 en construir las obras de capetación toman do el agua del Rio Seco, a una distancia de tres kilometros arriba de los terrenos de la hacienda, habiendo unos seis kilometros de ca nales, siendo la capacidad de la toma de 1,000 litros de agua por segundo pudiendose regar cona de 900 hectaras, pues hay como 200 hectaras de merrania. La casa de la hacienda es de mamposteria y va le como \$10,000.00. Las tierras se dedican principalmente al culti vo del arroz, maiz, tabaco, y caña de azucar los arrendatarios oc upan como 250 hectaras y la hacienda cuenta como con otras 250 ba jo riego en que no pueden levantar de cuarenta a cincuenta mil arro bas de arroz de calidad reputada como la mejor que se produce no so lo en el rumbo sino en todo el país; los terrenos son excelentes para la caña y la proxima hacienda de Potrero tiene el proyecto de exten der su ferrocarril hasta esta hacienda para comprar la caña y la proxima hacienda de Potrero tiene el proyecto de extender su ferro carril hasta esta hacienda para comprar la caña que aqui se culti vos; el ferrocarril dista unos ocho kilometros de la hacienda.

Actualmente solo exploto el cultivo de arroz y algo de ca ña para tener semilla con que hacer siembras mayores para vender le a la hacienda de Potrero una vez que extiendan su vía hasta San Juan del centro de este pueblo a los linderos de la hacienda solo hay 8000 varas y aunque un grupo de agraristas han solicitado dota ción de ejidos, desde hace más de tres años, no han obtenido la do tación por haberse demostrado que ésta es improcedente. Con dinero para fomentar los trabajos de esta hacienda, no hay temor de difi cultades por haber tierras sobradas para todos. Además de esta ha bienda, cuento con otras propiedades colindantes que tienen más de 2,000 hectaras y que me reservo para explotarlás por separado, te niendo actualmente en ellas plantaciones de caña y arroz y petre ros para ganados.

Tengo sobre esta hacienda de Trapiche de Mena una hipoteca vencida por \$34,000.00 sobre la Hacienda de Buenavista Palo Gacho, tengo otra hipoteca de \$15,000.00 y sobre otro rancho en San Juan de la Punta tengo otro gravamen de \$8,000.00 y sobre dos ranchos de mi hijo Nestor tengo dos reconocimientos por valor en junto de \$10,000 Total \$67,000.00 mas unos \$3,000.00 a los municipios de Te patlaxco y Santiago Huatusco que reconocen las propiedades a censo redimible; con dinero en mano podria liquidar estas hipotecas con solo \$52,000.00 cincuenta y dos mil pesos.

Otras propiedades que tengo aqui en Córdoba, huertos y terre nos urbanos, tienen un valor de \$80,000.00 y los terrenos que tengo en Santiago Huatusco, lindando con Trapiche de Mena y las propieda des de mi hijo Jorge y Nestor, que yo manejo, valen más de \$150, 000.00 Tengo otras deudas que montan aproximadamente a \$20,000.00 que espero quedaran reducidas con los pagos que espero hacer al le vantar la cosecha de café y caña.

El conseguir el préstamo de \$220,000.00 que solicito con garantía de Tenexjapilla, Buenavista y Trapiche de Mena, liquidaría todas sin dudas y refaccionaría con \$100,000.00 la sociedad Coope rativa que estoy organizando en San Juan de la Punta para explo-

ANEXO 4c

- 3 -

Trapicho de Mena y me quedarían \$50.000.00 (cincuenta mil pesos)
para atender Tencjajilla y Palo Gacho.

NESTOR CUESTA

ANEXO 5

19 de diciembre
de 1928.

Sr.
Nestor Cuata,
Calle 3 Num. 33
Córdoba, Ver.

Muy apreciable señor y amigo:

Su atenta del 17 que acabo de recibir.

No creo que haya por ahora ninguna probabilidad de obtener un préstamo refaccionario del Banco Nacional de Crédito Agrícola.

Por todo lo que yo sé, el Banco se limitará a operar exclusivamente con sociedades sin hacer operación alguna con particulares.

Lo saluda afectuosamente y me repito su atento amigo y seguro servidor.

EMERSON.

ANEXO 6

A letter, written probably in the late 1920's, whose recipient, discretion, for the moment, bids remain unnamed, demonstrates powerfully the way in which Cuesta was capable of examining his consciousness. It is haunting in its poetic beauty and disquieting in its aura of incipient madness.

Todavía dura, todavía no salgo de ella. Es tibia, blanda, extensa. No dejo de tocarla, no dejo de conservarla si abro los ojos, si los cierro; si hablo o si me quedo callado; si me acuesto, si me siento o si camino; si oigo a los ruidos de afuera o si escucho sólo un zumbido agradable. Todo lo penetra, todo lo invade; está en todas partes: en el humo del cigarro mismo, blando, delgado; en el aire, en todas partes del aire, hasta en las más hondas; en todo lo que veo y lo que toco y todo lo que me toca y que me mira. ¡Qué languidez física, superficial, unida con que agilidad interna, profunda! Muevo un brazo y la vida grita de placer en mí. Veo lo que se prolonga en el tiempo en esta sensación de vida y toda la que tengo en ese minuto se carga de toda la que voy a tener. Y creo que no voy a poder contenerla y viene más y más aunque cierre los ojos y no veo nada; aunque me distraiga de lo que veo y al fin, no se ausente, sino se haga más intensa y más numerosa la realidad que al recuerdo impresionó ahora! Ni esta distracción a lo que será más me hace menos lo que ahora tengo, sino que ya le da, ya le anticipa, ya le añade lo suyo. ¡Y qué libertad me da, poseyéndome todo! Puedo olvidarla, mirar a cualquier otra cosa, dedicarme a hacer, a sentir lo más lejano de ella, y no perder su presencia ni disminuirla. Nada la borra, nada la deshace: ni las ideas más violentas, ni las impresiones más duras. Todo lo combina con ella y lo forma con ella. Todo me lo permite, hasta lo más bajo, ennobleciéndolo. En lo más extraño, en lo más enemigo, la misma felicidad encuentro, que se dilata.

La versión en español del texto que precede a la carta es traducido de la siguiente manera:

Una carta probablemente escrita en los últimos años de la década de los veinte, cuyo destinatario en este momento por discreción debe permanecer anónimo, demuestra poderosamente cómo Cuesta fue capaz de examinar su propia conciencia. Es misteriosamente conmovedora en su belleza poética, e inquietante por su aire de incipiente locura. (SYLVESTER, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, 19).

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. DIRECTA¹

CUESTA [PORTE-PETIT], Jorge [Mateo] (ed.), *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Contemporáneos, 1928. 2ª ed. [Nota preliminar de Rubén SALAZAR MALLÉN] México: Talleres Gráficos de la Nación, 1952. 3ª ed. [Facsimilar de la edición de 1928] México: FONAPAS, 1980. (Col. Joaquín Arcadio Pagaza. Poesía, 26). 4ª ed. [Presentación de Guillermo SHERIDAN] México: FCE, 1985. (Letras Mexicanas, 99). 5ª ed. México: FCE, 1992. (Lecturas Mexicanas). Reimpresión en México: FCE, 1998. (Letras Mexicanas).

———, *Crítica de la reforma del Artículo Tercero*. México, 1934, 48 pp.

———, *El plan contra Calles*. México, 1934, 30 pp.

———, Ms. Manuscrito incompleto y perdido. Tres hojas con los primeros cincuenta y cuatro versos del «Canto a un dios mineral» que se encontraba en poder de la hermana de Jorge, Natalia Cuesta. [Reconstruido gracias a los testimonios de Nigel GRANT SYLVESTER y Louis PANABIÈRE].

¹ Los apartados 1 y 2 de esta aportación bibliohemerográfica, antologías, ediciones, compilaciones y recopilaciones de la obra de Jorge Cuesta, son presentados en estricto orden cronológico y sólo figuran las referencias que han aparecido como volumen por separado —a excepción, claro, de manuscritos y mecanuscrito. Se ha utilizado el término «Semi-directa» (punto 2) porque todas las obras que se agrupan ahí fueron impresas después de la muerte de Cuesta. La bibliohemerografía, en general, abarca principalmente desde el año 1994 a la fecha, con lo que se trata de complementar la publicada en las

- , Ms.1. Manuscrito incompleto con sólo los primeros veinticuatro versos del «Canto a un dios mineral», publicado en *Revista de Bellas Artes*. 8, noviembre 1982, s. / p.
- , Mc. Mecanuscrito con el texto completo del «Canto a un dios mineral» presentado aquí en diez hojas tamaño carta. En poder de Víctor Peláez Cuesta, hijo de Natalia Cuesta.

2. SEMI-DIRECTA

- *2.1 ———, *Poesía*. Prólogos de Elías NANDINO [VALLARTA] y Rubén SALAZAR MALLÉN. México: Estaciones, 1958, 80 pp.
- *2.2 ———, *Poemas y ensayos*, 4 tomos. Prólogo de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], recopilación y notas de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM, 1964. (Poemas y Ensayos). [Reimpresión en 1978].
- *2.3 ———, *Poemas*. Presentación de [Jesús] Adolfo CASTAÑÓN [MORÁN] . México: UNAM, 1977. (Material de Lectura, Serie Poesía moderna, 12).
- *2.4 ———, *Poemas, ensayos y testimonios*, tomo v. Edición, recopilación y bibliografía de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: UNAM / Difusión Cultural, 1981, 337 pp. (Textos de Humanidades, 28).

- *2.5 ———, «Antología», en Carlos MONSIVÁIS [MENA] (selec.), *Jorge Cuesta*, México: CREA-Terra Nova, 1985, pp. 25-117. (Col. Grandes Maestros Mexicanos, 8).
- 2.6 ———, *Sonetos*. Retrato escrito y estudio preliminar de Cristina MÚGICA [RODRÍGUEZ]. Carta astrológica natal por María Eugenia PELÁEZ CUESTA. Interpretación de Víctor DEL VALLE y Cristina MÚGICA [RODRÍGUEZ]. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1987, 109 pp. (Biblioteca de Letras). [Reimpresión en 1997].
- 2.7 ———, *Ensayos políticos*. Introducción de Augusto ISLA. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1990, 301 pp. (Biblioteca de Letras).
- *2.8 ———, *Poesía y crítica*. Selección y presentación de Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: CNCA, 1991, 361 pp. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 31).
- 2.9 ———, *Ensayos críticos*. Compilación y edición de María STOOPEN [GALÁN.] México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1991, 519 pp. (Biblioteca de Letras).
- *2.10 ———, *Obras*, 2 tomos. Recopilación de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES] y Luis Mario SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. Edición de Miguel CAPISTRÁN [LAGUNES], Jesús R. MARTÍNEZ MALO, Víctor PELÁEZ CUESTA y Luis Mario

SCHNEIDER [ZACOUTEGUY]. México: Equilibrista, 1994. (Serie Tramp Steamer).

3. INDIRECTA

3.1 Tesis sobre Jorge Cuesta

*3.1.1 CAICEDO PALACIOS, Adolfo León, *Hacia una poética y «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*. [Tesis de Maestría] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, 329 hs.

3.1.2 CALVILLO AYALA, Eduardo, *De la embriaguez al sueño, del sueño a la palabra. «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Escuela de Estudios Profesionales Acatlán, 1987, 133 hs.

*3.1.3 CAMELO ARREDONDO, Inés Amelia, *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1980, 171 hs.

3.1.4 ESPINOSA VICENS, Jessica Claire Tatiana, *Hermetismo en la poesía gnóstica mexicana: hacia una nueva lectura del «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, 70 hs.

- 3.1.5 KATZ BARPAL, Gabriel Alejandro, *Jorge Cuesta: La puerta y el margen*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 1987, 99 hs.
- 3.1.6 MÚGICA RODRÍGUEZ, Cristina, *Los sonetos de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1989, 123 hs.
- 3.1.7 PANABIÈRE, Louis, *L'itineraire de dissidence d'un intellectuel mexicain: Jorge Cuesta (1903-1942)* [Thèse pour le Doctorat d'État] Perpignan: Université de Perpignan, 1980.
- 3.1.8 PÉREZ AMADOR ADAM, Alberto, *Jorge Cuesta. «Canto a un dios mineral». Una lectura alquímica*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1989, 209 hs.
- *3.1.9 SYLVESTER, Nigel Grant, *The poetical works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942)*. [Doctor of Philosophy] University of California: Berkeley, 1975, 178 hs.
- 3.1.10 VELÁZQUEZ ABRAHAM, Silvia Felicitas. *Poesía y ensayo en Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, 99 hs.
- 3.1.11 YAÑEZ GONZÁLEZ, Roberto. *La producción literaria de Jorge Cuesta*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1976, 38 hs. [sic].

3.2 Bibliohemerografía crítica sobre Jorge Cuesta

- *3.2.1 ABREU GÓMEZ, Ermilo, «Jorge Cuesta», en *Sala de retratos. Intelectuales de mi época*. Con notas cronológicas y bibliográficas de Jesús ZAVALA; y dos retratos del autor por Octavio G[abino]. BARREDA y Juan REJANO. México: Leyenda, 1946, pp. 70-72.
- *3.2.2 ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio, «Anuncios y presencias», *Letras de México*. 21, septiembre 15, 1942, p. 10.
- *3.2.3 ALLAIGRE-DUNY, Annick, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta: les sonnets*. Pau: Covedi-CDRLV, 1996, 274 pp.
- 3.2.4 ———, «Mécanisme de la signifiante chez Jorge Cuesta. Analyse du sonnet: 'Oh, vida —existe'», en *Littéralité 3. L'image dans le tapis*. Études réunies et présentées par Nadine LY. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 11-30. (Collection de la maison des pays Ibériques, 71).
- 3.2.5 ———, «Un sonnet de Jorge Cuesta: une forme porteuse de sa propre subversion», en *América. Cahiers du CRICCAL*. 18, t. 2, 1997, pp. 343-354.
- 3.2.6 ANÓNIMO, «Jorge Cuesta», *Relaciones. El Colegio de Michoacán*. 19, verano 1984, pp. 159-164.

- 3.2.7 ANZALDO, Sergio, «El pensamiento político de Jorge Cuesta», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 126, octubre-diciembre 1986, pp. 211-216.
- 3.2.8 ———, «Jorge Cuesta y nuestra tradición política», *Casa del tiempo*. 82, diciembre-enero 1998-1999, pp. 6-7.
- 3.2.9 ARGÜELLES, Juan Domingo, «Páginas del milenio. 1942: el suicidio de Jorge Cuesta», *El Universal Cultural*. Julio 4, 1999, pp. 1, 2.
- 3.2.10 BLANCO [ALFARO], José Joaquín, «Jorge Cuesta», en *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katún, 1981, pp. 194-201. (Col. Libro de Bolsillo. Serie ensayo).
- 3.2.11 ———, Luis CARDOZA Y ARAGÓN, Carlos MONSIVÁIS [MENA], et al., «Jorge Cuesta, su pensamiento y obra, vigente: intelectuales», *La Jornada*. Agosto 13, 1987, p. 25.
- *3.2.12 BUSTOS CERECEDO, Miguel, *La creación literaria en Veracruz, II*. Xalapa: Gobierno del Estado, 1977, pp. 146-155.
- 3.2.13 CAICEDO [PALACIOS], Adolfo León, «Jorge Cuesta y el complejo de Prometeo». *Sábado*, febrero 28, 1987, pp. 1-4.
- *3.2.14 ———, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. México: INBA-Leega, 1988, 138 pp.

- 3.2.15 ———, «Jorge Cuesta: pensar la poesía», en Rafael OLEA FRANCO y Anthony [Michael] STANTON [MAHER] (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994, pp. 197-205.
- *3.2.16 [CAMELO] ARREDONDO, Inés [Amelia], *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-Diana, 1982, 139 pp. (Sepsetentas, 317).
- *3.2.17 CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, «Lo que no espera la esperanza», en *Apolo y Coatllicue. Ensayos mexicanos de Espina y Flor*. México: La Serpiente Emplumada, 1944, pp. 145-155.
- *3.2.18 ———, «Jorge Cuesta», *La Gaceta*. 90, junio 1978, pp. 14-15.
- 3.2.19 ———, *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1996, p. 426.
- 3.2.20 CASTAÑÓN [MORÁN], [Jesús] Adolfo, «Jorge Cuesta: la transmutación como disidencia», en *Arbitrario de la literatura mexicana. Paseos I*. México: Vuelta, 1993, pp. 115-128. (La reflexión).
- 3.2.21 CHIRINOS ARRIETA, Eduardo. «*Antología de la poesía mexicana moderna* compilación de Jorge Cuesta», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 453, marzo 1988, pp. 148-151.
- *3.2.22 CHUMACERO [LORA], Alí, «Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia», *Tierra Nueva*. 15, diciembre 1942. [Recogido en *El Nacional*. Octubre 14, 1947, pp. 5-6, y en *Estaciones*. 10, verano 1958, pp. 141-143].

- *3.2.23 CLEMENTE [ZAMORA], David y Aurora GONZÁLEZ, «El sabor que destila la tiniebla. Recepción de la obra de Jorge Cuesta (1902-1942)» [Inédito].
- 3.2.24 CUESTA, Néstor, «Cartas». [Encontradas en el archivo personal de Manuel Gómez Morín que se resguarda en la “Colección Especial” de la biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México].
- *3.2.25 DAUSTER, Frank, *Breve historia de la poesía mexicana*. México: De Andrea, 1956, p. 164. (Manuales Studium, 4).
- *3.2.26 ———, «El tiempo fatal: la poesía de Jorge Cuesta», en *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos*. México: De Andrea, 1963, pp. 120-124. (Studium, 41).
- 3.2.27 DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, «Jorge Cuesta o la crítica del demonio», *Vuelta*. 194, enero 1993, pp. 28-36. [Con variantes bajo el título «Jorge Cuesta y la crítica del demonio», en *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*. México: Era, 1997, pp. 271-335].
- 3.2.28 ———, «De envidia a envidia», [reseña de: *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge VOLPI] *Vuelta*. 195, febrero 1993, pp. 40-41.
- 3.2.29 ECHEVERRÍA, Alicia, *De burguesa a guerrillera*. Prólogo: Manuel DURÁN. México: Joaquín Mortiz, 1986, 154 pp. (Nueva narrativa hispánica).

- *3.2.30 ELIZONDO [ALCALDE], Salvador, *Museo poético. Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la escuela de cursos temporales*. México: UNAM, 1974, pp. 204-209.
- *3.2.31 FORSTER, Merlin H., «Jorge Cuesta y Gilberto Owen», en *Los contemporáneos (1920-1932). Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: De Andrea, 1964, pp. 102-116. (Col. Studium, 46).
- *3.2.32 ———, «Los primeros sonetos de Jorge Cuesta», *Cuadernos de Bellas Artes*. 5, mayo 1963, pp. 17-22.
- 3.2.33 FRANCO CALVO, Enrique, «La inteligencia como sueño», *El Nacional*. Agosto 15, 1994.
- 3.2.34 GARRIDO [REYES], Felipe, «El nacionalismo de Jorge Cuesta», *El Boletín*. Otoño-invierno 1990, pp. 17-20. [Reproducido en Sergio [Enrique] FERNÁNDEZ [CARDENAS] (comp. e introd.), *Multipliación de los contemporáneos*. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1988, pp. 103-110. (Biblioteca de Letras)].
- 3.2.35 GONZÁLEZ TORRES, Armando, «La ley de Cuesta» [reseña de: *Obras*, de Jorge Cuesta] *La Jornada Semanal*. 7, abril 23, 1995, p. 15.
- *3.2.36 GORDON [LISTOKIN], Samuel, «[reseña de:] *Soliloquio de la inteligencia: la poética de Jorge Cuesta*, de Adolfo LEÓN CAICEDO», *Revista Iberoamericana*. 155-156, abril-septiembre 1991, pp. 767-770.

- 3.2.37 HUERTA [ROMO], [Efrén] Efraín, «La hora de los Contemporáneos», en *Aquellas charlas, aquellas conferencias*. México: UNAM / Difusión Cultural, 1983, pp. 11-23. (Textos de Humanidades, 35).
- *3.2.38 ILLESCAS, Francisco R. y Juan Bartolo HERNÁNDEZ, *Escritores veracruzanos. Reseña biográfica-antológica*. Veracruz: s. / e., 1945, pp. 625-632.
- 3.2.39 ISLA, Augusto, *Jorge Cuesta: un mexicano en el exilio*. Toluca: Centro Toluqueño de Escritores, 1990.
- *3.2.40 ———, «Jorge Cuesta: el nido del defecto», *La Jornada Semanal*. 284, agosto 13, 2000, pp. 5-8.
- *3.2.41 JARNÉS, Benjamín, «Alcaloide lírico», en *Ariel Disperso*. Prólogo de José VASCONCELOS. México, Stylo, 1946, pp. 79-82.
- 3.2.42 LEIVA, Raúl, «La poesía de Jorge Cuesta», Suplemento Semanario de *El Nacional*. 596, agosto 21, 1958, pp. 3. [Reproducido en *Revista Mexicana de Cultura*, agosto 31, 1958, p. 3].
- *3.2.43 ———, «Jorge Cuesta», en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: UNAM / Centro de Estudios Literarios, 1959, pp. 145-150.

- *3.2.44 MACADAM, Alfred, «El 'Canto a un dios mineral' de Jorge Cuesta», en *Homenaje a Rubén Darío. Memoria de XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Los Ángeles: Universidad de California, 1967, pp. 255-262.
- 3.2.45 MACCOUZET, J., «Estudio psicodinámico del suicidio de Hemingway y Cuesta» (Conferencia pronunciada en la Asociación Mexicana para la Prevención del Suicidio en 1988). Citada por David Nelson LÓPEZ GARZA, «Psicopatología de los escritores suicidas. Historias de amor, de locura y de muerte» [www.percano.com.mx/medicotextoagosto.html], (junio 1999).
- *3.2.46 [McKEE] IRWIN, Robert, «El más triste de los alquimistas mexicanos: Jorge Cuesta y la tragedia del género», en Rosaura HERNÁNDEZ MONROY y Manuel F. MEDINA (coords.), *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura hoy*, 1996. México: s. / e., 1997, pp. 144-151. [Con adiciones bajo el título «The Legend of Jorge Cuesta: The Perils of Alchemy and the Paranoia of Gender», en Sylvia MOLLOY y Robert McKEE IRWIN (eds.), *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University, 1998, pp, 29-53].
- *3.2.47 MARÍN, Guadalupe, *La única*. [Novela] México: Jalisco, 1938, 251 pp.
- *3.2.48 MÁRQUEZ AGUAYO, César Alejandro, «Correspondencia entre Jorge Cuesta y Manuel Gómez Morín», *Literatura mexicana*. 2, 1998, pp. 545-547.

- *3.2.49 ———, «Presentación a “Influencia económica de la campaña contra el alcoholismo” de Jorge Cuesta», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. 353, mayo 2000, pp. 21-22.
- *3.2.50 MATA [SANDOVAL], Rodolfo, «Jorge Cuesta: *Canto a un dios mineral*», *Papel de Literatura*. 1997, pp. 21-25. [Con adiciones bajo el título «El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: *Canto a un dios mineral*», *Literatura Mexicana*. 1, 1998, pp. 107-137].
- *3.2.51 MONSIVAÍS [MENA], Carlos, «Jorge Cuesta: las libertades de la inteligencia», en *Jorge Cuesta*, México: CREA-Terra Nova, 1985. pp. 9-25. (Col. Grandes Maestros Mexicanos).
- *3.2.52 ———, (selec.), *La poesía mexicana del siglo xx (Antología)*. México: Empresas editoriales, 1966, pp. 40-43, 436-443.
- *3.2.53 ———, (introd. y selec.), *Poesía mexicana, II. 1915-1979*. México: Promexa, 1979, pp. xxxi, 164-171.
- *3.2.54 MONTEMAYOR, Carlos, «Jorge Cuesta», *Universidad de México*. 8, abril 1974, 17-24.
- *3.2.55 ———, *Tres contemporáneos. (Jorge Cuesta, José Gorostiza y Gilberto Owen)*. México. UNAM, Coordinación de Humanidades. Dirección General de Publicaciones, 1981, 134 pp. (Col. Cuadernos de Poesía).

- 3.2.56 MÚGICA [RODRÍGUEZ], Cristina, «[reseña de:] *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, de Alejandro KATZ», *Vuelta*. 65, agosto 1990, p. 51.
- 3.2.57 ———, «Jorge Cuesta ante *Muerte sin fin* de José Gorostiza» en Rafael OLEA FRANCO y Anthony [Michael] STANTON [MAHER] (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994, pp. 383-389.
- 3.2.58 NANDINO [VALLARTA], Elías, «Retrato de Jorge Cuesta», en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, p. 7.
- *3.2.59 ———, «Jorge Cuesta», en *Juntando mis pasos*. México: Aldvs, 2000.
- 3.2.60 NÚÑEZ, Elia, «[reseña de:] *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, de Louis PANABIÈRE», *México en el Arte*. 5, verano 1984, pp. 86-87.
- *3.2.61 OWEN, Gilberto, «Encuentros con Jorge Cuesta», *El Hijo Pródigo*. 12, mayo 15, 1944, pp. 137-140.
- *3.2.62 PACHECO [BERNY], José Emilio, «Poesía de Jorge Cuesta», *Estaciones*, verano, 1958, p. 198.
- 3.2.63 PALOU GARCÍA, Pedro Ángel, «Un pesimista socrático; decepción y tradición en Jorge Cuesta», *Morphé*. 17-18, julio-junio 97-98, pp. 107-136.

- 3.2.64 PANABIÈRE, Louis, «*Design y deseo en un texto de Jorge Cuesta*», *La Letra y la Imagen*. 3, octubre 14, 1979, pp. 8-9. [Reproducido en *La nave de los locos*. 7, primavera de 1984].
- 3.2.65 ———, «*Les intellectuels et l'État au Mexique (1930-1940): le cas de dissidence des "Contemporáneos"*», en *Intellectuels et État au Mexique au XXe siècle*. Paris: Editions du CNRS / Centre régional de publications de Toulouse, 1979.
- *3.2.66 ———, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. [Trad. de [Jesús] Adolfo CASTAÑÓN.] México: FCE, 1983, 404 pp. (Vida y pensamiento de México).
- 3.2.67 ———, «*Jorge Cuesta: un Sócrates mexicano*», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. 159, marzo 1984.
- 3.2.68 ———, «*Economía y política en los ensayos de Jorge Cuesta*». [Trad. de Ginette ANDRÉ.] *Revista Mexicana de Sociología*. 2, abril-junio 1989, pp. 321-331.
- *3.2.69 PÁRAMO, Roberto, «*Lupe Marín y el más triste de los alquimistas*», *El Sol de México en la Cultura*, 3, octubre 14, 1979, pp. 8-9.
- *3.2.70 PÉREZ AMADOR ADAM, Alberto, «*Jorge Cuesta: El canto a un dios mineral. Un análisis*» [Inédito].

- 3.2.71 PÉREZ CASTILLO, Enrique, «La ausencia y la multiplicidad del yo en los sonetos de Jorge Cuesta», en Mario CALDERÓN y José PASCUAL BUXÓ (eds.), *Primeras jornadas de literatura mexicana*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 223-232.
- 3.2.72 PÉREZ RINCÓN, Héctor, «La muerte de un poeta», en *Literatura y Psique*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 61-75 [reproducido en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, mayo 1992].
- 3.2.73 QUIJANO, M., «Ensayista colombiano premiado en México», [reseña de: *Soliloquio de la inteligencia*, de Adolfo León CAICEDO] *Boletín Cultural y Bibliográfico*. (Colombia) 22, 1990, pp. 135-136.
- 3.2.74 QUINTERO, Alfredo E., «Estética de la muerte», [reseña de: *Obras I y II*, de Jorge CUESTA] *Universidad de México*. 530, marzo 1995, p. 69.
- 3.2.75 QUIARTE [CASTAÑEDA], Vicente, «Jorge Cuesta, Paul Cézanne y la pureza de la geometría», en *Perdersse para encontrarse: bitácora de los contemporáneos*. México: UAM Azcapotzalco, 1985, pp. 13-29.
- 3.2.76 ———, «Bitacora para leer a Jorge Cuesta», [reseña de: *Soliloquio de la inteligencia*, de Adolfo León CAICEDO] *Boletín Cultural y Bibliográfico*. (Colombia) 22, 1990, pp. 135.

- 3.2.77 RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, «Octavio Paz: la conquista de la tradición rebelde». *Metapolítica*, 12, octubre-diciembre 1999, pp. 663-684.
- 3.2.78 SÁINZ, Luis Ignacio, «Palabra ardiente», *Casa del tiempo*. 76, junio 1998, pp. 38-40.
- *3.2.79 SALAZAR MALLÉN, Rubén, «Nota preliminar», *América. Revista Antológica*, 62, enero 1950, p. 115)
- *3.2.80 ———, *Adela y yo*. México: s./e., 1957, pp. 7-35.
- *3.2.81 ———, «Jorge Cuesta», en Jorge CUESTA, *Poesía*. México: Estaciones, 1958, p. 22.
- *3.2.82 SCHNEIDER [ZACOUTEGUY], Luis Mario, «Prólogo», en Jorge CUESTA, *Poemas y ensayos*, t. 1. México: UNAM, 1964, pp. 17-18.
- *3.2.83 ———, (introd.), *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Antología poética*. México: INBA-SEP, 1982, pp. 125-128.
- 3.2.84 ———, «Ecos de sangre. Cartas familiares inéditas de Jorge Cuesta», *Literatura Mexicana*. 1-2, 1999, pp. 335-354.
- *3.2.85 SIERRA, Carlos J., «Jorge Cuesta», *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*. 137, julio 15, 1958, p. 2.

- 3.2.86 ———, «Fuentes para el estudio del pensamiento contemporáneo. Jorge Cuesta Porte Petit [sic]», *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*. 304, octubre 1, 1964, pp. 8-10.
- *3.2.87 SOLANO, Rolando, «Sobre los apuntes científicos y paracientíficos de Jorge Cuesta», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. 122, febrero 1981, p. 13.
- *3.2.88 STANTON [MAHER], Anthony [Michael], *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: FCE-El Colegio de México, 1998, 238 pp.
- 3.2.89 STOOPEN [GALÁN], María, «El arte como conocimiento en la estética cuestionaria» en Rafael OLEA FRANCO y Anthony [Michael] STANTON [MAHER] (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994, pp. 247-251.
- *3.2.90 SYLVESTER, Nigel Grant, *Vida y obra de Jorge Cuesta*. Tlhuapan: Premià, 1984, 135 pp. (La red de Jonás. Estudios).
- *3.2.91 URRUTIA, Elena, «Habla Natalia Cuesta», *El Sol de México en la Cultura*, junio 5, 1977, pp. 12-14 [recogido en Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. v. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Difusión Cultural, 1981, pp. 305-311].

- *3.2.92 VOLPI ESCALANTE, Jorge, «El magisterio de Jorge Cuesta», *Plural*. 234, marzo 1991, pp. 26-40.
- 3.2.93 ———, *A pesar del oscuro silencio*. [Novela] México: Joaquín Mortiz, 1992. (Serie El volador).
- 3.2.94 ———, “Notas sobre un olvido intencional. Octavio Paz y Jorge Cuesta”, *Periódico de Poesía*. 5, primavera 1994, pp. 21- 23.
- *3.2.95 VILLENA, Luis Antonio de, «Jorge Cuesta, la inteligencia devorada», en *Biografía del fracaso. Una galería de genios perdedores*. Barcelona: Planeta, 1997, pp. 167-176.

4 Bibliohemerografía de apoyo

4.1 General

- *4.1.1 EZCURDIA, Manuel de, *La aparición del grupo Contemporáneos en la poesía y en la crítica mexicana: 1920-1931*. Berkeley: University of California, 1964.
- *4.1.2 GAMBOA, Federico, «Una antología que vale lo que Cuesta» —contestación al reportaje de Juan F. VEROO GUZMÁN—, *Revista de Revistas*. Julio 8, 1928, p. 16,
- *4.1.3 GORDON [LISTOKIN], Samuel y Fernando RODRÍGUEZ [MENDOZA], «Un texto de Carlos Pellicer sobre la *Antología de la poesía mexicana*

moderna», en Dos calas en la historiografía literaria de Carlos Pellicer. México: JGH, 1997, pp. 17-41.

- *4.1.4 NÚÑEZ ALONSO, Alejandro, «¿Está en crisis la generación de vanguardia?», *El Universal Ilustrado*. Marzo 17, 1932, pp. 20-21 y 30-31;
- *4.1.5 ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, «Una antología nueva», *Contemporáneos*, 1, junio 1928, pp. 76-81.
- *4.1.6 RAMÍREZ [LEYVA], Edelmira, «Nota filológica preliminar», en José GOROSTIZA, *Poesía y poética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, pp. XXXIX-XLIV.
- *4.1.7 RIVERA MARÍN, Guadalupe, *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera, 1886-1929*. México: Alianza, 1990, p. 205.
- *4.1.8 TERÁN, Luis, «Entrevista a José Gorostiza», *El Gallo Ilustrado*. Marzo 1, 1970.
- *4.1.9 TOVAR DE TERESA, Guillermo, «Hallazgo en torno a los Contemporáneos». *Vuelta*, 206, enero 1994, pp. 61-63.
- *4.1.10 VALÉRY, Paul, «Introduction à la méthode de Leonard de Vinci», en *Œuvres*, t. I. Bruges: Gallimard, 1992, p. 1156.

*4.1.11 ———, «Introducción al método de Leonardo da Vinci», en *Obras escogidas*, I. México: SEP-Diana, 1982, p. 18.

*4.1.12 WOLFE, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana, 1972, p. 203

4. 2 Bibliohemerografía sobre crítica textual

*4.2.1 BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

*4.2.2 SESÉ, Bernard, «Un signifiant capital: La majuscule (à propos de Rubén Darío)», en Amos SEGALA, *Theorie et pratique de l'edition critique*. Roma: Bulzoni, 1988, pp. 191-201.

*4.2.3 PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997, 175 pp. (Teoría de la literatura y Literatura comparada).

*4.2.4 TANODI, Aurelio, *Normas para la transcripción y edición de documentos históricos. Primera reunión argentina de paleografía y neografía*. Córdoba: Instituto de estudios Americanistas, 1956. (Serie Históricas, xxviii).

*4.2.5 TAVANI, Giuseppe, «Le texte: son importance, son intangibilité», en Amos SEGALA, *Theorie et pratique de l'edition critique*. Roma: Bulzoni, 1988.

- *4.2.6 ———, «Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos», en Amos SEGALA, *Theorie et pratique de l'edition critique*. Roma: Bulzoni, 1988.