

01086

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Jorge Cuesta y los retratos
de la tradición poética moderna

Tesis

que para obtener el grado de
Doctora en Letras

presenta:

Susana Verónica Volkow Fernández

Director: Dr. Fernando Delmar

Cotutores: Dr. Vicente Quirarte

Dr. Ramón Xirau

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



México, D.F. 2004

DIVISIÓN
ESTUDIOS DE POSTGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Con mi reconocimiento al Dr. Pedro Serrano, quien fuera primer director de esta tesis, por su amistad e invaluables aportaciones.

Con mi agradecimiento a la Fundación para las Letras Mexicanas por su apoyo para la impresión de la misma.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Susana Verónica

Volkow Fernandez

FECHA: 11 de Junio, 2004

FIRMA: Susana Verónica

INDICE

1) Introducción	7
2) Del espejo mimético al “espejo independiente”	
2.1 Los cuatro ejes de inversión del espejo mimético en Cuesta	23
2.2 La lámpara y la espada	33
2.3 El espejo abierto	43
2.4 El espejo con alma	
2.4.1 Un nuevo poder del espejo	56
2.4.2 La voz y el doble	63
2.4.3 La avaricia poética	68
3) Espejos del “Canto a un dios mineral”	
3.1 El autorretrato en el agua	77
3.2 Entre el filo del agua y de la espada	85
3.3 “Un rostro se aventura”: ante el azogue abierto	90
4) De Baudelaire a Cuesta	
4.1 Frente al demonio romántico	97
4.2 Cuesta como aprendiz demoníaco de Baudelaire	112
4.3 La “ingeniería diabólica” de Baudelaire	
4.3.1 Retratos del Adán y del Satanás heroico	127
4.3.2 La defensa demoníaca en Cuesta	142
4.3.3 Ruptura e integración en el espejo demoníaco	146
5) Herederos de Baudelaire	
5.1 El retrato de Breton por Cuesta	152
5.2 Retrato de Baudelaire por Mallarmé	159
5.3 La mano y el padre eterno en Cuesta	167
6) Conclusiones: El clinamen de la “ingeniería diabólica”	172
6.1 El primer rostro demoníaco	176
6.2 El segundo rostro demoníaco	184
6.3 El tercer rostro demoníaco	189
7) Bibliografía	197

1) Introducción

Para hablar de la relación entre literatura y pintura, desde una perspectiva moderna, Mario Praz recurre al concepto filosófico del “espíritu de la época”. El “espíritu de la época”, para Praz, supondría que detrás de todos los géneros artísticos en un determinado período se manifestaría un patrón estructural común.¹ Consideramos que este “espíritu de la época” conceptualizado por Praz se manifiesta de forma privilegiada en un género que reúne de forma natural tanto a la poesía como a la pintura que es el retrato. Hay retratos pintados y hay también retratos escritos. Aunque pintado, el retrato despierta inevitablemente reflexiones literarias. Aunque escrito el retrato conlleva, de forma alegórica, un ejercicio de visualización plástica. El retrato, en sí mismo, implica un cruce de caminos ente poesía y mundo plástico, y los consideramos como uno de los vehículos más privilegiados para revelar el “espíritu de la época”. Decía Baudelaire al respecto:

Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. Je le comparais tout à l'heure à l'historien, je pourrais aussi le comparer au comédien, qui par devoir adopte tous les caractères et tous les costumes. Rien, n'est indifférent dans un portrait.²

El retrato según Baudelaire acerca al pintor al trabajo del historiador y el actor por el nivel de reflexión y de inventiva sustentadora que implica. Intersección natural entre la pintura y la literatura, el retrato cobra su verdadera vida artística en el momento en que esta articulación entre el pensamiento y la imagen ocurre. Así como el retrato plástico implica la existencia invisible de un retrato literario silenciado, el retrato literario recurre alegóricamente a la construcción mental de un objeto plástico. El retrato literario posee una existencia plástica imaginaria.

¹ Praz va a tratar de establecer un paralelismo entre el “espíritu de la época” y los estudios sobre el cuento popular que realiza Vladimir Propp. Propp demuestra que detrás de múltiples variantes narrativas se mantiene un arquetipo constante: Análogamente Praz señala si cabe preguntarse que si al margen de la diversidad de medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período, que se manifestarían en el modo en las personas conciben, ven o, mejor aún, memorizan estéticamente los hechos. Praz, Mario. Mnemosine. Un paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Trad. Ricardo Pochtar Madrid, 1979, Taurus. P. 60

² Baudelaire. Salon de 1859. Oeuvres Complètes. Paris, Editions du Seuil, 1968. p 411

Dentro de la obra de Jorge Cuesta es constante la construcción de retratos, tanto de poetas contemporáneos como de artistas de la tradición crítica moderna a la que se suscribe. Los retratos que hace Cuesta de otros artistas van a ser fundamentales para la elaboración de su propia identidad como poeta moderno. Estos retratos van a tomar muchas veces la formas de espejos, espejos con características particulares, pues lo reflejan a él, Jorge Cuesta, a la vez que capturan los rasgos del artista antecesor.

El retrato es en Jorge Cuesta un espacio de manifestación privilegiado del espíritu de la época. Al encarnar el espíritu de la época, el retrato se constituye en escenario de un drama. Es mediante el drama trabado dentro de su imaginario marco plástico que Cuesta decide su propia identidad poética. Hay en estos retratos que Cuesta elabora sobre la tradición poética una confrontación entre el pasado y el presente de la poesía, entre la herencia de una tradición poética moderna y el rol particular que le tocó jugar como poeta mexicano moderno en su momento.

Los retratos que traza el autor del “Canto a un dios mineral” sobre otros artistas, amén de funcionar las más de las veces como espejos, son en general retratos demónicos³ en el sentido de que Cuesta intenta capturar el aspecto más revolucionario del autor retratado: su desafío radical respecto a formas, valores y pensamientos establecidos. El posicionamiento demónico resalta en estos artistas su rol de implacables y magnos interlocutores históricos. “Lo revolucionario es lo que va contra la tradición, contra la costumbres; es el pecado, la obra del demonio”, señalará Cuesta.⁴

Al ser retratos de lo demónico y lo revolucionario estarán también hablando de la dimensión revolucionaria y demónica del mismo Cuesta. Estos retratos demónicos de artistas modernos invitan a Cuesta a desarrollar su propia rebeldía radical. Se convierten, como secretos espejos demónicos, en el marco de una acción ágilmente transformadora que el propio poeta ejerce sobre su propio rostro.

³ Utilizamos el término “demónico” y no demoníaco para evitar la confusión con lo que podría entenderse como un práctica satánica. Por demónico nos referimos al procedimiento de supervivencia poética mediante el cual, según Harold Bloom, el poeta joven o efebo logra enfrentar la angustia de las influencias que provoca la poderosa presencia del poeta antecesor: “Hagamos el experimento (evidentemente frívolo) de leer *Paradise Lost* como una alegoría del dilema del poeta moderno en su momento más fuerte. Satanás es el poeta moderno, mientras que Dios es su antepasado muerto pero todavía embarazosamente potente y presente.” Bloom, Harold. La angustia de las influencias. Trad. Francisco Rivera. Venezuela, 1977, Monte Avila Editores. pp. 29-30.

Hay una acción demoníaca autoconstructora respecto a estos retratos mediante la que el poeta “contemporáneo” distorsiona los rasgos del poeta antecesor retratado, convirtiendo el rostro ajeno en mueca secreta del propio. Es esta acción demoníaca sobre los retratos de los ancestros lo que le permitirá a Cuesta la conquista de su identidad como poeta moderno.

Estos retratos de protagonistas demoníacos que elabora Cuesta para construirse poéticamente a sí mismo ostentan la inconformidad transgresora y creativa (audazmente modificadora de lo natural y lo establecido) que el autor del “Canto a un dios mineral” considerará esencial para su propia poética. Cuesta sigue a Gide cuando apuntaba que esta “colaboración del demonio” era esencial para la poesía y el arte modernos.⁵

La construcción de la identidad del poeta moderno, cuyo escenario privilegiado, en el caso de Cuesta, es el retrato de otros poetas, implica un monumental juego de poder entre el poeta vivo y sus ancestros artísticos y también entre el nuevo discurso poético y los discursos dominantes de la época. La posición del poeta moderno es frágil tanto frente a la inmensa tradición cultural que amenaza con avasallarlo con su poder, así como frente al prestigio de los discursos sociales dominantes para los que la poesía se encuentra desprovista de autoridad social. El retrato demoníaco será el escenario de una atlética lucha por la supervivencia poética; un drama, como veremos, que le exige al nuevo creador la totalidad del ser y del esfuerzo, una entrega, en ocasiones, sacrificial.

A partir de estos retratos demoníacos Cuesta podrá asimilar la herencia del padre-poeta e iniciarse en la modernidad poética. El retrato demoníaco dramatiza privilegiadamente el difícil vínculo que se establece entre el padre poeta y el joven efebo que tiene que luchar heroicamente, como lo ha observado Harold Bloom, para conquistar el espacio de su propia voz. Señala este crítico que la herencia poética entre el hijo y el padre poeta, no implica una bucólica continuidad lineal, una herencia sin conflictos, sino muy por el contrario, el juego dialéctico, y muchas veces demoníaco, de una intervención revisionista que deliberada y creativamente

⁴ Cuesta, Jorge. “El diablo en la poesía”. *Poemas y ensayos*. Prólogo de Luis Mario Schneider. Copilación y notas de Schneider y Miguel Capistrán. México, Edit. Unam. 1964. p. 166.

⁵ “He aquí por qué son inseparables el diablo y la obra de arte, la revolución y la poesía. No hay poesía sino revolucionaria, es decir, no la hay sin “la colaboración del demonio”. Ibid. p. 167.

distorsiona o hasta destruye el rostro del poeta antecesor para poder construir el propio.⁶

En algunos casos, como el de Charles Baudelaire y Jorge Cuesta, el nuevo poeta deliberada y sistemáticamente se demoniza⁷ para poder obtener la victoria de una posición diferente cara al poderoso espacio establecido por la tradición. La demonización será el mecanismo elegido tanto por Baudelaire como Cuesta para sobrevivir como poetas. El retrato demónico será, en este último, la puesta en escena de su teogonía poética individual.

En este escenario del retrato demonizado, el nuevo poeta busca su identidad en el rostro del poeta padre, pero no puede copiarlo sin verse amenazado de muerte por éste. El poeta hijo no hereda, por tanto, el rostro demónico del padre directamente y sin alteraciones sino que tiene que transformarlo audaz y estratégicamente, necesita realizar una intervención demoniaca sobre el retrato anterior, donde pueda inscribir su nueva huella. Con la transformación demónica de los rasgos del padre el joven poeta conquista el espacio para su nueva voz.

Los retratos demónicos en Cuesta subrayan el carácter demonico del artista que plasman a la vez que son también autorretratos del propio ser, funcionan como plataformas para su propia metamorfosis demónica a partir del rostro simbólico del padre. El carácter demónico tanto del padre simbólico plasmado como del autorretrato que se va modelando exaltan la creatividad y rebeldía esenciales al artista moderno.

Los retratos demónicos, al descifrar tanto el enigma del rostro ajeno como alcanzar la conquista del propio, son en Cuesta puertas de comunicación esencial tanto con otros poetas como consigo mismo. Y son también los instrumentos, no sólo para captar y plasmar la realidad, sino para transformarla, activar una intervención poética, y por lo tanto demónica, sobre lo establecido. En estos retratos el poeta se está inventando a sí mismo y está incidiendo sobre su realidad histórica, quizá de forma no alejada a la intención de Nietzsche:

Nietzsche se complacía, con un espíritu diabólico que no encontraba uno de sus menores atractivos en horrorizar a sus lectores

⁶ Para la relación entre el padre poeta y el efebo Bloom desglosa la existencia de seis cocientes revisionistas: clinamen, tésera, kenosis, demonización, ascesis, apófrades. Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Trad. Francisco Rivera. Venezuela, 1977, Monte Avila. p 22.24.

⁷ Bloom analiza el mecanismo de demonización o construcción de un "contrasublime" del efebo respecto al poeta anterior como uno de los cocientes revisionistas. Ibid. 115-129.

por el espectáculo de una técnica que se asignaba como fines prácticos los que siempre fueron exclusivos de la divinidad. En efecto, Nietzsche encontraba placer en mostrar que el futuro le era familiar... Su conocimiento del futuro era realmente un conocimiento, y no una inspiración ajena a sus propios fundamentos.⁸

Así como Nietzsche se “veía dinámicamente incluido” en esa psicología en movimiento que era “el espíritu europeo”,⁹ así Cuesta se propone intervenir en lo real con un juego polémico. Y podríamos aventurarnos a afirmar que estos retratos demónicos son el espacio en que la poesía se propone accionar sobre lo real, interviniendo en la dinámica histórica para generar un nuevo engrane dialéctico. Este poeta moderno actuará sobre lo real mediante el mecanismo del espejo demónico. Después de esta intervención el retratado o lo reflejado ya nunca podrán volver a ser los mismos. La poesía con su espejo transmutador los ha trastocado.

Antecedentes de este espejo dinamizador podemos encontrarlos en la poesía romántica y su espejo “encendido” e incendiario para mirar al mundo. En su empeño de recuperación de la sabiduría divina, el poeta romántico tendrá como emblema representativo a la lámpara, muchas veces combinada con el espejo, como lo ha señalado Abrams.¹⁰ La lámpara sería el símbolo de la radiancia lumínica del alma del poeta romántico; la que se vuelve espejo de la mente divina y logra a partir de esta heredada luz iluminar y transforma al mundo, revelando verdades latentes o sumergidas.¹¹ La lámpara es aquí una suerte de espejo, donde el objeto de la mimesis sería, no lo real, sino la misma divinidad. Podríamos pensar que la lámpara del poeta romántico esculpe a los seres y a la realidad despójándolos de lo que los deforma y aliena, recuperando su esencia prima.¹² El trabajo del poeta romántico podría pensarse como una suerte de escultura sobre lo real, un cincelado desnudador que

⁸ Cuesta, Jorge. “Nietzsche y la psicología.” Ed. Unam. Vol. 3. p. 324.

⁹ Idem.

¹⁰ Abrams va a señalar que si el espejo es la metáfora privilegiada para la obra artística en el clasicismo, la lámpara va a ser el paradigma privilegiado por el Romanticismo para referirse a la naturaleza de ésta. M.H. Abrams. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford, Oxford University Press, 1953. Paperback. 1971.

¹¹ “Most frequently, however, the mind is imaged by romantic poets as projecting light, physiognomy and passion into de universe.” Ibid. p. 64

¹² En este sentido se encaminaría el mito del buen salvaje de Rousseau, quien estaría, según Octavio Paz, inaugurando al Romanticismo: “Si la literatura moderna se inicia como una crítica de la modernidad, la figura en que encarna esta paradoja con una suerte de ejemplaridad es Rousseau. En su obra la edad que comienza — la edad del progreso, las invenciones y el desarrollo de la economía urbana— encuentra no sólo a uno de sus fundamentos sino también a su negación más encarnizada. *Los hijos del limo*. P. 55

recuperaría el rostro original de las cosas, visible para el artista con su heredada luz divina. El poeta romántico desearía recuperar la fuente divina original y aún incorrupta del mundo y de los seres.

El trabajo del poeta moderno también podría identificarse con una intervención plástica en lo real pero que iría en sentido contrario a la búsqueda del edén original del poeta romántico. La intervención del poeta moderno, desde Baudelaire, buscaría no la recuperación del paraíso original o el mito del bueno salvaje sino una transformación acelerada del mundo, una modernización radical. Si la intervención lumínica del poeta romántico escarba la huella prístina en la naturaleza, la acción del poeta moderno emprende una dirección contrario al origen, buscará acelerar ella misma el tiempo histórico, para lo que se hace demoniaca. Si el romántico pinta al mundo queriéndolo regresar a su paraíso, en sentido contrario al proceso histórico; el poeta moderno podríamos decir que pinta lo demónico sobre lo real para poder generar todo tipo de novedades y cambios. En la paleta demoníaca del poeta moderno se exaltan creatividad, libertad, *savoir faire*, fantasía, sorpresa, novedad y pérdida de la inocencia

En “Le Désir de Peindre”¹³ Baudelaire confiesa que arde por pintar y lo que quisiera plasmar es una luna loca, y enfebrecida, una aparición demoniaca en medio de la noche. Describe esta presencia femenina en términos de explosión de luz y abundancia del negro. Sin perfilar facciones resalta el poder de unos ojos que iluminan como el relámpago. “c’est une explosion dans les ténèbres”. La precisa como un “sol negro”, si eso fuera concebible, dice, un astro negro que irradiara a la vez luz y felicidad, un astro de oscuridad y luz al mismo tiempo. La luna que pintaría no es la que regala el descanso, es “la lune syniestre et enivrante, suspendue au fond d’une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent”¹⁴. Es una luna demonizada¹⁵ la que Baudelaire pinta, transformada por la exacerbación emocional de su ser interno, hasta cierto punto pervertida.

Cuando Baudelaire expresa como poeta su deseo de pintar poeta no aborda las entidades tradicionalmente veneradas por la poesía, sino que pinta una realidad

¹³ Baudelaire. “Le désir de peindre”. *Petits poemes en prose. Oeuvres Completes*. p. 175.

¹⁴ Traducimos: “una luna siniestra y embriagadora, sacudida por las nubes que pasan, colgada de una noche tempestuosa” Idem.

¹⁵ No es la luna de los idilios es “la lune arraché du ciel, vaincue et revoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l’herbe terrifiée”. Traducimos: “la luna vencida y rebelde que las brujas tesalianas obligaban con dureza a danzar sobre la yerba aterrada”. Idem.

tocada por luz de lo demoniaco y lo novedoso. Cualquiera que sea el precio, el artista se afana por garantizar lo moderno .

La intervención demoniaca del poeta moderno se vincula muchas veces a la idea de pintar y de pintar demonios sobre el paisaje de lo real como lo hace Baudelaire, pero también de pintar retratos de demonios sobre los rostros de sus ancestros, como lo hace Jorge Cuesta. Cuesta, construye su linaje poético a partir de una serie de retratos en los que pinta lo demoniaco de sus padres poetas. En ese diálogo entre el yo y el otro que se da en el retrato literario, es lo demoniaco lo que el autor de “El diablo en la poesía” revela. Como si lo demoniaco fuera el privilegiado lugar de interlocución y encuentro entre el yo y el otro, entre el yo y el mundo.

La visión cuestiana de la poesía moderna heredada de Baudelaire podría tener su síntesis en una serie de intervenciones demoníacas. Habría en la poesía moderna una sucesiva herencia demoniaca que vendría a decantar la síntesis de la tradición poética moderna, de la misma manera que una serie de transformaciones revolucionarias en el conocimiento científico habrán de dar como resultado el cuerpo siempre creciente de la ciencia. Será lo demoniaco la quintaesencia de la poesía en Cuesta,¹⁶ y aquello que el intelectual de Contemporáneos adopta para sí para poder vincularse a la tradición poética.

Quizás lo que el retrato demónico del padre poeta permite plasmar no es la mimesis de una realidad estática, sino a la manera de un cinematógrafo, el dinamismo mismo del cambio histórico, el tiempo. El retrato demónico no plasma un rostro dado sino un rostro en su proceso de transformación, de autoconstrucción.

El horizonte moderno se halla en una perpetua expansión, se borren constantemente las divisiones entre lo posible y lo imposible, lo conocido y lo desconocido, lo aceptable y lo inaceptable. Una inconformidad demoniaca es no sólo una tentación sino una necesidad para el poeta que se propone esencialmente estar a la par del ritmo histórico. Queriendo asimilarse a este panorama en expansión, Baudelaire se suscribe del lado demoniaco. Pues sólo asumiendo esta dimensión podrá ser cabalmente moderno; acata la insatisfacción como ética poética esencial y se compromete con la exigencia de darle forma artística al cambio y a la novedad, lo

¹⁶ “La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad toda’ via no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio. esta concepción baudelaireana se ha hecho inseparable de la conciencia poética.” Cuesta, Jorge. “El diablo en la poesía”. Unam. V. 2. p. 168.

que le demandará un temple heroico: “On voit que, par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualité et au stoicisme”, escribirá.¹⁷

La modernidad está marcada por la idea del progreso y una promesa de evolución incesante, vive de esta imagen idealizada de sí misma. El progreso es una ilusión paliativa para intentar distraernos de la naturaleza trágica de la vida,¹⁸ señalará Nietzsche. La modernidad se autohipnotiza en la fantasía de su propio avance ininterrumpido, confiando en el poder sin fin de su progreso. Cree en la infinita capacidad de lo racional para resolver el dolor y los problemas, y con ello sepultar el abismo trágico humano.

Baudelaire juega retóricamente con este culto moderno a la novedad, con este universo imaginario atrapado por el mundo de las apariencias en el que se sumerge voluntariamente, mediante su identidad poética de “eterno condenado”. Y sabe que es un rostro, el de la modernidad, que se promulga como apolíneo pero que en su profunda inquietud es demoniaco.

El rostro de la modernidad en la poesía de Baudelaire podría ser como ese rostro de dios en el reflejo del agua, de la leyenda finesa, del que nace el demonio.¹⁹ Dios, no sabía antes cómo hacer el mundo, pero se mira en el agua y del reflejo nace el diablo. Dios le pregunta al reflejo cómo hacerlo. Es gracias a su reflejo demoníaco que Dios aprende a hacer el mundo.

Podríamos pensar que en Baudelaire este demonio de la poesía que es el reflejo de lo real en el agua permite una continua recreación del mundo. La labor del poeta moderno estaría para él vinculada a seguir pintando esa imagen reflejada, hacerla cada vez más inesperada, rara, explosiva, audaz como la luna loca. La labor del artista se ejercita sobre esta cara pintada del demonio respecto a la naturaleza. La imagen demoníaca avanza con su prestidigitación de novedades en paralelo con un sociedad velozmente cambiante.

¹⁷ En este sentido es interesante observar que Baudelaire va a considerar dandismo como una postura espiritual, una suerte de ascetismo moderno: Baudelaire. *Le peintre de la vie moderne*. p. 560.

¹⁸ La modernidad podemos pensar que pertenece a lo que Nietzsche llamará culturas socráticas en oposición a las culturas trágicas, caracteriza a éstas la creación de “una ilusión extendida sobre las cosas”. La ávida voluntad se manifiesta en la creación de esta apariencia paliativa: “lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de curar con él la herida eterna del existir”. Friedrich Nietzsche. *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 145

¹⁹ La leyenda que registra Mircea Eliade es la siguiente: En la variante de los ciganos de la Transilvania, Dios sufre de soledad. Reconoce abiertamente que no sabe cómo hacer el mundo, ni, por otra parte, por qué debería hacerlo. Arroja entonces su bastón en el agua, del cual sale el Diablo. En una variante finesa, Dios se

Si para Baudelaire lo demoniaco va a ser un instrumento de inmersión dentro del mundo moderno, de comunión con éste, en Jorge Cuesta lo demoniaco tomará el sentido contrario: va a identificarse con lo estrictamente intelectual, lo que le permite desprenderse del orden de lo natural y lo dado. Lo demoniaco en Cuesta equivaldrá a esa orden intelectual nuevo que posibilita la creación de una realidad distinta y otorga el rompimiento con el orden amenazante de la naturaleza. Lo demoniaco para Cuesta será lo revolucionario, lo que corta la inercia del camino natural. Si Baudelaire utiliza lo demoniaco para asegurarse una pertenencia al mundo y a la sociedad, una atadura irrompible; Cuesta le dará el sentido opuesto: le permitirá construir el espejo independiente que lo desprende de estos.

Cuesta entra en el engrane de la dinámica histórica mediante estos eslabones que son los retratos demónicos o espejos independientes: retratos demónicos de la construcción de la propia identidad moderna; espejos independientes de la creación intelectual y artística. Todo retrato demónico es de alguna forma también un espejo independiente, pues salva al efebo de una devoradora mimesis del padre. Y todo espejo independiente es también demónico, al torcer la realidad hacia imprevistos parámetros. El objeto artístico moderno crea un espejo independiente de la realidad que la transforma y lanza en una nueva dirección: El retrato demónico plasma al ser en el momento en que se está transformando en esta aventura, creándose a sí mismo.

Podemos decir también que si Baudelaire busca pintar una luna demoniaca, hay en Cuesta un deseo que va más allá del deseo de pintar, Cuesta de alguna manera anhela ir a habitar la imagen independiente, renacer transformado, sustituirse mediante esa nueva realidad artística que es el espejo poético. Cuesta quizá querría colonizar ese nuevo orden hermético creado por su propia inteligencia.

Lo demoniaco en Cuesta es precisamente ese orden intelectual nuevo que le permite sobrevivir en una armonía fraguada poéticamente, rescatándolo de una realidad fragmentada en el espacio y el tiempo que sería en sí misma imagen del caos. Aunque el orden al que el artista aspira es más coherente que el real, este movimiento de rompimiento no puede darse sin una violencia, una violencia que es en sí revolucionaria, demoniaca por tanto, pero que en esencia obedece a una profunda necesidad restauradora. Lo demoniaco en Cuesta se aboca a un

desmantelamiento crítico de lo dado que emprende de forma lúcida, implacable, sistemáticamente mediante su propia “ingeniería diabólica”.²⁰ Pero en este desmantelamiento, no podemos dejar de escuchar el impaciente y desesperado anhelo por el “Paraíso encontrado” que encontramos en las utopías del siglo XX.

Nos hemos propuesto en esta tesis hacer un seguimiento del tema del espejo independiente y del retrato demónico en la construcción de la identidad poética de Jorge Cuesta,²¹ quizás el primer gran poeta moderno mexicano²² que se plantea, no sólo la construcción de una obra lírica con características modernas, sino también el rol intelectual heroico del poeta moderno.

Va a caracterizar al poeta moderno, señala Pedro Serrano,²³ la construcción de una voz poética en la que se da la mezcla de sensibilidad lírica y conciencia intelectual. Esta conciencia está comprometida con un diálogo con los discursos imperantes. Definiría al poeta moderno, según este autor tres elementos: la construcción de una voz poética impersonal, la alternancia entre obra lírica y crítica,²⁴ y la articulación polémica con los discursos dominantes. Con estos tres recursos el poeta moderno se lanzará a la búsqueda de una autoridad para su voz poética.

²⁰ “Ingeniería diabólica” es el término que utiliza Cuesta para hablar de la revolución poética implementada por Baudelaire, padre de la poesía moderna.

²¹ “Del mismo modo en que hay ciertas figuras de la ciencia moderna que son representativas de la misma en este siglo, (siglo XX) hay también ciertos poetas que han llegado a ser las figuras representativas de la poesía moderna, como los *Modernists* en la literatura anglosajona; como Paul Valéry en un sentido, y el movimiento surrealista en otro, en Francia; como Rilke o Paul Celan en Alemania, y los poetas rusos de la revolución temprana en la URSS; como Kavafis y Seferis en Grecia, o como Vicente Huidobro, Luis Cernuda y Octavio Paz en la literatura hispánica. A pesar de todas sus diferencias, lo que une a estos poetas es que tienen una manera común de entender la naturaleza de la poesía, y de verse a sí mismos como poetas.... La poesía moderna...se entiende por ella aquella la poesía escrita en el siglo que al enfrentar voluntariamente los otros discursos de la modernidad logró para sí misma una mayor autoridad. ...Los valores del poeta moderno estuvieron en oposición directa a los valores principales de la sociedad moderna. Y fue precisamente la manera en que estas oposiciones y contradicciones fueron defendidas ya asumidas lo que hizo de ellos paradigmas de la poesía del siglo XX.” Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno*. Tesis doctoral, México, UNAM, p.5- 9

²² En ello Jorge Cuesta será, como asumido poeta moderno, el más importante antecesor de Octavio Paz.

²³ *Ibid.* p. 28.

²⁴ El trabajo teórico del poeta moderno, observa Pedro Serrano, dejará su huella en la definición del trabajo lírico. El trabajo crítico del poeta moderno estará a su vez influenciado por el trabajo lírico, y le dará su especificidad frente a discursos provenientes de la filosofía, la política o las ciencias sociales y naturales que descartan a la sensibilidad como portadora de verdad. Es esta indisoluble interacción entre lirismo y crítica intelectual, la que dará su riqueza y novedad a la discusión que entabla el poeta moderno con las voces intelectuales dominantes.

Frente al empuje de los discursos política o científicamente autorizados, el poeta moderno es el heredero de una tradición propia a la poesía, que le permite una visión propia. Junto a la conciencia de su presente, el poeta tiene la perspectiva que le da su asumida herencia poética del pasado, misma que le otorga una posición crítica respecto a la modernidad. Esta posición poética crítica, como lo ha observado Octavio Paz en Los hijos del limo.²⁵ fue iniciada por el Romanticismo al privilegiar un tiempo originario igualitario y mítico sobre la degradación histórica de la desigualdad social. Heredero de la posición romántica, el poeta moderno buscará cimentarse en un principio anterior a los tiempos, que será desde una cierta perspectiva crítico de la modernidad:

Crítica de la crítica y sus construcciones, la poesía moderna, desde los prerrománticos busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella. Ese principio impermeable al cambio y a la sucesión, es el comienzo del comienzo de Rousseau, pero también es el Adán de William Blake, el sueño de Jean Paul, la analogía de Novalis, la infancia de Wordsworth, la imaginación de Coleridge. Cualquiera que sea su nombre, ese principio es la negación de la modernidad.²⁶

Junto con este diálogo que entabla con los discursos “autorizados” de su tiempo, Jorge Cuesta como poeta moderno va a tener en común con poetas como Octavio Paz, Fernando Pessoa y T.S. Eliot el hecho de que aborda de forma consciente y sistemática el problema de la tradición poética. Esta conciencia del pasado literario les será fundamental a estos poetas, no sólo para poder definir su filiación, sino para poder construir su propia novedad y modernidad.

Cuesta elabora una imagen novedosa y coherente de lo que es la tradición poética mexicana,²⁷ en donde lo que la caracterizaría esencialmente será su

²⁵ Respecto a la crítica de su época que elabora el Romanticismo, Paz señala: “El culto a la sensibilidad y a la pasión es un culto polémico en el cual se despliega un tema dual: la exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia. La superioridad de lo natural reposa en su anterioridad: es el primer principio, el fundamento de la sociedad, no es el cambio ni el tiempo sucesivo de la historia, sino un tiempo anterior, igual a sí mismo siempre. La degradación de ese tiempo original...se inició cuando, dice Rousseau, por primera vez un hombre cercó un pedazo de tierra, dijo: ‘Esto es mío’- y encontró tontos que lo creyeren.” Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 58

²⁶ Ibid. p. 60.

²⁷ Cuesta elabora no sólo una visión radicalmente desmitificadora de la tradición poética mexicana, sino también su propia audaz concepción de la poesía moderna a partir de su carácter demónico, y una perspectiva también clara de lo que es el arte moderno. Para la tradición poética mexicana nos remitimos básicamente a “El clasicismo mexicano” p178-194; para su visión de la poesía y el arte modernos a “Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet p39-51. Cuesta, Jorge. Poemas y Ensayos. Edit. Unam. 1964.

clasicismo más que la exaltación de rasgos localistas. Cuesta dentro de la tradición de la poesía moderna trazará también retratos de sus antecesores que serán los espejos demónicos que le permitirán reflexionar sobre su propia identidad como poeta moderno.

Al intentar articularse con la tradición artística que sustente su identidad poética, Jorge Cuesta recurre a esa forma hermanada con la pintura que es el retrato. Estos retratos literarios que hace de otros artistas en el proceso de creación e invención de sí mismos condensan la levadura histórica del cambio. Cuesta va a ir construyendo su rostro a partir de los rasgos demónicos del otro, resultando finalmente retratos ajenos y propios a la vez. Encierran un rostro doble: el del pasado y el del presente, el del otro y el de él mismo, el del pasado creándose a sí mismo y el de él, Cuesta, también, labrando su propia identidad. Pasado y presente intensamente activos en el retrato, se encuentran capturados en su momento de máxima creatividad y revolucionaria potencia.

El rostro de Cuesta como poeta moderno podríamos pensar que se construye utilizando distintos retratos de antecesores poetas que le van a dar tanto sustentación como legado de modernidad y libertad. Intentamos en esta tesis hacer un seguimiento de los distintos espejos independientes y retratos demónicos de la tradición poética moderna, con los que Cuesta va a cimentar su propia identidad como poeta moderno.

Consideramos que “El canto a un dios mineral”, poema cumbre de este autor, es en sí mismo un gran retrato espejo, quizás el retrato definitivo que le garantizará el acceso, con todo su potencial demónico, a la eternidad de los poetas

Vamos a seguir en una primera serie analítica las transformaciones que realiza Cuesta sobre los diferentes paradigmas estéticos del espejo, mediante las que va a construir su propia voz poética.²⁸ Consideramos que la construcción de la voz poética de Jorge Cuesta se deja desglosar diacrónicamente en una serie de intervenciones demónicas²⁹ realizadas a partir de los paradigmas del espejo que serían representativos de la obra artística en su evolución histórica.

²⁸ Esta voz del poeta moderno, como lo ha señalado Pedro Serrano implica una construcción distinta del yo personal, que caracterizaba al Romanticismo. A esta voz poética cada poeta accede mediante una particular estrategia retórica.

²⁹ Estas intervenciones son análogas a los “cosientes revisionsitas” de Harold Bloom.

Paul de Man señala un proceso en la poesía moderna³⁰ que pasa de la mimesis especular de la poesía tradicional a la lámpara-espejo del corazón romántico³¹ y de allí al cosmos autónomo de la poesía moderna. De Man se refiere a ésta última como una poesía que oscurece el registro del yo y sus referencias.³² A este último momento lo hemos caracterizado mediante el tema del espejo con alma,³³ dado que en un momento dado el objeto artístico sustituye no sólo a la realidad con su propia autonomía sino también al “yo” del artista.

Sobre la serie de paradigmas que marca Abrams -primero, el espejo mimético; segundo, la lámpara; tercero, el que nosotros llamamos el espejo con alma- decidimos intercalar el tema del “espejo abierto” entre el segundo y tercer momento, pues consideramos que este “espejo abierto” puede ser representativo de las propuestas estéticas del siglo XIX³⁴.

Sobre estos paradigmas representativos de la historia de la poesía occidental, analizaremos las intervenciones demónicas que hace Cuesta en retratos alegóricos de poetas afines, retratos que son también espejos de su propia búsqueda de identidad poética. Mostraremos cómo, a partir de estas intervenciones estratégicas, se vuelve diáfana la construcción demónica de su propia identidad de poeta moderno.

En muchos de los retratos alegóricos que realiza Cuesta de otros poetas la presencia del espejo funciona como soporte sustancial del retrato imaginario. El

³⁰ Paul de Man para la definición de la poesía moderna remite a la antología de English Modern Poetry de Yeats de 1936.: “the opposition between “good” and modern poetry –his own- and not so good and not so modern poetry –mainly Eliot’s ad Pound’s- is made in terms of a contrast between poetry of representation and poetry that would no longer be mimetic. ... Much less easy to characterize is the other kind of poetry... Its emblem, as we all know from M. H. Abrams, if not necessarily from Yeats, is the lamp. De Man, Paul. “Lyrics and Modernity”. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. London, 1971, Methuen & Co. Paperback, 1983. p. 170.

³¹ Esta visión histórica de paradigmas poéticos que propone De Man está inspirada por la importante obra de M.H. Abrams. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. Oxford, Oxford University Press, 1953. Paperback. 1971.

³² De Man retoma la caracterización que hace Hugo Friederich de la poesía moderna por su deliberada oscuridad: “his main concern ... is the particular difficulty and obscurity of modern poetry, an obscurity not unrelated to the light-symbolism of Yeat’s mirror and lamp. The cause of the specifically modern kind of obscurity... resides for him, as for Yeats, in a loss of the representational function of poetry that goes parallel with the loss of a sense of selfhood.” Ibid. pp171,2.

³³ Optamos en utilizar este símbolo del “espejo con alma” dado que el objeto artístico aquí no se propone la mimesis de lo real o de la emotividad del poeta, sino que crea su propia voz poética y su propia realidad independiente. Consideramos que una corriente fundamental de la poesía del siglo XX podría estar inscrita bajo este paradigma, nos referimos a esa tendencia que recibe la herencia revolucionaria del “Coup de dés” de Mallarme

³⁴ Al respecto sería interesante recordar la división de la estética del siglo XIX entre monista y dualista. que hace en Mnemosine Mario Praz. Ambas tendencias, consideramos, pueden quedar ubicadas sin conflicto bajo el paradigma del “espejo abierto” que diseñamos para el siglo XIX.

espejo viene a ser como el lienzo de la imagen, la materia del cuerpo imaginario: El “espejo independiente” caracterizará la libertad heroica de Robert Desnós; el espejo triunfante plasmará la gloria de Paul Eluard; el espejo abierto, la sorpresiva aventura de Villaurrutia. Estos retratos simbólicos de otros poetas al ser en su soporte espejos involucran de forma esencial al mismo Cuesta. El autor del “Canto” se perfila en ellos.

Abordamos primero la sucesión de las cuatro inversiones estratégicas que Cuesta realiza sobre el arquetipo básico del espejo mimético para alcanzar su “espejo independiente”. Y consideramos que estas “inversiones estratégicas” tienen su paralelo en las transformaciones que hace Cuesta sobre los paradigmas estéticos representativos de la poesía hasta el sigloXX -el espejo mimético, la lámpara romántica, el espejo abierto decimonónico, el espejo con alma de la modernidad. Hay una inversión del espejo triunfante que representa a Paul Eluard respecto al espejo-lámpara característico de la propuesta romántica. El espejo abierto de la estética decimonónica se deja modelar detrás del espejo ventana que aprehende a Villaurrutia. El “espejo con alma” de la modernidad, anticipado por el cuadro persecutorio de Dorian Gray, subyace a la propuesta del “Canto a un dios mineral”.

El escenario del “Canto” será el de un autorretrato danzante en un reflejo de agua. Es el poeta mismo el que, mediante su imagen reflejada, habita su propia arquitectura poética. El “Canto” es también un espejo que encierra múltiples espejos, permitiendo, por tanto, la metamorfosis del ser que se mira en ellos.

Es a partir del retrato demónico que hace Cuesta sobre Baudelaire, que el “contemporáneo” madurará su identidad como poeta moderno, heredando la sistematicidad de su “ingeniería diabólica”. Como antecedente de la “ingeniería diabólica” baudeleraiana se encuentra la figura del Fausto de quien Cuesta también hace un retrato. Cuesta redefine al Fausto goethiano para asumir sin trabas su herencia revolucionaria y formular su particular vinculación con la dimensión más transgresora del Romanticismo.

Tomando el retrato heroico que hace Cuesta de Charles Baudelaire mostraremos cómo sin la herencia demónica de éste serían impensables la audacia y la agilidad de la postura polémica cuestiana, estrategias que fueron esenciales para la búsqueda de una autoridad para su voz poética.

Harold Bloom señala que en todo poeta fuerte existen dos rostros el del poeta Adán y el poeta “Satanás,” que ya ha heroicamente conquistado su territorio de

poder. En todo poeta potencialmente hay un primer rostro adánico.³⁵ Realizamos una comparación de los retratos “adánicos” en Baudelaire y en Cuesta, el primero presente en “Correspondences”, el segundo en “Dibujo”. Mostraremos también como en ambos poetas el retrato de “Satanás” logra responder a las aspiraciones más profundas de unidad de “Adán”.

Habría tres rostros demoníacos distinguibles en Cuesta que hallan su contrapunto en tres formulaciones de lo demoníaco en Baudelaire, las que vendrán a conquistarles diferentes victorias para sus voces poéticas.

Cuesta es un heredero de la línea poética que tiene su origen en Baudelaire pero que sigue su camino a través de Stephan Mallarmé y Paul Valery. La poesía moderna que nace a partir de Baudelaire, señala Octavio Paz³⁶ se bifurca en dos tradiciones: en una poesía vivencial, rebelde y crítica del orden social por un lado y en una poesía que vierte su pasión crítica hacia el objeto artístico.

Esta segunda postura va a exigir de forma radical el sacrificio simbólico del lugar personal. Cuesta sigue este segundo derrotero que encabeza Mallarmé. Haremos un análisis del ceremonial iniciático que preside la cancelación del lugar personal necesaria para la propuesta mallarmeana. Veremos que Mallarmé vierte simbólicamente una feroz energía demoníaca en un parricidio poético. Hay una “iniciación” mallarmeana” que involucra el asesinato simbólico del padre-poeta, presente en sus retratos tumbas.

Haremos una comparación entre el retrato tumba de Baudelaire por Mallarmé y el retrato que hace Cuesta de ese padre simbólico representado por la unión Breton-Baudelaire en su encuentro en Francia con el padre del Surrealismo. En este Breton-Baudelaire³⁷ Cuesta intenta jugar su propio ritual parricida.

En el retrato-tumba de Mallarme sobre Baudelaire el padre aparece con dos rostros: el del monstruo (finalmente asesinado por el hijo) y el ente alado que Mallarmé-hijo puede heredar y continuar otorgándole vida eterna. Haremos una

³⁵ Bloom, Harold. Op. Cit. p.30

³⁶ Este lo analiza Octavio Paz: “En muchas de sus obras más violentas y características –pienso en esa tradición que va de los románticos a los surrealistas –la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad; en otra de sus tendencias más persistentes y que abraza a la novela tanto como a la poesía lírica - pienso en esa tradición que culmina en un Mallarmé y en un Joyce-, nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma; crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. Paz, Octavio. Los hijos del limo. p. 55

³⁷ Cuesta. “Robert Denós y el sobrerrealismo” Unam. V. 2. p. 65.

comparación entre el padre alado de Mallarmé y el que está simbólicamente presente en la imagen de la mano que preside al “Canto a un dios mineral.”

Los retratos tumbas de la tradición crítica asentada por Mallarme arman su estrategia de poder respecto a la tradición poética anterior. Para asentar la voz poética que lo eterniza Mallarmé edifica un cementerio con los rostros de los poetas antecesores.

El pasado poético forma parte del panorama de discursos dominantes frente a los que el poeta moderno tiene que luchar para lograr una supervivencia. Mallarmé encierra este pasado en un cementerio. Cuesta, en contraste, implementará una actitud sacrificial respecto a su propia vida, que lo lleva en la “frágil ciencia del acto” a hacer desembocar en lo real,virtiéndolo hacia sí mismo, lo que en Mallarmé figura simbólicamente. Mallarmé se encarniza en contra de un padre simbólico, Cuesta se sacrifica a sí mismo.

Podríamos pensar que es un radical acto de poder sobre la realidad establecida, lo que lleva a Cuesta a despojarse de su propia vida, en un paradójico triunfo para su voz poética, frente a la pérdida de la vida y la razón. El poeta puede “despedirse” y erigir esa libertad del espejo independiente que es la de su poesía.

2) Del espejo mimético al “espejo independiente”

2.1 Los cuatro ejes de inversión del “espejo independiente” en la poesía de Cuesta

En su ensayo “Robert Desnós y el sobrerrealismo” Jorge Cuesta relata una extraña anécdota: tras haber estado una tarde leyendo *Los paraísos artificiales* de Baudelaire, oye esa misma noche a Breton contar su propia experiencia con el haschich. Con sorpresa observa que el relato de Breton coincide punto por punto con la narración de Baudelaire que había estado leyendo:

Había dos hechos iguales, pero eran dos hechos distintos, y los he comparado entre sí con la misma sorpresa con la que hubiera visto a mi imagen en el espejo vivir independientemente, saludarme y marcharse sin que yo me moviera.³⁸

La extrañeza ante estos caminos paralelos, o sea la coincidencia de un Breton comentando su propia experiencia, semejante a la que vivió anteriormente Baudelaire, y él, Jorge Cuesta, acabando de leer a Baudelaire y de escuchar a Breton en el mismo día, es ilustrada mediante la imagen de un espejo independiente. La imagen en el espejo es la propia, pero sorpresivamente se despidе, sigue un camino propio. Hay una dualidad dentro de una incuestionable identidad, dos experiencias muy similares y no obstante independientes la una de la otra. A pesar de la unidad entre ambas no hay una dependencia causa efecto entre ellas: aquí, el reflejo del hecho (la experiencia de Breton) no estaba causalmente conectada al momento original (el relato de Baudelaire).

El espejo, a pesar de su fidelidad, aquí no ancla ni determina un destino, sino que abre una puerta hacia lo imprevisto. La imagen en este espejo está encadenada por la semejanza, pero a la vez, es inopinadamente libre.

Jorge Cuesta se identifica con Robert Desnós y su destino libertario.³⁹ Esa trayectoria radicalmente independiente que fue la de Desnós, quien según Breton,

³⁸ Cuesta, Jorge. Robert Desnós y el Sobrerrealismo. *Poemas y ensayos*. V. II, México, UNAM, 1964., p 67.

³⁹ Seguramente se refiere a: “Demandez a Robert Desnos, celui d’entre nous qui, peut être le plus proche de la vérité surréaliste, celui qui dans des oeuvres encores inédites et le long des multiples expériences auxquelles il s’est prêtè, a justifié pleinement l’espoir que je placais dans le surréalisme et me somme encore d’en attendre beaucoup. Auhjourd’hui Desnos parle surréaliste à volonté. La prodigieuse agilité qu’il met à suivre oralement sa pensé nous vaut autant qu’il nous plaît de discours splendides et qui se perdent. Desnos ayant mieux à faire que’à

“no hace nada para retener las hojas que se vuelan al viento de su vida”⁴⁰, es también un extraño espejo para el autor del “Canto”. Ambos destinos se asemejan por su rechazo a determinaciones previstas, y su generosa apertura a una impulsiva creatividad.⁴¹

Estas hojas de la vida que vuelan sin la constrictión de ser retenidas que aparece en el retrato que hace Breton de Desnós, son también como este espejo donde la imagen se desprende sin quedar aprisionada. Hay en este espejo abierto a la puerta de la sorpresa y en estas hojas de la vida que escapan sin amarras una interna semejanza. Cuesta, quien gusta de los retratos simbólicos, trazará un dibujo alegórico de Desnós:

Un punto sobre una curva regular se localiza con el conocimiento de su ley, refiriéndolo a los otros puntos cuya uniformidad repite; pero sobre una curva irregular que no hay ley que fije la posición de los puntos dispersos: cada uno se debe, si acaso, existiendo en su propio vértice, a la influencia de los más próximos, de los idénticos a él, y a lo largo de la curva, sobre cada punto se revela una diferencia y se manifiesta una libertad. Así el espíritu de Desnós, así su presencia.⁴²

En esta línea de puntos imprevisibles que ilustra la trayectoria vital de Desnós podemos encontrar un paralelismo con las imágenes plásticas del espejo independiente y de las hojas que vuelan. Cada punto de la línea irregular es imponderable, su posición no puede ser calculada por la trayectoria de los puntos vecinos. De igual manera es imposible predeterminar la acción que realiza la imagen del espejo independiente. Tampoco pueden atarse las hojas sueltas. No hay una ley que fije de antemano la posición del momento disperso ni en el recorrido de la audaz línea extraordinaria, ni en el espejo independiente, tampoco en esa vida suelta del poeta entre sus hojas que saltan.

Cuesta leyendo a Baudelaire es de alguna manera como Breton por la sorprendente analogía con el gran padre poeta que sin embargo lo mantiene libre. Cuesta es a su vez como Desnos, por la similitud de vocaciones libertarias. En todos

les fixer. Il lit en lui à livre ouvert en te fait rien pour retenir les feuillets que s'envolent au vent de sa vie. Breton, André. *Oeuvres Complètes, Manifeste du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1988, p.331.

⁴⁰ Citado por Cuesta. “Robert Desnós y el sobrerrealismo”. Op. Cit., p. 66

⁴¹ Sobre la pasión libertaria de Desnós, Cuesta escribirá lo siguiente: que también podría aplicarse para sí mismo:

“Frente a una vida impulsiva y generosa pocos tienen fuerza para respetar la libertad de su misterio. Ibid. 68.

⁴² Ibid. p. 66.

estos extraños encuentros dos seres se identifican un momento –como un ser frente a su imagen en el espejo- pero después parten cada uno en una dirección misteriosa.

Hay en el espejo independiente un juego dialéctico de opuestos, convive la fidelidad a lo real junto con la sorpresa imponderable. El espejo no inventa su realidad está anclado a una semejanza, a la vez el espejo es libre tiene un albedrío propio.

Hay un símbolo representativo del destino de Cuesta en este “espejo independiente”, que podría iluminar su postura en tanto que poeta moderno. Cuesta no cultiva una realidad hermética y desconectada. No estamos frente a un idealista que se fuga en su ficción, como lo ha señalado Luis Panabiere en *Itinerario de una disidencia*.⁴³ Cuesta no construye evasivo un mundo ideal a espaldas del existente. Es un poeta que implementa⁴⁴ una disciplinada búsqueda de conocimiento de lo real a partir de la cual desarrolla su propuesta creativa.⁴⁵ Esta raigambre metódica a lo dado estaría simbolizada por el juego de semejanzas del espejo, a la que se contrapone en un segundo momento la despedida imprevisible. La fidelidad a las condiciones de lo real es el punto de partida del itinerario artístico e intelectual de Cuesta ya observado y analizado por Panabiere:

Para Jorge Cuesta no se trata de rechazar el conocimiento de lo real en la medida en que éste no es suficiente, en la medida en que no es capaz de conducir a una plenitud, a una totalidad, a una comunión. En su poesía no se comprueba la carencia, sino un deseo de conocimiento, y si éste se ve frustrado sólo es para ser llevado más lejos, más allá del conocimiento intuitivo, a fin de constituirse en el sentido etimológico de conocerse: co-naitre.⁴⁶

Este acto de conocer, vinculado a lo real, da lugar a un segundo momento: un dar a luz o darse a luz, Panabiere vincula los significantes, naitre y co-naitre, hay un

⁴³ Panabiere señala: “Cuesta no inventa en su espíritu una presencia ideal que sustituiría a la real. Construye esta presencia a partir de lo que queda de lo percibido.” Panabiere, Luis. *Itinerario de una disidencia*. México, FCE, 1996. p. 137.

⁴⁴ Esta importancia que Cuesta le otorga al rigor y al camino método ha sido percibida por Carlos Monsiváis: “Cuesta pensó en voz alta y le confirió, le concedió a su pensamiento un doble, insólito valor: el de las conclusiones y el de su método. Para una cultura que antes únicamente en Alfonso Reyes había hallado una didáctica –metodología de la enseñanza y no del conocimiento- el ejemplo intelectual de Cuesta, este hacerse demostrándose, resultó fundamental. Una teoría del conocimiento tan viva, tan polémica, tan periodística, resultaba estímulo y fecundación.” Carlos Monsiváis. “Oh inteligencia, páramo de espejos”, *Comunidad*, IV, 19 (junio 1969), 291-299.

⁴⁵ El mundo no es el fruto de una suerte de deducción lógica como el “Pienso, luego existo”, sino mas bien la comprobación de una coexistencia: “Estoy y pienso”, y esto convendría mejor a Cuesta ya que su existencia se construye a partir de una dialéctica que es una epistemología. Panabiere. Op. cit. P. 136.

⁴⁶ *Ibid*, p. 130

darse nacimiento a sí mismo un co-nacerse en conjunción con el conocer. Esta posibilidad de auto-alumbramiento inaugura una vertiente distinta a la del paradigma tradicional del espejo mimético en tanto que emblema privilegiado de la poética clásica.

El espejo, que ha sido el símbolo más socorrido para ilustrar la naturaleza de la obra poética,⁴⁷ se nos muestra aquí bajo un nuevo signo: Es un espejo no sólo asociado al imitar o conocer lo real sino que induce a algo totalmente nuevo: un nacimiento. La asociación con la vieja mayéutica socrática es inevitable. Además de reflejar la verdad de lo real, el espejo da a luz al sujeto interpelado. Este espejo al dar a luz a la verdad también da a luz al ser del sujeto que ha nacido para el conocimiento. En el caso de Cuesta es el propio ser en tanto que poeta el que, gracias al espejo independiente, accede a un alumbramiento.

Es un espejo, el de Cuesta, que plasma una rigurosa impresión de lo real, como el espejo de la mimesis clásica, pero se diferencia de éste, en que no es el testimonio de la presencia mediante la imagen mimética lo que celebra, sino que es el hueco que deja esta presencia al desvanecerse lo fundamental. El hueco será principio de la maquinaria poética de Cuesta.

Es la ausencia, el hueco, el vacío, el rastro lo que adquieren relieve en el espejo cuestiano: “Tu voz es un eco no te pertenece,/ no se extingue con el soplo que la exhala./ Tus pasos se desprenden de tí/ y hacen caminar un fantasma intangible y perpetuo/ que te expulsa del sitio donde vives/ tan pasajera y suplanta.”⁴⁸

El espejo de la poética clásica persigue mediante su mimesis a la presencia del mundo, pero el de Cuesta esculpe la concavidad de la ausencia, para en este hueco abrir la posibilidad de la subjetividad. Es gracias a este hueco que puede nacer el sujeto poético.

⁴⁷ Según Abrams el espejo ha sido en las teorías estéticas miméticas una metáfora constitutiva. Las teorías miméticas del arte prevalecieron hasta entrado el siglo XVIII, en un extremo de éstas estaría Platón con los sencillos derivados del espejo como una copia, que llevan a considerar al arte como secundario o bien en el mejor de los casos a señalar que la única función del espejo es la de ofrecer una imagen fiel y sin fallas. Esta postura se ve problematizada por el hecho de que la imagen artística no es nunca un facsímil de algo en lo real, este problema de la desviación del arte respecto a la realidad será resuelto por los teóricos clásicos y neoclásicos alegando que la poesía imita no las cualidades reales sino selecciones de éstas que se encuentran adentro o detrás de los elementos que constituyen el universo y que tienen más valor que una realidad sin seleccionar. Al reflejar éstas, el espejo refleja, en oposición a la naturaleza real, lo que los críticos ingleses llamaron “la naturaleza mejorada” o “refinada”. —Abrams. M. H. *The mirror and the lamp*. Oxford, Oxford University Press, 1953, pp.33,34.

⁴⁸ Cuesta. “Tu voz es un eco, no te pertenece”. *Poemas y ensayos*. Vol I. Unam, p. 56.

El primer plano del espejo de la poesía cuestiana plasma el carácter transitorio y fugaz de la realidad, como lo ha señalado Panabiere: “El primer elemento notable es la puesta en relieve de la fragilidad de la realidad tangible, su cuestionamiento.” Agrega más adelante, la mayoría de los sonetos de Cuesta se desarrollan en torno al eje de un acto en el espacio: el área de la realidad y su inconsistencia.⁴⁹ El primer registro semántico y léxico de las imágenes de esta poesía agrega el autor francés es “el de la fragilidad, la caducidad y la fluidez.”⁵⁰

Este énfasis en lo transitorio, le permitirá a Cuesta apoderarse con mayor presteza del hueco que deja la realidad en su fuga. El segundo eje semántico en esta poesía gira alrededor de la noción de avidez, señala este autor.⁵¹

La sed y el vacío se tornan elementos dinámicos. Ausencia y decepción no dan lugar a la queja sino al impulso. Y el impulso “no es una fuga de la realidad, sino su más intensa realización.”⁵² El hueco y el vacío se vuelven la fuente de energía de esta dinámica poética, y son los que posibilitan la emergencia de la subjetividad. Es a partir de este hueco que el sujeto emprende el itinerario de una búsqueda, intenta construir su propio proyecto, un nuevo orden con los elementos del mundo externo en el que intervenga su ser interno.⁵³

El espejo con su imagen es, frente a la realidad tan poco confiable que envuelve al poeta, en sí mismo, un lugar inestable, pero esta naturaleza casi líquida del espejo, abismal de muchas formas, se convierte en el elemento primigenio de una segunda génesis. La carencia es aquí no sólo hueco o cicatriz en el espejo, sino una suerte de hendidura uterina que le permite al yo del poeta nacer bajo nuevas coordenadas. Más allá de la repetición del reflejo es una nueva presencia la que surge a partir de la ausencia. Los seres y objetos del mundo externo escapan, no pueden retenerse, son víctimas ellos mismos de un tiempo y espacio fragmentados; pero por ello mismo la

⁴⁹ Panabiere. Op. Cit. p. 92

⁵⁰ Ibid. p. 95

⁵¹ . “La toma de conciencia de la fragilidad de la realidad es también la de una apertura que por el contrario se encuentra en el origen de un movimiento dinámico. El vacío es un llamado. Más allá de la materia que ha sabido decepcionar la búsqueda de una plenitud, existe la conciencia dinámica de la sed, del impulso provocado por esa espera, ese “tender hacia”. El poeta no llora su decepción pues encuentra en ello el camino del impulso, esa “inmensa comarca” de que hablaba Apollinaire. Después de la ruina de lo real, el campo léxico más frecuente en Jorge Cuesta es el de la avidez, en el sentido más preciso del término. “la extensa avidez que la vacía.” Ibid. P. 98

⁵² Idem.

⁵³ Citamos: “es en el proyecto, en el deseo realizado donde se halla la verdadera existencia, el sentido que el hombre puede y debe darse. No está vacío ese proyecto, no es idealismo puro, es la consistencia del hueco que deja el vacío para el espíritu. Ibid. p. 100.

imagen gana su independencia. La imagen puede despedirse, marcharse, inaugurar un camino suelto.

La dinámica del espejo cuestiano no privilegia la mimesis de una acción, como en la poética heredera de Aristóteles.⁵⁴ Aunque absorbe la impronta de lo externo, la imagen no persigue imitativamente al mundo. La imagen ha tomado una dirección “libre y misteriosa”. El movimiento y la energía de esta imprevista salida se extraen a partir de la fuga, a partir del vaciamiento y la evanescencia de la presencia del mundo. Es como si el espejo de Cuesta sustrajera su energía del movimiento con que se escapa o se derrumba la vida. Podríamos decir de otra manera que es la sed, la carencia lo que impulsan: “La sombra sólo y la oquedad habita,/ como su ausencia vanamente inunda/ cuando es ficticio su fulgor y abunda,/ la vida que a su sed se precipita”⁵⁵.

Hay una operación inédita sobre el espejo mimético que el proyecto poético de Cuesta emprende. Y la realiza incidiendo de manera inversa respecto al movimiento del tiempo, no dando la cara a lo que existe y surge, en una actitud de espera o de voluntad de retención, sino buscando en sentido contrario lo que se desvanece o pierde. Cuesta mira desde el envés a la presencias, desde el lugar de su sombra, desde su prometida ausencia, acecha el desprendimiento: “tus plantas de aire se aman en mi suelo/ y te me vuelves casi compañera”. Más adelante agrega: “se me aniquila el gesto del abrazo./ Y te pido un amor que no cohiba/ porque sujeta más con menos lazo.”⁵⁶

Es un espejo el de Cuesta que tiene dos caras, mira atado a lo real, sí, pero por el otro lado lo vacía y, al vaciarlo, captura la inercia de ese movimiento de huida, de esa energía que va en sentido opuesto a la voluntad de mantener la presencia, sostener miméticamente la puesta en escena de la representación: “se me aniquila el gesto del abrazo.”⁵⁷

Es mediante esta energía robada a lo que se pierde o desmorona que nace el proyecto poético de Cuesta: es un poeta que invierte el espejo de la mimesis representativa y de esta forma inventa su propia máquina poética.

⁵⁴ “Es pues la tragedia imitación de una acción esforzada”. Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1974. P.145

⁵⁵ Cuesta. “La sombra sólo y la oquedad habita”. Op. cit. V. I. p. 49.

⁵⁶ “Signo Fenecido”. Ibid. p.48.

⁵⁷ Idem.

Podemos encontrar cuatro ejes de inversión que darán acceso al “espejo independiente” de la poética cuestiana. El primero corresponde al espejo mimético clásico que invierte el mundo en la imagen, la imagen es en sí misma una inversión de la realidad en el espacio, derecho versus izquierdo, pero también una transformación del objeto corporal y tangible en imagen bidimensional. Hay aquí un primer eje de inversión.

El espejo poético de Cuesta va a aplicar un segundo eje de inversión: Después de invertir el mundo en el espacio plano, a la manera en que todo espejo troca lo real en imagen, en un segundo momento invierte el mundo en un eje que opera sobre el tiempo. El espejo cuestiano captura por el revés al tiempo; es un espejo que no enfoca lo que se queda y está, sino de manera inversa lo que se evapora, escurre o desintegra. Es un espejo acechando la ausencia, no la presencia.

El espejo de Cuesta tiene un tercer eje de inversión, éste es el tránsito que va del mundo objetivo a la subjetividad, y ello ocurre a partir del lugar del hueco, de la ausencia, como apunta la tesis principal de Panabiere: La avidez, la sed, el vacío ganan consistencia, y surge el cuerpo del sujeto deseante. Este es un cuerpo construido de vacío, a partir del cual el poeta define su propio ser: “Lo que pasa por mí no es igualado/ y repuesto después de que aparece / su ausencia sólo soy que permanece.”⁵⁸

Este tercer espejo, entre la ausencia y la presencia, entre lo externo y lo interno, buscó deliberadamente la huella de lo ido para constituirse. El hueco será molde para el sujeto poético. Estamos ante un hueco dador de vida. El hueco creará mediante la sed que provoca la energía para el sujeto poético, el impulso que le permita la invención: “La sombra sólo y la oquedad habita,/ como su ausencia vanamente inunda/ cuando es ficticio su fulgor y abunda/ la vida que a su sed se precipita”⁵⁹.

Este tercer cuerpo del espejo conjuga la ausencia de la imagen con la nacida de esa carencia. Es un cuerpo al que podríamos pensar con la delgadez de la imagen y con el corazón de la sed. Nada aparentemente más frágil y de algún modo más desgarrable que este tercer cuerpo del sujeto-imagen, es un cuerpo hecho de sombra, carencia y permanente engaño. Pero en el anhelo y la sed encontrará impulso, fuerza

⁵⁸ “Fundido me soñe al placer que aflora”, Ibid. p. 48

⁵⁹ “La sombra sólo y la oquedad habita”, Ibid. p. 49

y movimiento. La gran fortaleza paradójica de este tercer cuerpo radica en que la ausencia y la sed son indestructibles.

Será gracias al proyecto del poema, que se alcance el cuarto cuerpo poético. Es el momento en que la subjetividad se concibe a sí misma plenamente, momento en que el cuerpo deja la piel de ese molde de la ausencia, deja el hueco de la imagen, de la importna abandonada en el espejo para nacer a una nueva posibilidad: la del verbo. Gracias al proyecto del poema se da el cuarto salto en la maquinaria poética y se logra el paso del cuerpo especular o imaginario al cuerpo del verbo. Este cuarto cuerpo se levanta mediante la compleja articulación del lenguaje poético, ha dejado de ser el cuerpo-imagen, hecho de ausencias en el espejo, para ganar una nueva corporeidad, realidad y libertad. El sujeto en este momento se despide del espejo, gana su libre albedrío, su cuerpo ya es el de las posibilidades del poema. Con un nuevo ser verbal independiente puede inopinadamente despedirse, como le ocurre a al reflejo de Cuesta en el espejo, según nos lo describe el símil del “espejo independiente” en su encuentro con Breton.

Es bajo la figura del laberinto que Annick Duny ha concebido la sintaxis del “Canto”⁶⁰. subrayando la presencia del dédalo no sólo como un leit motif referencial, sino como la metáfora privilegiada para caracterizar los rodeos de una lectura cuya comprensión es diferida por el hipérbaton.

Un laberinto sería un recinto que amplía el espacio a la vez que lo encierra, una construcción que no gana en cuerpo y bulto externo sino que se entierra adentro de sí misma, labrando una interminable cavidad ensimismada.

Con su vertiginosa arquitectura hermética, el laberinto verbal de Cuesta podemos pensar que se asimila a la estructura atómica de la materia: “el enjambre sólo es de los sentidos”,⁶¹ escribe sobre “la palabra oscura” en términos que podrían aplicarse también a la estructura química de la materia del átomo con su “enjambre” de electrones. La palabra está constituida por un enjambre de ruidos o referencias connotativas, pero podemos pensar que “el enjambre” no es ajeno como figura al

⁶⁰ En la traducción al francés que realiza Annick Duny Allaigre del “Canto a un dios mineral” ésta enfatiza sustentadamente la importancia del laberinto tanto a nivel semántico como estructural y por ello elige como rima “labyrinth farouche” para traducir “el hondo laberinto”: “Non pas á l’oreille qui de l’antré le plus/ S’approche car le banal espace, par-dessus/ Le labyrinth farouche/ Qu’en ses veines, les vocables enchevêtrés/ Originaux, se dirigent, mais plus secrets/ Ver l’entrée d’une autre bouche.” Cuesta, Jorge. *Sonnets suivis de Chant à un dieu minéral*. Traduits par Annick Allaigre-Duny, Pau, Fédérop, 2003. p. 99.

⁶¹ Cuesta. “Una palabra oscura”. Unam. V. I. p. 74

movimiento del átomo cantando en la química de la materia. La materia para los ojos de la química analítica podría describirse en estos términos. Una imagen poética análoga sería: “en la palabra habitan otros ruidos/ como el mudo instrumento está sonoro”⁶² Tanto la palabra poética como la materia están habitadas por el danzar y el zumbir geoméricamente sincronizado de elementos mudos, a pesar de su manifestación compacta a simple vista.

Va a existir en el cuarto espejo de Cuesta una paradójica forma de la interioridad, simbolizada por el laberinto. Este concertado laberinto ya no pertenecerá al sujeto especular imaginario, sino al objeto poético. El objeto poético encierra su propia interioridad, un orden intelectual propio, que no será espejo del mundo psíquico humano.

En el laberinto como símbolo del objeto poético no existe el símil de una profundidad exterior como análoga del mundo interior anímico: el laberinto rompe con la metáfora del espacio profundo para mimetizar la interioridad psíquica del hombre. El laberinto ya no es espejo del alma. La interioridad del objeto poético se independiza, abandona el simulacro de un alma real. Ya no estamos frente a un mundo imaginario regido por un símil especular. La interioridad del objeto poético busca un ser y una inscripción distintas. La imagen que se despidе ya no vive en un cuerpo fantasma o fantaseado: ha roto la imitación del espacio objetivo con su cuerpo que lo habita. La interioridad busca una posibilidad y existencia distintas. Habrá de inventarla en la letra escrita. Se construye un nuevo cuerpo en el enjambre de ecos y espejos que se encuentran en el interior del lenguaje. Este nuevo eje de inversión creará un cuarto cuerpo, que conquistará mediante la estructura del poema la consistencia de su ser. “Y en el juego de un espejo frente a otro, cae mi voz,” escribe Xavier Villaurrutia⁶³ en términos que podrían dar fe de la existencia de esta nueva voz poética, desprendida tanto de la imagen como del espejo. Una voz que de forma análoga rebota entre espejos encontramos en el soneto “Un error soy sin sentido” de Cuesta: “Entre la sombra y la sombra/ mi rostro se ve y se nombra/ y se responde seguro.”⁶⁴

Esta voz que vive entre espejos no deja de recordarnos la creencia sufí de que “el universo entero constituye un conjunto de espejos, en los cuales la esencia divina se

⁶² Idem.

⁶³ Villaurrutia, Xavier. Obras. “Nocturno en que nada se oye”. México, FCE, 1966, p.47.

contempla en múltiples formas que reflejan en diversos grados la irradiación del ser único.”⁶⁵ Este lugar del espíritu de Dios fluyendo entre los espejos será ocupado por el cuerpo de la voz poética en Cuesta. Estamos ya ante la imagen que se despidе del espejo “porque ha dejado pies y brazos en la otra orilla,” retomando el verso de Villaurrutia. Es una imagen que ha abandonado la analogía especular con lo real y se ha convertido en verbo poético.

Tanto la imagen mimética, como su espacio imaginario, en este nuevo eje de inversión, dejan de servir como soporte del cuerpo subjetivo. Surge con la voz un cuerpo distinto, más duradero: “Y en el silencio en que zozobra, dura como un sueño la voz, vaga y futura, y perpetua y difunta como un eco,”⁶⁶ escribirá Cuesta. Aquí la voz frente al silencioso rebote de los espejo aparece investida de la naturaleza de las almas difuntas: es más duradera que la imagen.

Hay en Cuesta, como veremos, la invención de una nueva interioridad, una dimensión que prescindirá de la profundidad espacial como metáfora posibilitadora, y que buscará en el arduo trabajo sobre la escritura un cuerpo distinto al de la imagen. No hay re-presentación en el espejo de Cuesta, hay renacimiento, un renacimiento literal, dado que hay un renacimiento del cuerpo, o podríamos decir la creación de un cuerpo nuevo que se arma sobre la literalidad de la escritura.

⁶⁴ Cuesta. “Un error soy sin sentido”. Op. cit. p.75.

⁶⁵ “Los espejos simbolizan las posibilidades que tiene la imagen de determinarse ella misma, posibilidad que traen consigo soberanamente en virtud de su infinidad”. Chevalier, Jean & Gheerbrant. Diccionario de los símbolos. Barcelona, Herder. 1987. P477

⁶⁶ Cuesta. “Una palabras oscura”, Op. cit. p. 72.

2.2 La lámpara y la espada

Mediante el retrato de un espejo que puede vencer y sojuzgar a la realidad Cuesta va a definir la personalidad de Paul Eluard. Es un azogue que no se limita a reproducir con obediencia sino que construye un universo paralelo del que emana un fulgor incomparable. La fulgencia del espejo-poema es de tal suerte que opaca y eclipsa a la realidad, derrota con su brillo al mundo. Irradia como un sol desde sí mismo:

Para él la naturaleza es la pálida y no la abstracción. El espejo que opone al mundo para recogerlo tiene tal brillo “que todas las armaduras, que todas las máscaras defrauda.”⁶⁷

En este retrato de Paul Eluard nos topamos con una continuación y transformación del paradigma romántico de la lámpara como símbolo privilegiado de la obra de arte. La irradiante potencia poética celebrada por el Romanticismo, será afín a la descripción alegórica que hace aquí Cuesta de la poesía de Eluard. La superioridad que el espejo poético ostenta sobre el mundo hereda la preferencia romántica por una naturaleza tocada por el arte. La sensibilidad romántica se declara por paisajes que despiertan atmósferas literarias. La palabra “romantic”, señala Mario Praz, fue por primera vez utilizada para designar ciertos parajes que tenían la particularidad de hacer recordar las atmósferas de los antiguos romances.⁶⁸

El paradigma estético de la lámpara, nacido con el Romanticismo, concibe al poema en tanto que espejo, pero no de la realidad sino del alma encendida del poeta. Cuando no es el impulso de las emociones lo que el poema plasma, a la manera de “poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” de Wordsworth,⁶⁹ es a una segunda realidad que ha sido transformada o remodelada por la pasión o sensibilidad del artista, un mundo tocado por la luz que su ser interior irradia. En este segundo caso el espejo del arte deja de encaminarse a una mimesis “objetiva” de las cosas y lanza su propia luz o capta un espacio ya iluminado por el corazón del artista. La energía lumínica del alma transforma a la naturaleza misma, y esta naturaleza iluminada es lo que el poema captura. Señala Wordsworth:

⁶⁷ Cuesta.. “La poesía de Paul Eluard”. *Poemas y ensayos*. Edit. Unam, V. II, p. 63.

⁶⁸ Praz, Mario. *The romantic agony*. Introduction. 1933. London. Oxford University Press, reprint edition, 1990, p. 15.

⁶⁹ Citado de *Lyrical Ballads* en Abrams. Op. cit. p. 21

To the romantic critic, on the other hand, though poetry may be ideal, what marks it off from fact is, primarily, that it incorporates objects of sense which have already been acted on and transformed by the feelings of the poet". Feelings project a light –especially a colored light- on objects of sense, so that things... are “arranged in colours and seen through the medium of the imagination set in action by the feelings.”⁷⁰

El Romanticismo privilegiará a la lámpara como metáfora explicativa de la obra de arte, según lo señala Abrams. La sensibilidad del poeta será el reflector que irradia su propia luz sobre lo real transformándolo.

Fue Plotino el primero en invertir la devaluatoria estética platónica y darle al arte su lugar princeps. Platón hacía del arte la mera copia de una copia, espejo segundo de la cosa, que era a su vez reflejo devaluado de la idea. Plotino, en cambio, consideraba que el arte podía reflejar la idea directamente desde la mente de Dios, de manera más fiel aún que el objeto material. Este espejo espiritual del arte podía ser superior al objeto mismo. El arte, para Plotino, recibe su inspiración directamente de la esencia o idea divina.⁷¹

Platón es el padre del arquetipo pasivo de la superficie reflejante como metáfora del arte y de la percepción; Plotino, en cambio, los concibe bajo la metáfora activa del proyector lumínico.⁷² Rechazará la concepción de las sensaciones como impresiones o huellas hechas sobre una mente pasiva, y formulará la idea de una mente activa y poderosa que le otorga una “radiancia extraída de su propio “almacén” a los objetos de los sentidos.”⁷³ Esta imagen de la lámpara para figurar a la mente y a la obra de arte se impondrá en el Romanticismo.⁷⁴

Hay en ese paradigma romántico de la lámpara como metáfora del arte un implícito múltiple juego de espejos. La naturaleza es en sí misma ya espejo del alma divina, y por mediación del arte, a su vez, espejo del alma del poeta. El alma del poeta en sí misma es reflejo privilegiado del espíritu divino. La naturaleza

⁷⁰ Ibid., p.54,55

⁷¹ “Still the arts are not to be slighted on the ground that they create by imitation on natural objects; for... we must recognize that they give no bare reproduction of the thing seen but go back to the Ideas from which Nature itself derives, and furthermore, that much of their work is all their own; they are holders of beauty and add where nature is lacking. Thus Phidias wrought the Zeus upon no model among things of sense but by apprehending what form Zeus must take if he chose to become manifest to sight. Cita en Abrams, Op. cit. p. 42

⁷² Ibid. p. 59.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Se ve claramente en los siguientes versos de Coleridge: “of moments awful,/Now in thy inner life, and now aborad,/ when poser streamed form thee, and thy soul received/ The light reflected, as a light bestowed.” Citado en Abrams. Op. cit. p. 60

“iluminada” por el arte encerraría por los tanto tres juegos de espejos, el del alma de Dios que proyecta directamente, el del corazón del poeta que trasmina al transformarse en arte, y el del rostro de Dios que preña al poeta que la mira.

Al convertirse en espejo de los sentimientos del poeta, la naturaleza se transforma en ente animado, cargado de memoria y emociones; pierde su independencia y se muestra como expresión, voz visual de los sentimientos del poeta. Es a esta mimesis emocional romántica que Cuesta se refiere negativamente en su propio “tuércele el cuello al cisne” que es el “Retrato de Gilberto Owen”, verdadera declaración de principios poéticos: “Cuando el aire es homogéneo y casi rígido/ y las cosas que envuelve no están entremezcladas,/ el paisaje no es un estado de alma”⁷⁵. Este paisaje, que no es un estado de alma, se separa de forma explícita de la naturaleza concebida como espejo sentimental del poeta romántico.

A pesar, sin embargo, del abierto rechazo polémico de Jorge Cuesta por el Romanticismo, el arquetipo romántico del alma radiante permanecerá en su poesía:

Y aislada en el vacío que la envuelve,
no revela a sí el alma rara
que enciende su presencia y la separa
del sueño a que el olvido la devuelve;
sino que alumbra el tiempo que destella
al desierto insensible en torno de ella.⁷⁶

Quizás la diferencia con la estética romántica es que aquí el alma irradia su energía en medio de un desierto, y no está acariciando con su luz a un mundo paradisiaco. La luz del alma se impone sobre el vacío y no entabla un coloquio enamorado con el mundo; su luz habita un hueco, se yergue sobre un espacio “insensible”. El mundo es visualizado no como edén sino como un desierto.

Contrapunto de este fulgor desértico que es el de Cuesta sería en Coleridge esa luz mental auxiliar que embellece la hermosura del paisaje: “an auxiliar light came from my mind which on the setting sun/ Bestowed new splendor..”⁷⁷ En Coleridge el esplendor del alma se suma al esplendor de la creación. En Cuesta por el contrario sólo el alma posee luz, la creación es yerma.

El tema del proyector de luz mezclado al arquetipo tradicional del espejo se conjugan en el retrato Eluard, el espejo se “opone al mundo para recogerlo y tiene tal

⁷⁵ Cuesta, Jorge. *Obras*. “Retrato de Gilberto Owen”. México, Ediciones del equilibrista, 1994. p.15.

⁷⁶ Cuesta. “La sombra solo y la oquedad habita”. Unam, VI, p. 49.

⁷⁷ Citado en Abrams. *Op. cit.*, p. 60.

brillo...”. Los objetos poéticos en esta superficie reflejante ostentan una radiancia exclusiva que no ha sido heredada de la realidad externa. Encendidos por iluminación propia proyectan su luz como si fueran lámparas ellos mismos. La combinación del tema de la lámpara con el del espejo que encontramos en este broquel radiante de la alegoría de Eluard, será frecuente para la poética romántica:

Hazlitt en 1818 propondrá una mezcla de lámpara y espejo para ilustrar la interdependencia entre impresiones del mundo y respuestas anímicas: la luz de la poesía no es sólo una luz reflejada sino que al mismo tiempo que nos muestra al objeto, arroja una intensa radiancia sobre el mismo.⁷⁸ Hay luz interna y externa en esta alianza poética de lámpara y espejo, una reunión de objeto y alma, donde lucen tanto los objetos “iluminados” como un alma entusiasmada que ama a los objetos. Este espejo-lámpara, para el Romanticismo, será emblema del acoplamiento enamorado entre el hombre y el mundo.

Señala Abrams que la unión del espejo y la lámpara es una conjunción metafórica que funcionará como equivalente del arpa eólica inventada por Atheneus Kircher. El arpa eólica y la unión espejo alma eran símbolos privilegiados para describir la dinámica entre estímulos externos y reacciones anímicas.⁷⁹ “El hombre, decía Shelley, es un instrumento sujeto a una serie de impresiones internas y externas, como las alternancias de un viento siempre cambiante sobre una arpa eólica, a la que mueven provocando una variante melodía.”⁸⁰

“Todas las armaduras, todas las máscaras defrauda”, escribe Cuesta sobre Paul Eluard, donde el arte ya no completa amorosamente a la naturaleza, no la ilumina con la luz del corazón, sino que compite con ella, la opaca. Una connotación guerrera se impone en esta realidad humillada por su reflejo.

A manera de contrapunto de este triunfador espejo orgulloso podríamos recordar la celebración epitalámica de Wordsworth en donde la unión amorosa del poeta con la naturaleza lleva a una jubilosa renovación de ésta: “Joy, Lady! is the spirit and the power,/Which, wedding nature to us, gives in dower /A new Earth and new Heaven,/undreamt of by the sensual and the proud.”⁸¹ La luz de la lámpara en

⁷⁸ Ibid. p. 53.

⁷⁹ “Hazlitt complicates de analogy by combining the mirror with a lamp, in order to demonstrate that a poet reflects a world already bathed in n emotional light he has himself projected.” Abrams. Op. cit. p. 52

⁸⁰ Citado en Ibid, p. 51.

⁸¹ Citado en Ibid., p. 67

Wordsworth es la del amor poeta por la naturaleza, quien nos otorga tierra y cielo de rostros renovados.

El tono guerrero, por el contrario, en la descripción del victorioso broquel espejo de Eluard nos recuerda la lucha de la inteligencia contra la naturaleza que señala Arredondo como una de las constantes del pensamiento de Cuesta.⁸² Esta lucha sólo puede plantearse en términos de la inteligencia. La naturaleza es conformista, inamovible. La inteligencia busca el cambio, la revolución, e intenta arrebatarle sus posesiones a aquella :

La razón es un tema; la naturaleza es otro. Su disputa consiste en ganar cada una para su particular información, que cada una quiere absoluta, al acontecimiento indeterminado, al personaje azaroso, a la libre casualidad. La naturaleza los gana sin esfuerzo, pero así como los gana, los pierde. Y la razón no se conforma con admitirlos hasta no conservarlos. Y no se conforma con conservarlos suyos, hasta que ya no los separa, haciéndolos suyos, de quien naturalmente son.⁸³

La inteligencia en Cuesta construye un universo paralelo y distinto al de la naturaleza, no hay unión amorosa entre ambos, cada uno de “estos dos temas” intenta pelear para sí las cosas, conquistarlas. Inteligencia y mundo no se completan, se arrebatan, por el contrario, al mundo como enemigos en pugna. Mas sólo para la inteligencia puede darse un triunfo estable.⁸⁴

El arte guerrea contra la naturaleza de manera análoga a como lo hace la inteligencia, con más éxito quizás: “El arte necesita a su enemigo, “ama a su enemigo”, escribe Cuesta.⁸⁵ La inteligencia, señala Arredondo, nunca resulta definitivamente vencedora en su lucha contra la naturaleza, pues sólo puede hasta cierto punto encaminarla, imprimirle un movimiento, pero no decide a voluntad el resultado, se halla prisionera en su limitación. “Pero hay quizás una solución a esta situación: la de Paul Eluard”. Sólo en el espejo poético habrá posible victoria.⁸⁶ El

⁸² “Quizá no sería ocioso recordar, y hasta subrayar su lucha contra la naturaleza, que Jorge Cuesta químico, a quien gustaba oírse llamar “el más triste de los alquimistas”, se dedicó a buscar una fórmula para suspender el proceso natural de la fruta hasta la maduración durante meses.” Arredondo, Inés. Acercamiento a Jorge Cuesta. Obras Completas. México, Siglo XXI, 1988, p. 303.

⁸³ Cuesta. “La poesía de Paul Eluard”. Unam, Vol. II, pp. 62-63.

⁸⁴ Refiriéndose a la inteligencia: “Sólo si abstrac, conserva; pero quiere abstraer sin arrancar. Y quiere respetar la raíz individual de las cosas sin ser, a su vez; distraída por ellas de su misión universal.” Cuesta, Jorge. “La poesía de Paul Eluard” Unam, vol II, pp. 62-63

⁸⁵ Cuesta. “José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?, Unam. Vol. III, p. 407.

⁸⁶ “La naturaleza no piensa, evoluciona; sólo la inteligencia puede mover a la naturaleza, y moverla hacia distintas formas, sin conseguir desde luego, que de un modo total deje de funcionar según sus propias leyes,

objeto artístico le regala al poeta, en la libertad, un triunfo definitivo sobre la naturaleza.

A pesar de que hay una presencia del paradigma romántico en la lámpara-espejo de retrato de Paul Eluard, Cuesta invierte su sentido, transforma en guerra, en separación, a la tradicional unión amorosa entre el poeta y el mundo del espejo romántico. Si el romántico buscaba fusionar el alma humana al mundo externo y terminar jubilosamente con el dolor de la escisión, el retrato de Cuesta-Eluard se enorgullece, en cambio, de su triunfante separación.

La naturaleza concebida como espejo o manifestación del espíritu divino fue una de las manifestación del *anima mundi*, mito fundamental del Romanticismo retomado del Renacimiento. El espejo de lo divino encerrado en la naturaleza es el *anima mundi*. En el mito platónico del *anima mundi*, retomado por el Romanticismo, la naturaleza se encuentra humanizada, a la vez que el hombre se halla naturalizado. Señala Rafael Argullol que el *anima mundi* fue el intento de buscar la unión entre la naturaleza y el hombre, y de saldar el abismo que el nuevo objeto científico newtoniano levantó frente a una subjetividad cada vez más aislada y empobrecida desde la dominante perspectiva objetiva de la ciencia.⁸⁷

El espejo es para múltiples culturas, en sí mismo símbolo de unión y emblema de la dependencia de la creación frente a la energía divina. Encarna metafóricamente la sincronicidad entre macrocosmos y microcosmos. Formula el misterioso “*integumentum*”⁸⁸ entre el corazón del hombre y un dios de amor. También el espejo era utilizado por los persas como un símbolo que garantizaba la unión entre los cónyuges, quienes en el encuentro de bodas no debían dirigirse directamente la mirada, sino apercibirse de soslayo en una luna de plata, que podemos pensar parecida al del cuadro de Van Eyck.⁸⁹ Plotino utilizará una unión de tres espejos, para referirse a la síntesis de naturaleza, ángeles y hombre, como una tríada paralela de manifestaciones de Dios.⁹⁰

por otro lado siempre misteriosas. En realidad puede moverla, pero no conservarla en la forma, en el estrato en que la prefiere, no detener su camino. Pero hay quizás una solución a esta situación: la de Paul Eluard” Arredondo. Op. Cit. 303.

⁸⁷ Argullol, Rafael. *El héroe y el único*. Madrid, Taurus, 1999. p. 22.

⁸⁸ Refiriéndose a las categorías estéticas medievales: “*Integumentum* o velo (símbolo) y alegoría son los términos corrientes. Della Volpe, Galvano. *Historia del gusto*. Madrid, 1972, Visor. P. 36.

⁸⁹ Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986. p.477.

⁹⁰ El renacimiento neoplatónico garantizó la impersonalidad de la visión del artista, mediante una visión metafísica que unía la Idea en la mente individual a las ideas universales y cambiantes de la estructura del

Frente al tradicional simbolismo unificador del espejo, Cuesta hace de éste lugar de separación y de distancia. Para referirse al rompimiento amoroso en “Amor en sombra” combina el tema del azogue con el de la espada: “el íntimo sollozo es negra espada/ que en la dureza de su luz se embota”⁹¹ La amargura del dolor endurece la luz del espejo, la vincula al acero. La luz se halla embotada en soledad, petrificada. El espejo ha perdido radiancia pero ganado fuerza y filo.

En su desplante victorioso, el azogue del retrato de Eluard subraya no una unión entre el espíritu y la naturaleza sino una fractura y una expulsión definitivas. No estamos ante el paraíso recobrado en la reunión de naturaleza y alma, o ante el abrazo amoroso entre Dios y su criatura, afín al Romanticismo, sino frente a la rebeldía luciferina de la inteligencia crítica. Se yergue el soberbio desplante de la búsqueda de un luciente universo otro. El arte exige la distancia y no la cercanía con la naturaleza, señala Cuesta, pues su libertad estriba en esta separación:

la tragedia debe buscar sus personajes en la lejanía del autor, distantes en el tiempo o distantes en el espacio; también es precepto clásico que debe buscarlos distantes en la sociedad: es decir, donde a ninguna familiaridad, a ningún afecto banal son accesibles. La necesidad que tiene el arte de este rigor, la pone de manifiesto el romanticismo que acercando el arte a la vida acaba con su libertad, acaba con él. Libertad quiere decir tener una existencia propia. Libertad quiere decir poseer. Cuando el arte pertenece a la vida, carece el arte de propiedad, carece de vida.⁹²

A diferencia de lo que ocurre en las teorías estéticas románticas, no es para Cuesta la emoción o la pasión las que habitan esa segunda naturaleza del espejo poético, sino la inteligencia. La inteligencia implica una separación, una pérdida del paraíso original y de la reconfortante inocencia de las presencias primeras.

El paradójico drama de la expulsión de la naturaleza a la que nos condena la inteligencia es plasmado por dos sonetos paralelos y vinculados como haz y envés de una misma moneda: “Paraíso perdido” y “Paraíso encontrado.” El paraíso encontrado aquí es irónicamente el de la inteligencia y su desierto, pues el mundo de las presencias, por más límpidas, juveniles y frescas que ésta sean, sólo se sostiene

mundo. Esta idea tenía un soporte visual en una elaborada analogía óptica, mediante la cual los rayos de la belleza arquetípica emanados de Dios se reflejaban en tres espejos : los ángeles, el hombre y la naturaleza. Abrams. Op.cit. p. 44.

⁹¹ Cuesta “Amor en sombra”. Unam, VI, p. 79.

⁹² Cuesta. “José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?, Unam. V.III, p. 406.

gracias al lenguaje. Y allí donde se celebra “que sencillez le basta al paraíso”⁹³ se accede al paraíso perdido, algo definitivamente ausente en lo real, que sólo existe simbólicamente. Este universo de plenitud juvenil es “no don terreno, mas celeste aviso” pertenece al ámbito de la seña, del lenguaje, es un “aviso”, y no un regalo material. Ese “vivo el color en ojos reposados/ el tacto cálido, aires perfumados/ y en la sangre una llama inextinguida”, viven en los versos, pero no en el tiempo.

El paraíso sólo le puede ser prometido a la inteligencia, ya que sólo la inteligencia puede sobrevivir a la vida, gracias a una independencia que no necesita de la piedad:

Piedad no pide si la muerte habita
y en las tinieblas insensibles yace
la inteligencia lívida que nace
sólo en la carne estéril y marchita
Sólo la sombra sueña, y su desierto,
que los hielos recubren y protejan,
es el edén que acoge al cuerpo muerto
después de que las águilas lo dejan.⁹⁴

El paraíso encontrado ya no es el de la presencia original, definitivamente perdida, sino el único espacio que puede sobrevivir a la muerte: “la inteligencia lívida” y sus sombras que sueñan. Sólo la inteligencia, que es en sí misma separación y distancia, conquista al paraíso. El fruto prohibido del árbol del conocimiento -la inteligencia desobediente- junto con el Edén originario quedan reunidos en una magistral y rebelde síntesis poética. El fruto prohibido -la rebeldía independiente- es aquí paradójicamente el paraíso.

Cuesta va a transformar en espada de separación a la luminaria originaria que irradia desde el espejo romántico, a esa luz que era símbolo de una unión compartida entre el alma, dios y el mundo. La radiancia del espejo en Cuesta apunta a una independencia y una voluntad de dominio sobre lo dado. Es un espejo que yergue su luz como un arma. Esta espada espejo salva a quien la posee de una naturaleza que en cierto momento puede manifestarse como amenazante.

Aún en la poesía romántica que tanto la venera, la naturaleza está lejos de tener siempre un rostro amable y nutritivo. Un ejemplo sería el “Empédocles de Hölderlin, donde el poeta se inmola en el Etna buscando el alma de una naturaleza de carácter

⁹³ Cuesta. “Paraíso perdido”. Unam. VI, p. 61.

⁹⁴ Cuesta. “Paraíso Encontrado.” Ibid. p. 62

incuestionablemente devorador. El poeta que se empeña en buscar el espejo divino o “ánima mundi” en la naturaleza real puede toparse el trágico destino de Empédocles:

Tú buscas la vida, la buscas y del fondo
de la tierra brota y flamea un fuego divino,
tú, estremecido de deseos,
te arrojas en la hoguera del Etna. ... ¡
Sin embargo te venero, víctima intrépida,
si como al poder de la tierra que te arrebatara!
Y si no fuese porque el amor me retiene, al héroe seguiría en el abismo⁹⁵

La fusión con la naturaleza fascina y aterra al poeta. Hay una poderosa atracción de la que tiene que defenderse. El espejo, en el caso de Cuesta, se convierte en espada, y así el espejo que lo une, a su vez lo corta del aniquilante objeto deseado. El poeta escapa.

Quizás un símbolo afin a la espada-espejo podría ser el broquel reflejante de la diosa Atenea que, al plasmar indirectamente el rostro de la Medusa, salva a Perseo de la mirada aniquiladora de ésta, logrando el héroe triunfalmente degollarla. Si Perseo mirara al monstruo directamente, perecería. El espejo lo separa y lo salva. El espejo es una espada,

De alguna manera la mirada de la Medusa es también un espejo, lo es toda mirada. Este espejo mirada petrifica. Señala Jean Chevalier que la Medusa representa “una espiritualidad pervertida en inercia vanidosa.”⁹⁶ La mirada de la Medusa entregaría a quien se mira un reflejo de sí mismo abismado en una falsa profundidad, una imagen exagerada y paralizante. La mirada de Medusa, en cierta forma ahoga a quien la mira en un autorretrato exasperado. Quien se mira en semejante autorretrato, podemos pensar que es abismalmente atrapado y ya no le es posible regresar a sí mismo, se congela en monstruo vanidoso. Quizás el autorretrato fascinante y terrorífico plasmado en los ojos de Medusa es análogo a esa cabellera de serpientes que se desboca en todas direcciones. No se puede mirar a este enemigo directamente,

⁹⁵ Hölderlin. *Poesía Completa*. Barcelona 1977, Ediciones 29. Ed. Bilingüe. Traducción Federico Gorbea. P. 129.

⁹⁶ “Quien ve la cabeza de Medusa queda petrificado. Ella refleja en efecto la imagen de una culpabilidad personal. Pero el reconocer una falta, partiendo de un conocimiento de sí, puede pervertirse y transformarse en exasperación enfermiza, en conciencia escrupulosa y paralizante. Paul Diel observa profundamente: “La exageración de una culpa inhibe el esfuerzo reparador. No sirve al culpable más que para reflejarse vanidosamente en la complejidad, imaginada única y excepcionalmente profunda, de su vida su subconsciente... Medusa simboliza la imagen deformada de sí... que petrifica de horror, en lugar de iluminar justamente. Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. P. 535.

pues desfigura al contrincante seduciéndolo, habría que sorprenderlo de soslayo, y para ello se necesita la ayuda de un espejo mediador y equilibrante.

Habría una fascinación en Cuesta por ese universo abierto de posibilidades que el monstruo de las mil direcciones representa. Finalmente Medusa mata porque Medusa seduce abismalmente. Medusa invita a lo ilimitado en esa cabeza que crece incitadoramente hacia todos lados. En la cabeza de Medusa, el espejo se desboca, en incontables espacios mentales.

Este espejo que de forma múltiple desemboca en amanecidos universos otros será uno de los paradigmas espirituales y estéticos de la modernidad. Si Cuesta transforma en espada, la luz unificada del espejo romántico, es en el espejo de la seducción intelectual en el que tendrá que asomarse. Es un espejo potencialmente abierto, un espejo enormemente libre y poderoso, pero al que amenaza un abismo.

2.3 El espejo abierto

En “Reflexiones sobre Javier Villaurrutia, Jorge Cuesta traza el retrato alegórico del autor de *Nocturnos* utilizando la imagen de un espejo abierto. Nos presenta un superficie reflejante que también es una ventana, un plano bidimensional a la vez que un pozo sin límites. En su calidad de espacio acotado, reduce y simplifica la dimensión del mundo que guarda dentro de su marco, le confiere además, un brillo metálico. Podríamos pensar de alguna manera que estábamos frente una abertura que fue transformando al mundo en escenario, luego en cuadro, después se convirtió en espejo:

Una ventana sólo es una oquedad, pero su marco abraza el paisaje. La ventana es un espejo, cuyo paisaje sobrio y reducido, se ha dejado elaborar por los ojos atentos y, mejor que jardín, se ha vuelto invernadero. Los ojos le han dado su nueva calidad metálica: maleable, y dura, sensible y fría que adquieren los cuerpos adentro de un espejo.⁹⁷

La ventana espejo es un espacio hondo, y, de forma simultánea, impenetrable muro de azogue; también cambia las distancias, es lejano espectáculo para los ojos y, súbitamente, barro maleable para éstos. Las pupilas miran la imagen, pero a su vez, la esculpen y la pulen; se hallan frente a un mundo que parece existir afuera, pero que se antoja también puro invento. Quizás aquí la ficción ha ganado la sustancia de lo real. O quizá la realidad se ha deslizado sin trabas hacia el país de lo inventado.

Este retrato alegórico de Villaurrutia nos remite a unas de las grandes invenciones poética modernas: la del espejo en su calidad de umbral, puerta hacia un mundo nuevo. Éste inicia el inesperado camino hacia una transformación o a un viaje a lo antes imposible.

El espejo abierto será presencia constante en la literatura, a partir de finales del siglo XIX, donde el poeta parece poder deslizarse de la realidad a la ficción en un continuum sin impedimentos. La dureza obstaculizante que separaba al cuadro o espejo colgados del espacio homogéneo de la sala, se ha desvanecido; los forros que aislaban al libro en su espacio propio se diluyen.

Grandes poetas inventores se lanzan a espejos que inauguran posibilidades nuevas: En 1845 Edgar Allan Poe concluye “El dominio de Arnheim” con su imprevisto reflejo de agua en el que cristaliza el esmerado empeño de un jardín

perfecto. Lo real aspira finalmente a la atmósfera del ensueño. Charles Dodgson hacia 1871, con un éxito inmediato, publica *Alicia a través del espejo*, en donde el espejo explora lógicas distintas.

En 1891, después de su difusión en revistas, Oscar Wilde edita en forma de libro *El retrato de Dorian Gray*, con su cuadro proteico que en realidad es un espejo. El espejo como escenario literario incrementa a lo real, ya sea que cuaje un paraíso inesperado, revele un rostro invisible, o abra la puerta a casas armadas por leyes diferentes. Estos espejos modernos ya no son mimesis de lo existente, ni tampoco revelaciones poéticas de lo oculto -como podía ser el espejo romántico que cristaliza al rostro divino en la naturaleza. Estos espejos abiertos crean mundos nuevos, inventan, otras realidades. Con su abertura-aventura cavan agujeros en la sustancia misma de lo existente. Inauguran puertos hacia realidades que no se dejan ya cercar por muros ni por condiciones previstas.

La calle del otro lado de lo conocido, con esta nuevo vehículo poético, ya puede visitarse. Y esa casa allende la gran luna sobre la chimenea con la que fantasea Alice, se convierte en un sueño habitable:

But oh, Kitty! How nice it would be if we could only get through into Looking Glass House! ... Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through'⁹⁸

Después de cruzar una cortina de gasa que se transforma en niebla Alice llega a un espacio tridimensional sujeto a leyes sorprendidas, en donde la fantasía y el deseo pueden transformarse en pesadilla. Este gusto por fincar cosas cotidianas junto al abismo de lo inusual da pie a una de las grandes búsquedas del arte decimonónico. Al arte decimonónico va a caracterizarlo, según Mario Praz, sea el abordar el tema de lo sobrenatural, como hace Coleridge con sus *Lyrical Ballads*, sea el conferirle a las cosas cotidianas el encanto de lo sobrenatural.⁹⁹ Representativo de esta segunda línea de la estética decimonónica será el soneto de Wordsworth en el que detrás del puente

⁹⁷ Cuesta. "Reflejos de Xavier Villaurrutia". Unam, Vol, II, p. 29.

⁹⁸ Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Baltimore, Penguin Books. First combined edition 1962. Trad. Ricardo Pochtar. P. 195

⁹⁹ Mario Praz observa que en *Lyrical Ballads* (1798) Coleridge se propuso abordar el tema de lo sobrenatural; Wordsworth, en cambio se propuso conferir a las cosas cotidianas el encanto de la novedad. Esta diferencia entre los dos poetas presagia la doble actitud de los artistas del siglo XIX, que Zeithler divide en dos grandes grupos: los dualista y los monistas. Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, 1979, Taurus. P. 165.

de Westminster se difumina la imagen de Londres como si fuera una ciudad mágica, “un espejismo rodeado de calma sobrenatural”: “Ne’er saw I, never felt, a calm so deep!/The river glideth at his own sweet will:/ Dear God the very houses seem asleep;/ And all that mighty heart is lying still”.¹⁰⁰ Un paisaje urbano se convierte en un mundo irreal, y es como si lo fantástico, pudiera ser alcanzado directamente desde lo existente, como si existiera una ventana o pasadizo para acceder a aquel. El cuadro o el poema funcionan a guisa de puentes que nos llevan hacia lo desconocido o lo mágico.

Con el espejo abierto el artista intentará encontrar la orilla abismalmente desconocida de lo más habitual. En algunos casos lo real da la impresión de alejarse hacia lo desconocido; se envuelve muchas veces de niebla como la vista londinense en Wordsworth, o el muro reflejante de Alice. Cuando el espejo abierto nos distancia de lo conocido, podemos pensarlo funcionando como un microscopio, pues nos está revelando espacios desconocidos en lo más inmediato.

Pero también podemos encontrar al espejo abierto acercándonos lo más alejado o inaccesible como si fuera una realidad inmediata; atrayendo los universos fantaseados o los momentos más inusitados de lo real a nuestra percepción visual. El espejo abierto actuaría entonces como telescopio. Este telescopio poético le otorgará a lo que pertenecía al ámbito de lo improbable o de lo psíquico uniformación con lo real. En esta segunda categoría podríamos ubicar el retrato de Gray que captura con su monstruo mimético lo invisible de un alma. También el espejo de Alice, una vez que la niña entra en su habitación fantástica, le dará consolidación realista a la especulación más absurda. El espejo de Alice funcionaría de entrada como microscopio, al descubrir un umbral o fisura en el espacio de lo conocido hacia lo desconocido, pero después como telescopio, al convertir en cotidianidad habitable la autonomía de una pesadilla.

La ventana espejo que sostiene el retrato alegórico que hace Cuesta de Villaurrutia aparece en una primera instancia también como telescopio alejando de nosotros la percepción natural de lo que captura. La ventana resulta que es espejo, donde el paisaje pierde su raíz en lo dado para quedar desvanecido en oquedad. Este espejo-ventana fija un tajo del paisaje para alejarlo, desmaterializarlo, otorgarle a colores y volúmenes el tono de una lejanía metálica. La superficie de azogue huye

¹⁰⁰ Citado en *Ibid.* p. 166.

hacia el vacío, dándole a lo que pudiera ser la huella de lo dado, la pretensión artificial de lo metálico. El jardín natural se transforma en invernadero artificioso, en plantío metálico y filoso, casi una naturaleza convertida en lanza o en arma. Este espejo se ostenta irradiando un victorioso fulgor de acero, como si fuera de alguna manera hermano, en su metamorfosis, del espejo guerrero de Paul Eluard.

Pero el espejo del retrato de Villaurrutia también funciona como microscopio. La diferencia entre la descripción que hace Cuesta del metálico jardín en la ventana, y el lejano y mágico paisaje londinense plasmado por el soneto de Wordsworth radicaría en que en el retrato de Villaurrutia el espacio se encuentra sorpresivamente cerca de los ojos. Habría una cercanía táctil entre el paisaje y el ojo. Se diría que los ojos casi pueden, no sólo tocarlo, sino, sorprendentemente, hasta esculpirlo y bruñirlo. Los ojos se convierten casi en manos. No es la realidad la que aparece súbitamente metamorfoseada en el espejo, sino los ojos los que transforman lo que miran. El azogue acerca vertiginosamente las cosas a las pupilas hasta que éstas puedan labrar el material a su manera, transformarlo.

La ventana enmarca al paisaje, al enmarcarlo lo aísla. La ventana es en sí oquedad, hueco en el muro; una ausencia de cuerpo la constituye. Podemos pensar que el jardín queda contagiado por esta oquedad, ha perdido su tangibilidad y se ha transformado en imagen; lo que permite la transposición de la ventana en espejo. De un espejo están ausentes las cosas, sólo lo habitan sus huellas, las imágenes. Las imágenes pertenecen al mundo externo, sombras que dejan los objetos, a la vez que al ámbito interno de la memoria y la imaginación. Las imágenes son vínculo de unión entre lo externo y lo interno, en tanto que improntas que dejan los objetos y aquello que puede ser activado por la imaginación. La imagen es, por lo tanto, pasaje de conexión, puerta y puente entre lo realidad y lo psíquico. En esta ausencia que es la naturaleza de la imagen se permite el engarce. El ojo que mira al paisaje es también a la vez externo e interno, no sólo pupila con su retina, sino metafórico ojo del espíritu. Hemos accedido, en la ventana del retrato de Villaurrutia, a otra dimensión. La ventana no da sólo a un paisaje, que podemos pensar intangible por lejano, sino que también es una ventana al mundo de las imágenes internas. Lo interno y lo externo entrecruzan sus aguas.

Los ojos son aquí los que funcionan como escultores dentro del espejo: bruñen, limpian la apariencia de los objetos, le otorgan esa cualidad metálica que es no sólo la del azogue sino también la de los objetos poéticos articulados por la inteligencia.

Estos resuenan unos en otros, brillan unos dentro de otros en el universo del poema. Gracias al ojo del espíritu, los términos trazan sus simetrías y polaridades en ese campo magnético de la correspondencia poética. El ojo del espíritu los “considera”,¹⁰¹ como si fueran pequeños astros refulgentes, dentro de su firmamento verbal.

El ojo ha sostenido en diversas tradiciones religiosas el lugar simbólico del espíritu. En el Mundo Medieval, nos señala Fernando Delmar, el ojo tenía valor en tanto se le asociaba al proceso que involucraba al alma de quien observaba. Para San Agustín el “ojo del espíritu se ve reflejado en el ojo del cuerpo”. Hugo de San Víctor concibió la idea de tres cielos a los cuales correspondían tres diferentes tipos de ojos: el ojo corporal, el racional y el ojo contemplador más elevado:

Hugo de San Víctor, finalmente, había distinguido en este proceso tres cielos: uno productor de todas las imágenes, otro creador de todos los conceptos y el tercero, el más elevado, un cielo contemplador de todas las cosas divinas. A estos cielos corresponden tres ojos que se ordenan de la misma manera: bajo el cielo inferior, la esfera sublunar, está localizado el ojo físico (oculus carnis), que recoge todas las percepciones visibles. Por encima de esta primera esfera visible el oculus rationis percibe los conceptos y las ideas, y por encima de todos, el oculus contemplationis contempla los cielos y las ideas supremas.¹⁰²

Frente al espejo que es uno de los símbolos privilegiados para designar la unión entre Dios y su criatura, desde el punto de vista de la receptividad del alma, el esfuerzo ascendente del espíritu tiene en el ojo metáfora privilegiada. El espejo recibe por gracia la luz divina, está directamente iluminado y preñado, por ésta; y la irradia. El espejo se halla milagrosa y gratuitamente habitado por Dios.

El ojo, en cambio, tiene que esforzarse, desentrañar a Dios ascendiendo arduamente desde la materia más densa hacia las regiones etéreas. El ojo requiere una ascésis; a la vez que mira, intenta penetrar y traspasar las apariencias, desglosando dentro de las densidades materiales, lo esencial.

El espejo actúa multiplicando pitagóricamente en el espacio, los modelos divinos. El ojo, en cambio, es de naturaleza gnóstica, pues se desnuda de lo material, lo va destilando hacia estados cada vez más depurados; trabaja intelectual y espiritualmente para purificar al mundo, y sólo tras un esforzado pulimento encuentra la armonía. El ojo asciende y se articula con una esfera superior.

¹⁰¹ Considerar proviene de mirar a los astros reflejado en un espejo. Chevalier. Op. cit

¹⁰² Delmar, Fernando. *El ojo espiritual*. México, UNAM, p. 1993. p. 23.

Gaston Bachelard hace una distinción entre el alma y el espíritu del poema. El alma encarna, con una sabiduría muy simple, en la imagen poética; pues toda verdadera imagen poética está habitada por un alma y se deja habitar por ella. En poseer alma radica la repercusión y vida de la imagen poética.¹⁰³ La parte activa del poema, el espíritu, busca, en cambio, la resonancia estructuralmente exacta de las partes, urde la organización superior de todos los elementos. El espíritu articula las conjunciones y oposiciones entre los componentes.

Debido a la presencia tanto del alma como del espíritu en el poema, la imagen poética posee dos movimientos: uno de repercusión que lleva a una profundización en la experiencia del ser, y otro movimiento de resonancia que se estructura con los distintos planos del poema. La repercusión se sumerge en la experiencia interior de la imagen poética e involucra a la subjetividad del lector. La resonancia se despliega en los goznes de una sabia ingeniería verbal. La unidad es una experiencia natural en la repercusión de la imagen poética pues pertenece a la naturaleza unificadora del alma. Para el espíritu, en cambio, la unidad se va fraguando en la composición de todos los elementos mediante un ejercicio intelectual.¹⁰⁴

Desde varios puntos de vista podríamos considerar a Cuesta como un poeta que privilegia radicalmente al espíritu sobre el alma del poema, a la resonancia sobre la repercusión de la imagen poética.¹⁰⁵ Hay, hasta cierto punto, en Cuesta un sacrificio del alma a favor del espíritu. Dentro de su poesía es más importante escuchar al lenguaje mostrando rigurosamente su andamiaje, que una voz que pudiera remitirnos al silencio de una comunión con la imagen poética. Esta preponderancia del "espíritu" en la poesía de Cuesta va acompañada por una notoria ausencia de anécdotas y referencia que ha sido reiteradamente señalada por sus críticos. Luis Mario Schneider anota que: "La poesía de Cuesta escasea en caracteres referenciales. Mas bien es directa y desencarnada y la palabra solamente tiende a la significación, digamos universal-esencial".¹⁰⁶

¹⁰³ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, FCE, 1965. pp.13-14.

¹⁰⁴ Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia: En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión." Idem.

¹⁰⁵ Una de las tesis más importantes de Panabiere es la que señala a Cuesta como un poeta vertical, un poeta ascensional. En el caso de Cuesta este carácter aéreo de su poesía, lo lleva a privilegiar el espíritu. Panabiere. Op. cit, p. 6

¹⁰⁶ Lo ha señalado Luis Mario Schneider en su prólogo. Cuesta. *Poemas y ensayos*. UNAM, p 24.

A la poesía de Xavier Villaurrutia, en cambio, la caracteriza una abundancia de imágenes muy poderosas e independientes: “Y mi voz que madura/ y mi bosque madura.” Las imágenes aquí muchas veces toman el relevo del ser que habla, las imágenes dejan de –inclusive– de expresar al hablante, para adquirir realidad propia y llegar de alguna manera a sustituirlo. La imagen puede llegar a suplantar mediante una suerte de crimen escénico a la realidad. Es un mundo solitario éste de misteriosas imágenes que funcionan como autómatas.¹⁰⁷ La imagen en Villaurrutia está presa dentro de una maquinaria de misterios poéticos que la ponen a funcionar.

Es seguramente al universo de estas imágenes súbitamente animadas como espantos robóticos, al que hace referencia Cuesta en la alegoría de su ventana espejo. Son imágenes, las de Villaurrutia, desencadenadas por del fabricado suceder del poema. Y estas imágenes, con su impulso metálico, son expresión casi pura de esa maquinaria del espíritu del poema.

Tanto el espejo como el ojo están reunidos en este retrato metafórico de Villaurrutia. El espejo está, de hecho, sometido al ojo; y no es el alma-espejo la que proporciona el brillo poético, sino el ojo-espíritu el que lo conquista con su urdida perfección. Carente el espejo de luz propia, no posee un alma natural, no se halla irradiando una vitalidad inmanente. Es el ojo del espíritu el que extrae esforzadamente el brillo con su rigor intelectual. El ojo cincela al espejo, lo obliga a brillar. El espejo no tiene un alma graciosamente regalada, el espíritu le otorga con cincel su luz. Las imágenes tampoco por sí mismas tienen vida, sólo la inteligencia puede otorgárselas.

La superficie reflejante no es validada como representante de algo real o irreal, no interesa su referencia a presencias reales o espirituales; el espejo es reducido a convertirse en mera sustancia maleable, piedra opaca bajo el buril del escultor. Es un espejo que finalmente funciona como una sustancia muda y ciega, sobre el que se imprime e impone el dominio de una segunda naturaleza, la fragua de una exacta voluntad.

El ojo es de alguna manera también la manifestación enrarecida de un espejo, un espejo crítico, intelectual. Y la inteligencia, tal como la plantea Cuesta, en tanto que “tema” paralelo a la naturaleza, podría ser pensada como un espejo duro, brillante y

¹⁰⁷ Volkow, Verónica. “La estatua asesinada; de la naturaleza de la imagen en Xavier Villaurrutia”. *Tema y variaciones de literatura*. México, UAM, 2001. pp.235-243.

frío que confiere estas características a lo que aborda.¹⁰⁸ La inteligencia de Cuesta comparte esta vacuidad, esta oquedad de los objetos reunidos en la ventana espectral de Villaurrutia.

Hay brillo en este espejo de Villurrutia pero no proviene del fuego del corazón, como en el caso de la lámpara romántica, es un fulgor metálico, congelado. Está presente la constricción, el dominio ígneo de Vulcano en los metales. Respecto al tema del control de la naturaleza, por parte de la inteligencia, podríamos recordar a Inés Arredondo en ese “cambio de naturaleza de la naturaleza, forzada al invernadero de la naturaleza”¹⁰⁹, que es el dominio de la poesía y también el de la inteligencia en Cuesta.

El espejo poético del “contemporáneo” es un escenario ardientemente frío, sometido a la audacia de la inteligencia crítica moderna, si lo comparamos con el espejo de fuego que ilumina la lámpara o el furor pasional del alma romántica. Es un espejo de metal el de Cuesta que nace podríamos decir de la ágil libertad de la razón crítica: un laboratorio intelectual de las posibilidades por descubrir que se impone sobre el manantial natural de los “powerful feelings” del poeta.

De hecho para Cuesta la poesía no está desvinculada de la ciencia, la considera una forma de conocimiento análoga a ésta. Y defenderá abiertamente el carácter deliberadamente intelectual, y por ello transgresor que tiene la poesía moderna a partir de Baudelaire:

Nada me parece más vano que la distinción escolar que se hace a cada instante entre la ciencia y la poesía, entre la inteligencia y la imaginación, y con la que no se pretende, abierta o secretamente, sino despojar la poesía de su carácter de ciencia, que es su carácter diabólico, a fin de poder identificarla con la fe, que es la ciencia del ángel.¹¹⁰

La poesía al igual que la ciencia transforma a la realidad en objeto de una manipulación intelectual. Y posee como aquella un “carácter diabólico,” en el

¹⁰⁸ “Oh inteligencia, soledad en llamas”, escribirá Gorostiza retratando a Cuesta. Señala Miguel Capistrán en un importante hallazgo de investigación que este verso de “Muerte sin fin”, intentó ser un retrato de Cuesta por parte de su coetáneo. Conversación con Miguel Capistrán, también citado en Monsivais, Carlos. “Oh inteligencia páramo de espejos.” Op. cit.

¹⁰⁹ Señala Inés Arredondo, con respecto a la cita previa: “Lo más interesante ... es hacer constar que son los ojos los que han transformado el paisaje, le han dado nada menos que una nueva calidad y lo han vuelto objeto dentro de un espejo. Este cambio de naturaleza de la naturaleza, forzada al invernadero de la naturaleza, no puede negarse que da idea, si no de una realidad superior por lo menos de otra realidad. Arredondo, Op. Cit. p. 304.

¹¹⁰ Cuesta. “El diablo en la poesía”. Unam. Vol II, p. 168-9.

sentido de que cambia la inocencia de la obediencia natural por la riqueza de las opciones intelectuales de una audaz libertad crítica.

Y aquí sería interesante recordar la experiencia de riqueza vital frente a un poder nuevo que se desata a finales del XIX y a principios del XX, con la que Leon Trosky enmarca el espíritu de las vanguardias. “Aquellos fueron años de inaudita prosperidad económica, que trastocaron las antiguas ideas de riqueza y de poder, el concepto mismo de lo posible y lo imposible, impeliendo a los hombres a nuevas y arriesgadas empresas.”¹¹¹ La potencia de las fuerzas productivas dejará sentir su empuje y optimismo en todos los ámbitos sociales. Se rompen las viejas fronteras de lo factible, y el mundo parece hallarse ante el umbral de posibilidades e invenciones inauditas. La energía que irrumpe al albear el siglo alimentará, podemos pensar, la llama tanto de las utopías revolucionarias como la extraordinaria experimentación formal en tierra virgen que fueron las vanguardias.

La poesía moderna que le interesa a Cuesta es producto de esta fuerza revolucionaria, ha roto la cadena de dependencia tanto al simulacro mimético como a la comunión emocional del Romanticismo; se encuentra fascinada frente a un universo intelectual de posibilidades nuevas. En el espejo abierto e independiente del retrato de Cuesta hay una prolongación de lo real pero que no lo repite sino que poderosamente lo lanza en direcciones nuevas. Esta continuación que le regala a la arquitectura de lo dado, puertas, pasillos desenlaces nuevos será calificada como “demoniaca” por el poeta.¹¹²

La referencia al término “demoniaco” en relación a la aventura de la poesía moderna nos remite a una fascinación por el abanico de opciones de la razón crítica, que no está exenta de terror. “Fascinar implica cautivar, magnetizar, hechizar a la vez que entraña la connotación de engañar”¹¹³ como lo ha señalado Octavio Paz.¹¹⁴

¹¹¹ Trosky, León. “El Futurismo y Mayakovsky”. *Literatura y revolución*. México, Juan Pablos, 1973. p. 49.

¹¹² . “No hay obra de arte sin la colaboración del demonio” cita Cuesta a Gide. “El diablo en la poesía.” Unam. V. II, p. 166.

¹¹³ Paz ha analizado de manera muy aguda esta dualidad de fascinación y horror que los poetas románticos experimentaron por la razón: “La historia de la poesía moderna —al menos la mitad de esa historia— es la de la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica. Fascinar quiere decir hechizar, magnetizar, encantar, asimismo engañar.” Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 63.’

¹¹⁴ ‘¿Es acaso esta reiterada calificación de demoniaca atribuida a la poesía una forma de ironía romántica? ¿Sería un ejemplo de la ironía con que la sensibilidad de la poesía moderna, a partir del Romanticismo, enfrentará su ambigüedad con respecto a la razón crítica, su fascinación y su miedo? Paz señala que esta ironía será constitutiva de la poesía moderna que tiene sus raíces en el Romanticismo. Es mediante la ironía que el poeta romántico expresa su ambigüedad con respecto a la sociedad moderna, la razón crítica y la propia tradición estética. “La frase de Novalis de “fantasías cínicas o diabólicas” describiendo su novela Lucinde

El objetivo de la poesía para Cuesta será el de fascinar, y “el diablo está detrás de la fascinación que es la belleza”. La fascinación no pertenece al campo de la virtud, sino al de la belleza, y la belleza tiene que ser revolucionaria, es decir, de alguna forma, novedosa, violentamente audaz:

He aquí porqué son inseparables el diablo y la obra de arte, la revolución y la poesía. No hay poesía sino revolucionaria, es decir, no la hay sin “la colaboración del demonio. Se atribuye a un distinguido revolucionario mexicano una expresión admirable: “no se hace una revolución con ángeles”...Una poesía que no fascina, es una poesía sin belleza, y no hay belleza sin perversidad.¹¹⁵

Fascinación, belleza, revolución, demonio son términos indisolubles en el pensamiento de Cuesta. De una manera muy valiente para su época vincula el espíritu revolucionario con el fenómeno estético: El objetivo final de un poema será el fascinar, y para lograrlo tiene que ser revolucionario. Sólo lo revolucionario conquista la belleza. Lo revolucionario, por otro lado, es reducido a su capacidad de fascinar. El acto revolucionario es igualado a la experiencia estética. Poesía y revolución fascinan; ambas actúan de forma incitadora sobre el espectador: éste deja de ser sujeto pasivo, y se abre, poniéndose en riesgo, a lo nuevo. El espectador se permite ser transformado, quizás despojado, por la imagen fascinante.

En la fascinación hay un hechizo sobre el alma. La fascinación, a diferencia del simple gustar, atrapa, nunca nos deja indemnes. Sustituye nuestra realidad por otra: la imagen que fascina. La fascinación es un poder no de la realidad sino de la imagen, la imagen sustituye a lo real, seduce. Hay en toda fascinación un juego de conquista, pasión y desengaño. La fascinación convierte a la imagen que nos seduce en espejo, espejo que nos devuelve otro rostro como propio: la imagen. La imagen nos despoja de una realidad e identidad originarias a la vez que aparentemente nos incrementa con aquella que ostenta y nos promete, y nosotros ya deseamos como propia. Es sobre la propia identidad que se juega la ironía de la fascinación, la identidad se desdobra: la pobreza de la condición originaria desentrañada frente al brillo del espejo, aspira al espejo, pero es un brillo que, por ajeno, también finalmente destituye. Brillo ajeno y propio a la vez están unidos en esta seducción.

sería una anticipación “de una de las corrientes más poderosas y persistentes de la literatura moderna: el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco...En una palabra la ironía –en el sentido de Schelgel: el amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción – define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán.” Ibid. 65

El espejo de la fascinación nos niega en su ecuación, pero hay en esta negación también un gozne dialéctico, y, por lo tanto, un puente de avance histórico. Se genera a partir de este espejo negador esa dinámica que considerará Octavio Paz constitutiva de la mentalidad moderna:

En la edad moderna la dialéctica se arriesga a la misma empresa pero apelando a una paradoja: convierte a la negación en el puente de unión entre los términos. ..La modernidad es una separación... Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separarse de sí misma; cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamente nuestra negación y nuestra renovación. La separación nos une al movimiento originario de nuestra sociedad y la desunión nos lanza al encuentro de nosotros mismos.¹¹⁶

No hay modernidad sin fascinación, sin “la acción del demonio”, quizás es lo que Cuesta está sugiriendo en sus ecuaciones. Y sin negar el potencial de transformación real que puede tener una revolución socialista, quizás el mayor influjo del pensamiento revolucionario en su momento radicó en su fascinación estética sobre millones de seres. Millares de seres sustituyeron la pobreza de su propia realidad por la imagen lejana de la utopía revolucionaria.

La fascinación de la militancia revolucionaria no es esencialmente distinta a la de la estética revolucionaria, ambas son como ese espejo “que todas las armaduras, que todas las máscaras defrauda”, como la poesía de Eluard. “La ausencia, señala Baudrillard, seduce a la presencia”¹¹⁷ desarrollando una idea asumida por Cuesta. La revolución es antes que nada un acto de fascinación estética. Y es este rompimiento con lo que somos, con lo real y sus formas determinaciones de producción, lo que resulta fascinante para la mentalidad moderna. La política y la estética se encuentran, por lo tanto, “diabólicamente” hermanadas.

Esta fascinación por la poesía de la que habla Cuesta no excluye un terror, al que nunca le otorgará palabras, pero que probablemente estaría manifestando con su trágica muerte. La seducción resulta finalmente sacrificial:

Si el deseo es voluntad de poder y de posesión, la seducción alza ante él una voluntad igual de poder mediante el simulacro, y suscita y conjura ese poder hipotético del deseo a través de la red de apariencias. ... - en uno y otro caso se trata de reducir a la nada ese

¹¹⁵ Cuesta. “El diablo en la poesía”. Unam. V.II, p. 167.

¹¹⁶ Paz. *Hijos del limo*. p. 49

¹¹⁷ Para la seducción el deseo es un mito. Baudrillard, Jean. *De la seducción*. México, REI, 1990. p. 84,85.

poder mítico, ya sea el de la gracia o el del deseo. La seducción busca siempre la reversibilidad y el exorcismo de un poder. Si la seducción es artificial, también es sacrificial. La muerte está en juego, siempre se trata de captar o inmolar el deseo del otro.

La seducción busca exorcizar el poder de la producción mediante un juego de apariencias. Miles de seres sacrificaron su vida a la seducción de ideales revolucionarios. Jorge Cuesta muere¹¹⁸ tras de concluir su gran retrato espejo, "Canto a un Dios Mineral", ideal que lo eterniza pero también de secreta forma parece que lo reclama.¹¹⁹ Al respecto es interesante la descripción novelada que hace Jorge Volpi del final de la vida del poeta:

Los empleados del sanatorio aguardan pacientemente. Tienen órdenes de llevarlo al hospital de inmediato pero, conmovidos, acaso aterrados por la lucidez extrema –que no lucra- del enfermo, han accedido a concederle unos minutos. Con una sutil danza de sus manos, Jorge Cuesta, les da un mudo agradecimiento. Entonces la larga figura se retira al cuarto de baño y cierra la puerta por dentro. ¡Increíble que los esbirros del manicomio se lo permitan! Cuesta saca una navaja, admira el tomasol en su filo y, mientras su rostro se aventura en el agua adormecida del espejo, comienza a afeitarse con precisión de artesano. Luego se viste, se peina, se acicala. elegante y parsimonioso, casi congelado, sale toma una pluma y una hoja de papel y, sobre la esquina de la cómoda, sobrio pero con la ligereza del viento escribe –de un tirón- las últimas tres estrofas del Canto a un dios mineral, su testamento. Una vez concluido su trabajo, con la misma calma, se deja conducir por aquellos hombres, bien sabe que no son ellos quienes lo secuestran, bien sabe que está más allá de cualquier prisión. A los pocos días, Jorge Cuesta se emacula para suicidarse finalmente el 13 de agosto de 1942, a las 3:25 de la mañana.

La invitación del espejo abierto en Cuesta implicará la fascinación por las construcciones de la razón crítica¹²⁰, constitutiva de la poesía moderna. El poeta moderno se siente fascinado a la vez que repelido por la razón crítica, nos señala Paz. Pero en el caso del autor del "Canto" la ambivalencia casi desaparece, su entrega a la razón crítica es incondicional, nada escapa a "la locura de la razón" en Cuesta, y la

¹¹⁸ Volpi Escalante, Jorge.. "El magisterio de Jorge Cuesta" *Plural*, no. 234, marzo de 1991.

¹¹⁹ Un final sacrificial vinculado a la conclusión del poema viene a reflejar el mito construido alrededor de su persona, en el sentido de que el final de la vida de Cuesta coincide con la elaboración de la estrofa terminal de poema. Habrá que señalar también, como lo ha puntualizado Jesús Martínez Malo verbalmente, que el mito ha devorado a la realidad y las versiones sobre el internamiento final y el desenlace trágico son tan discrepantes que resulta difícil referirnos a hechos. Consideramos de todas formas que el mito, a pesar de sus inexactitudes, revela una verdad de orden inconsciente.

¹²⁰ Paz. *Los hijos del limo*. p. 63.

“irracionalidad” que escapa no está sujeta por la red del discurso,¹²¹ aunque quizás aparece manifiesto en su final trágico. La “locura de la razón” en Cuesta acaba por sacrificar al mundo natural, al universo de lo dado, de una manera que es sugerentemente representativa del costo con el que el rigor del espíritu crítico revolucionario impuso su ideal sistemático en los discursos dominantes del siglo XX. Cuesta “diabólicamente” se acerca al riguroso sacrificio de la fascinación estética.

En el escenario del “espejo abierto”, Cuesta va a enfatizar tanto la oquedad y artificialidad del espacio que el arte está aventurando, como el abismo bajo los pies, el carácter literalmente demónico de la empresa. Lo seducen, desmedida y trágicamente, la infinidad de posibilidades que se abren para la libertad humana.

¹²¹ En este sentido es importante el trabajo del psicoanalista lacaniano Roland Lethier alrededor de la obra de Cuesta quien ha comentado verbalmente, en sus seminarios sobre Cuesta en París, que no hay presencia de la locura en el discurso literario de Cuesta.

2.4 El espejo con alma

2.4.1 Un nuevo poder del espejo

El siglo XX confiere posibilidades a los espejos que se encontraban fuera de la experiencia de lo real; los objetos reflejantes le pelean atributos a lo divino. Como cosas inverosímiles, estos nuevos espejos despojan al mundo del espíritu y del alma de lo que eran sus cualidades exclusivas. Pequeñas obras escultóricas o plásticas imaginarias se presentan dentro de lo cotidiano ostentando lo inconmensurable; mostrando lo que antes sólo podía ser alma, concepto o divinidad en un objeto que se antoja visible y hasta táctil. El alma, y hasta Dios, han sido mimetizados por estos artefactos físicos. Jorge Luis Borges, de manera muy audaz, construye espejos para guardar infinitos. En “El Aleph” concibe la posibilidad de una pequeña esfera tornasolada “de casi intolerable fulgor” que atrapa la totalidad de lo existente: “Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño.”¹²² Este autor sueña también en “El libro de arena” con un añoso volumen que entre página y página barajaría infinitas hojas, suerte de espejo de papel, entre sus forros, de todas las bibliotecas y posibilidades de escritura.¹²³

De forma de alguna manera análoga Mallarmé ya había reflexionado sobre el libro absoluto, un libro que estaría apretando en su profundidad el infinito potencial del lenguaje: “milagro primo este beneficio, en el sentido alto donde las palabras, dotadas de una infinidad que llegó a sacralizar la lengua.”¹²⁴ Podría ser metáfora de su propia y poderosa síntesis escritural, la concepción de este libro cuya densidad encierra lo inagotable del ser: “Su plegado, comparado con la amplia hoja impresa,

¹²² “Cada cosa (la luna del espejo, digamos)era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.” Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. 1949. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Edits , 1974. p. 625.

¹²³ “El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna es la última. No sé porqué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admite cualquier número.” Borges, Jorge Luis *El libro de arena* , 1972. *Obras Completas* Vol. 2. Emecé edits. , 1989.

¹²⁴ Mallarme, Stephan. *Quant au livre. Oeuvres Completes*. Paris, Gallimard. 1945. p. 380.

es un indicio casi religioso: la que no sorprende tanto como su apilamiento en espesor, ofreciéndonos la minúscula tumba, con toda certeza, del alma.”¹²⁵

Habrán en el siglo XX espejos que envasan lo infinito, la totalidad, el alma como océanos inagotables dentro de su pequeña superficie. Anunciando el siglo XX Wilde convierte un retrato pintado en espejo de un espíritu. De manera análoga en la década de los treinta Cuesta aspira mediante un poema autorretrato a conquistar la eternidad de un golem mineral. Es un espejo este último que en realidad no revela un rostro ya dado sino que construye algo nuevo, inventa al rostro distinto de sí mismo, lo aleja de su ser perecedero. Es un espejo, el del autorretrato de Cuesta que ya no se dedica principalmente a reflejar sino que fabrica un nuevo ser, al que podemos pensar como un poético golem eterno.

Estos nuevos espejos del siglo XX han abandonado tanto la mimesis de la representación del mundo externo, como la mimesis emocional de los ambientes románticos; también han desvanecido la ilusión de prolongar lo real hacia lo fantástico con los pasadizos del espejo abierto. Si hay una mimesis que caracterizaría en el siglo XX al espejo, en tanto que metáfora de la obra artística, sería la mimesis del lenguaje mismo, la imitación de los medios artísticos de expresión como lo enuncia Clement Greenberg en “Vanguardia y arte kitsch”.¹²⁶

El arte vanguardista, en un intento de huida de la problemática ideológica que necesariamente plantean los contenidos, aborda la imitación de los procesos mismos de imitación artística. El creador busca un estatus absoluto que lo salve de los escollos de la polémica política, y anhela emular a dios, creando objetos que valgan por sí mismo, a la manera en que la naturaleza, y no su imagen, es válida estéticamente. El artista de vanguardia sueña con construir algo increado, libre de toda significación, de toda similitud y modelo, a la manera de un nuevo mineral o un paisaje.¹²⁷

Los espejos poéticos del siglo XX estarían por lo tanto generando a partir de sí mismos seres u objetos absolutamente nuevos, poblando al mundo con lo inédito, creando de manera paralela a Dios un universo sin estrenar.

¹²⁵ Ibid. p. 379.

¹²⁶ “Que la culture d’avant-garde soit l’imitation du processus d’imitation c’est un fait”. Greenberg, Clement. “Avant garde et kitsch”. *Arte et culture*. p. 14

¹²⁷ Ibid. p. 12.

El espejo abierto que es el “Canto a un dios mineral” en Cuesta aspira a la metamorfosis del ser del poeta que se mira en éste. Es un espejo que de forma paradójica crea un cuerpo nuevo, a la manera de una tecnología que produce otra cosa ajena a la naturaleza. Lo conforman, una serie de espejos, espejos que van a captar de diferentes formas al ser que se mira en ellos. La serie de espejos implica una suerte de destilación o depuración de la dimensión espacio temporal. Estos espejos inducirán en el poeta que se mira en ellos una metamorfosis. El poeta aspira mediante este poema a viajar fuera del tiempo, a la eternidad, conquistada mediante el espejo definitivo: el dios mineral, que es el poema mismo. El dios mineral, como un poderoso espejo verbal, diviniza y eterniza, al poeta que lo ha conquistado.

Otra gran invención de un espejo literario fue *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, quien quiso atrapar en su retrato-espejo no sólo el alma de un hermoso y lábil joven sino también, sin pudor alguno, la quintaesencia materialista de la modernidad. Este libro encierra múltiples espejos: el primero, a nivel literal, está presente en la pintura que Basil Hallward realiza sobre Dorian, y que perseguirá minuciosamente la fealdad de su descomposición moral. Hay también el espejo humano que es Dorian Gray, como personaje, quien da sangre y vida a las ideas “modernas” de Lord Henry. Y hay también el espejo alegórico que es Dorian Gray como símbolo de la fascinación¹²⁸ que el mismo Oscar Wilde experimenta por el ágil y juvenil espíritu de la época. Dorian Gray -con su liberado hedonismo, su apertura a la seducción de ideas desafiantes, su tersura inmarcesible y su búsqueda de mundos y sensaciones siempre nuevas- encarna de muchas formas la pujanza materialista de la modernidad. Gray como personaje es un símbolo de la relación de fascinación y horror, que el poeta moderno sostuvo ante las construcciones de la razón crítica.¹²⁹ Todo el mundo pareciera enamorarse de Dorian Gray, con ese nombre que encierra en un secreto oxímoron a la vez el color gris y lo dorado:

¡Viva la maravillosa vida que posee! No deja que nada suyo se pierda. Ande siempre en busca de nuevas sensaciones. No tenga

¹²⁸ Queremos señalar la clara diferencia que hace Wilde entre el gustar y el fascinar. Dorian Gray se siente fascinado por el libro que le regala Lord Henry con la intención de corromper su alma e invitarlo audazmente a la transgresión. “-No he dicho que me gustase, Harry. He dicho que me fascinaba. Hay una gran diferencia.” Este poder descubrir la diferencia entre gustar y fascinar parece marcar el umbral de una iniciación demoníaca. *El retrato de Dorian Gray*, 1891. Fontamara, México, 1991. Tercera Ed. 1998. p. 117.

¹²⁹ “La historia de la poesía moderna -al menos la mitad de esa historia- es la de la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica.” Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 63.

miedo de nada... Un nuevo hedonismo, eso es lo que nuestro siglo necesita. Usted puede ser su símbolo visible.”¹³⁰

Esta es la consigna que el ingenioso y aristocrático Lord Henry, a manera de un Pigmalión del dandismo moderno, le formula al joven y todavía inocente Dorian Gray. El efebo se deja totalmente modelar por la consigna. El primer gran momento de transformación del alma del muchacho quedará plasmado por la pintura de Basil Hallward.

Si Dorian Gray, quien dará forma vital a las ideas de Lord Henry, simboliza el audaz y revolucionario espíritu de la época, el cuadro-espejo que lo desdobra podría quizás ser pensado como el lado oscuro de la misma. El cuadro-espejo es también una suerte de sombra condenatoria del mismo Wilde quien expía acaso en este espejo la rebeldía de una libertad intelectual que llevó a sus extremos más desenvueltos. El espejo fatídico dentro de la novela captura tanto al personaje como al mismo escritor que lo ha inventado.

La moderna acrobacia crítica debe quedar limitada a la arena especulativa,¹³¹ y no dejarse nunca tentar por la acción, amonesta obsesivamente Gilbert a Ernest en *El crítico como artista*, que es en el campo del diálogo intelectual, un libro hermano de *El Retrato*. A pesar de su desdén por la acción, Wilde no puede evitar el verse secretamente seducido por su personaje Dorian Gray en quien muchas de las ideas de la modernidad encarnarán en actos. Mas inventa también su contraparte, el espejo, el cuadro de Basil Hallward, en el que plasma el horror de las consecuencias morales de un alma plenamente entregada a la libertad moderna. A la inteligencia hay que encerrarla, aclara todo el tiempo Wilde a través de Gilbert: su campo de acción debe ser explícitamente limitado, demarcado como un simple juego. ¿Teme Wilde que en un momento dado la potencia de la audacia crítica pudiera escapar como una fiera?

Wilde es un autor al que le gusta jugar con las ideas, pero no llevarlas a la práctica; le tienta, de hecho, como a Gilbert o al mismo Lord Henry seducir con las mismas y arrastra una vocación secreta de Pigmalión de lo moderno. Lo que lo lleva

¹³⁰ Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*, p. 27

¹³¹ “La acción siempre es fácil y cuando se presenta a nosotros bajo su forma más grave, por ser la más continua, es decir la del trabajo real, se convierte simplemente en el refugio de la gente que no tiene nada absolutamente. No, Ernest; no hable usted de la acción. Es una cosa ciega, sometida a influencias exteriores, movida por un impulso cuya naturaleza desconoce ella. Es una cosa esencialmente incompleta, puesto que está limitada por el azar y desconoce su destino y jamás está de acuerdo con su finalidad. Su origen es la falta de imaginación. Se trata del último recurso para aquellos que no saben fantasear. Wilde. *El crítico como artista*. Ensayos y artículos. Trad. Elena Cortada de la Rosa. Barcelona, 1999, Edicomunicación. p. 38.

a ser víctima en su vida de su propia criatura. Este drama podemos encontrarlo a nivel autobiográfico en su vínculo con Bosie.¹³² Wilde en su relación con Bosie no deja de tener su paralelismo con el aristocrático Lord Henry respecto al bello Dorian Gray, o con el audaz y experimentado maestro Gilbert frente a su romántico y juvenil alumno Ernest. La culpa que sufre Wilde es la del creador del monstruo, no la del monstruo. Se siente fascinado a la vez que aterrado por estas nuevas posibilidades de la naturaleza humana con las que juega como artista crítico.

El crítico es no sólo un artista, en todo el sentido de la palabra,¹³³ sino superior a éste, pues un artista que no es crítico sólo puede reproducir lo ya logrado, y sólo el crítico abre realmente el camino de la evolución del arte y de la novedad. “Es la facultad crítica la que inventa formas nuevas. Al instinto crítico se debe toda nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte encuentra. Ni una sola forma empleada por el arte proviene de otro lugar que no sea del espíritu crítico”.¹³⁴ Creador no sólo del arte sino del avance histórico, el espíritu crítico se transforma en un verdadero acelerador del tiempo histórico, erigiéndose en la meta más anhelada por los espíritus ambiciosos.

Si Dorian Gray encarna las nuevas posibilidades de libertad que abre la razón crítica, el rostro oculto de la modernidad, la cara diabólica, es la que manifiesta ese otro espejo vergonzante del cuadro pintado por Basil Hallward. Hay dos rostros paralelos y escindidos, el alma se encuentra afuera, en el espejo-retrato, pudriéndose, mientras que el personaje retratado parece entregado a un libre inteligencia sin límites ni escrúpulos, carente de dolor y sensibilidad del alma.

Esta escisión entre personaje y espejo permite un diálogo dramatizado que ocurre, no entre dos personas, sino al interior del mismo yo del personaje. El espejo en *El retrato* rompe la unidad de la identidad de Dorian, la abre a lo otro, a lo desconocido, el yo aquí es un otro. Y es sólo en el espejo de lo otro, donde, según Wilde, podemos ser más cabalmente nosotros mismos. Sólo en la alteridad podrá manifestarse nuestra verdadera esencia, sólo un otro puede revelarla: “yo diría que cuanto más objetiva parece una creación, más subjetiva es en el fondo....(Shakespeare) precisamente porque no nos habla nunca de él en sus obras,

¹³² Aquí podemos remitirnos a la larga epístola que le escribe Wilde a Bosie en *De profundis*. Wilde, Oscar. Complete Works. London, 1948, Collins.pp 873-957.

¹³³ El crítico es un artista en el sentido de que amplía el espectro de las posibilidades de significación de una obra artística, crea una nueva obra de arte dentro de las obras de arte. Op. cit. p. 44

éstas nos lo muestran de manera absoluta”¹³⁵ Shakespeare es más nunca el mismo cuando es Macbeth o Hamlet. Finalmente el yo requiere aquí para saberse de una revelación posibilitada por una otredad, de un espejo aparentemente lejano y ajeno.

En *El retrato de Dorian Gray* la posición crítica moderna desata su propia ironía: hay una crítica de la crítica. Si la vida de Gray se sostiene en una posición desafiante a las limitaciones morales victorianas, el cuadro de Basil Hallward es la crítica elocuente del propio personaje. Fuera de él mismo, en el cuadro, Gray es más fiel a su propio ser; sólo en algo externo, como incógnita finalmente, se revela su esencia.

La concepción del alma en *El retrato* no es la de una cavidad interna y escondida detrás de la materia, sino que irrumpe en un escenario externo: el cuadro-espejo. Es un alma encarnada en un objeto material, un cuadro. Por otro lado el alma dentro de Dorian Gray tiene la pretensión de poder modelarse a sí misma, a guisa de materia prima, ostenta un autónomo potencial escultórico. Es mutable, mutante, nunca idéntica a sí misma, abierta a la influencia de las ideas externas. En su potencial de creatividad y de libertad sostiene su identidad, no en una instancia divina trascendente. Es un alma, la moderna, que sucumbe a la tentación de querer transformarse a sí misma, alterar su propia naturaleza. Esta alma pide ser modelada o pintada, al igual que un cuadro; se vive a sí misma como un objeto al que se le puede construir o transformar, ha dejado de pertenecer al dominio virgen de la interioridad inmanente.

El viejo lugar del yo, sujeto a una cadena de creencias y tradiciones, a una moral y una religión determinadas, quedó violentamente interpelado por la conciencia histórica nos señala Clement Greenberg.¹³⁶ La conciencia crítica cuestionará el lugar

¹³⁴ Op. Cit. p. 90.

¹³⁵ “Wilde, El crítico como artista. p. 75.

¹³⁶ Este fenómeno ha sido muy bien visto por Clement Greenberg quien señala que: En la medida en que una sociedad en su evolución pierde la facultad de justificar el carácter inevitable de sus formas particulares, es llevada a hacer explotar las nociones adquiridas que permiten a los escritores y artistas comunicarse con su público. ... Buscando sobrepasar el alejandrismo, una parte de la sociedad occidental produjo algo totalmente nuevo: la vanguardia. Una conciencia superior de la historia, más exactamente, la aparición de una nueva forma de crítica de la sociedad, una crítica histórica hizo esto posible.... Esta crítica no se contentó con la escapatoria de las utopías atemporales, examinó en términos históricos y de causa efecto los antecedentes, las justificaciones y las funciones que se encuentran en el corazón de cada sociedad. Demostró de esta forma que el orden social actual, no era un modo de vida eterno y natural, sino la etapa más reciente en una sucesión de órdenes sociales. Los artista y los poetas de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX aceptaron inconscientemente la mayor parte de estas nuevas concepciones, producto del desarrollo del pensamiento progresista de su tiempo. No es por azar que el nacimiento de la vanguardia coincida cronológicamente y

del yo como referencia de conciencia absoluta. Éste se relativiza frente a los parámetros más amplios del conocimiento histórico. La conciencia histórica le disputa al “yo” el lugar del verdadero sujeto histórico, se proclama como un actor social más verdadero. La impersonalidad abandera una autoridad superior, la heredada experiencia de múltiples generaciones y aspira a una suerte de modelo ejemplar del ser: “¿Qué es el verdadero crítico sino aquél que lleva dentro de sí los sueños, las ideas y los sentimientos de infinitas generaciones, para quien ninguna forma de pensamiento es desconocida, ninguna emoción?”¹³⁷

Abandonando la mimesis de la naturaleza y la sujeción a una tradición moral, este espejo de la modernidad que es Dorian Gray vive en una libertad a la deriva de una inteligencia ágil e irrestricta. Se modela en la dúctil sustancia de un espejo que ha perdido atadura a amonestaciones tradicionales.

Superando el espejo del alma moderna de este Dorian Gray que se aventura hacia lo nuevo audazmente, pero que en lo oculto se deforma y escurre, sin lograr sostenerse por sí mismo; el espejo de Cuesta que es el “Canto a un dios mineral” quiere apropiarse de la libertad moderna pero con un poder que lo vuelva invencible. Anhela lo incorruptible. Cuesta, como Gray, quiere olvidarse de la vieja alma y sus limitaciones, anhela un ser y vida nuevas; pero siente esta vez que tiene consigo el poder de la ciencia para lograrlo. Se propone la victoria pues no tiene pensado el derrumbe al final de su personaje. En este nuevo espejo poético el rostro se sostendrá eternizado y triunfante, se lanzará a la conquista de un alma invulnerable. El poeta le exigirá a la escritura ni más ni menos que un acto de victoria suprema sobre la vida; le solicitará que lo transforme en un mineral eterno, que le conceda un cuerpo incorruptible.

geográficamente con el primer desarrollo de un pensamiento científico revolucionario en Europa. Greenberg, Clemente. *Art et Culture. “Avant Garde et Kitsch.* Paris, Ediciones Macula, 1988. pp. 9-11.

¹³⁷ Wilde. *El crítico como artista.* p.69.

2.4.2 La voz y el “otro“

Si Oscar Wilde para dar forma narrativa el espíritu moderno, divide a su personaje en la proteica libertad de Dorian Gray y la también irrefrenable deformabilidad del retrato espejo, la creación de la voz poética en el poeta moderno¹³⁸ también se da a partir de un diálogo, y una dualidad irreductibles.

El yo moderno entraña de forma constitutiva una dualidad. Octavio Paz observa que se ha perdido completamente la unidad de un centro privilegiado que le otorgaba al yo una cohesión; rota la imagen del mundo, el yo se disgrega y se dispersa. “No es que haya perdido realidad...al contrario, su propia dispersión lo multiplica y lo fortalece. Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo.”¹³⁹

En el espacio fragmentario de un yo desprovisto de imagen coherente del mundo, el poeta busca la experiencia de la otredad como única posibilidad para reconstruir la presencia: “la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos”. La limitación a la unidad de la propia identidad es una suerte de despojo: “ser uno mismo es condenarse a la mutilación pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro.”¹⁴⁰ En este espacio fragmentario es sólo a partir de la otredad que el poeta puede aspirar a la reunificación.

No habría por lo tanto realización del yo sino a partir del “otro.” En la compleja relación entre el lugar del yo y la interlocución con el “otro”,¹⁴¹ la poesía, señala

¹³⁸ Del mismo modo en que hay ciertas figuras de la ciencia moderna que son representativas de ella en este siglo, hay también ciertos poetas que han llegado a ser las figuras representativas de la poesía moderna, como los *Modernists* en la literatura anglosajona; como Paul Valéry en un sentido, y el movimiento surrealista en otro, en Francia; como Rilke o Paul Celan en Alemania, y los poetas rusos de la revolución temprana en la URSS; como Kavafis y Seferis en Grecia, o como Vicente Huidobro, Luis Cernuda y Octavio Paz en la literatura hispánica. A pesar de todas sus diferencias, lo que une a estos poetas es que tienen una manera común de entender la naturaleza de la poesía, y de verse a sí mismos como poetas.... La poesía moderna... se entiende por ella aquella la poesía escrita en el siglo que al enfrentar voluntariamente los otros discursos de la modernidad logró para sí misma una mayor autoridad. ...Los valores del poeta moderno estuvieron en oposición directa a los valores principales de la sociedad moderna. Y fue precisamente la manera en que estas oposiciones y contradicciones fueron defendidas ya asumidas lo que hizo de ellos paradigmas de la poesía del siglo XX. Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno*. Tesis doctoral, México, UNAM, p.5- 9

¹³⁹ Al darse la fragmentación de la imagen del mundo, que todo poeta moderno tiene que enfrentar, se asiste a una disgregación del yo. Paz, Octavio. “Los signos en rotación”. *El arco y la lira*. 2a. Ed., 1967. México, Fondo de Cultura Económica, 1970. p. 260.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 268.

¹⁴¹ Para el yo moderno, por otro lado, el lugar del “tu” también es enigmático. En el fenómeno del diálogo, señala Paz, se manifiesta la naturaleza del monólogo, pues decimos a los otros lo que en realidad querriamos

Paz, “ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conexión de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía no dice: yo soy tú; dice, mi yo eres tú.”¹⁴² No habría por lo tanto yo sin tú, ni posibilidad de un tú que no este radicalmente hermanado al yo. La poesía construirá este vínculo consanguíneo con el “otro”, con lo “otro”; trabaja la analogía con el otro, a la vez que afirma la diferencia esencial.

La escisión va a ser para Paz constitutiva de la modernidad, cuando históricamente se imponen los criterios de racionalidad sobre los viejos dogmas de la fe o de la revelación: “La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble. A la inversa de lo que ocurrió en el Islam, entre nosotros la razón crece a expensas de la divinidad” La racionalidad implica siempre una escisión: “la razón tiene la tendencia a separarse ella misma: cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma.”¹⁴³

La voz de la poesía moderna, que sería vehículo privilegiado de esta nueva forma de subjetividad, se constituye también desde de una dualidad, a partir de un tentativa de diálogo. A la voz poética moderna la caracteriza, según señala Pedro Serrano, una confrontación entre sensibilidad lírica y razón crítica.¹⁴⁴ Ha dejado de articularse espontáneamente desde un centro personal, como lo hacía la poesía romántica, y busca un desplazamiento a una instancia impersonal desde la cual “enfrentar voluntariamente los otros discursos de la modernidad”.¹⁴⁵

Marca al poeta moderno una ruptura de la confianza en el yo íntimo, éste pierde su vinculación directa con una inteligencia trascendente. El surgimiento de una conciencia crítica histórica interpela los viejos lugares del yo, y el poeta no puede identificarse ya con ese centro tan frágil y amenazado por la crítica.

No es, por lo tanto, el devaluado yo personal del poeta el que habla en la poesía moderna, señala Serrano, sino una voz poética, que exige ser construida mediante

decirnos a nosotros mismo; y en el monólogo ocurre que es siempre un otro el que escucha lo que nos decimos a nosotros mismosIbid. p. 261.

¹⁴² Paz, Octavio. “Los signos en rotación”. *El arco y la lira*. p. 261.

¹⁴³ A la modernidad la caracteriza la escisión: “Dios es lo Uno, no tolera la alteridad y la heterogeneidad sino como pecados de no ser. Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 47.

¹⁴⁴ Lo que vendría a caracterizar al poeta moderno según Pedro Serrano es la alternancia de sensibilidad lírica y discurso intelectual. Serrano, Op. cit. p. 10.

una particular estrategia retórica. Al trasladarse la voz del poema a esta nueva instancia locutiva, el poeta podrá articular con más facilidad un diálogo crítico con los discursos dominantes de la época y obtener así una mayor autoridad. A la poesía se la vive en la modernidad como una actividad socialmente devaluada, por lo que gracias esta voz impersonal el poeta podrá defender tanto su quehacer como artista como la vulnerabilidad de su vida personal.¹⁴⁶

En Jorge Cuesta hay un trabajo teórico que arma un despiadado y lúcido desafío crítico respecto a las ideas imperantes de su época. Su voz poética se impondrá¹⁴⁷ la ascésis una radical impersonalidad. Junto con un deliberado sometimiento al rigor, en su poesía, visible en su preferencia por el soneto o la silba, hay una desalojo de los valores emocionales y referenciales que le han validado el epíteto de hermético.¹⁴⁸

El proceso para la construcción de la voz poética en Cuesta tiene como fondo una sacrificio de la idealización corporal que estaría presente en poemas como “Tus mejillas son rosas”¹⁴⁹ o también en “Este amor no te mira para hacerte durable”. En ambos texto encontramos lo que podría ser un analogía del cuadro en permanente descomposición de Dorian Gray.: “amé de tus mejillas la rugosa/ piel de poros abiertos perforada/ que cerca vi, como un lente/ violando su espesor de terciopelo”¹⁵⁰ Este fiel registro del deterioro corporal no es muy diferente a la persecución del horror que va registrando el obsesivo cuadro de Basil Hallward. Hay un monstruo de fealdad bajo esta amplificación de arrugas y poros, víctima de un ojo que va a la caza

¹⁴⁵ La diferencia principal entre el poeta romántico y el moderno radica en la revisión que éste último hace del entendimiento del yo poético: para el poeta romántico el individuo es quien encarna el yo poético, mientras que para el poeta moderno la voz es la que representa al poeta. Ibid, p. 28

¹⁴⁶ En el caso particular del poeta hombre la vehemente defensa de la impersonalidad tiene una naturaleza doble: por un lado, protege a sus poemas, ya que el hecho de que no se asuman como representaciones personales les da más autoridad; y por el otro, protege al yo del poeta, que gracias a esta autonomía del poema se lo hace menos vulnerable. El individuo puede entonces, simultáneamente, superar la angustia de ser leido y exponerse radicalmente en sus poemas. Ibid. p.14.

¹⁴⁷ Caracteriza al poeta moderna la alternancia de una trabajo crítico y un trabajo lírico. Una comprensión cabal de su obra exige, nos señala Serrano, tomar en cuenta la interrelación de ambas vertientes. Los contenidos intelectuales no se hallan circunscritos al trabajo teórico, ni el perfil emocional, restringido a la expresión lírica. Hay una confluencia fundamental del trabajo teórico en la poesía, y también la crítica se halla imbuida “de sentidos emocionales encubiertos” y en ocasiones “expone algunos flancos que la poesía había cubierto con mucho cuidado”Serrano. Ibid. 14, 15.

¹⁴⁸ Luis Mario Schneider al respecto señala: “El soneto es para Cuesta, más que una forma, un rigor que solicita la razón poética....enturbia la comprensión de su poesía la carencia total de anécdotas o cuando menos de algún hecho o acontecimiento personal capaz de asentar una clave...Esta poesía antiemotiva o por lo menos antisensorial hace creer que Cuesta estuviera creando un nuevo sentido que tendría como elemento unitario y centro a la razón.” Cuesta. *Poemas y ensayos*. Prólogo. Unam p. 21-23.

¹⁴⁹ Miguel Capistrán me señaló en una conversación que “Tus mejillas son rosas” fue un poema construido como cadaver exquisito.

de los peores defectos. El poeta renuncia a sostener la ficción de la belleza y unidad del cuerpo. No se propone crear una imagen unificada y coherente de las presencias; se declara, de hecho, amante de su desintegración, “amé de tus mejillas la rugosa/piel”. Se prefiere valientemente fiel a la vivencia cercana y fragmentada, no a la imagen idealizada.

Un proceso equivalente de desintegración de lo real y de las presencias va a darse en “The love song of J. Alfred Prufrock.”, poema que oficia el sacrificio iniciático de lo real y la derrota del yo que permitirá la construcción de la voz poética moderna en T. S. Eliot, según nos señala Pedro Serrano.¹⁵¹ Se da un itinerario peripatético, una “mise en marche”, señala este autor, que es una búsqueda en la nada; una ciudad, en realidad, fantasmagórica; hay la construcción de un narrador a la vez homodiegético y extradiegético, Prufrock, que es un personaje carente de sí mismo; hay un tiempo que se vuelve inconexo; el espacio se torna etéreo; hay aniquilamiento de las presencias; anulación de la acción y también del destino. El tiempo se traga su antes y después; el yo del poeta “tiene que asentarse en el umbral aniquilante de su propia voz”. Finalmente lo único que triunfa es la voz, “la voz es su única realización en este mundo”.¹⁵² Observa Pedro Serrano:

Es también un poema en el cual, dentro de esta nada o infierno, Eliot construye un lugar para su propia voz, ...Es la expresión retórica de un camino muy tortuoso de decadencia y derrota... cuya resolución significa la elaboración precisa de las emociones y miedos de un poeta moderno frente a la escritura de la poesía y también frente a las presiones de la vida”.¹⁵³

El aniquilamiento tanto de las referencias externas como del yo derrotado desemboca en un desierto que albergará el milagro de la voz del poema. Parece como si el poeta aquí, como una sibila cumana, se anticipara a la acción nulificadora del tiempo y del destino para que sólo subsista la palabra. Ésta triunfa sobre el desastre y el sinsentido.

De manera paralela a como sucede en Eliot, la construcción de la voz poética en Cuesta va a alzarse tras la derrota del yo personal y el derrumbe de lo real. Hay una

¹⁵⁰ Cuesta. Poemas. “Tus mejillas son rosas”. Unam, p. 53.

¹⁵¹ Pedro Serrano considera *The love Song of J. Alfred Prufrock* de T.S. Eliot como simbólica de la construcción de la voz poética moderna. Esta construcción atraviesa por una serie sacrificios o derrotas. Serrano. Op. Cit. p. 33-44.

¹⁵² Serrano analiza de forma pormenorizada la secuencia de estas destituciones en lo real que dan origen a la voz poética moderna. Idem.

escritura de la descomposición que se va imponiendo en paralelo al triunfo de la voz poética. Pero si en "The love song" la voz poética se impone mediante un fiel registro emocional en medio de la caminata fantasmagórica y la derrota, en Cuesta, la voz poética se yergue gracias a la exigencia de dominio de la forma. Este conquista formal se va dando en Cuesta a partir de un camino seriado de depuraciones

El camino de la construcción de su voz poética en Cuesta podría ser ilustrado por un sucesivo de juego de espejos que irían oficiando serialmente un sacrificio. Estos espejos estarán tanto subyaciendo a su particular estrategia poética como presentes en el "Canto":

Hay un primer espejo que trasciende, con su inversión particular, la mimesis aristotélica representativa, incidiendo no en el lugar de la presencia sino buscando el sangrado de lo ausente. Lo sigue un segundo espejo que se propone de manera beligerante desligarse de la atadura emocional "romántica" y anhela la independencia y superioridad de la inteligencia moderna, celebra su albedrío libertario en una oposición a la naturaleza. Un tercer espejo-ventana abre un espacio de invención inédita, dejando de ser copia de lo real para fundar maleables realidades poéticas. Y hay un cuarto espejo que busca una reencarnación del ser propio en la materia misma del lenguaje: aquí el poeta intentará construirse un nuevo ser, incorruptible esta vez, mediante el rigor del poema.

2.4.3 La avaricia poética

La travesía a la que invita el espejo poético del “Canto” puede ser metafóricamente visualizada como un laberinto. Las posibilidades de la arquitectura verbal han fascinado y secuestrado al artista. Este escenario material que es el poema sólo quiere mostrar las huellas de su hacedor en la inteligencia, las previsiones, las exigencias del diseño verbal, en el enigma intelectual de su andamiaje. Se ha comido al hombre. Hay un desplazamiento metonímico del cuerpo del poeta al lugar de la mano del constructor. El lenguaje de Cuesta cede su voz a la forma arquitectónica del poema. Es una voz la suya que no busca hablar a través del poema, sino sólo ser vista, quedar encerrada, entramada en las ocultas vetas del hipérbaton. Es la voz del poema-mineral, del poema laberinto:

No al oído que al antro se aproxima
que el banal espacio, por encima
del hondo laberinto
las voces intrincadas en sus vetas
originales vayan, mas secretas
de otra boca al recinto.¹⁵⁴

Podríamos decir que es una voz a la que se la ve, no solo se la escucha, hay que desenterrarla, extraerla de su laberinto, descifrarla, hacer un esfuerzo para escucharla. Este esfuerzo no es diferente a la dificultad con que la ciencia descubre sus leyes en los objetos que aborda. El dios mineral es un espejo que a la inteligencia interpela, que a la inteligencia fascina y despierta.

El escenario material del el poema será el sostén de un alma que no se permite existir en sí misma, pues requiere de un soporte externo, ser desplegada en un escenario material. El alma busca mediante el “Canto” la eternidad labrada de un minucioso edificio:

Oh eternidad, oh, hueco azul vibrante
En que la forma oculta y delirante
Su vibración no apaga,
Porque brilla en los muros permanentes
Que labra y edifica, transparentes,
La onda tortuosa y vaga.¹⁵⁵

La voz se convierte en objeto, también el alma se convierte en espejo. Hay aquí un alma que busca ser invertida, valgan los dos sentidos del término, en un objeto

¹⁵⁴ Cuesta. “Canto a un dios mineral”. Unam. p. 70

¹⁵⁵ Ibid. p. 69

exterior (el poema). El alma se invierte de ente inmaterial a materia edificada. El alma también gasta allí su ser y su energía como esperando una ganancia. Esta nueva alma material tan sólo en el acto de crear y modelar, bajo el rigor de una exigencia absoluta, conquista su propio poder. Y adquiere su sustancia, valga la paradoja, en el verbo, en el acto de la transformación. Es un alma que busca dejar atrás su propia naturaleza, vencerla, morir a un viejo estado y ganar un activo cuerpo nuevo.

De la misma manera en el “espejo independiente,” Cuesta no se refleja simplemente en el otro rostro, sino que de alguna manera muere y vuelve a inventarse. Tanto en el “espejo independiente” como en el “Canto”, el poeta renace. Son alumbramiento a una suerte de eternidad, triunfos sobre la muerte: “Ése es el fruto que del tiempo es dueño; el la entraña su pavor, su sueño/ y su labor termina”.¹⁵⁶

Hay en estos espejos una identidad que abre su puerta al juego de la ironía y su dualidad. Si Jorge Cuesta es como Robert Desnos que sobrevive a la persecución de lo predeterminado, el espejo-poema se convierte a su vez en un dios mineral, en un alma radicalmente otra que logra sobrevivir a lo perecedero. El espejo cambia aquí al propio ser, lo arroja a la posibilidad de ser otro, igual que una metáfora. La metáfora es articulación y desdoblamiento de la identidad. Hay un yo que es un otro, en el sentido primero de que el yo es una incógnita, eso de mí que desconozco, y también en el sentido de que el yo sólo en la confrontación con lo otro puedo desplegarse. También hay un tercer sentido que es fundamental: el yo de Cuesta busca deliberadamente ser otro. Aquí estaríamos frente a un yo que huye de sí mismo.

Cuesta intenta, no hablar, sino construir un objeto poético con el rigor más total, someterse a la exigencia de dominar a la forma, para que sea la inteligencia de la forma, y ya no la sensibilidad emotiva, la que sostenga la luz de la poesía. Es una voz que cristaliza en una arquitectura que maravilla, una voz que pierde sus referencias a su centro emocional y al mundo y cuaja en el asombro arquitectónico del objeto verbal. Es una voz que, en cierto sentido, se dirige al ojo, solicita un ojo que la admire, no sólo un oído que la escuche.

La identidad de Cuesta construyendo su voz poética podría acercarse a la figura mitológica Dédalo, el poeta es el constructor, el inventor del objeto-poema, del

¹⁵⁶ Ibid. p. 71.

laberinto verbal, del espejo material. Dédalo es también símbolo del científico moderno. Se diría que su yo sólo busca manifestare en el espíritu crítico que con sagacidad labra la forma. Cuesta, como sujeto, vive escondido en la mano que fabrica el poema. Las posibilidades intelectuales de la urdimbre artesanal le regalan su libertad plena: "Capto la seña de una mano y veo/que hay una libertad en mi deseo."¹⁵⁷ Cuesta no intenta ser expresado o representado por su fabricada habitación verbal. De hecho, busca en la pasión por la exigencia, el salto acrobático que de la dimensión personal lo aleje.

¿Será que en el caso de Cuesta, el yo del constructor es sacrificado a su objeto, y queda atrapado y secuestrado por éste? Este yo del poeta que podríamos imaginar encerrado en el mineral, recuerda al mito del mago Merlín, enamorado y atrapado adentro de una piedra bajo los hechizos de Viviana. Merlín es víctima de su propia ciencia al haberle mostrado a la hechicera, para conquistarla, el arte de encerrar a un hombre adentro de un objeto. A Cuesta, es su ciencia como poeta, lo que le permitirá habitar atrapado el dios mineral, el perfecto poema. Este espejo mineral, lo secuestra, El lector, al leerlo, es como un eco. Somos, sus lectores, enamorados y multiplicados ecos:

Multiplicada en los propicios ecos,
Que afueran afrontan otros vivos huecos
De semejantes bocas,
En su entraña ya vibra, densa y plena,
Cuando allí late aún, y honda resuena
En las eternas rocas.¹⁵⁸

En Cuesta la sensibilidad lírica es prácticamente devorada por la conciencia crítica. El término "lírico" nos remite al instrumento de la lira, como ese cuerpo sensible que produce y sostiene la voz de la música o, por símil, de la poesía. La sensibilidad lírica exige la presencia y la receptividad de un cuerpo. El cuerpo en la poesía de Cuesta, a partir de un cierto momento, es casi deliberadamente abolido. Del cuerpo queda la mano, de pronto la frente, en alguna ocasión, el brazo, no más, nunca su imagen entera. Podríamos afirmar que el rigor formal, la exigente consistencia de la forma sustituyen al cuerpo lírico del poeta. La conciencia crítica de

¹⁵⁷ Cuesta. "Canto a un dios mineral". p. 63.

¹⁵⁸ Ibid. p. 69.

la forma se apodera de la sensibilidad del cuerpo lírico-emotivo; ésta se vuelve el viático de una ágil sensibilidad desencarnada.

Al desaparecer el cuerpo lírico se da el traslado de la sensibilidad a la pasión. Octavio Paz hablará de la “pasión crítica,” como una característica fundante de la modernidad.¹⁵⁹ La crítica es una sensibilidad, en un primer momento pero se transformará en pasión crítica.¹⁶⁰ Cuesta sería un poeta en que la sensibilidad crítica, adquiere la temperatura revolucionada y revolucionaria de la pasión. La alternancia, consustancial al poeta moderno, entre sensibilidad lírica y conciencia crítica, bascula en él hacia el lado de la razón crítica de manera casi sacrificial. Cuesta encarna ese extremo. El registro de las emociones y de las referencias personales queda casi excluido del poema; la atlética habilidad del fabricante adelgaza al yo hasta cancelarlo, convertirlo en mero hacedor. Su definición del arte como “el arte es un rigor universal, un rigor de la especie.”¹⁶¹ El arte queda restringido al tema de la exigencia, aboliéndose referencias al mundo, al sujeto o al mismo objeto construido.

En el caso, tanto de Cuesta, como de Oscar Wilde se da una clara sustitución del lugar del yo personal por el del espíritu crítico. Gilbert en *El crítico como artista* menciona que el espíritu crítico es una herencia griega y que la historia de la ceguera de Homero bien podría ser un mito, “para recordarnos que un gran poeta es siempre un vidente cuyos ojos corporales ven menos que los del alma.”¹⁶² Hay en la conciencia crítica, señala Wilde, un instinto que se vuelve consciente e inteligente mediante una laboriosa selección de muchas generaciones, lo que le permite alcanzar la sabiduría y riqueza de una universalidad.¹⁶³ Wilde va a hacer coincidir el espíritu crítico con la idea de un alma universal, un sujeto universal detentor de la sabiduría y experiencias de la historia del mundo:

Creo que con el desarrollo del el espíritu crítico llegaremos a comprender finalmente, no únicamente nuestras vidas, sino la vida de todos, de la raza, haciéndonos así absolutamente modernos en el auténtico significado de la palabra modernismo. Pues aquel para quien el presente es la única cosa presente no sabe nada del siglo en

¹⁵⁹ “La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a la modernidad. Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega.” Paz. *Los hijos del Limo*, p. 20.

¹⁶⁰ “La poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria, pero una pasión desdichada”. La pasión crítica de la modernidad acabará además por devorar al objeto y al sujeto. Paz. *Ibid.* p. 69

¹⁶¹ Cuesta. “Conceptos del arte”. Unam, V.II, p. 112.

¹⁶² Wilde. *El crítico como artista*, p. 28.

¹⁶³ *Ibid.* p. 69

que vive... Para saber algo de uno mismo, hay que saberlo todo de los demás. No debe existir ningún estado de alma con el que no se pueda simpatizar, ni ningún extinto modo de vida que no pueda volver a la vida de nuevo.¹⁶⁴

Hay un ambicioso acrecentamiento del yo en esta aspiración al alma universal que despliega el espíritu crítico bajo la perspectiva de Gilbert. Este nuevo sujeto histórico crítico implica una extraordinaria ganancia de posibilidades para el sujeto. Pero hay en ello también una pérdida. El yo personal es sustituido por el lugar más universal del espíritu crítico, y con ello es inevitable el sacrificio de la propia verdad emocional. El pulso de las emociones originales queda fuera de este exigente y ágil ejercicio del espíritu. Wilde queda fascinado por esta nuevo modelo de posibilidades humanas, pero teme el costo de un acelerado irreversible daño moral.

A Jorge Cuesta, en cambio, no le fascina la tentación de un alma universal y proteica, es a la derrota del yo personal a la que aspira, a ese adelgazamiento de lo propio que le permita una superior destreza sobre el idioma: la articulación del poema perfecto. El espíritu crítico implica para ambos autores una sustitución del yo personal, pero vivido de formas distintas: si Wilde busca su acrecentamiento, Cuesta intenta su derrota.

Este acopio de la experiencia universal que es el del espíritu crítico conduce, en el caso de Wilde, a un enamorado y enciclopédico atesoramiento de contenidos. El espíritu crítico posee el acaudalado conocimiento de una historia universal que conduce al más alto desarrollo de la sensibilidad y del sentido de la forma. El producto de esta magna memoria histórico-crítica es un sujeto dotado de una refinadísima sensibilidad, capacitado para dominar todas las posibilidades de la forma artística:

el verdadero artista es el que va, no del sentimiento a la forma, sino de la forma al pensamiento y a la pasión. No concibe primero una idea para decirse después a sí mismo: "encajaré mi idea en una medida compleja de catorce líneas, sino que conociendo la belleza esquemática del soneto, concibe ciertas modalidades musicales y ciertos métodos de rima, y la mera forma sugiere lo que ha de llenarla y hacerla completa, tanto intelectual como emotivamente.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ibid. p. 67

¹⁶⁵ Ibid. p. 86

A través del refinamiento del sentido de la forma se recupera toda la riqueza potencial de la historia acumulada por el espíritu crítico. La riqueza del contenido queda trasladado a la forma. Es la forma con sus trabajadas posibilidades la que genera el contenido. Hay una inversión de la tradicional relación entre contenido y forma, la forma produce, esta vez, el contenido, no es el contenido el que busca su forma. Se diría que la forma ha devorado a los contenidos, le son ahora una riqueza latente.

En Cuesta el espíritu crítico desemboca en el desarrollo de un alto sentido de la forma. Pero si en su caso el espíritu crítico lleva a un sacrificio del yo personal, la destreza formal se conquista mediante un abandono de la dependencia a una representación. A Cuesta no le interesa la fantasía de recuperación de la presencia de los seres y las cosas mediante la forma, en su poesía hay de hecho una abolición de las presencias, el poema intenta convertirse en un triunfo sobre la presencia del mundo y de los seres. Hay un duelo que lleva, en la conquista de la forma, a cancelar la nostalgia y la necesidad del otro. Busca un atesoramiento en la forma, pero que no remite a un reconstrucción imaginaria del mundo, sino que lleva a un vertiginoso juego dentro del poema. Una avaricia interna se congela en el exacerbado rigor de su lenguaje poético:¹⁶⁶“En la palabra habitan otros ruidos/ como el mudo instrumento está sonoro”, escribe anhelando más que la presencia del mundo en la palabra, la riqueza de ruidos sedimentados adentro del lenguaje. El mundo se deposita en estos ruidos, podríamos pensar que como un oro, y al poeta le interesa, no el mundo, sino este ruido adentro de las palabras, no la añoranza del mundo atrapado en este ruido, sino el enriquecimiento del idioma poético. La voz poética de Cuesta congela y pulveriza las presencias, las sepulta en las cavernas del lenguaje, las transforma en una suerte de mineral vivificante para el poema.

La referencia a un sustrato mineral vinculado al tema del lenguaje aparece en “Canto a un dios mineral”. Este sustrato mineral será asociado a una suerte de basamento del lenguaje, conlleva un atesoramiento a la vez que una cancelación de la presencia de lo real, una suerte de fosilización de lo real en las entrañas de la voz, un cobro de lo real transformado en mineral, en oro:

Cuevas innúmeras y endurecidas,
Vastos depósitos de breves vidas,
Guardan impenetrable

¹⁶⁶ Para Wilde es el lenguaje el portaestandarte del espíritu crítico.

La materia sin luz y sin sonido
 Que aún no recoge el alma en su sentido
 Ni supone que hable.¹⁶⁷

No es ajeno al mito del Rey Midas este proceso de destitución de lo real a favor de la ganancia mineral de la palabra poética. El cuerpo se transforma en mineral, y es este mineral el que sostiene al lenguaje, no las emociones.

En “Amor en sombra” de manera paralela al “Canto”, Cuesta utiliza el término “lujo” para hablar de la voz de la mujer amada, presencia vencida a la vez que retenida por la palabra: “Mi soledad tu nombre dilapida/ a la sombra del aire que te encumbra/ y apaga el lujo de tu voz vencida.”¹⁶⁸

La voz es una instancia de vinculación intermediaria entre la presencia del otro y el lenguaje, participa a la vez de la materialidad de las presencias y de la forma incorpórea del lenguaje. Esta voz que nace del cuerpo es vencida y apagada. Una vez derrotado el “lujo” de la voz femenina, es la palabra poética la que gana para sí el lujo. En “Amor en sombra” se da una deliberada de derrota del amor a favor de la poesía, una buscada renuncia al mismo que lleva al triunfo y al brillo de la palabra poética: “Tu luz es lo que más me apesadumbra/ y si enciendes mis ojos con tu vida/ el corazón me dobla la penumbra.” El amor se torna en sombra. El poeta apaga la luz del amor para encender el poema, la sombra del amor se invierte, se torna luz en la poesía

En el título de este poema “Amor en sombra”, la palabra “amor”, como ha señalado Annick Duny se encuentra anagramáticamente incrustada dentro de la palabra “sombra.”¹⁶⁹ Esta presencia de la palabra “amor” es parte del “lujo” atesorado en la palabra “sombra”, forma parte de ese ruido que la habita. Ha observado Duny el importante el juego de significantes tanto dentro de las rimas como al interior de cada uno de los versos. Así, por ejemplo, en las rimas de los dos primeros versos del primer cuarteto hallamos este mismo juego de incrustación anagramática tanto fónica como semántica entre “rota” y “brota”. “Abro de amor a ti mi sangre rota” y “Al borde de mi sombra tu alma brota”. En los primeros versos, a

¹⁶⁷ Cuesta. “Canto a un dios mineral”, Unam, p. 69.

¹⁶⁸ Cuesta. “Amor en sombra”, Unam, p. 79.

¹⁶⁹ “Le prolongement du jeu vocalique dans les signifiants “sombra” et “amor”, confirme la lecture anagrammatique du titre “amor en sombra”, que commence de la sorte à s’établir en guide de lecture: un signifiant peut en recéler un autre. Allaire-Duny, Annick. *L’écriture poétique de Jorge Cuesta*. Pau, Editions Covedi, 1996, p. 21.

su vez, de los dos cuartetos, también, hay un juego de analogía e inversión entre la primera y la última palabras:¹⁷⁰

abro/ rota
al borde/brota

“Amor en sombra” es un poema que no sólo cancela, a la vez que paradójicamente atrapa a la presencia de la mujer amada, sino que al interior del mismo poema, hay un juego de presencias de una palabra adentro de la otra que proyecta nuevas dimensiones semánticas. Debido al juego de nuevos sentidos que abre el múltiple juego anagramático, el poema puede desplegarse en volúmenes múltiples, a la manera de un plano arquitectónico. En la palabra “sombra” habita la palabra “amor”, en la palabra “brota”, la palabra “rota”, “sombra” a su vez habita a “encumbra” y a “apesadumbra”. Estas presencias anagramáticas colorean el sentido de las palabras que habitan y proponen nuevos juegos semánticos. Hay una deliberada circulación de significantes al interior de los versos. El poema gana, si se toma en cuenta el juego de resonancias de una palabra en la otra, nuevos volúmenes virtuales. Dentro de la construcción anagramática del poema podemos encontrar esta avaricia poética que se ha apropiado de la múltiple riqueza de la vida.

Una traducción de Paul Eluard, que hace Cuesta refiere este mismo proceso de destilación de la presencia que ha tenido lugar en la forma:

La recta deja resbalar la arena,
Todas las transformaciones son posibles.
Lejos, el sol aguza sobre las piedras su prisa por acabar.
La descripción del paisaje importa poco,
solamente el agradable término de las cosechas.
Claro con mis dos ojos,
como el agua y el fuego.¹⁷¹

El paisaje queda aquí de alguna manera cosechado por la forma. “Todas las transformaciones son posibles”, traduce Cuesta, en donde el corolario de este desplazamiento de lo real será aquí, no sólo el triunfo de la voz poética, sino

¹⁷⁰ Ibid, p. 20, 21.

¹⁷¹ Cuesta, “Invención”. Traducción de un poema de Eluard. Unam. p. 105

mediante la construcción del poema, la fragua de un nuevo cuerpo incorruptible en donde queda encerrado y atesorado el lujo de la vida fugaz.

3) Espejos del "Canto a un dios mineral"

3.1 El autorretrato en el agua

"Canto a un dios mineral" puede ser concebido como un poema elaborado alrededor del tema pictórico del autorretrato. Sería, por lo tanto, un poema que abordaría la reflexión poética sobre el reflejo del propio rostro en un espejo de agua. Tendría su paralelo en el soneto de Sor Juana Inés de la Cruz "Este que vez engaño colorido",¹⁷² pensado sobre la propia imagen fijada en un lienzo. Sólo que el autorretrato del "Canto", no ha sido todavía pintado, y quizás no podrá serlo, pues la imagen del propio rostro danza sobre el agua. El agua es un soporte huidizo y siempre cambiante. Es el propio poeta aquí el que, tomando el lugar del pintor, tendrá que perseguir dificultosamente esta imagen inasible.

Podríamos pensar, de hecho, que la mano que abre el poema, "Capto la seña de una mano y veo/ que hay una libertad en mi deseo"¹⁷³ podría ser la de un artista plástico, agitándose tras de las pinceladas de un vibrante paisaje de nubes y aguas evasivas. El paisaje ondulante ha colapsado cualquier huella de la tercera dimensión en su delgada película deslizante; hay un movimiento en que todo se está desvaneciendo. Son las pinceladas de la representación las que saltan con vida en este paisaje, como en un cuadro expresionista. La acción de pintar el cuadro o la de escribir sobre el autorretrato, en un primer momento se confunden. No hay en este cuadro a la vez que pintado, escrito, profundidad ni ilusión de espacio exterior, ni solidez de una existencia real, sino sólo el fluir de un verbo inverosímil que se ejercita en mutaciones permanentes. Lo que finalmente está manifestando el poema-cuadro, no es un espacio que da cabida y abrazo a un paisaje sino, ante la fluidez desgarradora del tiempo, el contrapunto de la más rigurosa exigencia de la forma verbal. El autorretrato acabará por fijarse, gracias a un verbo atlético, pero no sobre el espacio sino sobre la dimensión del tiempo.

¹⁷² Este que vez engaño colorido,/ que del arte ostentando los primores,/con falsos silogismos de colores/ es cauteloso engaño del sentido." Sor Juana Inés de la Cruz. Soneto 145 "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión." *Obras completas*. México, Ed. Porrúa, 1972. 2a. Edic., p. 134.

¹⁷³ Cuesta. "El canto". Unam, p. 63

Consideramos que el reflejo del poeta en el agua está presente desde la primera estrofa del poema mezclando la imagen de la mano al líquido paisaje danzante reflejado sobre el agua. Las primeras nueve estrofas nos van a ir revelando poco a poco la imagen de un rostro en el agua, que ha estado fundiéndose con el paisaje en el agua. El rostro, entreverando sus rasgos con las líquidas pinceladas de nubes, cielo y frondas, se encontraba confundido con el paisaje y empieza a distinguirse de éste, a destacar su perfil con más certeza.

Creemos que el ubicar el poema de Cuesta en el escenario del propio reflejo de agua despeja la obscuridad y el carácter excesivamente abstracto que le han imputado a este poema diversos críticos.¹⁷⁴

Panabiere ya ha señalado en el “Canto” la presencia del tema de Narciso y del reflejo en el agua a partir de la estrofa número diez y sólo como un elemento pasajero dentro de la lectura epistemológica que hace del poema¹⁷⁵. La aparición del rostro en el agua se vuelve innegable a partir, en efecto, de la décima estrofa: “Nada perdura, oh nubes, ni descansa/ cuando en un agua adormecida y mansa/ un rostro se aventura”.¹⁷⁶ Sin embargo consideramos que esta décima estrofa es únicamente el momento en que se enfoca con mayor nitidez, como con una cámara fotográfica, la presencia visual del rostro humano que ya se encontraba deliberadamente sugerida, entretejiéndose con diversos elementos naturales. Da la impresión de que en las estrofas anteriores a la décima el agua que refleja al rostro se estuviera moviendo por lo que la línea del perfil fluctúa entre cielo, nubes y ramas.

Es Inés Arredondo la autora que va a señalar con mayor contundencia la presencia del espejo de agua en este poema: “al intentar comprender al ‘Canto a un dios mineral’ me encontré con algo impenetrable y de muchas maneras contradictorio: escrito en liras estrictas parece ser un poema conceptista que contiene

¹⁷⁴ Panabiere interpreta las seis primeras estrofas como una búsqueda epistemológica donde la única referencia concreta lo estaría dada por la presencia de la mano: “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 una captura del exterior, en un gesto que es un llamado, un movimiento del hombre hacia el mundo.” Las siguientes tres estrofas están referidas al “fracaso de una plena aprehensión de la realidad”. Panabiere. Op. cit. p. 177 y 179.

¹⁷⁵ Panabiere señala el tema de Narciso presente en la décima estrofa, pero lo ubica dentro de su interpretación epistemológica: “Hasta la imagen inscrita en una materia elemental más viva que la piedra: el agua, está condenada a la aniquilación, según afirma con fuerza el “nada perdura” que abre el tercer movimiento.” Ibid. p. 181

¹⁷⁶ Cuesta. “Canto a un dios mineral” Unam, p. 65.

una alegoría clásica: la imagen reflejada en el agua.”¹⁷⁷ Arredondo se limita a señalar la presencia central del espejo de agua en este poema sin ahondar en una interpretación.

Consideramos que el visualizar el poema literalmente como un retrato o autorretrato en un espejo de agua le otorga a sus nueve primeras estrofas una gran concreción, y le da al poema, independientemente de su enorme riqueza connotativa, el anclaje a una referencia escénica. Ante el escenario del autorretrato en el agua, el poema, en efecto, puede mostrarnos esa unidad de espacio, tiempo y acción que son, desde el planteamiento de Aristóteles los postulados exigidos para la creación de una obra clásica.¹⁷⁸ Podemos pensar que dentro de esta unidad de espacio que otorga el reflejo de agua, el poema tiene un desarrollo coherente de acción y de tiempo en donde la mirada va progresivamente intentando sumergirse al fondo de la imagen líquida buscando un asidero y en este proceso se va desarrollando lo que llamaría Aristóteles “el pensamiento” del poema.¹⁷⁹

El tema de la frontera vacilante entre objetos fascina a Cuesta en Cezanne a quien considera una de las figuras tutelares de la aventura del arte moderno. No es extraño, por lo tanto, que decidiera retomarlo su obra poética más importante. El danzante dibujo del rostro en el agua del “Canto” bien podría recordarnos la descripción que hace de Cezanne: “se acostumbra a decir que sus figuras carecían de contornos”; o también la analogía que arma entre la pintura de Cezanne y la poesía de Mallarmé, “esa falta de un movimiento simple que reparta desigualmente su materia, como si lo hubieran sustituido por una vibración homogénea”.¹⁸⁰ En esas fronteras vacilantes de los objetos, poesía y pintura modernas se unieron en un proyecto común. Y es aquí también donde inicia Cuesta el “Canto”.

El escenario del espejo líquido otorga toda su precisión a imágenes de fusión del paisaje con elementos corporales como: “Sus ojos, errabundos y sumisos,/ el hueco son, en que los fatuos rizos/ de nubes y de frondas”. Podemos suponer aquí que el agitarse del agua pasa de la imagen del ojo a la de las nubes y frondas. También, de

¹⁷⁷ Arredondo, Inés *Acercamiento a Jorge Cuesta. Obras Completas*. México, Siglo XXI Op. cit. p. 253.

¹⁷⁸ Della Volpe discute la importancia de estas tres unidades para los humanistas italianos de la segunda mitad del cinquecento y para los teóricos neoclásicos inspirados por la *Poética* de Aristóteles. Della Volpe, Galvano. *Historia del gusto*. 1971. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1987. p.38-58.

¹⁷⁹ Aristóteles considera que los seis elementos del poema son fábula (acción), personajes, elocución, pensamiento, melopea y espectáculo. Aristóteles. *Poética*. p 147.

¹⁸⁰ Cuesta. “Un pretexto: margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet.” *Poemas y ensayos*. Unam. V.2, p. 45, 46.

otra manera: “La vista en el espacio difundida,/ es el espacio mismo...” Aquí la imagen flotante de los ojos recupera, como en un breve *flashback* cinematográfico, la impronta de una tercera dimensión.¹⁸¹ Tanto la imagen del ojo danza entreverada por el azul del cielo-agua, como en otro sentido también la vista del que mira se funde al espacio de lo mirado.

El escenario del espejo de agua nos aclara nítidamente el supuesto misterio de la primera estrofa del “Canto”: “Capto la seña de una mano, y veo/ que hay una libertad en mi deseo” ya que no es una mano fija y precisa la que se capta en el vaivén del agua, sino una palma que se desdibuja, como agitándose en señas. La agitada huella de la mano entremezclada con los reflejos de las nubes y la espuma permite de manera magistral el deslizamiento visual del sujeto “mano” (del pintor o poeta que está en el reflejo) al sujeto “tiempo” que altera las nubes. El sujeto “tiempo” pasa luego a ser la “masa ondulosa” del agua: “ni dura ni reposa; las nubes de su objeto el tiempo altera/ como el agua la espuma prisionera/ de la masa ondulosa”.¹⁸²

La superficie que observa el poeta se manifiesta alternativamente ya como mero reflejo de rostro o paisaje, ya resaltando el cuerpo de la sustancia líquida: “Suspensa en el azul la seña, esclava/ de la más leve onda, que socava/ el orbe de su vuelo”.¹⁸³ El “azul” aquí se refiere tanto al azul del cielo contra el que la mano original se perfila como al azul del agua en que flota el reflejo. Más adelante se da un juego parecido con los ojos cuando permite que “se suelta y abandone a que se ligue/ su ocio al de la mirada que persigue las corrientes del cielo”,¹⁸⁴ donde “las corrientes del cielo” en que flotan mirada y mano son a la vez el cielo mirado y el agua reflejante. Aquí el contexto en que se descuaja danzando el perfil humano es cielo, pero también es agua y también es tiempo.

El espejo de agua es metáfora de otros espejos. Dentro del espejo líquido, la naturaleza que enmarcan al rostro se convierten a su vez en marco de azogue. El poeta parece ver su rostro pintado sobre cielo, árboles y nubes. El tema de la naturaleza como espejo nos remite al mito de Diónisos quien, según un relato de Platón, se encontraba absorto mirándose “en el mendaz espejo del mundo” en el momento de ser desmembrado por los Titanes: “Armados de espadas asesinas, los

¹⁸¹ Cuesta. “Canto. p. 63.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Idem.

Titanes se apoderaron violetnamente de Diónisos, ensimismado en la contemplación de su imagen que se reflejaba en el espejo mendaz.”¹⁸⁵ El mundo mismo, como lo señala Giorgio Colli, es el rostro de Diónisos en el espejo, el mundo es su reflejo. “Nuestra corporeidad, la sangre que pulsa en nuestras venas, ése es el reflejo del dios”.¹⁸⁶ Este reflejo-mundo fragmentario y cambiante se anticipa de alguna manera al fatal descuartizamiento divino. En el “Canto”, Cuesta se mira en los espejo del agua y del paisaje que le devuelven una imagen desmembrada. Frente a la inestabilidad de la imagen acuosa, el poeta, como Diónisos, se siente amenazado.

Pero si Diónisos queda descuartizado por los Titanes al mirarse en el espejo-mundo, Cuesta decide ir más allá del fugaz reflejo desgarrador, buscar un nuevo soporte, un otro posible espejo que lo sustente. La mirada del poeta se sumerge en las piedras del fondo, como buscando en la solidez mineral una imperecedera firmeza. La constancia del mundo mineral será simbólica de la fijeza del lenguaje y del poema. El fugaz espejo del agua encierra, para la mirada escudriñadora del poeta, en su fondo otra posibilidad, la del poema de piedra. Esta metamorfosis mineral habrá de salvarlo, tras de una faena de heroica. El poema mineral con su conquistado espejo de rigor verbal permitirá otra forma del tiempo, la eternidad, a la que podrá aspirar el nuevo ser del poeta.

El espejo de agua que plasma el “Canto” encierra otros espejos. El agua es un espejo, la naturaleza es otro, pero también las piedras y minerales que yacen en el fondo del agua se vuelven alegóricamente especulares. El poeta anhelará ver su huella plasmada en estas resistentes sustancias minerales, adquirir forma en ellas, ser como ellas. Este mundo mineral, por su durabilidad, se transformará en símbolo del lenguaje poético. Mediante el poema mineral el poeta conquistará un espacio análogo al de la divinidad, una eternidad que conquista al tiempo. Es una piedra espejo en la que anhelará ganarse un cuerpo, un existencia, un relevo ontológico que “el futuro domine”.

El espejo de agua cohesiona en el “Canto” todos los elementos dispersos en el espacio: el cielo se conjuga con el agua yacente, el hombre puede fundirse con la naturaleza. De manera análoga, una unión amorosa entre el hombre y la naturaleza

¹⁸⁵Citado en Colli: Colli, Giorgio. *La sabiduría griega*. 1977. Trad. Dionisio Míguez. Valladolid, Edit. Trotta, 1995. P. 46.

¹⁸⁶ Y aquí surge el fognazo de la imagen órfica: Diónisos se mira en el espejo, y ¡ve el mundo!... Pero ese conocimiento del dios es precisamente el mundo que nos rodea, somos nosotros. Ibid. p. 47

gracias al reflejo líquido nos relata el mito de la creación del hombre en el *Corpus Hermeticum* o *Pimander* también conocido como *Génesis egipcio*:

Entonces, el Hombre, que tenía plena potestad sobre el reino de los seres mortales y los animales, se despojó de la armadura de las esferas rompiendo sus envolturas y mostró a la Naturaleza la bella forma de Dios. La Naturaleza sonrió amorosamente al ver, a través de los rasgos de la magnífica forma del Hombre reflejados en el agua y la huella de su sombra sobre la tierra, toda la inagotable belleza y energía de los Gobernadores unida a la forma divina.¹⁸⁷

El espejo de agua permite según el *Pimander* consolidar la unión amorosa entre hombre y Naturaleza. El espejo de agua que duplica el rostro del hombre en la Naturaleza y lo convierte en imagen ayuntada y yacente sobre la tierra, ilustraría, según Frances Yates, el misterio de la doble naturaleza del hombre, quien comparte el carácter mortal de la naturaleza, aunque su núcleo divino sea inmortal. “El hombre, señala Frances Yates, que ha tomado un cuerpo mortal para poder vivir con la Naturaleza, es el único de entre todos los seres terrestres que se halla dotado de una doble naturaleza, mortal, en cuanto a su cuerpo, e inmortal, en cuanto a su esencia humana.”¹⁸⁸

Este primer hombre que se refleja en el agua para unirse amorosamente al mundo, se asemeja al rostro del “Canto”. Es interesante observar que el poeta en esta agua reflejante no mira su rostro y sus ojos escudriñándose a sí mismos, no hay un solipsismo ensimismado, sino que aparece mirando un rostro, muy probablemente el suyo, que se halla absorto en la contemplación del cielo y el paisaje. Podría ser un espejo al que mira y que lo refleja en otro momento del tiempo, como si se transformara en cuadro o en escena cinematográfica. Cabría también la posibilidad de que se tratara del rostro de otra persona en el agua, pero que se vuelve representativo de la condición humana, adquiriendo simbólicamente, por lo tanto, carácter de autorretrato.

El rostro en el agua que aparece en el “Canto” más que ensimismarse en sus propios ojos, se fascina con el paisaje reflejado que danza alrededor; como si este rostro del “Canto” fuera un Narciso que se enamorara, no de su solitaria imagen bellísima, sino del universo entero brillando en la laguna. El relato del *Pimandro* del

¹⁸⁷ Citado del *Corpus Hermeticum* en: Yates, Frances. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. 1964, Trad. Domenech Bergada. Barcelona, Ariel Filosofía, 1994. p. 41.

hombre original que se inclina en el estanque del agua para poder amar a la naturaleza y ser amado por ésta, nos acerca al rostro reflejado del poema de Cuesta. Es un rostro que, aunque mira su reflejo, no queda atrapado el solipsismo pues ama la creación que lo rodea. Estos reflejos enamorados del paisaje nos remiten a lo que será la profunda interpretación junguiana del mito de Narciso, en donde la confrontación mortal del hermoso joven con su rostro de agua, no sólo lo lleva a enamorarse de sí mismo sino de toda la creación. El amor por el propio reflejo en el mito de Narciso sería sólo la pieza inicial de un proceso de transformación, que lo está conduciendo a un enamoramiento con el todo. Narciso, como señala Thomas Moore, no queda encerrado en sí mismo y no desaparece sino que se transforma en flor, y el relato cambia el espacio del bosque por el de inframundo, de una forma que podría recordarnos el escenario cuestiano:

The myth also teaches us something else: that narcissism is a piece in a larger scheme of transformation. In the story, the scene shifts from woods to underworld, the character from human to flower, that is, from person to object. I see in this a movement away from human subjectivity and into nature. Narcissism heals itself away from loneliness and into creation... when our narcissism is transformed, the result is the love of self that engenders a sense of union with all of nature and things.¹⁸⁹

En el poema de Cuesta el ser que se mira en el agua pasa a sumergirse a los territorios minerales de las piedras del fondo. Y este deslizamiento es simbólicamente como la aventura por el mundo subterráneo del tema de Orfeo.

En el relato del hombre original atribuido a Hermes Trimegisto donde éste, para amar a la naturaleza, ve su reflejo en un estanque podríamos encontrar un integración simbólica de la dimensión dialéctica del mito de Narciso; pues el hombre que se mira en este espejo de la naturaleza, sale del letal solipsismo inicial de Narciso para alcanzar la unión amorosa con el todo. Este acto de trascendencia en el relato del *Pimandro* va a permitir la creación de las diversas razas humanas.

En el “Canto a un dios mineral” la transición que va del solipsismo de un Narciso ensimismado en su imagen a la unión del hombre con la naturaleza va a estar marcada por el descenso de la mirada hacia las piedras que se encuentran en el fondo del agua. Es como si los ojos quisieran penetrarlas, de manera análoga a un Orfeo

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ More, Thomas. *Care of the Soul*. N. Y., Harper Collins Publishers, 1998. p. 62.

que bajara a los infiernos reclamando una permanencia para su desaparecida Eurídice. En estos minerales el poeta buscará alegóricamente un espejo más integrador y más profundo: el del lenguaje poético que trascienda la fragilidad de la líquida imagen personal.

Esta intención de sumergir la mirada en la entraña del mineral se da en paralelo a un movimiento introspectivo de contacto con el ser interno. Esta “mirada vuelta hacia dentro, absorta” nace como consecuencia de la misma inestabilidad del mundo externo, gracias a ese desfase que confronta “la visión que se desliza/ con la visión que traza” y que provoca en la atención un repliegue hacia dentro y un rechazo de la fugaz exterioridad¹⁹⁰.

Y abatido se esconde, se concentra,
y en sus recónditas cavernas entra
y ya libre en los muros
de la sombra interior de que es el dueño
suelta al nocturno paladar el sueño
sus sabores oscuros.¹⁹¹

Este repudio del mundo inestable de las apariencias llevará a la construcción de una identidad más verdadera, en una acción que abandona la ficción espacial y se sumerge en esa posible nueva vida “del verbo” que otorga el poema.

¹⁹⁰ Cuesta. “Canto”. Unam. V. I, p. 67.

¹⁹¹ Ibid. p. 69.

3.2 Entre el filo del agua y de la espada

En las primeras nueve estrofas del "Canto" el poeta se mira sobre el agua, y trata de captar ese rostro oscilante que se está entretejiendo con elementos del paisaje. Hay un juego siempre cambiante sobre el agua entre el intenso paisaje arbolado y el indeciso rostro entremezclándose, donde el poema empieza persiguiendo no lo real, en realidad, sino su ágil reflejo proteico. El autorretrato es casi inalcanzable, imposible congelar el instante. Los jirones de rostro, cielo y nubes están desvaneciéndose. La atención se abisma, por tanto, en la sola continuidad del transcurrir mutante. El cuadro queda sangrante, desgarrado: "ni dura ni reposa;/ las nubes de su objeto el tiempo altera/ como el agua la espuma prisionera/ de la masa ondulosa"¹⁹².

El espejo líquido del "Canto" va a fungir -amén de la función unificadora propia de todo espejo -reuniendo cielo y tierra, naturaleza y rostro- también como un elemento desintegrador. El agua está fluyendo y desvaneciendo constantemente el reflejo; el agua con su movimiento es la metáfora privilegiada del transcurrir. El espejo de agua en el que se mira el poeta, es un río heracliteano, se halla en todo momento revelando al tiempo: "Nada perdura, ¡oh nubes!, ni descansa."¹⁹³

Es un espejo que al ser agua destroza la imagen reflejada, actúa como una espada impidiendo con sus cortes la permanencia de una imagen integrada. El espejo, al ser de agua, impide que el reflejo quede detenido a la manera de un cuadro, nunca puede plasmarse en el espacio. Cada instante reflejado queda inmediatamente hecho añicos. El desgarrado reflejo del rostro no puede ser capturado ni guardado en el plano bidimensión pues el filo del agua lo descuartice al instante.

El río respecto al reflejo es una espada. La espada corta, mata, pero la espada también en un momento dado puede proteger, puede conquistar y otorgar poder. El filo del agua que descuartiza al reflejo logrará ser transformado mediante la proeza poética en lámina de templado acero. La pluma del poeta acabará por fincar el acuático rostro evanescente en un ágil mineral perdurable.

El poeta se mira en el heracliteano reflejo, enfrentándose a la descomposición trágica de la materia, pero en el intento de asir poéticamente su inasible

¹⁹² Cuesta, "Canto". Unam. p. 63.

¹⁹³ Ibid. p. 65.

rompecabezas, gana el poder y la fuerza que le niega, descompuesta, su imagen; obtiene en la conquista de la forma artística una perdurabilidad. El poema autorretrato fabrica un monumento de eternidad para el poeta que en ella, como un Orfeo contemporáneo, se adentra; pero en los muros de su construcción no están nunca ausentes las huellas del dolor y de la ruptura continua. La conquista del poema perfecto equivaldrá a la creación de un nuevo ser propio, eterno y casi mineral como son los dioses, pero que sigue siendo a pesar de todo un dios lacerado, siempre desmembrado.

Es un dios llagado y sufriente el de este nuevo cuerpo verbal, a pesar de su naturaleza divina, mineral y eterna. El dios mineral posee, pese al enorme poder que le da el verbo, la factura de un cuerpo corroído y trágico, que no deja de tener su gran semejanza con los Prometeos desgarrados de Orozco, como incendiados dentro de esa materia pictórica permanentemente herida y erosionada que los esculpe.

De todos los espejos que pueblan la obra ensayística de Cuesta quizás es en el de Orozco, en el que Cuesta encuentra su más entusiasmada semejanza. Hay en el “contemporáneo” una referencia a esa sustancia pictórica de Orozco, estrujada y tan como “a la intemperie”, que tiene su gran paralelo con la materialidad desollada del “Canto”. Recordamos la referencia a Orozco:

Se asiste en ella a la oxidación, a la combustión de lo que se goza, de lo que se mira. La primera impresión que me da es que las telas, el papel, los pigmentos, el aceite, las piedras, se gastan; miro sensibles y vivientes a su materia inorgánica, quemándose en la producción de su alma.¹⁹⁴

Igualmente sensibles y vivientes son las torturadas presencias de nubes y aguas en el “Canto”: “Aun el llanto otras ondas arrebatan, y atónitos los ojos se desatan”, por citar un ejemplo.¹⁹⁵ Tanto Orozco como Cuesta parecen dejar al desnudo una doliente anatomía orgánica en sus sustancias artísticas, convirtiendo su materia prima en cuerpos llagados y pulsátiles. La materia tanto pictórico como poética está participando de la humana dimensión del dolor; abandera la sensibilidad física de un cuerpo martirizado:

Es como si la pintura estuviese presente a la pintura con todos sus elementos reales; como si estuviera desollada y viva, contemplando el trabajo de sus entrañas espasmódicas; viéndose latir el corazón,

¹⁹⁴ Cuesta. “José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?”. Unam, V.III, p. 413.

¹⁹⁵ Cuesta. “Canto” Unam, V. I p. 67.

viéndose circular la sangre, viéndose hincharse y deshincharse los pulmones.¹⁹⁶

Esta fisiología corporal que cobra la materia pictórica en Orozco es muy afin a los elementos desgarrados del “Canto” que entretejen el cuerpo herido del poeta en el autorretrato de agua, y que podríamos pensarlos también como una suerte de anatomía poética doliente:

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

A las nubes también el color tiñe,
 túnicas tintas en el mal las ciñe,
 las roe, las horada...¹⁹⁷

El término “prisión” aquí invierte su sentido original de confinamiento para significar evasión, la prisión en este contexto es la de la destrucción permanente y la fuga, no es una prisión que contenga, proteja y resguarde. No hay prisión ni para la “prisión” aquí, tampoco para la sombra que podría buscar el cobijo de un seno protector. Toda sustancia o presencia están sometidas al deslave. El ser, lo mismo que las nubes, es degradable, donde hasta el leve color que las viste, las erosiona.

Es una materia la que compone al “Canto” permanentemente consciente de su fugacidad, construyendo un desgarrado monumento a lo eterno. La materia artística tanto para Orozco como para Cuesta encierran un espejo del dolor y del esfuerzo trágico de la trascendencia humana.

“El movimiento de la pintura en Orozco no termina en la producción de una composición o idea, sino que penetran en la realidad de la pintura, o son resultados de ella,”¹⁹⁸ escribe Cuesta. Esta realidad “material” de la pintura, es expresión de la dificultad misma de la existencia humana. Tanto para Orozco como para Cuesta, la conciencia de los medios de la producción artística se halla en conexión íntima con una conciencia trágica de la condición humana enfrentada a la fugacidad de lo real.

Si hay un cuerpo en el poema de Cuesta es el que está encarnando está sustancia adolorida y desgarrada que es la de los elementos del paisaje. Los elementos físicos

¹⁹⁶ Cuesta, “Orozco”. Unam. V. III, p. 414.

¹⁹⁷ Cuesta. “Canto”. Unam, V. I, p. 64.

del paisaje -el agua, el aire, las rocas, las nubes- se hallan en el poema como torturados por una combustión interna; con cada una de sus sufrientes contorsiones modelan el cuerpo del dios mineral. Se diría que pertenecen a un cuerpo humano descuajado por el llanto y las pérdidas. Los elementos del paisaje se convierte en espejos del cuerpo sufriente del poeta.

Cuando el poeta se mira sobre el agua, la mano, los ojos y la mirada se mezclan con las nubes y el cielo reflejados. El rostro se desvanece en el paisaje, el rostro se vuelve paisaje; una danzante continuidad de éste; el paisaje gesticula, el río gime. Es como si el poeta disolviera su condición humana en el paisaje, sumergiera y mezclara su rostro, su sangre, con los elementos físicos de éste. Es esta la amalgama viva y trágica del cemento poético para la construcción del mineral divino.

Podemos pensar al Cuesta del doloroso final como sacrificándose mediante una ceremonia al poema que es su vida, mezclándose definitivamente con éste, regalándole su sangre, su ánimo, su luz, su semilla al paisaje de árboles y nubes; inmolándose, quizás para darle sangre y fuerza al mineral vivo. Pero también como si la palabra poética que le regalara tanta luz y tanta vida acabara cobrándosela. Como si Cuesta, bajo el enorme rigor que lo disciplina, no se hubiera permitido la gracia, el regalo, y tuviese que pagar ojo por ojo, diente por diente esa deuda con la vida eterna del poema.

Hay también un movimiento sacrificial en lo que podría ser no sólo la cancelación del espacio en el "Canto" a favor de la dimensión del tiempo, lo que es común en la poesía de este autor, sino en el constante espectáculo de devoramiento de la tercera dimensión del espacio por el transcurrir del tiempo. Cuesta mira no el espacio, sino el reflejo del espacio en el agua, y mira a su vez este reflejo desgarrándose en el tiempo. El tiempo en el reflejo de agua es el espejo definitivo. Cuesta le contrapone el poema.

En este reflejo de un reflejo de agua que es el poema, lo real no tiene ni verdad ni consistencia, el mismo fluir parece gemir ante la impermanencia. Este correr del agua es una herida del espacio, y en esta herida Cuesta mira el paisaje y su rostro. Transformará, sin embargo, la fragilidad extrema en fuerza; invierte la valencia de su derrota frente a lo real, convirtiendo en espada perdurable al desgarrado espejo de agua, templándolo mediante el fuego verbal. Cuesta buscará una mayor solidez e

¹⁹⁸ Cuesta. "Orozco" Unam. V. III, p. 413

integridad, un nuevo cuerpo, fraguado por Vulcano, en la escritura poética. Ágil supervivencia de agudeza y refinamiento verbal en la bitácora misma que hace de su propio desgarramiento.

3.3 Un rostro ante el azogue abierto

Podemos concebir a “Canto a un dios mineral” bajo el tema del espejo abierto, como un poema cuadro que sería umbral a otra realidad posible. El espejo abierto invita mediante una puerta o agujero en lo existente a perseguir, bajo la ficción de lo real, una invención; nos introduce en un espacio sometido a las leyes de una creación propia, pero que se presume continuación de lo existente.

En el caso del “Canto” el tema del espejo abierto se vincula al autorretrato. Es sobre la propio identidad del poeta, sobre su propio rostro, donde el umbral del espejo abierto desplegará su sendero.

“El Canto”, a diferencia de otros espejos abiertos, no intentará sumergirse en la ficticia profundidad de la imagen especular para fincar la arquitectura de su nuevo universo. Paradójicamente el “Canto,” al igual que la poesía de Cuesta en general, va a renunciar de entrada a la ficción del espacio y al anhelo de una presencia tipo realista para los universos imaginarios. Este poema de entrada busca desapegarse de toda espacialidad asumiendo la superficialidad de la imagen reflejada como su única plataforma.

La desgarrada superficialidad del reflejo en el agua en la que el poeta se contempla expresa la ruina de lo real; sobre ésta el poeta inicia su diáspora y su reconstrucción. Los ojos en el autorretrato atraviesan la imagen descuartizada del reflejo en el agua, recordándonos la niebla del espejo que cruza Alice sobre la chimenea en el libro de Carroll. El poeta se lanza a la búsqueda de otra identidad posible. Pero esta identidad no es un rostro dado aunque oculto que el espejo en su fondo revelase, a manera de unos rayos x que sacarían a luz un existir subterráneo. Estamos ante una identidad que el poeta tiene que construir, tiene que armar sobre el fondo del espejo.

El fondo del espejo es la piedra bajo el río y de forma metafórica es también el lenguaje. El poeta se sumerge en la piedra y en el lenguaje para buscarse. En el puente del espejo abierto Cuesta persigue un rostro más sólido mientras huye de la inestabilidad de lo real. Podríamos pensarlos a la manera de Orfeo que incursiona en el submundo, pero no añorando a Eurídice, sino esta vez a sí mismo: su propio ser más íntegro.

El poeta tiene que salvarse del mundo de la fragmentación; y para ello escapa de la ficción de profundidad de la imagen especular para ahondarse en una existencia más sólida, un existencia verbal propia, poderosa y autodependiente.

Estaríamos, por lo tanto, ante un rostro reflejado que se propone, más que descubrirse, inventarse, construirse a sí mismo. El espejo abierto no lleva aquí a la revelación de una profundidad secreta, a la manifestación de un aspecto soterrado de la personalidad sino que se abre a una construcción independiente, a la elaboración de un rostro otro.

Hay una cancelación del espacio en este poema espejo a favor de la dimensión del tiempo, pero es un tiempo que paradójicamente puede ser labrado, se edifica. También, una predilección por la acción verbal se impone sobre la gravitación a sustantivos y referencias establecidas. Se exalta, sobre el mundo manifestado de lo presencias, a esa solitaria semilla de la potencia creativa que el Verbo representa.

El verbo en Cuesta se volverá una manifestación del tiempo mismo, es un verbo que posee la conciencia de su forma y domina y labra al tiempo. El verbo es una manifestación vertebrada del tiempo, autocreadora. El poema, como espejo, lo es básicamente del tiempo; y es sobre este espejo del tiempo que el verbo urde un laberinto mineral, un monumento.

Frente al espacio de discontinuidades y abismos que caracteriza a la naturaleza en la cosmovisión de Cuesta, el "Canto" hallará dentro de su propia construcción verbal la posibilidad de una integridad y una coherencia, una garantía de estabilidad para el ser propia. El "Canto" se crea a sí mismo y en su poderoso despliegue de potencia verbal, en tanto que autorretrato inventa también a su propio constructor, crea al poeta.

Cuesta busca para el nuevo rostro que anhela una forma lo suficientemente abstracta y perfecta, que logre salvarlo del espacio y de la erosión del tiempo. Conquista el espacio eterno del poema, sobre esa referencia misma al cambio que es la del verbo.

Huyendo de la fugacidad de la imagen reflejada, el poeta se repliega hacia lo interno, movimiento que marca la mirada cuando atraviesa el reflejo y capta las rocas del fondo. La relación entre interioridad y exterioridad puede ser expresada por la relación entre estas rocas subacuáticas y el espacio externo de las aguas y ondas evasivas con sus reflejos. Las rocas quedan asociadas a las entrañas, podrían ser lo compacto y misterioso del cuerpo o del ser interior: "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.”¹⁹⁹

Hay un rechazo de la mirada a los “aires” que la transportaban hacia fuera en este segundo momento en que se abstrae replegándose hacia su centro. Es como si la interioridad se consolidara a partir de ese repudio de lo exterior: “La mirada a los aires se transporta,/pero es también vuelta hacia dentro, absorta,/ el ser a quien rechaza”²⁰⁰

El mundo mineral es equiparado al ser interior por su relativa permanencia, y por el universo de sueños que aprieta en su seno. Es en el cuerpo mineral también que surge el fenómeno del lenguaje. La fijeza de la roca parece permitir una decantación de la percepción, un asentamiento que hará posible la dimensión del pensamiento y del habla. Es la roca, solidificadora del ser, la que invita al viaje de la mirada hacia adentro. A la dura sustancia de la roca habrá de asociarse la sutil presencia del alma, en la forma de esas vidas efímeras del sueño o el pensamiento que se hallan almacenadas en pétreas cavernas:

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

¡Qué ruidos, qué rumores apagados
allí activan, sepultos y estrechados,
el hervor en el seno
convulso y sofocado por un nudo!
y graba al rostro su rencor sañudo
y al lenguaje sereno.²⁰¹

La inmersión dentro de la materia dura y de alguna manera impenetrable abrirá el umbral al sueño. Es en lo real petrificado donde lo onírico puede hincar su garra, fincar su raíz; podemos pensarlo a manera de un ave rapaz o de una planta: “se hinca en el murmullo que la envuelve.” Un sonido múltiple, el murmullo, envuelve con toda su imprecisión, al sueño en el seno de la dureza mineral. El murmullo es una maraña de ecos confundidos sin perfil ni distinción precisos, a la manera de las ondas o del rostro en el agua.

¹⁹⁹ Cuesta. “Canto”. Unam, V. I, p. 64.

²⁰⁰ Ibid. p. 67.

²⁰¹ Ibid. p. 68.

El lenguaje, con su perdurabilidad, queda asociado a la serenidad de la existencial mineral, al que la vida viene a imprimir su nerviosismo: rostro y lenguaje se hallan contagiados por el “hervor del seno”. Es como si el poema mismo se propusiera ser esa escultura mineral de una vida, esa estatua de sereno lenguaje cincelado.

Desde el seno durable de la roca el lenguaje es creado y asciende hacia la superficie para abrirse al espacio. El lenguaje se asimila a la espuma del mar, pero aporta otro elemento: el fuego: “su sombra ceda formas alumbradas/ a la palabra que arde.”²⁰² Con el lenguaje irrumpe la intensidad de lo ígneo, en este espacio poético que había sido de agua, aire, árboles y rocas.

Un Prometeo perfora el seno de este dios mineral, un Prometeo que conquista la luz de la palabra precisa. Hay un Prometeo que se alumbra, “se da a luz a sí mismo,” podemos pensar, mediante el verbo. El orbe natural ha dado luz a la palabra. Surge este apalabrado dios mineral que es el poema.

No es el origen del mundo como en *El paraíso de perdido* de Milton lo que relata “El canto” sino el nacimiento de la palabra dentro del mundo físico: “la entraña abierta a un gusto extraño y sabio”. La palabra no sólo nace a partir del poeta -diríamos más bien que el poeta nace a partir de la palabra- la palabra se yergue inédita y extraordinariamente del seno del orbe físico, desde un espejo de agua. Las rocas, el agua, el aire por fin hablan, igualmente el estanque huidizo, mediante este dios inédito que es el poema.

En la equivalencia que Cuesta taza entre el lenguaje y el mundo mineral hay una importante herencia del Romanticismo²⁰³. Señalaba el geólogo romántico Abraham Werner que debía “existir una relación profunda aunque poco aparente, una analogía secreta entre la ciencia gramatical del Verbo -esa mineralogía del lenguaje- y la estructura interna de la naturaleza.”²⁰⁴

La relación entre lenguaje y mineralogía participa de una de las creencias nodales del Romanticismo: la existencia de una analogía profunda entre voz poética

²⁰² Ibid. p. 70.

²⁰³ A pesar del declarado rechazo teórico por el Romanticismo, múltiple es la herencia de éste que recibe Cuesta.

²⁰⁴ “En el campo de la geología, la querrela de neptunistas y plutonistas hacía furor. Pero entre las escuelas, que sostenían el origen volcánico de las tierras actuales, había cuando menos esta creencia común: que una misma ley de formación presidía todas las creaciones del mundo sensible.” Beguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. 1939. México, FCE, 1954. Citado en Ibid. p. 91.

y mundo natural. Hamman expresó la idea de que el “espíritu humano es el Verbo vivo de la naturaleza”.²⁰⁵ La naturaleza entera es concebida como un discurso divino “dirigido a la criatura por medio de la criatura”.²⁰⁶ La naturaleza es un lenguaje disperso, y le toca al poeta, quien expresa el lenguaje de los orígenes, reconstruir la unidad de este discurso disperso de la naturaleza.

La creencia de una unidad latente entre el hombre y el cosmos será también expresada por Claudel:

En el fondo de nosotros hay una verdad oscuramente adherida... ¿es que el hombre lleva en sí mismo las raíces de todas las fuerzas que ponen en obra el mundo, y que él constituye su ejemplar abreviado y su documento didáctico. Comprender es comunicar, es añadir al hecho sus claves, que nosotros poseemos en nuestro interior.²⁰⁷

La naturaleza es concebida como un poema, para la tradición romántica, a la vez que se considera que el espíritu del hombre, es en sí mismo la síntesis y el pináculo de toda la creación. El misterio de la naturaleza está expresado en su totalidad por la forma humana. El hombre encierra en su destino propio todo el destino del universo, “y dentro de cada uno de nosotros se desarrolla el gran diálogo del Todo consigo mismo,” como lo llegó a expresar Stefens.²⁰⁸

Esta correspondencia entre los elementos del mundo material y el lenguaje del poeta está subyaciendo al “Canto a un Dios Mineral”. El lenguaje del poema aspira a ser, mediante el rostro reflejado en el estanque, el verbo mismo del mundo mineral. El poema al presentarnos un espejo de agua invita a que las rocas, las nubes, los elementos materiales que allí se reflejan conquistan su forma verbal. Mas no es a un mero acto de contemplación o de placentera enunciación a lo que aspira el poeta. A éste no le basta la amorosa fusión con la naturaleza en el espejo de agua, como al hombre original del *Corpus Hermeticum*. No le basta con contemplar su rostro en la naturaleza del estanque. El poeta anhela apoderarse del lenguaje mineral para poder reconstruirse un rostro imperecedero, para poder forjarse un nuevo cuerpo.

Si final de la escritura del poema implicó el final trágico²⁰⁹ de la vida del poeta, también simboliza su renacimiento, un surgimiento a la vida eterna de la poesía. Esta

²⁰⁵ Ibid. p. 140.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Ibid. p. 93.

²⁰⁸ Ibid. p.103.

inmolación de la dimensión vital en función de un ideal de eternidad puede recordarnos en su momento de ser llevada hasta sus últimas consecuencias al Empédocles de Hölderlin cuando está por lanzarse al Etna:

¿Qué me sucede? Todo me asombra, como si comenzase a vivir.
 Todo es distinto y ahora es cuando yo verdaderamente soy y existo,
 ¡cuántas veces ocioso, en una paz tranquila, he anhelado esto! Por
 esto te fue negada una vida activa, para que, al fin con un hecho
 glorioso pudieras hallar todas las alegrías del ser que se supera a sí
 mismo. Ya voy.²¹⁰

Cuesta de manera análoga puede triunfalmente proclamar en la última estrofa del “Canto”: “Ése es el fruto que del tiempo es dueño,/ en la entraña su pavor, su sueño, su labor termina”²¹¹. Es el momento en que el poeta concluye el labrado de un poema lo suficientemente perfecto para adueñarse del tiempo. Poco tiempo después de escritos estos versos, el poeta, de propia mano, muere.²¹² El poema pareciera que se hubiera adueñado de su hacedor, quien se ha transformado completamente en el retrato del espejo del “Canto”, dejó de existir fuera para sumergirse en ese nuevo cuerpo poético inventado para la eternidad.

²¹⁰ Holderlin, Friederich. La muerte de Empédocles. Trad. Carmen Bravo Villasane. 1a. Ed. 1977. Madrid, Libros Hiperion. 3a. Ed. 1988.

²¹¹ Cuesta. “Canto”. Unam. V. I, p. 71.

²¹² Jorge Volpi de forma novelada ha abordado esta anécdota. Volpi, Jorge. A pesar del oscuro silencio. 1992, México, Joaquín Mortiz, 1a. ed. P. 11-14.

4) De Baudelaire a Cuesta

4.1 Frente al demonio romántico

Mircea Eliade consigna una leyenda finesa en que el que el diablo nace del reflejo de Dios en el agua. Dios se encuentra sufriendo de soledad; reconoce abiertamente que no sabe cómo hacer el mundo, ni porqué debería hacerlo. Se contempla en el agua y de su reflejo nace el diablo. El ente supremo interroga al diablo brotado del espejo cómo hacer el mundo.²¹³

La creación del mundo implica un desdoblamiento del creador, una instancia otra, separada, generada por el centro, pero ya no idéntica a éste, ni en perfecta continuidad. En este desdoblamiento entre creador y criatura y en la naturaleza del vínculo que los une se plantea el problema moral de la libertad humana. En términos generales, dentro de un marco religioso, el bien se define como lo que acerca o une a Dios, el mal como lo que aleja.²¹⁴ Pero así como no hay creación sin filiación, tampoco puede darse sin separación, sin un alejamiento. El hijo es el hijo, pero no es nunca el padre. Sin separación no hay creación, por lo tanto tampoco sin el mal hay creación. La creación conlleva el surgimiento del doble, el diablo. El mal es el hiato, la distancia respecto al uno.

En la leyenda finesa del reflejo de dios nace el diablo. Este diablo-reflejo parece que le permite a Dios tomar una distancia con respecto a sí mismo, que le otorgará el aprendizaje de cómo construir al mundo. El reflejo es aquí conocimiento y posibilidad de creación, aunque sea también, bajo el título del diablo reflejante, la puerta hacia el mal. Sin el diablo, sin el mal no podría construirse el mundo. El mal, de hecho, puede ser pensado como una suerte de espejo, el espejo permite mirar y comprender, pues es un negativo. Sustenta el conocimiento al encerrar en sí mismo una realidad invertida. El mal puede ser pensado como un espejo de conocimiento. En la leyenda finesa, el mal es un soporte de reflexión en la fabricación del mundo.

²¹³ Mircea Eliade. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid, Guadarrama, 1969. p. 108.

²¹⁴ Señala Abbagnano que hay dos encuadres teóricos para concebir al bien: dentro de un marco metafísico el bien es "la realidad perfecta o suprema". Dentro de una teoría subjetiva el bien sería simplemente "lo deseado o lo que gusta." Bajo la primera categorización, lo bueno adquiere en la doctrina neoplatónica un carácter teológico o místico, porque el bien o las esencias ideales (de Platón) se hispostasian y unifican con el Uno, es decir con Dios. "El uno y Dios son definidos como el bien." Nicola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*. México, FCE. 1989, p. 131.

Para San Agustín de manera análoga el mal será un camino de conocimiento para la edificación del bien.

El santo de la iglesia señala que ningún hombre será bueno que no haya sido primero malo.²¹⁵ Será este conocimiento del mal lo que habrá de permitirle la firme voluntad del bien, primero habrá que ser ciudadano del mundo para después convertirse en peregrino de la *civita dei*, señala el santo de la iglesia.

El mal, según San Agustín, implica un espejo, una imagen, lo que llama "un simulacro". El pecado, en la *civita dei*, nos dice, es la "glorificación" otorgada a una imagen. Pecar implica la adoración a una imagen que sustituye y bloquea a la verdadera potencia generadora. La imagen se apropia de los poderes de lo divino, y atrae a ella la devoción del habitante de la ciudad terrena. El pecado es exaltación de una imagen o simulacro con que se está sustituyendo la devoción que se debería a la fuente de toda la creación. Esta veneración, obligada a Dios, se desvía en la entrega a un simulacro. Venerar a la imagen y no al creador constituye el mal. Los términos del santo son los siguientes:

Y por eso en aquella (la ciudad terrena) los sabios viviendo según los hombres siguieron los bienes de su cuerpo o de su alma o los de ambos; y los que pudieron conocer a dios "no le dieron la gloria como a Dios, ni le fueron agradecidos, sino que dieron en vanidad con sus imaginaciones y discursos, y quedó en tinieblas su necio corazón; ...trocaron y transfirieron la gloria que se debía a dios eterno e incorruptible por la semejanza de alguna imagen, no sólo de hombre corruptible, sino también de aves, de bestias y de serpientes;...“y adoraron y sirvieron antes a la criatura que al Criador....²¹⁶

Esta concepción de una *civita mundi* amante de simulacros exhibe un tono inconoclasta.²¹⁷ La imagen no funciona aquí como representante del divino hacedor, sino que ha pervertido o borrado su huella. La imagen no testimonia ni glorifica, olvida el centro. La imagen no es mediadora diáfana, sino que bloquea, desvía el amor y falsifica el mérito del objeto. En el menos grave de los casos la imagen conlleva una disminución del potencial infinito del creador, ella es finita y no infinita, más deficiente, etc. El culto a la imagen se prestaría a una pobreza, al

²¹⁵ "Por lo cual aunque no todo hombre malo será bueno, no obstante, ninguno será bueno que no haya sido malo". San Agustín. *La ciudad de Dios*. México, Porrúa, 1990, p. 333.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 331.

preferirse lo limitado sobre lo ilimitado, o una confusión, al pensar que lo uno es lo otro. En el peor de los casos el culto a la imagen implicaría la idea de robo o de impostura, la imagen se roba a Dios, se apropia de su trono, nos priva de éste. La imagen podemos pensar aquí se arroga los poderes de lo divino, se disfraza de Supremo, lo usurpa, o en secreto lo asesina para sustituirlo.

Así como las imágenes o simulacros venerados en la ciudad terrena son mediadores, también el demonio será para San Agustín una instancia intermediaria. Recordando a Platón, escribe que los demonios se encuentran a mitad de camino entre el hombre y los dioses, estos demonios sirven como suerte de “corre ve y diles” entre los hombres y los dioses, dado que los hombre no pueden contactar de manera directa con la esfera más alta ²¹⁸ Los demonios intermediarios, sin embargo, no pueden servir para conciliar a los hombres con los dioses buenos. Tampoco los simulacros o imágenes veneradas de lo creado logran acercar al hombre a Dios, por el contrario, irremediamente, lo alejan, lo pierden. La intermediación es camino de engaño, no vía de conocimiento o acercamiento. Estas imágenes de lo creado para San Agustín no estarían inscritas dentro de un sistema del universo, en que podría pensarse a lo creado, con su belleza, sus virtudes y cualidades como un reflejo de la grandeza y la belleza del creador. No, lo creado, no guarda la potencia y la virtud del creador. Aquí entre la imagen de lo creado y el poder creador hay una caída y una separación. Este divorcio radical entre creador y criatura acerca a San Agustín a lo que Frances A. Yates ha llamado la gnosis pesimista. ²¹⁹ Para el gnóstico pesimista o dualista, el mundo material está profundamente imbuido por el mal y se halla totalmente desconectado de la posibilidad de acceso directo a lo divino; el buscador espiritual debe por lo tanto llevar una práctica ascética y evitar al máximo el contacto con la vida material. De este modo el alma puede salvar los influjos malignos y ascender hacia el reino divino inmaterial.

²¹⁷ En el año 725, el emperador Leon III, el isáurico, prohibió el culto a las imágenes por considerarlo idolátrico y mandó destruirlas. La emperatriz Irene reanuda el culto a las imágenes y éste vuelve a ser prohibido por León V, el armenio.

²¹⁸ “No obstante, porque también presumen que estos mismos demonios están colocados en el lugar medio entre los hombres y los dioses para el efecto de que, como ningún dios se mezcla y comunica con el hombre, lleven de acá sus votos y peticiones y traiga de allá lo que hubieran alcanzado.” San Agustín, Op. cit. p. 192.

²¹⁹ Gnosis es un término utilizado por la tradición hermética. En el *Corpus Hermeticum* se habla de “tener gnosis”, que significa el conocimiento de Dios, y de la relación entre el verdadero ser del hombre y Dios. *Hermetica. Corpus Hermeticum*. Libellus I. Edited and Translated by Walter Scott. Boston, Shambala Publications, 1993 p. 129

La gnosis optimista, en cambio, no traza una separación radical entre el mundo creado y la potencia creadora, sino que supone que la materia está impregnada de divinidad, que la naturaleza es buena y forma parte de Dios: “las estrellas son animales divinos vivientes, el sol calienta con una energía divina, la tierra vive y se mueve gracias a una energía divina”.²²⁰

La gnosis pesimista enfatiza la separación entre el creador y lo creado, mientras que la gnosis optimista subraya el vínculo de continuidad y participación entre ambos. Para San Agustín es insalvable la zanja entre ambas esferas. Venerar una imagen de lo creado lleva a un camino de falacia, desviación y pecado. El pecado radica en la independencia del desear y accionar humanos con respecto a la voluntad divina. Cuando el hombre actúa de acuerdo a sí mismo, siguiendo sus propios deseos y tendencias, se asemeja al demonio. Cuando el hombre vive según el hombre y no según Dios el hombre es como el demonio, “porque ni el ángel debió vivir según el ángel, sino según Dios, para que perseverara en la verdad y hablara verdad que es fruto propio de Dios y no mentira, que es de su propia cosecha”.²²¹

El hiato entre la imagen de lo creado y Dios se traduce por lo tanto en el nacimiento del mal y del engaño. La imagen de lo creado miente, con respecto a la verdad directa de Dios. Toda independencia, sea de voluntad o de afectos, conduce al camino falso.

La imagen glorificada que ha heredado el brillo del creador, podría ser vista en cierto sentido como un espejo independiente de éste, un simulacro que se arroga su poder, y que en un acto de audaz soberbia ostenta un potencial divino propio. Este espejo independiente sería para San Agustín, de alguna forma, el símbolo más acabado del pecado.

Todo poeta, todo creador, revolucionario o científico innovador cargaría, por lo tanto, el estigma del pecado y lo demoníaco. La desobediencia al orden unánime, se traduce por analogía en la desobediencia a diferentes órdenes de lo establecido, en donde cualquier intento de innovación o de búsqueda, cualquier “espejo independiente” incurre en pecado y rebeldía.

Es imposible pensar en lo demoníaco en Occidente moderno, sin la referencia a San Agustín sea como una valor filosófico aceptado, sea como un

²²⁰ Frances A. Yates. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona, Ed. Ariel, 1994, p.39.

secreto oponente al que se rebate. Esta cercanía inevitable entre el arte y lo demoníaco es un escollo que los poetas intentaron salvar de diferentes maneras, sea reivindicando una inocencia perdida, y liberando a la poesía de su condena al mal, como intentaron muchos románticos, sea asumiendo abierta y desafiantemente esta condición demoníaca como lo harán muchos poetas modernos .

En su ensayo “El clasicismo mexicano”, Jorge Cuesta menciona el escándalo experimentado por los poetas románticos ante la aparición del modernismo naciente: lo que rechazan en éste, no son los temas, ni la desobediencia a los cánones académicos, sino un cambio en la actitud del artista respecto a lo demoníaco. La nueva poesía celebra su filiación con el pecado y el diablo. Sobre Manuel José Othón, Cuesta escribe: “Y seguramente en la poesía sin escrúpulos académicos que provocó su alarma, no condenaba los actos, no condenaba el pecado, sino la teoría, la conciencia que se complacía en el pecado y lo divinizaba.”²²²

En esta rechazo de Manuel José Othón al modernismo quedan ilustradas las dos posturas básicas que los poetas asumieron respecto a lo demoníaco. Unos rechazaron el estigma de la filiación demoníaca y defendieron su herencia directa de lo divino y por lo tanto su inocencia; los otros asumieron y hasta divinizaron lo demoníaco.

Muchos escritores románticos reclamarán su linaje directo con lo divino, y serán afines a una gnosis de tipo positivo o monista. Novalis, por ejemplo, trazará una analogía entre poesía y misticismo, “el sentido poético coincide en varios puntos con el sentido místico”. Ideará, a su vez, un paralelismo biunívoco entre el espíritu de la naturaleza y alma del poeta, cada aspecto del uno corresponde con un aspecto de aquella: “cada naturaleza poética es una verdadera naturaleza; posee todas las propiedades de ésta.” El arte y la cultura acercan al hombre a la verdad de lo divino, son un camino hacia éste: “La tarea suprema de la cultura consiste en apoderarse de mi yo trascendental”. Religión y poesía se vuelven disciplinas intercambiables: “Entre los antiguos la religión era ya, bajo cierto aspecto, lo que debería ser entre nosotros: poesía práctica”. Novalis concebirá a la poesía como una educación

²²¹ “Por vivir conforme a sí propio esto es según el hombre, se hizo el hombre semejante al demonio, el cual también quiso vivir conforme a sí propio”. San Agustín. Op. cit. p. 311.

²²² Cuesta. “Un clasicismo mexicano”, Unam, V II, p. 186.

espiritual, es un instrumento para modelar directamente el alma, “la poesía es el arte de excitar el alma”.²²³

En Novalis no encontramos una separación entre poesía y religión, las dos son formas de comunicación con lo divino. Novalis las iguala y se remitirá a la esencia común de la poesía y de la religión que es su capacidad de conectarse con el yo trascendente. No hay guerra ni competencia entre religión y poesía en Novalis: son iguales. Friederich Schlegel irá un paso adelante e intentará someter la religión a la poesía.

En Friederich Schlegel la poesía no se conforma con ser sólo análogo de la religión, sino que adquiere un ímpetu revolucionario y mesiánico, Schlegel llega a proponerse mediante la poesía una radical transformación religiosa, la poesía otorgaría su libertad plena al impulso espiritual. Esta libertad religiosa incentivada por la poesía dará origen a una nueva humanidad: “Dejad libre a la religión y dará comienzo una nueva humanidad”²²⁴. La poesía induciría un cambio en la religión, una liberación de ésta y ello conduciría a una nueva humanidad. La poesía lleva a una creación humana nueva fomentando la evolución religiosa. El artista sustituye al sacerdote tradicional en este proyecto de nueva humanidad, es el nuevo mediador de lo divino: “Sólo el hombre entre los hombres puede cultivar la poesía y pensar de acuerdo con la divinidad y vivir con religión.” Para Schlegel Dios no puede ser percibido mediante las obras de la naturaleza, lo divino requiere la obra del hombre para ser captado, sólo se lo percibe en el centro de “un hombre lleno de sentido,” es decir gracias al artista.²²⁵ De hecho, para Schlegel, el artista carga con la responsabilidad del reformador religioso. Ser artista conlleva la creación de una religión: “Solamente puede ser un artista aquel que tiene una religión propia, una visión original del infinito.”²²⁶

Hay en la ambición de Friederich Schlegel un rompimiento radical con la religión establecida, se propone mediante una libre espiritualidad inspirada por la poesía renovar al hombre.

²²³ Novalis. *Los fragmentos. El lugar de la literatura*. Puebla, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980. pp. 111-127.

²²⁴ Friederich Schlegel. *Poesía y filosofía. “Ideas”*. Madrid, Alianza Editorial, 1994. p. 151.

²²⁵ *Ibid.* p.156

²²⁶ También dirá: “Los artistas son los brahmanes, una casta superior, pero no ennoblecida por nacimiento sino por una libre autoconsagración.” *Ibid.* p. 169.

En otras ocasiones el poeta no rompe con los valores religiosos establecidos sino que asume su marco filosófico, para remodelarlos o torcerlos. Defenderá entonces la libertad de su visión y su búsqueda, dentro de un dualismo de tipo agustiniano, lo que necesariamente habrá de ubicarlo dentro de una herencia demoniaca. Es el caso de William Blake, quien considera que es imposible ser poeta y pertenecer a los ángeles: “La razón por la que Milton escribía maniatado al referirse a los ángeles y Dios y libremente al tratar de demonio y del infierno radica en que era un verdadero poeta y del partido del demonio, sin saberlo.”²²⁷ Blake no rompe con las viejas categorías dualistas, las reformula desafiadamente dentro de una cosmogonía personal. Aunque los poetas pertenezcan al partido del demonio, y en ocasiones hablan por éste, (los aforismos de “Bodas del cielo y el infierno” aparecen como legado de un demonio) el espíritu de la poesía es finalmente más verdadero y puro que el de la religión. El espíritu de la poesía es anterior a la creación de las religiones, éstas nacen como una arbitraria imposición a partir de la invención poética:

Los antiguos poetas animaban todos los objetos sensibles con dioses o genios. ...y en particular estudiaban el genio de cada ciudad o país y los colocaban bajo el patrocinio de su divinidad mental. Hasta que se formó un sistema que algunos aprovecharon para esclavizar al vulgo pretendiendo comprender o abstraer las divinidades mentales de sus objetos. Así comenzó el sacerdocio que escogió formas de culto tomándolas de relatos poéticos.²²⁸

El espíritu poético es por lo tanto más genuino que el de la religión establecida, no está todavía pervertido como éste. Blake se postula por una inversión de los valores religiosos tradicionales, rechazará como errónea la represión del placer sexual y la división alma cuerpo. Restablecerá, en contra de una represiva visión lineal, la comprensión de la dualidad: “sin contrarios no hay evolución. Atracción y Repulsión; Razón y Poder, Amor y Odio son necesarios para la existencia humana”. De forma radical sostiene que: “El bien es una entidad pasiva que obedece a la razón. El mal es el brote activo del poder. El bien es el cielo, el mal el infierno.”²²⁹

El poeta prerromántico o romántico se declara heraldo de una nueva sensibilidad religiosa, ya sea legitimando la voz de una inocencia recobrada,

²²⁷ William Blake. *Bodas del cielo y del infierno*. México, Edit. Letras vivas, 1997, p. 9.

²²⁸ *Ibid.* p. 12

²²⁹ *Ibid.* p. 8.

proclamando una rescatadora forma superior de espiritualidad a través de la poesía o enorgulleciéndose de una necesaria rebeldía que denuncia las imposiciones y perversiones de un establishment eclesiástico. Podemos entender esta búsqueda de espiritualidad alternativa como una necesidad de reconsiderar de forma más amplia lo que culturalmente se ubicaba bajo la dimensión de lo demoniaco: un intento, en realidad, de recuperar una visión más abarcadora y comprensiva del Universo.

Georges Bataille analizando la obra de Blake señala que la complicidad de la literatura con el mal lleva a una creación moral superior, lo que llama una hipermoral: La literatura es la expresión de una forma aguda del mal. “Mais cette conception ne commande pas l’absence de morale, elle exige une “hypermorale”. Bataille va a vislumbrar a la literatura esencialmente como una forma de comunicación. La comunicación exige la lealtad: “la morale rigoureuse est donné dans cette vue à partir des complicités dans la connaissance du Mal, qui fondent la communication intense.”²³⁰

Hay en el demonismo de Blake la necesidad de liberar al horizonte humano de las limitaciones que le impone el orden moral racionalista o un cristianismo rígido y lineal, desprovisto de comprensión de la dialéctica espiritual. Toda verdadera espiritualidad se vería obligada tomar en cuenta el juego de polaridades, enfrentando la noción de lo demoniaco, no como algo que se repudía y no se atreve ni siquiera a mirar, sino como una dimensión que tendría comprender para ser fiel a la esencia humana. Bataille señalará que literatura es lo esencial o no es nada: “Le Mal –une forme aigue du Mal- don elle est l’expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine.”²³¹

En el caso de Wilhelm Goethe, el rompimiento con el Romanticismo y la maduración clásica que anuncia el *Doctor Fausto* implicó la suscripción de las desmesuradas ambiciones espirituales románticas al signo del demonio. Goethe, frente a la liberada espiritualidad romántica, retoma a San Agustín. La desmedida aspiración de Fausto será en sí misma una invocación mefistofélica: lleva a una inevitable, peligrosa desviación del bien. Pero esa insaciable sed de vuelo y de infinito del audaz teólogo son también un radical expresión del espíritu romántico. Irónicamente, la desmesura del ansia sólo puede encontrar una recepción y escucha

²³⁰ Georges Bataille. *La littérature et le mal. Oeuvres Complètes IX*. Paris, Gallimard, 1979, p.171, 172.

²³¹ Idem.

en Mefistófeles. La sed fáustica no es un empeño de conocimiento de tipo ilustrado y racionalista, sino una fascinación ante la experiencia mágico-poética afin al estro romántico. Despreciando la aburrición y lentitud de los libros, Fausto aparece llamando al espíritu del universo mediante un símbolo mágico, después procede a activar el emblema secreto de la tierra. Apela posteriormente al eterno impulso de renovación del cosmos. Su meta es sumergirse en estas inmensas energías, fundirse y vibrar dentro de ellas. Nada menos lo colma. Como a Tántalo, un sed infinita lo tortura. Busca de manera literal encarnar en su limitada humanidad a ese “yo trascendente”, a ese gran espíritu del macrocosmos, caro al poeta los románticos:

Yo, la imagen de Dios, que creía haberme acercado al espejo de la verdad eterna y me gozaba en el resplandor y la claridad de los cielos. Yo que había pasado rozando al hijo de la tierra! ¡Que me consideraba superior a los querubines, cuya fuerza libre empezaba a espaciarse por las arterias de la naturaleza y que creando gozaba de la dicha de los dioses²³²

Esta aspiración de fundir su rostro en el espejo del todo, termina en descuidada invocación mágica. Fausto fuera de sí, solicita la ayuda de no importa que espíritu que habite entre el cielo y la tierra que venga a auxiliarlo, sordo a la advertencia de los peligros que le señala su discípulo Wagner. Es finalmente Mefistófeles quien como un criado servicial y astuto acude. Lo que es en su origen búsqueda de la divinidad, termina en invocación demoniaca.

Goethe mezcla la sed de inmensidad de la pasión romántica a la figura del mago, rechazada por el Cristianismo. Aunque el corazón romántico ostente la bandera de una pureza originaria, Goethe encerrará la desmesura de su desafío dentro del grillete del rechazo cristiano al ocultismo. Esta aspiración desmedida será mefistofélica.²³³ Pondrá la expresión de la ambición romántica en boca de Fausto, quien fuera un perseguido hechicero y diabolista renacentista. Goethe hereda al

²³² Johann W. von Goethe. *Fausto*. Bilbao, Bruguera, , 1973. Trad José Miguel Mínguez Sender. p. 87

²³³ Frances Yates observa la relación entre el personaje del Fausto en la obra de Christopher Marlowe y el mago renacentista alemán Cornelio Ágripa. El Doctor Faustus se basa muy directamente de una traducción al inglés de la obra alemana Faust-Buch. “Marlowe definitivamente presente a su doctor Fausto como discípulo de Ágripa, y su obra forma parte de la reacción contra la magia renacentista... El Fausto real fue un personaje histórico contemporáneo de Tritemio Reuchlin y Ágripa, que aspiraba a ser humanista (como primer paso había adoptado el pseudónimo clásico de Fausto) pero en realidad no era más que un mago de tipo popular, categoría que Tritemio criticaba ásperamente. La leyenda de Fausto como diabolista empezó a circular y entró a formar parte de los ataques contra Ágripa, clasificado mago de la misma clase que Fausto, como por ejemplo hace el

personaje de Marlowe, quien presente a su doctor Fausto como discípulo de Cornelio Agripa, y cuya obra forma parte de la reacción contra la magia renacentista. Fausto fue el sobrenombre de un nigromante alemán a quien se le asoció con la figura del cabalista cristiano y mago neoplatónico Cornelio Agripa en el momento en que se agudiza la reacción en contra de la brujería oculta a finales del siglo XVI. A diferencia de teólogos humanistas como Tritemio, Reuchlin y Agripa, este Fausto “no era más que un mago de tipo popular,” categoría que los humanistas criticaban ásperamente. En su momento, el intentar asociar a Cornelio Agripa con la figura de Fausto, como lo hizo el jesuita Martín del Río, fue un intento por desacreditar al cabalista alemán igualándolo a un hechicero negro.²³⁴ El que Goethe retome la repudiada figura del Fausto para poner en su boca la exaltación del discurso romántico es también una forma de enjuiciamiento.

Pero aunque Goethe retoma el Fausto nigromante de Marlowe construye dramáticamente un contrapunto separando a Fausto del demonio Mefistófeles, lo que va a permitir rescatar dramáticamente la nobleza del primero. Esta dialéctica entre las dos figuras permite mostrar al primero como un enamorado de la grandeza y de las posibilidades del espíritu humano, y al segundo como un ente fraudulento y sin ningún tipo de escrúpulos. El Fausto de Goethe, puede así, mantenerse más como un poeta que como un malévolo hechicero, su deslinde con respecto a la figura esencialmente torcida de Mefistófeles le resguarda un lugar temerario, sí, pero en el que sobrevive la pureza. Es su oposición a Mefistófeles lo que le sostiene con una nobleza trágica en el estatus poético.

Podemos sentir que Goethe, al igual que su Doctor Faustus, no puede dejar de encontrarse bajo la seducción del impulso romántico. Aunque la invocación espiritual del teólogo lo conduce al demonio, el vuelo poético que hay en ella es verdadera, por lo que la seducción dramática es inevitable. Si el Fausto goethiano, mediante su oposición dramática a la figura de Mefistófeles, no sostuviera esa nobleza poética, que señala Aristóteles en su *Poética* como imprescindible, sería un

jesuita Martín del Río en su ataque contra la magia del Renacimiento publicado en 1599.” Frances Yates, *La filosofía oculta de la época isabelina*. México, FCE, 1982 p. 201.

²³⁴ Los teólogos humanistas intentaban utilizar la protección angélica de la cábala cristiana para asegurarse que el tipo de magia que practicaban era totalmente blanco, a diferencia de lo que hacían otro tipo de hechiceros que se permitían pedir la ayuda de los demonios astrales. *Ibid.* pp. 70-89.

personaje de comedia y no de tragedia.²³⁵ Ante el personaje de comedia el lector se ríe, pero con el personaje trágico el lector se identifica. Es la nobleza del personaje trágico lo que permite el juego de entrañable identificación con el lector para el efecto de la compasión y el temor dramáticos.

No deja de haber, por otro lado, en esta obra una comprensión más amplia de lo que significa el papel y la personalidad del diablo. Es un ente, no excluido de la compañía de Dios, se encuentra en permanente diálogo con éste, y por lo tanto, en una extraña colaboración. En el prólogo de la obra se encuentran Dios y el demonio platicando sobre Fausto. El demonio decide ganarla para sí, Dios no se opone, y le dice a éste, que su presencia no le desagrade totalmente ya que su cercanía no es del todo dañina para el hombre, quien de otro modo se entregaría a una satisfacción dormilona. El diablo le otorga dinamismo, lo obliga a trabajar:

Puedes proceder libremente en todos tus proyectos, pues nunca he odiado a tus semejantes; de todos los que niegan, el pícaro es el de menor cuidado. La actividad del hombre puede decaer con gran facilidad, por esto le he dado un compañero que lo agujonee e impulse a obrar como diablo que es.²³⁶

Finalmente la búsqueda de lo divino lleva al estudioso Doctor a pactar con el demonio, pero el daño que provoca en Margarita lo conduce al arrepentimiento y su regreso al gran padre, cumpliéndose, de esta forma, el ciclo del hijo pródigo. Quizás sin transgresión y pecado no habría tampoco búsqueda del orden del bien, en lo que San Agustín estaría de acuerdo.

No hay en Fausto una búsqueda de lo demoníaco por sí mismo, el sabio se topa con Mefistófeles, por una suerte de exceso, por una falta de frenos que en su primera manifestación parece juvenil e inocua. No hay un deliberado anhelo del mal, Fausto es víctima de su propia ambición, irónicamente, de su propia desmesurada sed de lo divino.²³⁷ Intenta mirar su rostro en el espejo de Dios, y encuentra al diablo. Pero este diablo es necesario, es inclusive imprescindible para la construcción de su alma.

²³⁵ Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1992. pp. 179.182.

²³⁶ Goethe, Op. cit. p. 77.

²³⁷ La concepción del mal en Goethe es afín a la de Bataille. El mal para Bataille está vinculado a la embriaguez divina, a la preferencia por el instante sobre el futuro, al reino espontáneo de la infancia, a la vivencia del erotismo que implica, al romper con los límites del individuo, un acercamiento a la muerte. Sobre Emily Bronte escribirá: "Il y a une volonte de rupture avec le monde pour mieux éteindre la vie dans sa plenitude, et découvrir dans la création artistique ce que la réalité refuse." Bataille Op. cit. p. 180.

El sistema moral en el *Fausto* se sostiene intacto, Dios sigue siendo el bien y lo deseable y el diablo es un ente seductor pero aborrecible. El hombre se equivoca al no poder medir las consecuencias de su ambición, y cae en las redes del mal. El mal no resulta atractivo en sí mismo mas que en su primer rostro; detrás de esta seducción oculta el horror para su víctima.

Goethe habrá de poner el candado Mefistofélico a la búsqueda romántica de lo que Rafael Argullol denomina el “Único”. El “único” es una noción extraída de Shaftesbury, y vendría a ser el equivalente romántico del *Anima Mundi* del Renacimiento. “Shaftesbury considera el *Anima Mundi* como “aquel solo *Unico* que es el alma original, difusa, viviente en todo, que inspira el conjunto.”²³⁸ Mediante una búsqueda prometeica del fuego del “Único”, el poeta romántico anhela fundirse con esta *Anima Mundi* en un desplante heroico. A diferencia de lo que sucedía en el Renacimiento donde el hombre había alcanzado la dignidad de un *homo secundus deus* de un *alter deus*, pudiendo aspirar a la comunión con el *Anima Mundi*, en el Romanticismo sólo el hombre estético o el poeta pueden aspirar a fusionarse con esta alma del mundo, con el fuego del “Único”.²³⁹ Esta fusión, al no estar dada naturalmente, sólo puede lograrse mediante un reclamo violento, o un desafío de consecuencias sacrificiales.

El anhelo del *Anima Mundi* adquiere en el Romanticismo el tono de una reivindicación pasional. El poeta romántico busca mediante un desafío, y en ocasiones, una proeza violenta, fundirse con el “Único” o alma del mundo; con su propio esfuerzo tomando vuelo decide voluntariamente terminar con el dolor de la separatidad. Ello lo lleva no pocas veces a un desenlace trágico como es el caso del final de la vida tanto de Hölderlin como de su héroe Empédocles.²⁴⁰

La búsqueda del “Único” no es un aspiración que encuadre con la espiritualidad cristiana, basada en la humildad y la obediencia, la fe confiada y resignada en su ignorancia. El “Único” lleva a una toma por asalto, a un reclamo violento. Goethe pone a la sensibilidad y a la pasión románticas bajo el signo del nigromante, y previene que a pesar de la fascinación de la aspiración romántica el verdadero cristiano no reclama, como un Icaro ambicioso y presumido su herencia directa del

²³⁸ Rafael Argullol. *El héroe y el único*. p. 33.

²³⁹ *Ibid.* p. 24.

padre; sino que como Cristo se somete y obedece, trabaja con humildad. El amor que inspira al cristiano encuentra su heroicidad en la buena voluntad y el sometimiento, es la fe, su gran mérito, no la arrogancia lúcida y desafiante.

En esta aspiración al “Unico” hay la filiación poética a una herencia hermética. En *Fausto*, no deja de ser sorprendente que la aparición de Mefistófeles, como espíritu servicial que le ofrece su ayuda a un audaz buscador de la verdad, tenga un gran paralelismo con la aparición del Poimandres en el *Corpus Hermeticum*.²⁴¹ Poimandres se le presenta al iniciado como un ser vasto e ilimitado que ofrece auxiliarlo en lo que pida: “Qué es lo que deseas ver y escuchar y aprender y conocer mediante el pensamiento?”. Esta aparición misteriosa se identifica como Poimandres o la mente de la Soberanía. “A mi me gustaría saber, le contesta el iniciado, las cosas que son, conocer su naturaleza y tener conocimiento de Dios.” El ingente interlocutor contesta: “Yo sé lo que deseas, porque estoy contigo en todas partes, sólo recuerda lo que deseas aprender y yo te enseñaré.” El caminante espiritual al hacer contacto con Poimandres logra acceder al misterio fundamental y adquirir una experiencia visionaria de Dios y de la creación del mundo. Esta mente superior lleva al discípulo a una revelación cosmogónica, cuyo sostenimiento exige una rigurosa disciplina ascética.²⁴²

Mefistófeles también es una aparición que se ofrece a saciar la sed de inmensidad de Fausto, pero no lo lleva a una revelación del rostro supremo, sino a una serie de aventuras que culminan con el deshonor trágico de una dama. Tanto Poimandres como Mefistófeles tienen el carácter de apariciones de la región espiritual. Sus irrupciones escénicas son las de un *deus ex machina* extraordinario y

²⁴⁰ “Si Hölderlin-Hyperion quiere “asaltar el cielo”, el héroe Empedokles, mediante la autoaniquilación, y su creador Hölderlin mediante el abandono de la realidad” y la asunción de lo mítico, creen “robar al cielo la llama de la vida”. Ibid. p. 77.

²⁴¹ “methought there came to be a Being of vast and boundles magnitude, who called me by ny name, and said to me, ‘What do yo wish to learn and see, and hear and come to know by thought?’ ‘¿Who are you?’, I said. Said he, ‘¿I am Poimandres, the Mind of the Sovereignty.’ ‘I would fain learn,’ said I, ‘the things that are, and understand their nature, and get knowledge of God. These, ‘ I said, ‘are the things of which I wish to hear’. He answered, ‘I know what you wish, for indeed I am with you everywhere; keep in mind all that you desire to learn, and I will teach you.’ *Hermetica. Corpus Hermeticum*. Libellus I. Edited and Translated by Walter Scott. Boston, Shambala Publications, 1993. p.115

²⁴² Una vez que el iniciado ya recibió el conocimiento de Dios, adquiere la tarea de enseñar a los hombres a vivir en la inmortalidad, lo que implica el rechazo a la embriaguez del vino y los placeres terrenos: ‘O men, why have you given yourselves up to death, when you have been granted power to partake of immortality? Repent, je who have journeyed with error, and joined company with Ignorance; rid yourselves of darkness, and lay hold on the Light, partake of Inmortality, forsaking corruption.’ *Corpus Hermeticum*. p. 133.

poderoso que promete satisfacer los deseos de los ambiciosos buscadores de la verdad. Una diferencia fundamental en *Fausto* es que el héroe buscará entregarse a su pasión, y seducir a Margarita, lo que conduce al suicidio de ella, mientras que al iniciado hermético se le somete a una rigurosa disciplina ascética que finalmente lo protege de la soberbia.

Cuesta comprendió cabalmente la dimensión demoniaca del *Fausto*. El teólogo poeta será para el escritor mexicano un representante del espíritu del artista. Lo demoniaco de Fausto radica en su desafío revolucionario al orden establecido, en su oposición a la fe católica, en su ambición y su rechazo a la conformidad:

Lo revolucionario es lo que va contra la tradición, contra la costumbres; es el pecado, la obra del demonio; si en la iglesia católica se señala al enemigo tradicional de la revolución, es porque la iglesia, es, por excelencia, una organización de la conformidad. El enemigo de la Iglesia, en cambio, hay que verlo en Fausto, que, viviendo contra la naturaleza, entregando su alma al diablo, representa al espíritu revolucionario, que es el espíritu del artista.
243

Hay en este Fausto de Cuesta una rebeldía que se exalta como tal sin reproches morales. La rebeldía en sí misma se pondera como una virtud. Este Fausto de Cuesta es casi como el mismo Mefistófeles, cuya estrategia consiste en ir siempre en contra de lo establecido. La rebeldía del Fausto de Cuesta es ponderada, no como un defecto, sino como cualidad ejemplar para los siglos venideros.

Fausto en Goethe busca, engrandecido, tutearse con el espíritu del universo y en su ambición es rebelde y pacta con diablo. Es un Fausto que en cierto sentido se tuerce por amor a una cercanía con Dios. Para este Fausto, noble en realidad, la rebeldía es un pathos, un padecimiento. Anhela ver su rostro en el espejo de Dios. Finalmente el pecado de este Fausto goethiano será el antónimo de la virtud definida por San Agustín como un amar sin orden, un amar desordenadamente.²⁴⁴ El Fausto goethiano ama a Dios, pero sin obediencia.

Pero el Fausto de Cuesta es rebelde por identidad. La rebeldía es su característica fundante. Antes de ser amante del espíritu del universo o de una mujer llamada Margarita es rebelde y es revolucionario. Lo que anhele obtener este Fausto cuestiano a partir de su rebeldía es secundario. Desea en realidad la rebeldía por la

²⁴³ Cuesta. "El diablo en la poesía". Unam. V. II, p. 166

rebeldía, la revolución por la revolución misma, escapar de la naturaleza mediante cualquier invención, pócima o invocación mágica. El Fausto cuestiano lucha contra la naturaleza permanentemente, se opone a ésta sistemática, científica, revolucionariamente. La revolución intenta derrocar y dominar una realidad dada desde su estructura, desde su fundamento. Es una estrategia filosófica de guerra en contra de la realidad misma. Este Fausto desconfía radicalmente de la naturaleza, no hay reconciliación ni diálogo con ella. Es por ello un revolucionario. No hay deseo de acercamiento a ésta, no es un amor impetuoso, desordenado, desobediente como el goethiano. El Fausto de Cuesta considera que su salvación es la guerra, la oposición. Será la lucha contra la realidad y contra la naturaleza lo que encamine a este espíritu rebelde.²⁴⁵

²⁴⁴ San Agustín va a definir a la virtud: “soy de parecer que la definición compendiosa y verdadera de la virtud es el orden en amar o el amor ordenado.” San Agustín. op. cit. p. 354.

²⁴⁵ Así pues, la lucha contra la naturaleza, o contra el objeto, el mundo exterior, que quizá son lo mismo, lleva a la locura o a la mudez. Pero es esa lucha lo que apasiona a Cuesta. Arredondo. op. cit., p. 289

4.2 Cuesta como aprendiz demónico de Baudelaire

En una relectura de *Paradise Lost* Harold Bloom formula una alegoría del personaje de Satanás que podría ser adecuada para ilustrar la condición del poeta moderno.²⁴⁶ Dentro de una tradición cultural que por demasiado rica y poderosa amenaza con volver una nueva voz innecesaria, el poeta moderno requiere de una estrategia existencial que le permita sobrevivir. El efebo en este angustiante enfrentamiento con los poetas anteriores, sería como el Satanás miltoniano en su desafío a Dios padre.²⁴⁷ El lugar del poeta antecesor remite al Ser Supremo quien sentencia a Luzbel o al poeta efebo a la marginación. Satán para sobrevivir rechaza tanto a Dios padre como a su creación, el hombre, hijo hecho a su imagen y semejanza y obligado a amarlo y obedecerlo.

Satán en su rebeldía sería un símbolo del poeta moderno en su ritual de rompimiento con la generación anterior para poder existir como nuevo poeta. El poeta moderno no puede repetir en una obediencia estéril la voz que lo antecede²⁴⁸ y en este rebelde esfuerzo de supervivencia se demoniza. En la demonización del poeta moderno, opera según Bloom, un mecanismo de defensa, que ejerce su represión, no sobre el embate pulsional, sino contra el orden pasado, contra el universo del poeta anterior. La demonización o construcción de un contra-sublime sería el contrapunto dialéctico defensivo respecto al imperio del poeta anterior. Hay en la demonización o contrasublime del poeta hijo un transitorio triunfo de lo novedoso.²⁴⁹

Mientras más intensa o deliberada sea la voluntad de modernidad de un poeta, o mientras más imperativa se vuelva su oposición a un discurso dominante o al

²⁴⁶ El poeta moderno tiene que desarrollar una estrategia retórica para escribir algo nuevo después de una poderosa tradición poética. Baudelaire sería el primer poeta moderno dentro de la tradición latina, según Jorge Cuesta. Dentro de la tradición anglosajona el desafío estaría marcado por la poderosa presencia de Milton, según Harold Bloom.

²⁴⁷ De hecho Satán, es un poeta más fuerte, aún que el mismo Milton, pues éste invoca la ayuda de su "emanación interior" y aquel ha progresado más allá del punto en que tiene que invocar una musa. Bloom Harold. *La angustia de las influencias*. P. 30.

²⁴⁸ En el poeta fuerte la conciencia del ser, dice Bloom se eleva a una altura absoluta y esto lo lleva golpearse contra el suelo del infierno. Esta poderosa conciencia del ser lo empuja a querer ser el creador absoluto, pero este deseo es imposible. Satán, que afirma su poderoso deseo original, ese deseo de ser dios, a pesar de saberse caído, sería la forma del poeta moderno fuerte. Satanás, a pesar de que ya nada de lo que lo rodea es lo mismo, se afirma idéntico a sí mismo. Dentro de este mundo caído, con una inalterable voluntad decide reunir sus fuerzas, organizar el caos, y hacer lo necesario, a pesar de que nada será suficiente; pero con este acto de resistencia hecha por tierra el "templo de sus enemigos"... Satanás, al organizar su caos, al imponer una disciplina, a pesar de la visible oscuridad... se convierte en el héroe como poeta". Ibid. pp. 31,32.

²⁴⁹ "Demonización o lo contrasublime". Ibid. 115-129

territorio de la voz poética anterior, mayor será su esfuerzo para demonizarse. Este es el caso tanto de Charles Baudelaire como de Jorge Cuesta, poetas que se comprometen radicalmente con su tiempo volviéndose ejemplos extremos de demonización.

Charles Baudelaire se propone como tarea fundamental el ser un poeta moderno. La exigencia para este guía de las nuevas formas de goce y de belleza de su tiempo es implacable. No admite descansar en una idealización, ni recurrir a formas ya establecidas de lo belleza, ni se permitirá sacar de un lugar que no sea de sí mismo el valor artístico de la experiencia que le tocó vivir. Habrá un cultivo exacerbado de la sensibilidad individual, pues es sólo partir ésta que puede formularse la nueva obra de arte. El poeta está solo en este trabajo ingente, y no puede tampoco recurrir al pasado y a sus garantizadas modelos. No es menos difícil la faena poética de volver habitable la ciudad moderna con una sensibilidad adecuada a la de un Robinson Crusoe en medio de su salvaje isla o a la de los héroes antiguos.

El poeta tiene, para encontrar lo bello de lo nuevo, que fundirse con su tiempo, sumergirse en éste, y Baudelaire se planteará la necesidad de modernidad, nos señala Walter Benjamin, como una exigencia que le demanda un temple heroico: “En la época en que le tocó en suerte nada le parece estar más cerca del “cometido” del héroe antiguo, de los trabajos de Hércules, como la tarea que él mismo se impuso como propia: configurar lo moderno.”²⁵⁰

El héroe será para Baudelaire el verdadero sujeto de la modernidad. Y considerará, a la par que Balzac, que para vivir lo moderno se precisa de una “constitución heroica”²⁵¹ Habría una afinidad entre este enorme esfuerzo poético y la vida del moderno obrero proletario. El obrero proletario de las grandes urbes, tiene para sobrevivir precariamente, que desarrollar un proeza equivalente a aquella con la que los antiguos gladiadores ganaban sus aplausos.²⁵²

También la radicalidad de la postura satánica es heroica. La permanente oposición demoníaca al orden de lo establecido será para Baudelaire la estrategia existencial que garantizará su modernidad. Satanás es siempre rebelde y nuevo con respecto a Dios padre, lo mismo que debe ser el poeta moderno. La conquista de una

²⁵⁰ Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Trad. Jesús Aguirre. 1a. ed. 1972. Madrid, Taurus, 1980, pp.99, 100.

²⁵¹ Ibid. p 92.

²⁵² Ibid.p. 92, 93.

condición moderna para la sensibilidad poética conduce al autor de *Las flores del mal* a una identificación con la figura de Satanás. La sensibilidad poética en su afán de adaptarse a las transformaciones de la modernidad ganará una ductilidad casi perversa. Tratará de integrar, mediante un cultivo particular del goce, las contradicciones más extremas. Señalará Jules Lemaitre: “Estamos ante una obra llena de ardidés y de contradicciones intencionadas....Creo que lo específicamente baudeleroiano consiste en aunar dos maneras opuestas de reacción....Una obra maestra de la voluntad..., la última novedad en el terreno de la vida los sentimientos.”²⁵³ Se da el caso, por ejemplo, de que el poeta mirará con horror el progreso pero disfrutará la nota que la industria aporta a la vida actual. Mediante su ideal demónico conquistará un alma con la amplitud necesaria para albergar emociones opuestas, lo que habrá de permitirle ser un “homme du monde” o por lo menos guía social del goce moderno:

Juir est un sciencie, et l'exercice des cinq sents veut une initiation particuliere, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin....Or vous avez besoin d'art.²⁵⁴

El gozar es una ciencia y requiere de una iniciación particular. En esta hercúlea faena de darle forma a la sensibilidad de la nueva época la identificación con la figura satánica será, para Baudelaire la estrategia básica. En el caso de Jorge Cuesta hay también una voluntad de asumir una vanguardia intelectual como heroico compromiso con su tiempo visible tanto en su radicalismo crítico como en su implacable y sistemática polémica con los discursos dominantes de la época. En este juego dialéctico Cuesta retoma para sí, como lo hizo Baudelaire, el procedimiento de una sistemática demonización.

Esta identificación con la figura de Satanás, constituirá para Jorge Cuesta la característica esencial del poeta moderno. La poesía moderna, observa, nace con la identidad demoniaca que asume a partir de Baudelaire: “Se dice que en Baudelaire nace una nueva poesía,”²⁵⁵ la poesía adquiere a partir de este momento una conciencia de sí misma que no había tenido antes, y lo que fragua su novedad es su asumido carácter demoniaco. Un deliberado cultivo de lo demoniaco le permite a Baudelaire convertirse en poeta moderno. “Fue Baudelaire, señala Cuesta, el primero

²⁵³ Citado en Ibid. pp. 113, 114.

²⁵⁴ Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complete, Salon de 1846*. Paris, Seuil, 1968, p. 227.

²⁵⁵ Cuesta. “El diablo en la poesía”. Unam. VII; p.166

que se atrevió a ver en la poesía de una manera absoluta, a la ‘flor de mal’, a la flor de la perversidad, fue el primero que la concibió como una pura fascinación, como un puro diabolismo.”²⁵⁶

No puede existir el arte, Cuesta cita a André Gide “sin la colaboración del demonio.” Y ello supone un cambio con respecto a la estrategia romántica. Ya no es una nueva filiación directa con Dios, la que se busca, más genuina o poderosa, temeraria o natural como la que intentaron los poetas románticos. Habría que pensar, por lo contrario, que el poeta moderno se transforma deliberadamente en una suerte de aprendiz del demonio, mediante un procedimiento no alejado de la “Lettre au voyant” de Rimbaud:

El primer objeto del hombre que quiere ser poeta es su propio y entero conocimiento; éste se busca su alma, la inspecciona, la pone a prueba, se la aprende. Una vez sabida, debe cultivarla; parece fácil. Pero de lo que realmente se trata es de hacer monstruosa el alma: ¡a la manera de los robachicos, vaya! Imagínese a un hombre implantándose verrugas en la cara, cultivándose las.²⁵⁷

La poesía moderna a partir de Baudelaire rompe con la inocencia romántica, y aunque éste todavía se nombre a sí mismo artista romántico, propone un posicionamiento de fomentada oposición, la asunción de una estrategia sostenidamente contraria a los valores de lo establecido que es plenamente modernas. En la permanente guerra a Dios-Padre Baudelaire involucra la astucia, la sorpresa, la totalidad del esfuerzo.

Bloom va a señalar que el mundo del poeta moderno ha perdido su unidad, no puede ser más que dual: “Antes de la Caída...el Querubín Protector era el genio pastoril Tharmas, un proceso unificador que contribuía a la conciencia no dividida... Ningún poeta puede ser un Tharmas en una época tan tardía de la historia, y ningún poeta puede ser un Querubín Protector.”²⁵⁸

Baudelaire va a darle una acepción propia a la palabra “romantisme”, en el sentido de que hará del “romantisme” sinónimo de modernidad de la sensibilidad, cuando en realidad en su acepción primera la palabra hacía referencia a una nostalgia por antiguas atmósferas literarias. Mario Praz señala que la palabra “romantic” nació como una alusión a los ámbitos que recordaban los viejos “romances”.¹ El término

²⁵⁶ Ibid. p. 168.

²⁵⁷ Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones y Cartas del vidente*. Madrid. 1995 Hiperion. Trad. Juan Ableleira. p. 113

²⁵⁸ Bloom, Harold.. Op. cit. p. 34.

surge en el inglés del siglo XVII para referirse de manera despectiva a las creencias irracionales propias de los antiguos romances, pero en el siglo XVIII, ya sin tono peyorativo, empezó llamándose “romantic” a un paisaje que despertaba connotaciones literarias.²⁵⁹

Baudelaire hace del adjetivo romántico, no añoranza de lo viejo, sino sinónimo de modernidad en el arte y revolución en el ámbito de la sensibilidad. En el *Salón de 1846* cuando se formula la pregunta sobre qué es el “romantisme” escribe:

Pour moi, romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. . . . le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue a la moral du siècle. . . . Qui dit romantisme dit art moderne, -c'est à dire intimité, s'piritualité, couleur, aspiration vers l'infini exprimés par tous les moyens que contiennent les arts.²⁶⁰

Romanticismo y sensibilidad moderna son aquí sinónimos. Lo romántico se define como una nueva forma de sentir afín a la moral del siglo. Y señala Baudelaire: “S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire.”²⁶¹ Como la postura estética y moral que caracteriza a la modernidad, lo romántico para él estaría en contradicción con una añoranza del pasado. El mejor artista va a ser el más moderno aquel que reúne, en sus términos, el mayor “romantisme” posible .

Aunque se denomine romántico, hay en Baudelaire un rechazo a la espontaneidad e ingenuidad natural de esta postura cuando celebra el esfuerzo y el trabajo literario como valores máximo. Decía Gustav Kahn que “el trabajo poético se asemejaba en Baudelaire a un esfuerzo corporal”. Al insistir en la exigencia, Baudelaire habrá de semejarse a Flaubert quien podía pasarse días encontrando el ritmo perfecto de una frase. Walter Benjamin ha notado este gusto por el sabor del sudor con el que el autor de los *Paraisos artificiales* complace a sus lectores. En el *Salon de 1846* escribe:

²⁵⁹ The word romantic appears for the first time in the English Language about the middle of the seventeenth century, meaning 'like the old romances' and shows how there began to be felt about his time, a real need to give names to certain characteristics of the chivalrous and pastoral romances. ...Like the terms 'gothic' and 'baroque', therefore, 'romantic' started in a bad sense...But a new current in taste can be discerned right from the beginning of the eighteenth century...Side by side with the depreciatory use of the word in relation to the events and sentiments of the old romances, 'romantic' came to be used also to describe scenes and landscapes similar to those described in them, and, this time without any note of scorn. ...In this second sense, the adjective has gradually ceased to retain its connexion with the literary genre (the romances) from which it was originally derived, and has come to express more and more the growing love for wild and melancholy aspects of nature. Praz, Mario. *The romantic agony*. Introduction. pp.12, 13.

²⁶⁰ Baudelaire. *Salon de 1846*. p. 229.

Es preciso que la voluntad sea una hermosa facultad y que sea siempre fértil, ya que basta... para dar a obras... de segunda fila algo inconfundible...el espectador disfruta del esfuerzo y el ojo bebe sudor.²⁶²

El énfasis por el esfuerzo implica una clara ruptura con la postura romántica que privilegiaba la inspiración sobre la obra acabada, y hacía de la fidelidad a la voz interna el criterio estético por excelencia. La tradición crítica romántica, señala M. H. Abrams, retoma la concepción de “lo sublime” de Longinus que “tiene su origen en el pensamiento y los sentimientos del que habla” y va a desarrollar la teoría expresiva del arte donde la poesía se vuelve a equivalente a una manifestación, proyección o un libre fluir del pensamiento y los sentimientos del poeta.

Almost all the mayor critics of the English romantic generation phrased definitions or key statements showing a parallel alignment from work to poet. Poetry is the overflow, utterance or projection of the thought and feelings of the poet... This way of thinking, in which the artist himself becomes the major element generating both the artistic product and the criteria by which it is to be judged, I shall call the expressive theory of art²⁶³

Habría que recordar la definición que hace Wordsworth de la poesía como “spontaneous overflow of powerful feelings. El criterio estético romántico exalta la sinceridad, la mayor fidelidad posible a los sentimientos, la recepción casi pasiva de una sabiduría interna innata.

En la *Magia de la imaginación* Jean Paul define el gusto romántico por lo impreciso, lo lejano, lo desconocido, lo que no tiene forma precisa. “How does it come about –asks Jean Paul- that everything which exists only in aspiration (sehnsucht) and in remembrance, everything which is remote, dead, unknown, possesses this magic tranfiguring charm.” Sólo lo que está vagamente plasmado en el mundo interno puede transmitir una sensación de infinito, pues se vuelve objeto de la imaginación, y sólo la imaginación posee el poder de hacer a las cosas infinitas.²⁶⁴

En Baudelaire habría, en oposición a este gusto romántico por lo indefinido, un gran desprecio por lo que sólo puede existir como aspiración o vago recuerdo, por

²⁶¹ Idem.

²⁶² Citado en Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo*, . p. 85

²⁶³ M.H. Abrams. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, p. 1953. p.22.

²⁶⁴ Because –the answer is- everything, when inwardly represented loses its precise outline, since the imagination possesses the magic virtue of making things infinite. Praz. *The romantic agony*. P. 14.

toda lo que el artista no haya conquistado y plasmado laboriosamente. En *La Fanfarlo* elabora en el retrato paródico de Samuel Cramer un exorcismo de la indulgencia romántica. A este trasnochado Don Quijote decimonónico le basta con creer ser algo o alguien para convertirse en aquello que cree ser, sin exigirse esfuerzo o mérito alguno:

Una de las extravagancias más comunes de Samuel es considerarse igual a aquellos a quienes ha sabido admirar. Después de la lectura apasionada de un buen libro, su conclusión involuntaria es ésta:

-He aquí algo tan bueno como para ser mío!²⁶⁵

Aunque Baudelaire ubica al ideal de su búsqueda estética bajo la bandera del “romantisme”, en *La Fanfarlo* hay una mirada corrosiva de la fe romántica en la sinceridad de los sentimientos y en el ideal que el hombre puede hacerse de sí mismo. José María Valverde señala que en esta novela Baudelaire se está cuestionando “el axioma romántico de la sinceridad”: Una vez rota la fe en la sinceridad de los sentimientos, el nuevo axioma será “por sus frutos los conoceréis” y agrega:²⁶⁶

La desconfianza ante el yo y los propios sentimientos, y –en términos literarios- la autonomía del personaje literario que habla en el texto, sin admitir que se hurgue en la “verdad íntima” del autor, son elementos básicos de la estética posromántica –quizás anti-romántica- que tuvo en Charles Baudelaire a su primera gran figura.²⁶⁷

Un distanciamiento crítico de la verdad emocional va a caracterizar a la postura del poeta moderno, junto con un disfrute del “sabor del sudor” que lo aleja de la ósmosis ontológica de un Samuel Cramer. Podríamos de hecho ver en *La Fanfarlo* la edificación de un contra-sublime demónico con respecto al naturalismo romántico.

²⁶⁵ En nuestros días este tipo de carácter es más frecuente de lo que comúnmente se piensa; las calles, los paseos públicos, las tabernas y todos los lugares donde se refugia la vagancia hormigean de seres de esta especie. Se identifican tanto con el nuevo modelo que terminan por creer que lo han inventado. Helos, hoy, descifrando penosamente las páginas místicas de Plotino o Porfirio... Son tan dichosos, por otra parte, en cada una de sus metamorfosis, que nos les preocupa ni siquiera que todos esos grandes genios se les hayan adelantado en la estima de la posteridad. ¿Ingenua y respetable impudicia! Así era el pobre Samuel.” Baudelaire. Baudelaire, Charles. *La Fanfarlo*. Barcelona, Montesinos, 1981, pp. 19,20.

²⁶⁶ “Creía en sus propias pasiones”, dice el narrador de Samuel Cramer. Después lo define como “uno de los últimos románticos que posee Francia.” Esgrime al final la duda fundamental: “¿nuestras pasiones ¿son de verdad sinceras?, ¿quien puede saber con seguridad lo que quiere, y conocer exactamente el barómetro de su corazón?” Prólogo de José Ma. Valverde en Baudelaire, Charles. *La Fanfarlo*. Barcelona, Montesinos, 1981, p.13

²⁶⁷ Ibid. p. 14

Baudelaire se distancia de la confianza natural en la subjetividad que caracterizó al Romanticismo. Una implacable exigencia formal confronta la previa exaltación de la espontaneidad y de la libre comunicación anímica como valores estéticos supremos. El autor de las *Flores del Mal* tendrá en Edgar Allan Poe su modelo demónico: un escritor que retoma en el arte literario todo lo que hay “de inteligencia fría, de manejo de la lógica, de impersonalidad, de rigor en la deducción”.²⁶⁸

Jorge Cuesta heredará el sarcasmo baudeleriano por la postura naturalista romántica, y habrá de definirse desde el primer momento como un poeta antirromántico. Cuesta encuentra tanto en Baudelaire como en Edgar Allan Poe modelos para una poética demónica en la que el artista no se somete al imperio de los sentimientos ni a la mimesis naturalista de la realidad, sino que organiza un orden intelectual nuevo:

Es Edgar Allan Poe el primero que se vale de tal artificio para oponerse a la literatura romántica. Emplea primero que nadie un orden meditado que organiza sobre una misma finalidad los objetos reunidos en la obra artística que emprende. Logra ocultar la naturaleza de cada sentimiento, de cada personaje con el oficio que un propósito calculado les impone.²⁶⁹

El artista demónico, heredero de Allan Poe, por el que Cuesta se declara, desnaturaliza los datos reales con los que alimenta la estructura poética o narrativa de su obra. El arte moderno construye, para Cuesta, un orden intelectual propio en el que inscribe los elementos que sustrae de la realidad. Habría en cierto sentido un secuestro de la naturaleza por el arte. Es el reordenamiento intelectual del objeto artístico lo que al artista moderno le interesa, dentro del cual la referencia a lo real queda suscrita. No hace de la realidad un objeto deseado de su sensualidad, sino un elemento al servicio de su arte, señalara el autor del “Canto”: “lo que pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla, y que ésta ha pasado a ser el instrumento en vez del objeto de su sensualidad. ¡Cómo si fuera una estratagema para engañarla y sorprenderla”.²⁷⁰

²⁶⁸ “Pone en cuestión los tradicionales supuestos románticos de la literatura, como algo basado en la inspiración, en la genialidad inexplicable de un individuo, en la transmisión eléctrica del sentir, y señala, en cambio, todo lo que hay, en el arte literario, de inteligencia fría, de manejo de la lógica, de impersonalidad, de rigor en la deducción. Prólogo de José Ma. Valverde en Baudelaire, Charles. *La Fanfarlo*. Barcelona, Montesinos, 1981, p. 8.

²⁶⁹ Cuesta. “Un pretexto: Margarita de Niebla”. Unam. V, II, p. 43

²⁷⁰ Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo, de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a

Este nuevo orden intelectual del arte conlleva una estrategia de poder sobre el orden de la naturaleza. Entre naturaleza y arte parece existir, para Cuesta, más una relación de guerra y oposición que de colaboración e integración. Ello le implica una posición sostenidamente contraria y demoníaca contra el orden dado.

Inés Arredondo observa “Así pues, la lucha contra la naturaleza, o contra el objeto, el mundo exterior, que quizá son lo mismo, lleva a la locura o a la mudez. Pero es esa lucha lo que apasiona a Cuesta.”²⁷¹

Dentro de la vida misma de Cuesta, como lo ha señalado Arredondo, podemos encontrar una paralela rebeldía al orden natural, habría que recordar el intento por subvertir el camino de la naturaleza que como químico emprende. Se dedicará a buscar una fórmula para lograr que la fruta suspenda su proceso de maduración. De hecho, Cuesta llegó a inyectarse a sí mismo esta sustancia para detener su propio proceso biológico “en un desafío abierto no sólo a la naturaleza, sino a la muerte. Sabemos lo que esto lo costó: la vida, que él mismo se quitó en un último acto de extremo desafío a la naturaleza, a la cual negó su sometimiento cuando lo privó de lo que más amaba: la razón.”²⁷²

La oposición de Cuesta al Romanticismo habrá de manifestarse políticamente en la estricta postura crítica con la que el “militante de la razón” enfrenta al nacionalismo vasconcelista.²⁷³ En la polémicas de 1932 se da una guerra como señala Guillermo Sheridan no entre ideas contrarias sino “entre una idea y una pasión, entre un razonamiento intelectual y la convicción nacionalista”.²⁷⁴ La palestra pública replantea la vieja confrontación estética y existencial entre Romanticismo y modernidad crítica, entre la ciega confianza romántica en los sentimientos versus la necesidad de una racionalidad objetiva que ya había sido asumida por la poesía moderna. Es su compromiso como poeta moderno y la experiencia heredada en la construcción de esta identidad lo que va a permitirle a Cuesta la lúcida agilidad en el cuestionamiento del discurso nacionalista.

los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo. Cuesta. “Un pretexto: Margarita de Niebla”, Unam, V 2, p. 42.

²⁷¹ Arredondo, Ines. Acercamiento a Jorge Cuesta. En Obras Completas. México, Siglo XXI, 1a. ed. ,1988, p. 289.

²⁷² Idem.

²⁷³ Hablando en nombre de la nación el Maestro (Vasconcelos) se siente cabalmente autorizado a exigir a los propios artistas no el arte que se sienten llamados a intentar sino el que “demanda la realidad nacional”. Sheridan, Guillermo. México en 1932. La polémica nacionalista. México, FCE. p33.

²⁷⁴ Ibid. p. 22.

La pasión nacionalista es un avatar del impulso romántico. “Romanticismo y Americanismo, casi nacieron juntos, poseídos por el mismo espíritu,”²⁷⁵ escribirá el autor del “Canto”. En la polémica de 1932, como ha observado Sheridan, Cuesta establece una diferencia entre “un sentimiento romántico nacional y una conciencia nacional”. El sentimiento es reductivo y heredero del facilismo sentimental romántico mientras que a la conciencia la caracteriza una apertura al exterior y una visión crítica moderna.²⁷⁶ La postura romántica que intenta oponerse a la razón con el sentimiento desdeña la autocrítica y obstaculiza la evolución, mientras que la “conciencia nacional” es clásica en su exigencia de rigor, y permite la apertura a una universalidad y a una verdadera modernidad. Cuesta como poeta moderno erige en sostén de la identidad nacional a la conciencia y no a los sentimientos, y en ello paradójicamente se adelanta con las enseñanzas de Allan Poe y Baudelaire sobre el vasconcelismo nacionalista. Su asumida identidad de poeta moderno le permite la velocidad intelectual para invertir dialécticamente los axiomas románticos nacionalistas que sustentaban el debate del discurso políticamente dominante.²⁷⁷

En “El Clasicismo mexicano” Cuesta hace girar muchos de los lugares comunes acerca de la tradición poética mexicana. Intentará darle a la literatura mexicana una raíz universal y no lo que llama una herencia castiza de exaltación localista²⁷⁸. La tradición literaria mexicana proviene, observa Cuesta, no del casticismo o el exotismo romántico europeo, -disfrazados de americanismo- la verdadera tradición mexicana será clásica y fiel a una universalidad. La literatura mexicana es heredera de la española sólo en la medida en que ésta es universal: “la vida de una cultura española en América no se explica sin un desprendimiento de España, es decir, no se explica sin un clasicismo, sin un universalismo español.” Resumirá que lo que caracteriza a la tradición literaria mexicana es su carácter crítico y reflexivo, su

²⁷⁵ Cuesta. “Clasicismo y Romanticismo”. Unam. Vol II, 104

²⁷⁶ “Desde el principio de la greca, Cuesta establece una diferencia entre el sentimiento nacional y la conciencia nacional: un sentimiento propenso al nacionalismo romántico, singularista y reductivo, y una conciencia en cuya apertura hacia el exterior, congruente con su carácter mestizo y pluricultural, observa lo mejor de la tradición mexicana. Sheridan. *México en 1932. La polémica nacionalista*, p. 76.

²⁷⁷ En la polémica de 1932 estalla particularmente la tensión ideológica entre la pasión nacionalista y la necesidad de “insertar esa pasión en la corriente general del espíritu moderno” como lo señaló Paz. Sheridan. *México en 1932*, p. 24

²⁷⁸ No hay una poesía castiza mexicana, auténticamente: el casticismo mexicano no ha sido sino un pastiche del casticismo español, la castidad, del cual, por otra parte es muy difícil demostrar, mientras que no lo son sus adulterios. Cuesta. “El clasicismo mexicano”. Unam, VII, p. 181.

pertenecer a la tradición de “la herejía, la única posible tradición mexicana”, y su tendencia a un radicalismo y a una universalidad.

Para Cuesta será fundamental la idea de una tradición artística cuyo criterio básico sea no el nacionalismo o la particularidad sino la exigencia y el rigor, que son cualidades universales y clásicas.²⁷⁹

En la dinámica polémica Cuesta no rechaza los conceptos de su contrincante sino que hábilmente invierte su significado, amplía su connotación hasta remitirlos a una idea contraria de la originariamente implicaban. Cuesta vence a su contrincante usando las propias armas de éste, pero hábilmente dirigidas en sentido contrario. Así, no rechaza la idea de tradición nacional sino que va a construir una visión alternativa de la verdadera tradición mexicana, en donde la idea de tradición nacional no remite a una geografía local sino a una suscripción universal. El razonamiento demónico de Cuesta, en el que invierte el sentido de los conceptos del su contrincante, es finalmente un procedimiento dialéctico e integrador.

Es la defensa de una tradición clásica mexicana lo que le permitirá al poeta “contemporáneo” comprometerse con su tiempo. Habría dos formas de ser moderno implícitas en la polémica de 1932: la que heredaría el desapego del espíritu crítico moderno, y aquella que querría imponer el compromiso político de “la revolución hecha gobierno”²⁸⁰ a los artistas. En la primera habría una modernidad crítica universal, en la segunda una modernidad romántico nacionalista²⁸¹ que pretende coadyuvar a los procesos sociales con ideas históricamente eficientes pero sin “gran dosis de verdad”.²⁸² Cuesta no soslaya la exigencia de compromiso con el momento histórico que Vasconcelos reclama en su propuesta de una “genuina nacionalidad”; sino que el poeta de “Amor en sombra” reformula el compromiso desarrollando su

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ “La Revolución hecha gobierno no tardará en perfilar su propia idea de la nacionalidad, de la que se considera a la vez culminación, expresión y garantía. Consciente de la relatividad con que esa idea se manipula, la Revolución propondrá su propia versión de estas creencias en lo que José Vasconcelos llamará la *genuina nacionalidad* durante los años en que se encuentra al frente de la Secretaría de Educación.” Sheridan. *México en 1932*. P. 27

²⁸¹ “la consigna que la pasión nacionalista asume a partir de este acatamiento a la Revolución, sumaba a la evasiva definición de genuina nacionalidad la necesidad de modificar, y en su caso hasta cancelar tradiciones literarias que obedecían a las leyes peculiares de un desarrollo determinado por su inevitable participación en una historia más amplia.” *Ibid.* p. 28.

²⁸² Según Abelardo Villegas: “Restaurar esa verdad nacional, de la que se desprende todo nacionalismo, y usufructuarla políticamente, suponía favorecer un conjunto de creencias y sentimientos que poseen algo que podríamos llamar eficiencia histórica, es decir, que coadyuvan a los procesos sociales, pero que a menudo no poseen una gran dosis de verdad.” *E. Citado en Ibid.* p. 26.

propia idea de “contemporaneidad” y de tradición nacional. Juega a invertir los conceptos esgrimidos por su oponente.

Cuesta tampoco soslaya la exigencia de responder al llamado revolucionario la época.²⁸³ Sólo que aquí el poeta también va a dar su propia idea de arte revolucionario. Hay que ser clásico para ser revolucionario: “El clasicismo es una literatura y un arte imprevistos. No es una tradición, sino la tradición en sí. Y no es tradición lo que la obra guarda del tiempo, sino lo que el tiempo guarda de ella”²⁸⁴ Sólo lo clásico tendrá la capacidad de sobrevivir en la historia, permanecer vigente y siempre moderno, debido a la coherencia propia que le da su rigor. Lo verdaderamente revolucionario y moderno, es lo que tiene la capacidad de permanecer, de imponerse, oponiéndose, al curso del tiempo. Esta consistencia interna de la obra clásica la sitúa aparte de su tiempo y en oposición respecto al flujo cambiante de éste. Las obras clásicas tienen la naturaleza constante e independiente de la roca que se sostiene sólidamente debajo de las mutaciones de la superficie:

Su naturaleza histórica puede compararse a la constancia profunda de la roca a través de la inconstancia de los sedimentos superficiales, pues la profundidad y la constancia de su estrato histórico las distinguen y las apartan en la historia, en vez de sumarlas a su transformación aparente.²⁸⁵

Es interesante observar que esta imagen de la roca debajo de la superficie cambiante será una de las referencias paisajísticas del “Canto a un Dios mineral”. El poeta se mira en el espejo de agua²⁸⁶, en un primer momento, pero intenta superar la inconstancia de la líquida imagen desgarrada y alcanzar la solidez mineral del fondo. A esta deseada solidez la representa tanto el mineral bajo el agua como el lenguaje poético, fraguado en liras estrictas. Poema y roca son más sólidos que el reflejo evanescente de la propia imagen en el espejo de agua.

Es como si de alguna manera Cuesta quisiera hacer su propio retrato sobre esta piedra lingüística consistente bajo la fugacidad del agua, a la vez que sobre las exigencias del Clasicismo que logra permanece firme bajo los cambios históricos.

²⁸³ Ibid. p. 27.

²⁸⁴ Cuesta. “Clasicismo y Romanticismo”. Unam. V II, p. 107.

²⁸⁵ Cuesta. “La pintura de José Clemente Orozco”. Unam, V II, p. 163

²⁸⁶ Es Inés Arredondo la primera autora que ha señalado claramente que el “Canto” es un poema que retoma el tema barroco del retrato sobre el agua. Arredondo. Op. Cit. 273.

clásico de lo moderno²⁹³ encontramos otra vez este “aunar siempre dos formas opuestas de reacción”²⁹⁴ que caracteriza según Jules Lemaitre a su obra.

Baudelaire no podrá romper completamente con la idea de tradición clásica sin cancelar su propia validez estética. Esta calidad artística que la tradición consagra, es lo que le dará finalmente su autoridad social. La idea de tradición apuntalará paradójicamente las propuestas con las que buscará romper con las ideas aceptadas de lo bello. La ruptura con la tradición se da en en él en un juego pendular, distanciándose de lo vieja tradición primero, pero buscando que lo nuevo llegue a su vez a ser parte de una tradición clásica.

Baudelaire se verá llevado a desarrollar una idea moderna del concepto clásico de lo bello. La belleza debe componerse de dos elementos, observa, de un aspecto novedoso o circunstancial y otro eterno y clásico: “Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable...y de un elemento circunstancial que será, si se quiere, en parte o todo entero, la época, la moda, la moral la pasión. Sin este segundo elemento...el primero sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana.”²⁹⁵ Esta búsqueda de lo clásico de la novedad en Baudelaire está inscrita en una doble contradicción: Lo moderno exige un juego de oposición con respecto al pasado, pero lo clásico de lo moderno implica también un oposición que juega en contra de los valores de la propia modernidad. El posicionamiento demónico se multiplica.

Si Baudelaire anhela fraguar lo clásico de lo moderno, Cuesta convierte clasicismo y revolución en conceptos sinónimos recelando de todo imperioso anhelo de novedad. Es en la figura de José Clemente Orozco donde Cuesta trazará el retrato de su propio ideal a la vez clásico y revolucionario. Orozco no es un pintor históricamente original en el sentido en que Picasso podría serlo: “la de Orozco no es el tipo de pintura original; pues su originalidad consiste en una incapacidad de ponerse a la altura del tiempo y adquirir la velocidad de su paso; consiste en la inercia individual de su destino.”²⁹⁶ Es en la figura de José Clemente Orozco, quien no es un “intérprete sumiso de nuestro tiempo” -cuya obra sería contraria al trabajo

²⁹³Walter Benjamin ha trabajado este aspecto de Baudelaire: La antigua pretensión de inmortalidad la experimentó como pretensión de ser alguna vez leído como un escritor antiguo. El acotamiento de la tarea artística en general es para él que “toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad”. Ibid. p. 99.

²⁹⁴ Cita de Jules Lemaitre en Ibid. p.113

²⁹⁵ Citado en Ibid. p. 100.

²⁹⁶ Cuesta. “La pintura de José Clemente Orozco”. Unam, V II, p 162.

de Diego Rivera- que Cuesta encuentra un espejo de su propia concepción del clasicismo revolucionario.

Es el espíritu de oposición a su época lo que a Cuesta le atrae de Orozco, su pasión por la negación, y menciona el carácter satírico y crítico de su primera pintura. “De la observación de estas características llega a sentirse la obra de Orozco como fundada en el puro celo revolucionario de la negación.”²⁹⁷ También agrega sobre Orozco: “la revolución no es un nuevo dogma, una nueva fe, sino una crítica y que esto es el arte clásico sobre todo: una crítica radical.”²⁹⁸

El espíritu clásico con su exigencia de rigor va a encarnar para Cuesta de forma privilegiada al espíritu crítico de la modernidad. Con respecto a la radicalidad intelectual de la postura de Cuesta como polemista quizás podríamos citar lo que señala sobre la ciencia poética: “ningún límite traza a su pasión de conocer; en que no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema. Pues esta es la acción científica del diablo: convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual.”²⁹⁹ Cuesta hablará no sólo de la poesía como hermana de la ciencia, sino literalmente de “ciencia poética,” es decir de metodología poético científica, como un acercamiento radicalmente intelectual y crítico a lo dado.

Lo demoniaco de la poesía moderna supone, tanto en Baudelaire como en Cuesta, que no habría poesía moderna sin un juego de poder contra los valores establecidos. La demonización cuestiana como mecanismo sistemático para alcanzar la estatura radicalmente crítica del poeta moderno es una herencia de Baudelaire. Sólo en este juego de oposición a lo dado se puede promover el avance de una dinámica histórica, ser un creador crítico, no sólo de objetos de arte, sino de la misma historia, alcanzar de alguna manera ese ideal que propone Wilde en el *Crítico como artista*³⁰⁰: en donde sin el espíritu crítico sería impensables tanto la novedad histórica como la cultural.

La oposición a lo dado que hay en el desafío demónico es para Baudelaire y también Cuesta una suerte de acelerador histórico, el fermento imprescindible para ganar la guerra contra su tiempo y lograr la notoriedad de una heroica singularidad.

²⁹⁷ Ibid. p. 164.

²⁹⁸ Cuesta. “José Clemente Orozco: ¿Clásico o romántico?” Unam. V III, p. 411.

²⁹⁹ Cuesta. “El diablo en la poesía.” Unam. V I, p. 168.

³⁰⁰ Señala Gilbert: “es la facultad crítica la que inventa formas nuevas. Al instinto crítico se debe toda nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte encuentra preparado y a mano.” Wilde, Oscar. *El Crítico como artista*, p. 35.

4.3 La “ingeniería diabólica” de Baudelaire

4.3.1 Retratos de Adán y del Satanás heroico

Va a señalar Harold Bloom que en todo poeta moderno se suceden dos rostros: el poeta Satanás se sobrepone al rostro del efebo o poeta Adán. En todo poeta potencialmente fuerte hay una primera presencia juvenil, el poeta Adán, que puede todavía sostener, aunque brevemente, la imagen del sueño de la unidad perdida. Tharmas sería el emblema de Adán, genio unificador de la conciencia aún no dividida.³⁰¹ Señala Harold Bloom:

Entre el Adán y el Satanás, se encuentra el Querubín Protector, que es emblemático de la angustia de las influencias. El poeta Adán tras de su breve vida, tiene que enfrentarse a la angustia de escribir poesía dentro de una cultura demasiado rica en tradición poética como para necesitar de una nueva voz. Para poder sobrevivir a esta tradición cultural angustiada el poeta moderno se sataniza. El poeta fuerte o Satanás es el que logra trascender la angustia de las influencias: "Satanás es una conciencia pura o absoluta del ser obligada a haber admitido una íntima alianza con la opacidad".³⁰²

Adán es el poeta moderno potencialmente fuerte; Satanás, este último, va a conquistar su posición mediante una “autorrealización heroica.” Satanás siempre carga “con la sombra o espectro del deseo de Adán, carga con el deseo reprimido del hombre natural.”³⁰³

El poeta fuerte antes de convertirse en Satán, es un Adán y a Adán lo caracteriza el hecho de que intensifica al máximo sus deseos.³⁰⁴ Hay todavía una inocencia con respecto a su propio deseo en Adán. Sin conciencia aún del pecado, Adán celebra despreocupadamente las manifestaciones de su ser interior y aspira al mundo unificado por herencia directa. El efebo siente en su breve apoteosis, en una imagen entrevista o revelada, que el estado paradisiaco pudiera estarle al alcance de la mano.

En su momento adánico, en el poeta que habrá de satanizarse existe una celebración de la unidad del mundo, afín al mito romántico. El “Adán” de Baudelaire consideramos que habla en poemas como “Correspondencias” y “Elevación”. En el

³⁰¹“Adán es el poeta moderno potencialmente fuerte, pero en el momento de su mayor debilidad, cuando todavía no ha encontrado su propia voz.” Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Bloom, P. 30

³⁰² Ibid. p. 43

³⁰³ Ibid. p. 34

³⁰⁴ Idem.

primero, desarrolla la idea de la sinestesia: “Dans une ténébreuse et profonde unité/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”³⁰⁵. Habría una correspondencia natural entre todos los elementos del universo en este soneto que anuncia la teoría de la “universelle analogie” desarrollada más tarde en su artículo sobre Victor Hugo:

Chez les excellents poètes, Il n’y a pas de métaphore, de comparaison ou d’épithète qui ne soit d’une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l’inepuisable fonds de l’universelle analogie, et qu’elles ne peuvent être puisées ailleurs.³⁰⁶

Mediante un “bosque de símbolos”, “Correspondences” plasma la idea de un cosmos que funcionaría de forma análoga al lenguaje poético. Baudelaire concibe la unidad del mundo en base a simetrías y ecos como los que se corresponden prosódicamente al interior de un poema. Octavio Paz señalara que la analogía es la visión romántica del universo y del hombre y está apoyada en una prosodia: “La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia.... El mundo es un poema, a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal”³⁰⁷

“Correspondences” dará cabal voz al efebo adánico de Baudelaire y, en su visión de la analogía universal, es un poema casi fiel a la postura romántica, pero con un tono, no de heroica inmersión pasional en el “Unico” que será típica del Romanticismo, como en el caso de Hölderlin”,³⁰⁸ sino de desapego moderno cual un *flâneur* del espectáculo metafísico y estético.

“Correspondencias” deja plasmada la herencia de la tradición hermética y neoplatónica expresando una visión sustancialmente romántica. Jorge Cuesta expresa su sensibilidad adánica en “Dibujo” soneto que abre la edición de su poesía reunida por la Imprenta Universitaria y que la revista Ulises publicó en agosto de 1927.

305 Traducimos: “En una tenebrosa unidad muy profunda.... donde se responden perfumes, colores y sonidos Baudelaire. “Correspondences” *Les fleurs du mal*. *Oeuvres Complètes*, P. 46

306 Baudelaire. *Reflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. “Victor Hugo.” *Oeuvres Complètes*, p.471.

³⁰⁷ Paz. *Los hijos del limo*. P. 95.

³⁰⁸ La relación trágica de Hölderlin con respecto a la búsqueda del “Unico” shaftesburiano se hace manifiesta, señala Argullol, tanto en la muerte de Empédocles cuando decide lanzarse al volcán deliberadamente como en el suicidio de su propia vida: “Si Hölderlin-Hyperion quiere “asaltar el cielo”, el héroe Empedokles, mediante la autoaniquilación, y su creador Hölderlin, mediante el “abandono de la realidad” y la ascunción de lo mítico, creen “robar al cielo la llama de la vida”. Argullol, Rafael. *El Héroe y el Unico*. p. 77.

Encontramos en “Dibujo” una visión que tiene muchas analogías con “Correspondences”:

Suaviza el sol que toca su blancura
Disminuye la sombra y la confina
y no tuerce ni quiebra su figura
el ademán tranquilo que la inclina.

Resbala por la piel llena y madura
Sin arrugarla, la sonrisa fina
Y modela su voz blanda y segura
El suave gesto con que se combina.

Sólo al color y la exterior fragancia
Su carácter acuerda su constancia
Y su lenguaje semejanza pide;

Como a su cuerpo no dibuja y cuida
Sino la música feliz que mide
El dulce movimiento de su vida.³⁰⁹

En este poema aparecen tanto el sol como la sombra suavizados por el dibujo. La figura del retratado se sumerge dentro de un ademán tranquilo: “no tuerce su figura”. La sonrisa queda protegida de arrugas por la piel “llena y madura”. La voz, que no podría ser figurada plásticamente, se halla inmersa en el gesto con el cual ésta “se combina”. El sonido se encuentra “correspondido” en el “suave gesto”. El carácter y personalidad del sujeto está plasmado, “acordado”, en el color del retrato. La forma del dibujo manifiesta una “exterior fragancia” al remitirnos al carácter y a la personalidad del retratado. Esta realidad externa va a ser como un aroma que despide la línea del dibujo. Habría una correspondencia entre el trazo y carácter del retratado, entre la línea y metafóricamente hablando “el aroma” exterior de la vida. Es como si la línea del dibujo mediante un arte de correspondencias pudiera suavemente incluir al universo exterior. La concordancia entre dibujo y realidad externa rebasa la función mimética de la figuración y se abre el universo de las analogías. “Dibujo” desarrolla la idea de la inclusión en la forma dibujada de una realidad externa amplísima, de una manera que rebasa al ilusionismo o la mimesis figurativa para remitirnos al cosmos de las analogías que plasma Baudelaire en “Correspondences”.

³⁰⁹ Cuesta. “Dibujo”. *Poemas y ensayos*. Unam. V 1. P. 46.

El dibujo pareciera guardar en la suavidad de su línea tanto la figura como la voz y el carácter del dibujado, así como el universo exterior, con su sol y su sombra armonizados. El dibujo podría funcionar en un sentido musical como un acorde en el que estarían incluidas una multiplicidad de elementos de la realidad exterior.

En Baudelaire las “correspondencias” son una estructura inherente al universo, algo dado que el poeta puede observar y revelar. El universo en su “universelle analogie” está naturalmente armado como un poema; el poeta recibe esta armonía confusamente, no con demasiada claridad; ésta lo envuelve como un rumor. Se diría que es más un presentimiento intuitivo que un conocimiento preciso. El “Unico” shaftesburiano tiene en Baudelaire la identidad de una multitud de concordancias; su unidad se mantiene flotando en la confusión del rumor del mundo o de la hojarasca de un bosque, es una “ténébreuse et profonde unité”.

En el caso de Cuesta el tejido de correspondencias no está sustentado en la naturaleza, sino que es construido mediante el arte. Es el dibujo el que somete la realidad a un orden, del que ésta carece. La realidad en sí misma carece de unidad, no tiene alma, ni armonía; no hay un “Unico” en la naturaleza para Cuesta. El “Unico” no será una entidad dada, sino una ardua conquista mediante la construcción de un nuevo orden artístico. La imagen artística es la única portadora del potencial divino de la armonía, y con ello el Adán de Cuesta invierte de manera radical la propuesta de San Agustín: no es el demonio el que nace de la imagen o simulacro, es el cielo con sus armoniosas concordancias lo que surge gracias a la imagen. La construcción poética es la única capaz de ordenar la realidad según un “acorde” superior. En cierto sentido podríamos decir que así como el dibujo encierra a la figura y personalidad del retratado, “Dibujo”, el objeto poético, confina el vasto universo de las “Correspondencias” a una hoja de papel. En esta hoja de papel queda sumergida “l’universelle analogie”. Casi podríamos decir que el profundo bosque de símbolos que en Baudelaire se dispersa en rumores, en Cuesta queda atrapado en el objeto de arte.

El poeta Adán de Baudelaire también está presente en “Elevation”, soneto en el que Baudelaire se entrega con exaltación a la aspiración del infinito heredando al Fausto joven en su momento de audacia. En “Elevación”, el autor de las *Flores del mal* celebra un ambicioso deseo de vuelo por encima de los estanques, valles, montañas, bosques, cielo estrellado. Nada parece ni detenerlo, ni satisfacerlo. Afirma lanzarse hacia el descubrimiento de los secretos más profundos y finalmente alcanzar

"Le langage des fleurs et des choses muettes!".³¹⁰ Hay una búsqueda del disperso verbo original en este aventurero impulso de vuelo, una ambición por conocer el idioma de las cosas que no hablan. "Elevation" plantea el deseo de sumergirse en el verbo divino de la naturaleza, en ese "templo viviente" o "bosque de símbolos" que se manifestaba también en "Correspondences".³¹¹ Baudelaire recibe el linaje de su Adán del Fausto goethiano, ese teólogo arrojado y ciegamente arrogante con un deseo de más allá como aspiración irrenunciable.

Vive en Baudelaire un ímpetu por dejar atrás la realidad, cruzar el mundo de lo existente hacia un "más allá", un anhelo por la extrañeza y la novedad del viaje. Baudelaire deseaba encontrar en cada realidad una insatisfacción fija, un llamado hacia otra cosa, una trascendencia objetiva, señala George Bataille.³¹² Nunca renuncia al anhelo de realidades nuevas. En "La voix" se ve a sí mismo como niño en su cuna en medio de una biblioteca entre los altos folios arrullado por dos voces.³¹³ Una de ellas de manera firme e insidiosa intenta convencerlo de la pletórica bondad de un apego a lo terreno: "La terre est un gâteau plein de douceur; /Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!) /te faire un appétit d'une égale grosseur".³¹⁴ La otra de las voces es suave y melancólica, canta como viento de cementerio e intenta alejarlo de lo real: "Viens oh viens voyager dans les rêves, Au delà du possible, au delà du connu". Esta segunda voz atemoriza, pero acaricia el oído³¹⁵ y su llamado es finalmente irresistible: "Oui! Douce voix!", le responde Baudelaire. Desde entonces data su fatalidad. En esta insaciable deseo de un más allá que no se cumple con lo dado, habrá de identificarse con el joven Fausto embriagado e incauto.

Hay un Adán velozmente pervertido y satanizado en Baudelaire. Adán aquí intensifica sus deseos, como lo hacen todos los Adanes, pero pierde inmediatamente su inocencia. El Adán en Baudelaire se transforma velozmente en demonio.

310 "El lenguaje de las flores y las cosas mudas." Baudelaire. "Elevation" *Les fleurs de mal.* *Oeuvres Completes*, p. 46.

311 Podemos pensar que hay una analogía con este "lenguaje de las cosas mudas" en "Correspondences", en donde el hombre atraviesa por un bosque de símbolos que es el de la naturaleza: "La nature est un temple où de vivants piliers/ Laisser parfois sortir de confuses paroles; L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers. Baudelaire. "Correspondences", p. 46.

312 Este aspecto de permanente insatisfacción con lo real es consignado por Bataille: "Baudelaire désirerait trouver en chaque réalité une insatisfaction figée, un appel vers autre chose, une transcendance objective." Bataille. *La littérature et le mal*, p.194.

313 "Mon berceau s'adosait à la bibliothèque". Baudelaire. *Les Fleurs de mal*. "La voix" p.46.

314 Traducimos: "La tierra es un pastel que rebosa dulzura, yo puedo (y tu placer no tendrá límites), crearte un apetito de idéntico tamaño".

315 Traducimos: "Ven viajero, ven a viajar en los sueños, más allá de lo posible y del mundo conocido".

El patético personaje Samuel Cramer³¹⁶ de *La Fanfarlo* podría fungir como la sombra paródica del Adán poético baudeleriano. En Samuel Cramer el padre de la poesía moderna exorciza la heredada indulgencia de la ambición romántica. A este perezoso personaje, le basta con creer ser algo o alguien para convertirse como por ósmosis en aquello que cree ser.³¹⁷

Pareciera que el Adán baudeleriano fuera desde el primer momento consciente de la hybris y sobre todo la impostura presente en la desmesura de su anhelo; podríamos decir que de alguna manera ya se vive a sí mismo como demónico. El demonio tendrá, por lo tanto, para este autor dos rostros: el del deseo intensificado de Adán, pero también su momento sucesivo: el del gran fracasado y derrotado, la gran víctima³¹⁸. Este yo-demónico combina la desmesura fáustica del deseo de infinito con la lastimosa expulsión del paraíso del eterno condenado.

El Adán fáustico baudeleriano rápidamente se desliza hacia su contraparte demoníaca, la figura del condenado, por una suerte de perversión natural del deseo, pero también mediante una elección que hace del castigo, no un impedimento contra el exceso, sino aceptada condición. Como transgresor consciente Baudelaire nunca deja de ser finalmente un moralista.

En el caso de Cuesta, el poeta Adán se demoniza mediante un proceso de aprendizaje que viene del padre poeta. Podríamos decir que en Cuesta la demonización es metódicamente estudiada, analizada e implementada. Cuesta es un poeta-científico que se apodera de un método para lograr su objetivo: volverse demoníaco. La demonización es el método, podríamos decir, científico de Cuesta

³¹⁶Sobre Samuel Cramer, Baudelaire escribe: "En nuestros días este tipo de carácter es más frecuente de lo que comúnmente se piensa; las calles, los paseos públicos, las tabernas y todos los lugares donde se refugia la vagancia hormiguan de seres de esta especie. Se identifican tanto con el nuevo modelo que terminan por creer que lo han inventado. Helos, hoy, descifrando penosamente las páginas místicas de Plotino o Porfirio... Son tan dichosos, por otra parte, en cada una de sus metamorfosis, que nos les preocupa ni siquiera que todos esos grandes genios se les hayan adelantado en la estima de la posteridad. ¿Ingenua y respetable impudicia! Así era el pobre Samuel." 316 Baudelaire. *La Fanfarlo*, pp. 19,20.

³¹⁷Una de las extravagancias más comunes de Samuel es considerarse igual a aquellos a quienes ha sabido admirar. Después de la lectura apasionada de un buen libro, su conclusión involuntaria es ésta:

-He aquí algo tan bueno como para ser mío. Idem. P. 20

³¹⁸Walter Benjamin reconoce muy claramente las dos rostros distintos de Satán en la obra de Baudelaire: "Ese Satán al que el rosario de las invocaciones conoce también como "confesor"... de los conspiradores", es distinto del intrigante infernal al que los poemas llaman con el nombre de "Satán Trimegiste, de demonio, y las piezas en prosa con el de su Alteza cuya morada subterránea está cerca del bulevar. Lemaitre ha señalado la escisión que hace del diablo "por un lado autor de todo lo malo y luego el gran derrotado, gran víctima. Benjamin. *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1980, pp.35,36.

para integrarse a la tradición de la poesía moderna universal, poesía que a su vez es definida como científica.

Lo demoníaco en Baudelaire se halla vinculado al deseo del viaje y de inaugurar adánicos mundos inéditos. Del Fausto goethiano, en tanto que símbolo caído de la aventura espiritual romántica, Baudelaire recibe su guía iniciática, pero se proclama más audaz y desfachatado que éste. Si Fausto vive una sorpresa inesperada, un desconcierto, frente a ese perro³¹⁹ que con su asedio centrípeto se convierte en Mefistófeles, si Fausto se ciega, encendido por su ambición, a las admoniciones para el cuidado espiritual que le formula Wagner -análogas a las prevenciones cristianas-, en Baudelaire habrá una voluntad clara de pactar con lo demoníaco, un decidido ir a su encuentro, una desenvoltura y ligereza modernas en este buscado encuentro.

La búsqueda del “sólo Único” en Baudelaire no se arredra aunque prevea el escarmiento y se sepa condenada a un fracaso patético, estigmatizada por la locura, humillada por el prosaísmo de la época. Como poeta Baudelaire asume, junto con el deseo heroico del vuelo poético, el costo del fracaso. La altura casi divina del poeta sólo vuelve más lamentable y dramática su caída. El semidiós fáustico de “Elevation” tendrá su envejecida manifestación doliente en “Chatiment de l’orgueil”,³²⁰ donde un doctor de teología, después de haber franqueado celestes caminos ignorados, con orgullo satánico desafía a Cristo. El teólogo se despeña en la locura. Sucio, inútil, feo, se vuelve mofa callejera. Si el primer rostro de lo demoníaco en Baudelaire es el del Fausto joven y arrogante el segundo rostro demoníaco es el del viejo Fausto vencido por un sin fin de humillaciones.

Hay una dualidad en la identidad satánica baudeleriana, donde el poeta, al ser consciente de la perversión de su elección, no es sólo con la figura de Fausto estudioso con la que se identifica sino con el mismo Mefistófeles y sus artimañas sórdidas. El Fausto baudeleriano no se equivoca inadvertidamente, inspirado por grandes anhelos e ideas, como el de Goethe, sino que ha decidido transformarse en

³¹⁹ Esta aparición del perro en el *Fausto* ha llevado a asociar a Mefistófeles con la figura del mago renacentista Cornelio Agripa y su famoso Swcharze Pudel. Rezaba la leyenda que Agripa tenía como espíritu protector a un perro negro, quien a la muerte de su amo se echó al río. Frances Yates. *La filosofía oculta de la época isabelina*. México, FCE, 1982. p.114.

³²⁰ “Immédiatemente sa raison s’en alla/ L’éclat de ce soleil d’un crêpe se voila;... Dès lors il fut semblable aux bêtes de la rue./ Et, quand il s’en allait sans rien voir, à travers/ les champs, sans distinguer les étés des hivers, /Sale, inutile et laid comme une chose usée, Il faisait des enfants la joie et le risée.” Baudelaire. “Chatiment de L’orgueil” *Les fleurs*, p. 52

aprendiz del mágico criado siniestro, voluntariamente dispuesto a practicar sus trampas. El demonio de Baudelaire se quiere Fausto y Mefistófeles reunidos.

Goethe deslinda en dos personajes al Fausto romántico del artero Mefistófeles para lograr un verdadero pathos trágico, pero Baudelaire los vuelve a reunir traviesamente, ayuntando la caricatura cómica de Mefistófeles a la nobleza de la búsqueda poética del Fausto. El poeta para poder aspirar a ese más allá por el que su sensibilidad clama tendrá, más que pactar con el demonio, como lo hizo Fausto, actuar como un reencarnado Mefistófeles.

Otra diablo híbrido en Baudelaire es el de Satán Trismegisto,³²¹ donde la figura del demonio retoma, con el patronímico de Trismegisto, el linaje de la tradición hermética³²² En el bruñido musical de sus versos, el poeta se identifica con esta mezcla de Satanás y de Hermes Trismegisto: “Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste/ Qui berce longuement notre esprit enchanté, /El le riche métal de notre volonté/ Est tout vaporisé pars ce savant chimsite”.³²³ En esta conjugación de la identidad de Satán y la de Hermes Trismegisto, se mezcla el demonio mañoso y fatídico con el elevado maestro espiritual de la tradición hermética.

Un exceso de ardor y una ausencia de límites en el deseo baudeleriano lo lanzan directamente hacia lo demoniaco: erotismo y sensualidad se abocan a gozar de la amplitud del mundo,³²⁴ pero en una ambición que los deforma. El deseo erótico se pervierte de raíz: hay, de pronto, una sujeción casi religiosa a una mujer que vista de cerca resulta un monstruo. O hay una sujeción esclavizada, rastrera al deseo mismo, donde el poeta no deseará liberación de ningún tipo. El primer caso se manifiesta claramente en “El poseído”: donde todo en la amada le provoca un placer mórbido y petulante: “O mon cher Belzebuth, je t’adore”.³²⁵ Hasta las más abyectas arrogancias de la mujer lo colman. Al encadenarse por el deseo, el amante se condena a desear a su demonio femenino.

³²¹ Baudelaire “Au Lecteur” *Les fleurs du mal*, p. 43.

³²² La tradición hermético ha sido fundamental para los poetas desde el Renacimiento como lo muestran los trabajos de Frances Yates. Por otro lado hay una abundancia de temas de tipo hermético en Baudelaire, basta recordar su soneto “La vida anterior”. Baudelaire. “Vie antérieure”, p. 51

³²³ Este Satán Trismegisto: “arrulla al hombre y lo seduce, vaporiza el valioso metal de su voluntad como un alquimista. Baudelaire, “Au Lecteur”, p. 43.

³²⁴ Quizás en esta sensualidad baudeleriana podríamos encontrar un eco de la primera de las voces en “La voix” que le promete ampliar su apetito para igualarlo en inmensidad al gran pastel que es el mundo.

³²⁵ Baudelaire. “Le poséédé”. *Les fleurs du mal*, p. 33.

En el segundo caso, el poeta desea al deseo, aunque éste lo destruya, sin permitirse liberación alguna. El amante en “Le vampire” se retrata víctima de una tropa de demonios que han humillado su espíritu atrozmente. Solicita la ayuda liberadora de la espada rápida o al veneno pérfido. Ambos se niegan a socorrerlo: “Imbécile! –de son empire/ Si nos efforts te délivraient,/ Tes baisers ressusciteraient/ Le cadavre de ton vampire!”³²⁶ Aunque algo o alguien pudiera matar a su demonio, el poeta prefiere seguir esclavizado.

Satán representa al eterno condenado, a la víctima suprema de un orden impuesto. Baudelaire asumirá, sin escapatoria alguna, la identidad de este condenado. Acepta esta identidad, como lo ha señalado Jean Paul Sartre, como la decisión fundante de su vida. Detesta a esa madre, nos señala el filósofo francés, a ese consejo de familia, a esa amante avariciosa, a esa sífilis, pero se sigue procurando su atadura, no mueve un dedo para librarse de ellos.³²⁷ Es el lugar del condenado el que lo define y sustenta; a pesar del cautiverio y sufrimiento que implica, le regala la libertad de elegir su identidad. “Aquel que se condena,” señala Bataille, “adquiere una soledad que es como una imagen adelgazada de la gran soledad del hombre verdaderamente libre”.³²⁸

La condición del condenado, que es como la de Satán, será para Baudelaire, la quintaesencia de lo humano. Al consagrarse al demonio, como poeta, queda profundamente comprometido con lo esencial de la condición humana. En “Au Lecteur” proclama que el hombre vive encantado por el mal. La pasión engañosa, el vino, la muerte son formas de alivio concreto para su cruel desamparo.³²⁹ Hombre y mal son inseparables, de una forma que recuerda a San Agustín, el hombre mismo por serlo tiene al demonio como dueño.

Satanás dentro de la construcción de la voz poética baudelariana va a funcionar como una suerte de vinculador entre el poeta y sus personajes, encarnando la sensibilidad de su tiempo. Esta postura del condenado absoluto habrá de permitirle,

³²⁶ Baudelaire. “Le Vampire” p.59

³²⁷ Con respecto a esta condición de condenado escribe Sartre: “il ne se borne pas à le supporter passivement en formant le souhait qu’il soit temporaire: il s’y enferme et, puisqu’on l’y a condamné, il veut du moins que la condamnation soit définitive. Nous touchons ici au choix originel que Baudelaire a fait de lui-même, à cet engagement absolu par qui chacun de nous décide dans une situation particulière de ce qu’il sera et de ce qu’il est.” Jean Paul Sartre. *Baudelaire*. Paris, Gallimard, Idées, 1972, pp. 20,21.

³²⁸ “Et celui que se damne acquiert une solitude, qui est comme l’image affaiblie de la grande solitude de l’homme vraiment libre. Bataille.” *La littérature et le mal*. p. 190.

³²⁹ Baudelaire. “Au Lecteur”, p. 43.

lo mismo que al Satán de sus “Letanías”,³³⁰ la identificación de igual a igual con los personajes marginales cuyas máscaras va encarnando. Walter Benjamin ha observado que Baudelaire encuentra modelos para su voz poética en el trapero, la prostituta, el saltimbanqui pauperizado, el *flâneur*, el loco. El poeta es como el *chiffonnier* que rebusca en la basura adornos mustios, se iguala a la cortesana en su carácter de mercader y mercancía, posee la impotente destreza del saltimbanqui hambreado, la curiosidad del vago.³³¹ Gracias a la mediación satánica del condenado eterno, *Las flores del mal* mezcla el yo de la voz lírica a un peregrinaje alegórico a través de diversos tipos sociales. El poeta se adjudica como metáforas de su yo cada una de estas caretas sociales. Estas encarnaciones alegóricas de la voz poética hacen de *Las flores del mal* una obra diáfana al clima político de su tiempo.

Este eslabonamiento a un múltiple juego de identidades, a partir de la posición del condenado, permitirá a la voz lírica pasar de la primera personal singular, del yo lírico, a una primera persona plural más afin al sujeto público del ciudadano moderno. No exenta de un toque farsesco, esta voz emitida desde un “nosotros” resuena con burla en el sonsonete de un obediente recitado escolar en “Au lecteur”: “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps.”³³²

La primera persona plural en Baudelaire nos recuerda su exaltación del traje negro como símbolo privilegiado del espíritu moderno. Este traje negro tiene no sólo su belleza política que es la expresión de la igualdad universal, sino también su belleza poética que es la de representar al alma pública.³³³ Esta uniforme librea de desolación es un testimonio de la igualdad cívica moderna. Los trajes negros simulan, observa el poeta, un inmenso desfile de enterradores, enterradores políticos, enterradores amantes, enterradores burgueses. Se puede pensar que todos celebramos un duelo.

330 Satanás aparece en este poema identificándose con los más desdichados. Baudelaire. “Les litanies de Satan.” p. 120.

331 Ha sido Walter Benjamin quien ha desglosado cada uno de los avatares de la identidad de Baudelaire en estos diferentes personajes del París del mediados del siglo XIX en *Poesía y capitalismo*.

332 Baudelaire. “Au lecteur.” p. 43.

333 “Y en cuanto a los excéntricos, señala, que antes denunciaban los colores violentos y contrastados del atuendo, ahora se conforman con matices en el diseño y el corte, más que en el color. Y que el partido de los coloristas no se indigne demasiado, agrega, pues aunque la labor es difícil, es por ello más gloriosa. Los grandes coloristas saben crear color con un traje negro, camisa blanca y un fondo gris.” Remarquez bien que l’habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l’expression de l’égalité

Quizás para la construcción de este sujeto público se exige el duelo de una subjetividad que ya no puede erigirse como referencia absoluta. El yo, dentro del mundo moderno, debe vestir el traje negro del sujeto público, el atuendo uniformado del enterrador del propio ser. La identidad demónica baudeleriana podría funcionar en cierta forma a la manera de este traje moderno que encarna un lugar público.

El rol del demónico mediador proteico es en última instancia “amoroso”. El diablo es de pronto una suerte de benefactor en las peores desgracias. Igualdad, compasión, fraternidad le serán virtudes efectivas -imposibles para un Dios aéreo y desprendido, serán naturales al ángel caído y acostumbrado al dolor.³³⁴ La figura de Satán se acerca, en los poemas últimos, por sus tribulaciones de condenado y por su comprensión humana a la de un Cristo sufriente.³³⁵ Y contrasta su disponibilidad contra un divino padre perfecto que se muestra envidioso y avaro, escondiendo los tesoros de sus piedras preciosas, irascible e injusto, sacudido por negras cóleras y soberbio al excluir tantas almas³³⁶ Si hay algo cuestionado en *Las flores del mal* es la referencia a un bien puro; el mal se entremezcla con el bien, todo mal puede procurar un bien; y el bien absoluto está lejos de ser perfecto.

El autor de *Los paraísos artificiales* no apuesta por la bondad ni la salvación totales, sí, por la seducción de la belleza y el alivio del dolor, aunque sea momentáneo. Finalmente aunque poco confiable, el diablo funge como un padre adoptivo más generoso que el mismo dios, para los réprobos y los olvidados. No excluye ni margina a nadie, se muestra como una figura que permite una verdadera integración social, de allí su superioridad sobre dios padre.

Baudelaire de alguna forma busca identificarse con este Satán casi santo de “Las Letanías” que encarna la totalidad de la experiencia humana; podríamos casi sospechar que expresa el ideal de su voz poética.

universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique. Baudelaire. *Salon de 1846. Oeuvres Complètes*. p. 260.

334 Consideramos que la visión de Bataille que visualiza al Satán de Baudelaire como un encarnación del mal deja fuera la verdadera dinámica dialéctica de esta estrategia retórica. Al respecto Bataille cita a Sartre: “Faire le Mal pour le Mal, c'est très exactement faire tous exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien. C'est vouloir ce qu'on ne veut pas –puisque l'on continue d'abhorrer les puissances mauvaises –et ne pas vouloir ce qu'on veut... Telle est justement l'attitude de Baudelaire.” Bataille. *La littérature et le mal*. p.189.

335 Traducimos: “dios traicionado por la suerte y privado de alabanzas, príncipe del exilio, víctima de injusticias, sanador de la angustia; a leproso y parias malditos enseña con el amor el sabor del Paraíso. Satán es el padre adoptivo y generoso de aquellos a quienes dios perfeccionista expulsó del paraíso, otorga la entereza del orgullo al condenado al cadalso, suaviza los huesos del borracho golpeado, llega a la suprema delicadeza de convertirse en sutil cómplice de los más viles “. Baudelaire. “Les Litanies de Satan”, p. 120

336 Idem.

Esta inversión de la polaridad tradicional dios-bueno y diablo-malo hacia un Satán capaz de identificarse con las desdichas humanas y un Dios arrogante en su aislamiento va a vincular al poeta al cambio de la sensibilidad política que trajo consigo la conciencia histórica.

Clement Greenberg ha señalado que acompaña al surgimiento de la conciencia histórica una pérdida de la legitimización de los valores de la sociedad dominante. El artista ya no puede identificarse con estos valores y se ve empujado a oponerse al establishment, lo hace no como un revolucionario científico, sino desde la postura de la bohemia³³⁷ La bohemia no busca la politización y rechaza tanto a los militantes revolucionarios como a los valores burgueses.

En la poesía de Baudelaire Dios-bueno se convierte en representante de los burgueses capitalistas. Los parias tienen en Satán al camarada con experiencia que puede comprenderlos. La solidaridad por los desamparados que proclama la rebelión de las barricadas de la Comuna es afín al Satán de las "Letanías". Son los rebeldes contra el sistema, quienes para la visión socialista de la época, ocuparán la vanguardia histórica expresando un amor más universal por el género humano.

El deliberado cultivo de lo demoníaco le facilitará a Baudelaire articularse como poeta moderno poseedor de una conciencia histórica crítica. Invierte el viejo sistema de valores de la moral cristiana, de tal suerte que no tiene que romper con este viejo marco cultural: juega simplemente con la cosmovisión cristiana desplegando su ambigüedad moral; el poder establecido se vuelve análogo del dios padre, dios supuestamente bondadoso pero que margina a la mayor parte de los seres humanos.

Tampoco Baudelaire adopta la buena conciencia del pensamiento socialista, quizás como el Edgar Poe que nos retrata, no confía en la innata bondad del hombre: "nous noterons que cet auteur, produit d'un siècle infatué de lui-même, enfant d'une nation plus infatée d'elle même qu'aucune autre, a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l'homme."³³⁸ El autor de *Los paraísos artificiales* tampoco cree en la virtud de la rebeldía. Seguimos escuchando en su condena de Fausto, el repudio cristiano a la soberbia: "Comme un homme

³³⁷ "Les premières pionniers de la bohème –notion qui recouvrait alors celle d'avant garde- se revêlèrent très vite fort peu concernés politiquement. Greenberg, Clement. "Avant Garde et kitsch". *Art et culture*. p. 11.

³³⁸ Baudelaire *Notes nouvelles sur Edgar Poe. Oeuvres Complètes*. p. 347.

monté trop haut, pris de panique,/ S'écria, transporté d'un orgueil satanique: "Jésus, petit Jésus! Je t'ai poussé bien haut!"³³⁹

Para el guía de la sensibilidad de su época que Baudelaire se propone ser, es la identificación con el eterno condenado la que habrá de agilizar su alma lo suficiente para adaptarse a las cambiantes condiciones espirituales de la modernidad y darles forma poética. La "ingeniería diabólica"³⁴⁰ con que lo define Cuesta es finalmente su estrategia para atarse a lo real y no escapar a un Parnaso culturalmente prestado.

El rol de aprendiz demoníaco le permitirá a Baudelaire la integración de visiones opuestas: mezclar lo hermoso con lo horrible, como máxima proeza espiritual estética; y también, en el ámbito social, unir la tradición religiosa a la crítica política de la modernidad. Baudelaire integra lúdicamente los dos discursos dominantes de la época que se encuentran en relación de oposición recíproca. Walter Benjamin apunta al respecto: "Teocracia y comunismo" no eran para él convicciones, sino susurros que se disputaban su oído: la una no tan seráfica, ni tan luciferino el otro, como él sin duda pensaba".³⁴¹ Baudelaire se permite construir su contrapunto irónico y teatralizado respecto al Cristianismo y a la oposición socialista sin dejarse atrapar ideológicamente por ninguno.

El Satán Trismegisto con el que se identifica Baudelaire nos podría hacer pensar en una iniciación. El iniciado muere a una vida pasada para así poder renacer a una condición espiritual nueva.³⁴² El poeta considera que a partir de la condición demoníaca del condenado podrá conquistar la "diadème eblouissant", la corona de la espiritualidad moderna, engastada, no con joyas sino con luz de los primeros rayos.³⁴³ Así como la obra alquímica exige el *nigredo* y la *putrefactio*, la experiencia del dolor es necesaria para la creación de una obra artística que busca su símil en la redoma alquímica: J'e sais que la douleur est la noblesse unique/ Où ne morderont jamais la terre et les enfers. /Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique/ Imposer tous les temps et tous les univers ."³⁴⁴

³³⁹ Baudelaire. "Chatiment de l'orgueil". *Les fleurs*. p. 52.

³⁴⁰ "Pero a Baudelaire toca la gloria de haber llevado esa ingeniería diabólica a su más aguda y celosa perfección." Cuesta. "El diablo en la poesía." *Unam*. V. 2. p. 168.

³⁴¹ Benjamin. *Op cit.* p. 39

³⁴² El traje negro del enterrador podría figurar un atuendo iniciático, un enterramiento del pasado que permite al ciudadano nacer a su su modernidad.

³⁴³ Baudelaire. "Benediction" *Les Fleurs*. p. 44.

³⁴⁴ Traducimos: "Yo sé que el dolor es la nobleza única que no corroerán nunca la tierra ni el infierno. Y que el trenzado de mi corona mística requiere la conjugación de todos los tiempos y los universos." *Idem*.

Sin presencia de la totalidad no podría darse para el poeta la unidad. La unidad en Baudelaire exige la multiplicidad. La “corona mística” de la obra poética está entretejida por todas las situaciones humanas. Unidad mística y amplia experiencia mundana se amalgaman³⁴⁵. El dolor en la “corona mística” purifica la densidad humana para alcanzar la altura. La nobleza humana “única” es la del dolor, señala, y con esta escalera espiritual se permite el ascenso de lo vulgar a lo noble.

La creación estética y la espiritual están en Baudelaire hermanadas. En la figura de la “corona mística” la corona de laurel del poeta y la aureola de luz del santo se mezclan; ambas surgen de la adversidad y recuperan, entretejiendo la fragmentación del existir, la belleza y la reconciliación de la unidad del círculo.

Sólo a los condenados compete la construcción espiritual, es de ellos la responsabilidad de cultivar lo divino. En “Abel y Caín” frente a un Ábel próspero, cebado, amado y muy feliz, es al adolorido Caín a quien toca la proeza espiritual de lanzar a Dios sobre la tierra: “Race d’Abel, voici ta honte:/ Le fer est vaincu par l’épieu!/ Race du Cain, au ciel monte,/ Et sur la terre jette dieu!”³⁴⁶

La condición del condenado le da a la búsqueda de belleza poética un mérito particular. El logro de ésta en condiciones inhóspitas es difícil. Extraer flores del lodo es un proeza no poco distinta a la de Hércules en las caballerizas.³⁴⁷ Construir belleza en donde existe basura es crear algo como sacándolo de la nada. Este es para Baudelaire el inmenso reto de su “ingeniería diabólica”: no sólo habitar y describir el infierno, sino construir heroicamente un paraíso poético.

De alguna manera podríamos decir que el Adán de Baudelaire se demoniza para poder realizarse como “Adán, para rencontrar, aunque sea en el infierno, ese universo unificado del primer paraíso. El Adán baudeleriano se sabe de entrada excluido de este paraíso, no puede acceder al orbe de “Elvation” o de “Correspondences” por un camino natural. Al no poder heredar el “langage des fleurs et des choses muettes” directamente buscará los poderes del yo demoníaco. Y en efecto, el espacio de “l’universelle analogie” se abre de forma más real para ese yo-demoníaco convertido en análogo del sujeto público. En el juego alegórico de máscaras poéticas que éste asume gana una suerte de ubicuidad social. El “Adán” en Baudelaire se transforma

345 Idem.

346 Baudelaire. “Ábel et Cain.” *Les fleurs* p. 119-120.

velozmente en demonio. Samuel Cramer es el contra-sublime demónico del Adán de “Elevation. A su vez “Satán” se transforma en un Virgilio del mundo moderno. El poeta, al demonizarse, accede a las posibilidades del maestro iniciático, del héroe, del gladiador, de un moderno Cristo democrático. Podríamos pensar que Baudelaire rencuentra la sombra de la unidad perdida gracias a su demonio, Satán-Baudelaire podría ser como un hijo pródigo que regresa al lar del padre, enriquecido con ese tesoro del viaje que es haber recuperado un panorama antes inalcanzable de la totalidad.

Si hay algo de Satán en el Adán baudeleriano, la adánica pasión por los mundos vírgenes subsiste en su Satanás. Satanás logrará con su “ingeniería diabólica” sumergirse espiritualmente en las novedades de la modernidad. Podrá también rebasar la fragmentación y limitación del lugar personal hacia las vastas posibilidades poéticas del yo cívico moderno que de alguna forma encarna, reencontrando de esta forma el objetivo de Adán..

De manera análoga a lo que ocurre en Baudelaire lo demónico en Cuesta será la forma de alcanzar la unidad adánica que la realidad le impide. El Adán de Cuesta es en el espacio independiente de la obra de arte donde encuentra la fusión cósmica del paraíso perdido: cautivo en el papel del poema o del dibujo se protege el Adán de “l’universelle analogie” en Cuesta. Pero este espacio coherente e internamente ordenado tiene que ser protegido mediante una guerra contra la naturaleza; el demonio de Cuesta entra en un juego de poder contra ésta, intentando separar al arte del mundo natural y tratando de someter a ésta a ese “orden intelectual nuevo.”

Lo demónico en el caso de Cuesta será el mecanismo para garantizar la supervivencia de un espacio intelectualmente armónico en contra de un espacio externo resentido siempre como caótico y potencialmente invasor. Adán efebo en Cuesta defiende su territorio demonizándose.

³⁴⁷ Esta empresa está vinculada a la de configurar poéticamente lo moderno. “En la época que le tocó en suerte nada le parece más cerca del cometido del héroe antiguo, de los “trabajos” de Hércules, como la tarea que él mismo se impuso como propia: configurar lo moderno.” Benjamin. Op. Cit. 100.

4.3.2 La defensa demónica en Cuesta

El mecanismo de protección demónica con el que Cuesta defiende su territorio adánico podría ser ilustrado por ese intento de cancelación de la ilusión espacial que se da en la pintura superficial, de la que Cuesta hace una defensa al referirse a la obra de Agustín Lazo:

Una pintura superficial es la que imagina una continuidad ideal al tumulto en que se divide nuestra conciencia de las cosas;... es la que extrae de los diferentes espesores del mundo la apariencia en la que rinden su sentido. Esta apariencia es una idea, un imaginación, un artificio; es una apariencia que no existe, que no es una realidad. La realidad es el desorden, la profundidad, la naturaleza, una sobrerealidad.³⁴⁸

La obra superficial, para Cuesta, parece llevar a una expulsión de la ilusión de la realidad externa y de toda referencia ilusionista de ésta. La pintura superficial se sumerge en la búsqueda de su propio ideal interno fuera del espacio exterior. De alguna forma "la pintura superficial" sería una metáfora del ideal del arte para Cuesta, un arte que estaría flotando sobre la superficie de la realidad, ajeno a una mimesis de ésta. El ideal del arte superficial no nos refiere a la existencia de un objeto con el que colmar nuestra idolatría, y sustituir nuestra propia realidad, no nos impone una falsa emoción. Es un arte que revivifica la inteligencia y sensibilidad, nos demanda una postura radicalmente creadora. Hay una orgullosa militancia de exigencia poética en Cuesta en esta "pintura superficial" contra un arte que buscaría depender miméticamente de la realidad.

Una discordia semejante entre arte y realidad podríamos encontrar entre el mundo del deseo y el principio de realidad en Luis Cernuda.³⁴⁹ Las vanguardias del siglo XX van a proclamar también el asentamiento de los reales de la poesía en un territorio autónomo.³⁵⁰ Pocos artistas, sin embargo, han cultivado el divorcio entre arte y naturaleza con tanto encono, pocos artistas lo han sistematizado mediante una "ingeniería diabólica" como lo hizo Cuesta.

³⁴⁸ Cuesta. Op. cit. "La pintura superficial", Unam. VI, p. 120.

³⁴⁹ "En la oposición entre la realidad y el deseo que recorre la obra de Cernuda podríamos encontrar un eco de lo que fue la escisión religiosa entre lo terreno y lo divino." Volkow, Verónica. Luis Cernuda y el paraíso o cercado. Tesis para obtener el título de licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Unam, p. 1979. P. 3

³⁵⁰ Al respecto Tristán Tzara proclamará "El arte es asunto privado, el artista produce para sí mismo. Citado en Dadá documentos. Introducción y recopilación Ida Rodríguez Prampolini. México 1977, Instituto de Investigaciones Estéticas. Unam, p. 23

De una forma aparentemente paradójica podríamos sospechar que Cuesta utiliza el recurso del yo-demónico, no sólo para defender el paraíso unificado de la obra de arte, sino también para defenderse del infierno de lo real: “la realidad es el desorden”. El arte le permite a Cuesta una superficie unificada y coherente, aunque artificial, que lo rescata de la dimensión dislocada del espacio. La naturaleza se encuentra atravesada por el abismo y la ruptura, toda unidad en ésta es un engaño, toda ficción de permanencia o consistencia, una falsificación. Sólo un pintura o una poesía superficial, que no mimetiza el espesor de lo real, en sí caótico, puede aspirar a un coherencia interna. De ahí el rechazo del autor del “Canto” a todo postura romántica que busque unificarse al espíritu de la naturaleza, y su decidida apuesta por un Clasicismo exclusivamente dependiente de su propio rigor. Cuesta es un artista que en medio de las catástrofes de lo real anhela la salvadora unidad de la forma artística. De forma demónica se empeña en ser un clásico:

El de la naturaleza es un espectáculo profundo, discontinuo sin hilación ni composición entre sus partes. Una pintura profunda es una pintura en la que no hay una continuidad ideal; es una pintura esencialmente discontinua. Quiero decir que cada contorno no se sigue en el mismo plano, sino que es como el tajo de varias capas geológicas sobrepuestas; quiero decir que el color no es el resumen de la unidad de los cuerpos, sino el análisis de sus diferencias más profundas.”³⁵¹

Los términos con los que describe lo real son: “discontinuidad”, “tajo”, “diferencia”. No hay ni unidad ni composición en el mundo de la profundidad, el color no reúne, como podría hacerlo un concepto, el color allí es disección, conglomerado de las diferencias. La profundidad implica capas, estratos, superposiciones en discordia, encierra un espacio tasajeado, como cruzado por espadas. El poeta buscará a toda costa ponerse a salvo de esta constitución fragmentada, deshilvanada, indescifrable. Es como si, de alguna manera, la profundidad cortada del espacio escenificara aquí la guerra.

Frente a este espacio de discontinuidades y abismos, absolutamente inestable, que es el de una naturaleza permanentemente herida por la guerra, el arte ofrece una unidad, una coherencia, una garantía de permanencia. En el caso de Cuesta la “ingeniería diabólica” viene a funcionar en primera instancia como ese procedimiento salvador que permitirá la supervivencia de un objeto sólido e

independiente, sustentado en su propio rigor, la obra de arte, que flota como tabla salvadora sobre lo real.

La sistematización demoníaca en Cuesta habrá de regarle otro espacio de unidad simbólica: su pertenencia al arte clásico. Cuesta intenta volverse un artista clásico, asumiendo un rigor poético extremo, e intenta también definir la esencia de la tradición literaria mexicana por su universalidad. Estos esfuerzos garantizarán su integración como poeta mexicano a la tradición poética universal. La necesidad de esta pertenencia lleva a Cuesta a asumir su propia "ingeniería demoníaca" con una sistematización heredada de Baudelaire.

Si el demonio de Baudelaire irrumpe desde su Adán intensificando su deseo de unión a las nuevas condiciones de la modernidad, el de Cuesta define de entrada y de tajo su movimiento ruptura con lo que lo obligaría a ser moderno. Pero aunque Cuesta no se proponga ser un escritor deliberadamente moderno, lo es por su ineludible rigor crítico. Es a la agilidad del espíritu crítico a lo que Cuesta finalmente se suscribe, no a las ideologías que quieren imponerse como una moda política del momento.

El autor del "Canto" entra en polémica con los discursos y posturas estéticas dominantes del vasconcelismo, abanderadas por la urgencia histórica. Este discurso vasconcelista intenta definir las condiciones ideológicas de pertenencia a la nación y a la época. Cuesta se niega a una forma de pertenencia nacional que implique una mutilación de la racionalidad y de la universalidad. La polémica radicalmente crítica de Cuesta a este discurso nacionalista responde finalmente a una profunda necesidad de pertenencia y de filiación, pero de filiación a una tradición universal. Una tradición universal a la que la poesía mexicana estaría suscrita por esencia.

Podríamos decir que al buscar la pertenencia a una universalidad por el camino del rigor crítico demoníaco, Cuesta rencuentra simbólicamente el paraíso todavía no dividido del poeta adánico, en su forma de pertenencia a la literatura universal. En este ideal de universalidad está presente la sombra del Edén no dividido.

El demonio polémico de Cuesta acentúa los tonos de rebeldía y oposición, en contraste con la mayor pasividad y socarronería del condenado eterno que aviva Baudelaire en sus poemas. El Satán de Cuesta por ello se acerca más al Satán miltoniano que Bloom propone como paradigma del poeta moderno donde lo

³⁵¹ Cuesta. "La pintura superficial", Unam. VI, p. 118

demoniaco se volvería el pasaporte certificado de libertad dentro de un territorio ya culturalmente saturado.

4.3.3 Ruptura e integración en el espejo demónico

Es interesante observar que pensadores como Bataille y Sartre hacen resaltar el juego de ruptura y oposición que está presente en el posicionamiento demónico. Con en ello se acercarán a la propuesta que Jorge Cuesta radicaliza a partir de la “ingeniería diabólica” de Baudelaire. La creación, argumenta Georges Bataille, pertenece al ámbito del mal.³⁵² En la creación hay una manifestación soberana y caprichosa, rebosante de potencia, que no responde a la lógica ni a las condiciones establecidas. Esta irrupción soberana del ser que irrumpe desafiadamente en la voluntad creativa pertenece al orden del mal. Es una voluntad que se enfrenta rebeldemente al orden de las convenciones y conveniencias. La creación y el mal son expresiones de la libertad humana. Dios, señala Bataille, no puede ser libre, pues está sujeto a su propia ley. Sólo en la creación y en el mal se da una experiencia vertiginosa de la libertad. Cuando estas dos formas de creatividad se unen, se tiene precisamente “una flor del mal”. Algo nuevo surge que es como un lujo, un capricho arbitrario, la creación de algo nunca antes visto.

Observa a su vez Bataille que todo acto de creación espiritual que posea la libertad de la poesía y que rompa con las formas del orden dado pertenece necesariamente a la dimensión del diablo. “Una religión que tuviera la pureza y libertad de la poesía, que tuviera la exigencia de la poesía, no podría tener otra potencia que la demoniaca. “El diablo es la misma esencia de la poesía, señala Bataille.”³⁵³ Aunque quiera la poesía no puede crear, sólo destruye, pues sólo gana su verdad en la rebeldía. Crear algo nuevo es salirse del orden establecido, es destruirlo. No puede haber por lo tanto creación espiritual sin una suscripción deliberada al orden demoniaco.

352: “Pour que la liberté soit vertigineuse el doit choisir... d’avoir infiniment tort. Ainsi est-elle unique dans cet univers atout entier engagé dans le Bien; mais il faut qu’elle adhère intégralement au bien, qu’elle le maintienne et le renforce, pour pouvoir se jeter dans le mal. Et celui qui se damne acquiert une solitude, qui est comme l’image affaiblie de la grande solitude de l’homme vraiment libre... En un certain sens il crée: il fait apparaître dans un univers où chaque élément se sacrifie pour concourir à la grandeur de l’ensemble, la singularité, c’est à dire la rébellion d’un fragment, d’un détail. Par là quelque chose s’est produit qui n’existait pas auparavant... il s’agit d’une oeuvre de luxe, gratuite, et imprevisible... lorsque ... la poésie prend le Mal pour objet, les deux espèces de création se rejoignent... nous possédons pour le coup, une fleur du Mal. Bataille. Op. cit. pp. 189, 190.

353 El pecado y la condena inspiraban a Milton, a quien el paraíso privaba de fuego poético. De la misma forma la poesía de Blake perecería fuera de lo imposible. Sus inmensos poemas no pueblan el espíritu, sino lo vacían y decepcionan. Bataille. Op.cit. p. 227.

Bataille aborda el tema de la creatividad en relación al mal, Sartre acentuará el de la individualidad. En la elección de la desobediencia y del mal, señalará Sartre, hay un deseo de querer validar lo propio, un desafío que distingue la propia singularidad. Satán, concluirá este autor, “es el símbolo de los niños desobedientes que están buscando que la mirada paterna los fije en su esencia singular, intentan mediante un acto de maldad consagrar y afirmar su singularidad?”³⁵⁴

Bloom apuntará que es la identificación demoniaca de poeta moderno lo que le permitirá sobrevivir frente a una tradición cultural más poderosa que su voz personal. Lo demoniaco sería para Bloom un procedimiento de ruptura respecto al poeta antecesor.

Dentro de un mundo ya configurado, sólo lo demoniaco puede darle a Baudelaire una amplia libertad creativa, como señala Bataille, y su singularidad como indica Sartre. Bloom podría decir que lo demónico le permite sobrevivir a la pesada herencia poética.

Sin embargo lo demoniaco en Baudelaire, como vimos, es el procedimiento que le permite conquistar una pertenencia más amplia y una integración de lo opuestos. Y si lo demoniaco implica una ruptura, una oposición con el orden establecido, que rescata la libertad y la singularidad del poeta, también lo demoniaco va a ser un aglutinante, un mecanismo inéditamente integrador, un reordenador de las visiones que se encontraban en oposición en un momento histórico determinado.

Lo demoniaco para el primer poeta moderno implicó, sólo de entrada, una ruptura con el punto de vista establecido, pues dio paso a la posibilidad de una reorganización más completa de lo que aparecía antes disperso o excluido de la mirada.

Creemos que a esta posibilidad de una comprensión más amplia y profunda de la realidad es a la que apunta la expresión “hipermoral” que acuña Bataille, cuando señala que por ser la literatura la expresión de una forma aguda del mal, conduce no a una ausencia moral, sino a la exigencia de una hipermoral.³⁵⁵ Esta hipermoral permite una forma más verdadera de comunicación con el otro donde ninguna dimensión humana se vería soslayada.

354 Cita de Sartre: “Mais qu’est ce que au fond, dit Sartre que Satan, sinon le symbole des enfants désobéissants et bideurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le Mal dans le cadre du bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer. Bataille. Op. cit. p. 192.

355 Ibid. p. 171.

Respecto a la función integradora de lo demoniaco no podemos dejar de remitirnos a Mircea Eliade cuando compara al Mefistófeles del *Doctor Fausto*, por el que Dios tiene una extraña simpatía, con la figura del andrógino en la *Serafita* de Balzac: “Tanto en la simpatía de Dios por el diablo como en la dualidad sexual del Serafita se está lidiando “con el misterio de la *coincidentia oppositorum* y de la totalidad.”³⁵⁶ La figura de Mefistófeles y la del andrógino vendrían a ser símbolos de la conjunción o reunión de los contrarios.

Para Eliade el demonio, con la manifestación de simpatía que Dios le profesa, sería una figura que permite una síntesis de todos los aspectos del cosmos. Es una figura que reúne opuestos, conjuga abismos y diferencias. Mefistófeles señala, Eliade, no es enemigo directa de Dios, sino de la vida, pero en su juego de oposición, permite la evolución de ésta. Quizás bajo esta última perspectiva debemos comprender la sistematización demoníaca de Baudelaire y Jorge Cuesta.

Consideramos que la visión integradora de Mircea Eliade es importante y nos permite un contrapunto conceptual a la bélica concepción de Bloom. En Cuesta el mecanismo de oposición y ruptura propio a lo demoniaco es acentuado por su gran disposición polémica, pero este procedimiento de oposición permite finalmente una reunificación con una tradición universal. En el caso de Baudelaire la “ingeniería diabólica” es en el signo de una búsqueda espiritual de unión con su época, esta búsqueda de compromiso con la modernidad lo lleva a la ruptura de las viejas posiciones morales.

Lo demoniaco une a Baudelaire con su tiempo y su vez le permite obtener una visión en que integra lo ideológicamente inconciliable. El demonio es en Baudelaire una figura sintetizadora. Le permitirá conjugar en una magistral ironía la caridad cristiana con la nueva sensibilidad política, y también la herencia lírica romántica con el realismo, sin quedar limitado a ninguna de estas posturas habitualmente cerradas en su exclusividad. Señala Jorge Cuesta que no hay en Baudelaire todavía “una desnaturalización de la naturaleza”, y más adelante agrega: “Su conflicto íntimo lo hace una obstinación en no deformar sus sentimientos para que tomen de otra cosa que no sea ellos mismos el valor artístico que quiere darles”.³⁵⁷ Esta fidelidad radical al mundo de los sentimientos es de origen romántico y convive sorprendentemente con

356 Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el Andrógino*. (1a ed. Gallimard 1962) Madrid, Ed. Guadarrama, 1969. p. 101.

un ojo implacable para el retrato realista. Baudelaire, según esta visión de Cuesta sería realista respecto a la percepción de sus sentimientos.

Mediante lo demoniaco Baudelaire logrará el dispositivo retórico que le posibilitará jugar con los diferentes discursos ideológicos, logrando una fabulosa síntesis de la mentalidad de su época y y protegiendo la riqueza y agilidad de un escritor que nunca pierde su independencia respecto a los discursos dominantes.

Quizás el paradigma más adecuado para pensar el dominio del demonio baudeleriano, no sería el pandemoniunn del Satanás de Milton, encerrado dentro de su universo particular -una creación paralela a la de Dios- sino el viaje de Dante por el infierno. La realidad moderna tendría su analogía con este infierno dantesco y para entrar y dar cuenta de ella, Baudelaire requiere la guía de lo demoniaco. Dante siguió a Virgilio, sabio escritor pagano, para bajar a los infiernos, pues ninguna autoridad cristiana podría haberlo hecho conocer esta región. Dentro de la concepción cristiana lo demoniaco está muy vinculado a dioses o creencias paganas.³⁵⁸ Lo demoniaco va a ser una degradación cristiana de las viejas divinidades paganas por lo que sólo un sabio romano podía mostrarle a Dante esta parte del camino.

Baudelaire recoge su herencia demoniaca, no de Milton, sino de Dante. Baudelaire vive la realidad que lo rodea, a la que ha nacido como si fuera un infierno dantesco.³⁵⁹ El poeta moderno, al despojarse de los mecanismos de idealización de la postura romántica hace del infierno su deliberada residencia.³⁶⁰

El demonio de Cuesta es más miltoniano, está vinculado a la burla del orden establecido, es el demonio del escepticismo y del cuestionamiento de los valores establecidos, como el que plasma "La resurrección de Don Francisco"³⁶¹. La historia de la muerte de Don Francisco está narrada bajo la perspectiva del señor cura. Don Francisco es un incrédulo, un racionalista moderno que se burla de las creencia en el cielo del señor cura; le formulaba a éste siempre la broma de que si era más cara la

357 Cuesta. "Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet." Unam, VII, p. 44.

358 Esto queda extensamente tratado en el libro sexto, séptimo y octavo de la Ciudad de Dios de San Agustín.

359 En "Bénédiction" Baudelaire con mucha ironía relata su propio nacimiento. Un horror melodramático rodea al poeta que no puede más que ubicarse como un condenado a las llamas. Cuando la madre se entera de que su hijo es poeta decide torturar y torcer al infante al no poder asesinarlo. Ya estaba dispuesta a encender los fuegos de los infiernos de los crímenes maternos. Su mujer, al saberse adorada, decide entregarse al más lucrativo oficio que es el de la prostitución. Baudelaire, Charles. "Benediction". p.44.

360 Sería interesante comparar la chusca iniciación de Baudelaire al mundo moderno con la novela picaresca, que es también una novela iniciática como el caso del Asno de oro de Apuleyo.

entrada al cielo que a los toros. El señor cura considera que Don Francisco no tiene alma y por ello es lógico que al morir Dios no lo acepte en su reino y lo mande de regreso a su casa.

Frente al señor cura, que tendría una mente idealista hecha de creencias en el más allá, hay otro personaje, Don José, el boticario, que está presentado como hecho de pildoritas, su cabeza es como una pildorita, sus lóbulos frontales también son como pildoritas. Don José es caricaturescamente terrenal, su nombre no deja por otro lado recordarnos al supuesto padre terrenal de Cristo.

Don Francisco se ríe de las creencias del cura a las que considera estúpidas, se ríe también de la pequeñez intelectual del boticario. Su risa demoníaca es la del espíritu crítico, que se permite desmontar la aceptación incondicional de la realidad sometiéndola a un riguroso análisis intelectual. Es en la imagen resucitada por un nuevo orden artístico donde encontraremos una armonía superior en Cuesta.

La posibilidad de resucitar de la dimensión desintegradora de la muerte mediante una imagen paradisiaca está presente de forma paródica en “La resurrección de Don Francisco”.³⁶² El escenario es el de una farmacia de pueblo de principios de siglo, las estanterías exhiben frascos con productos químicos diversos, sobre éstas cuelga un cromo de la virgen rodeada de querubines. El cielo será este cuadro pintado. El escenario se divide así en dos dimensiones: la realidad tangible, cotidiana, habitada por los frascos de los diversos productos químicos, por un lado y por otro lado el espacio superior de la imagen: el cromo con la virgen y querubines que representa la dimensión del cielo.

La acción del cuento será un ir y venir de una dimensión a la otra, de la realidad a la imagen seráfica y de la imagen a la realidad. El cuento comienza con la muerte de Don Francisco. Don Francisco súbitamente accede al espacio del cielo que está representado por el cuadro colgado sobre las estanterías. En el juego narrativo el espacio del cielo se confunde radicalmente con el del cuadro religioso, no hay diferencia entre uno y otro. El cielo se presenta como una imagen pintada, no tiene para la mirada del protagonista otra realidad que esa. La realidad del cielo que habitan los que mueren es la de la imagen. Don Francisco, de esta forma, aunque

³⁶¹ Cuesta. “La resurrección de Don Francisco”. Unam, V. I, pp. 91-93.

³⁶² Idem.

muere y visita el cielo, resucita al ser éste sólo una imagen pintada: no salió en realidad nunca del espacio de la botica con su cuadro.

Es esta forma de resurrección y salvación quizás la que Cuesta mediante las argucias del arte anhela. A Cuesta no le interesa el juego de identificaciones con el sujeto público. Su manera de articular la voz poética moderna no es creando un alma pública, desde la cual expresar a mayorías e inconformes. Su estrategia es desarrollar un objeto poético independiente, que tenga su propia alma, es decir, su propio orden nuevo y distinto. La voz surge de este nuevo orden, nace del objeto independiente. Y en este sentido podríamos decir que el demonio de Cuesta se acerca de alguna manera al crimen simbólico que Mallarmé oficia en sus retratos tumbas y retoma al Satanás de Milton defendiendo su espacio autónomo y proclamando:

“Powers and Dominions, Deities of Heav’n
 For since no deep within her gulf can hold
 Immortal vigor, though opprest and fall’n,
 I give not Heav’n for lost. From this descent
 Celestial virtues rising, will appear
 More glorious and more dread than from no fall,
 and trust themselves to fear no second fate³⁶³

³⁶³ Milton, John. Paradise Lost. 1667. Great Britain, Penguin Books, 1989. p.28

5) Herederos de Baudelaire

5.1 El retrato de Breton por Cuesta

El espejo de la leyenda finesa en que Dios se mira en el agua y del reflejo nace el diablo que le revelará el secreto de la creación, podría tener su paralelo simbólico en el “espejo independiente”. Jorge Cuesta, como ya vimos escucha una noche a André Breton, relatar su experiencia sobre el haschich, el poeta “contemporáneo” había está leyendo ese mismo día *Los paraísos artificiales* de Baudelaire. Los relatos de Breton y Baudelaire coincidían de forma “sospechosa”³⁶⁴ Cuesta declara lo siguiente: “Había dos hechos iguales, pero eran dos hechos distintos y los he comparado entre sí con la misma sorpresa con la que hubiera visto a mi imagen en el espejo vivir independientemente, saludarme y marcharse sin que yo me moviera”.³⁶⁵ Este espejo independiente es, como ya analizamos, un símbolo privilegiado de la poética de Cuesta, donde lo que estaría en juego no es la reproducción mimética del mundo o de las emociones del creador, sino la creación de un universo nuevo mediante el poema. La poética cuestiana del “espejo independiente” es análoga al reflejo de Dios que se transforma en algo distinto, en diablo, y es en esta divergencia que se posibilita la creación. El diablo toma un camino distinto de Dios, lo mismo que el reflejo cuestiano que se despide inopinadamente.

En el dios de la leyenda finesa que se mira como diablo en el agua, hay un hijo diablo que resulta independiente del padre dios, y es esta ruptura de la identidad original, este acceso a la dualidad y a la oposición, lo que permite la creación del mundo. En el reflejo diabólico, el punto de identificación original entre padre e hijo sufre un quiebre. Ya no hay una sola voluntad original, hay dos voluntades, dos centros, dos orígenes, el hijo rompe su obediencia al padre y se transforma en su propio padre. No sólo Dios es creador, también lo es el diablo, y con ello el diablo es dios y padre para sí mismo. En el acto de la creación conquista la autonomía de su linaje.

³⁶⁴ Cuesta utiliza el término sospechar: “Nunca podré disculparme de haber leído esas páginas de Baudelaire, precisamente ésas, pocas horas antes de que Breton coincidiera con ellas. Pues intenté sospechar de él con tan poco éxito como si hubiera intentado sospechar, al contrario, de Baudelaire.” Jorge Cuesta. “Robert Desnos y el Sobrerrealismo”. Unam, V II; p. 67

³⁶⁵ Idem.

En el “espejo independiente” de Cuesta se juega una relación de paternidad análoga a la de esta leyenda: hay una ruptura de la paternidad original que lleva a una autogénesis, en el sentido de que el reflejo, al desprenderse sorpresivamente del rostro, se vuelve progenitor de sí mismo, radicaliza su particularidad, es su propio dios.

Esta exaltación de la independencia creativa presente tanto en el espejo independiente de Cuesta como en la cosmogonía de la leyenda finesa simboliza la dinámica de ruptura generacional que va a ser característica de la poesía moderna. Octavio Paz ha denominado a la relación de ascendencia de la poesía moderna con el paradójico término de “tradición de la ruptura”. El término tradición supone la idea de continuidad, transmisión de costumbres o ideas de una generación a otra, herencia de modelos y creencias. Lo que, sin embargo, caracteriza a lo moderno es precisamente la ruptura con el pasado, la “negación de la continuidad, entre una generación y otra.”³⁶⁶ Al reiterarse esta tendencia a la ruptura, se crea paradójicamente una tradición, “una tradición de la ruptura”. Estaríamos hablando por lo tanto de una continuidad de rupturas, en la que “cada ruptura es un comienzo.”³⁶⁷ Cada nueva ruptura generacional, repite la ruptura original con la tradición del primer poeta moderno, y es este acto el que consagra su modernidad. Hay en el surgimiento de la poesía moderna una celebración del movimiento de ruptura de una generación a la otra que le será constitutivo.

En Jorge Cuesta la ruptura del poeta moderna con la postura romántica será un punto de arranque. Cuesta define su propia poética en una radical relación de oposición al naturalismo romántico. Cuesta va a ser un poeta que reconstruye dentro de su propia identidad la historia de la poesía moderna; encarna, dentro de la definición de simpatías y antipatías con que va pintando su rostro poético, una trayectoria histórica.

Si hay una dualidad en la paternidad para la creación del mundo, un dios padre y un diablo, el retrato que hace el hijo-poeta del padre simbólico suponemos también que debe ser doble. Podríamos observar la “sospechosa” dualidad que hay en la coincidencia entre Breton y Baudelaire. Tanto Breton como Baudelaire, aparecen en el relato de Cuesta, contando su experiencia con el haschish. El haschish podría ser

³⁶⁶ Paz. *Los hijos del limo*. p. 15

³⁶⁷ *Idem*.

un símbolo de una realidad artificial o nueva, análoga a aquella que puede construir la poesía. Los tres poetas reunidos en el juego de espejos, Cuesta, Breton y Baudelaire, tienen en común el querer diseñar espacios de realidad nuevos, “paraísos artificiales,” mediante la forma artística. El paraíso artificial implica una ruptura con lo real, y este acto conlleva necesariamente un desconocimiento del mundo del padre.³⁶⁸

Breton adopta³⁶⁹ junto con Soupault el término “Surrealismo”³⁷⁰, palabra que conlleva la idea de un espacio “sobre la realidad”, o un espacio superior a la realidad, al que Breton va a caracterizar en un momento dado como una “realidad absoluta”³⁷¹ Ésta une tanto la vigilia como el mundo onírico. Breton se propondrá mediante el automatismo de “la pensée parlé”,³⁷² en analogía con la asociación libre propuesta por Freud, un método poético para acceder al descubrimiento de esta nueva realidad absoluta o “surrealista”.

Baudelaire también buscará mediante su particular cultivo de la sensibilidad mundos nuevo: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/ au fond de l’inconnu pour y trouver du nouveau!”.³⁷³ Su interés será el darle forma a nuevo arte y a una nueva manera de sentir acordes a los cambios modernos.³⁷⁴ En la dedicatoria de *Les paradis artificiels* manifiesta su desprecio por la felicidad obtenida de forma natural:

“Le bon sens nous dit que les choses de la terre n’existent que bien peu, et que la vraie réalité n’est que dans les rêves. Pour digérer le

³⁶⁸ Para esta ruptura se van a dar diversos procedimientos. Respecto al vínculo con el poeta predecesor, Bloom va a definir seis cocientes revisionistas: clinamen, tésera, kenosis, demonización, ascésis, apófrades. Bloom. *La angustia de las influencias*. 22-24.

³⁶⁹ Breton escribe que inventa junto con Soupault la palabra “Surrealismo” para designar este nuevo modo de expresión: “En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre.” (p.327). Marguerite Bonnet en una nota señala que “C’est dans le sous-titre des *Mammelles de Tirésias*, (drame surréaliste”, et dans le préface qu’ Apollinaire emploie le terme de “surréalisme”. (p. 1355). André Breton. “Manifeste du Surrealisme” (1924) *Oeuvres Complètes*. Introduction et avertissements par Marguerite Bonnet. Paris, Bibl. de la Pléiade, 1988.

³⁷⁰ “D’un fois pour tous” Breton define al Surrealismo: “automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Ibid. p. 328.

³⁷¹ En otro lugar señala que la “sobrerrealidad” será el estado de unión entre el sueño y la vigilia: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence sin contradictoires, qui sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité.” Ibid. p.310.

³⁷² Es en el poema “Forêt noire” de Breton es donde encontramos ya plenamente desarrollado el procedimiento poético de la “pensée parlé”. Ibid. p. 326.

³⁷³ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal* “Le voyage”. p. 124.

³⁷⁴ Baudelaire “Qu’est-ce que le romantisme?”. *Salon de 1846*. p. 230.

bonheur naturel, comme l'artificiel, il faut d'abord avoir le courage de l'avalier; et ceux qui mériteraient peut-être le bonheur sont justement ceux-la à qui la félicité, telle que la conçoivent les morts, a toujours fait l'effet d'un vomitif."³⁷⁵

Lo que da felicidad a los seres normales, se convierte para el poeta en un vomitivo. Con una búsqueda análoga, Cuesta intentará construir mediante el poema perfecto un espacio paradisíaco, la posibilidad de una eternidad que lo salve de la amenazante fragmentación del tiempo. Louis Panabiere para referirse a la realidad temporalmente estable conquistada por la forma poética en Cuesta va a utilizar el término "surrealidad".³⁷⁶ Cuesta, en este sentido, también podría establecer una analogía entre el "paradis artificiel" y el espacio poético de la "surrealidad", al proponerse generar a partir de los huecos que deja la realidad dada, una realidad superior, "un paraíso encontrado" que lo transfigure.³⁷⁷

De cierta manera Cuesta y Breton son como hermanos: ambos tienen un común punto de origen que es Baudelaire, padre de la poesía moderna, y son espejos independientes de éste, hijos de este padre de la ruptura, al ser poetas modernos que van a generar su propia autonomía. Pero también Breton es como un padre, la figura de Breton y Baudelaire, en la anécdota, misteriosamente coinciden, ambos podrían ser padres poéticos.

Cuando Jorge Cuesta se enfrenta a este padre poético dual Baudelaire-Breton utiliza el término "sospechar" y lo que lo hace "sospechar" es esta gemelidad, la existencia de un extraño paralelismo entre Breton y Baudelaire.³⁷⁸ Cuesta intenta sospechar de Breton quien relata una experiencia sobre el haschich paralela a la de Baudelaire. Pero también, en la personalidad misma de Breton, hay una dualidad que le provoca desconfianza.

³⁷⁵ Baudelaire. *Les Paradis Artificiels. Oeuvres Completes*. p. 567.

³⁷⁶ Señala Panabiere que: "El descubrimiento de la sustancia de lo intangible no es una fuga de la realidad; la materia resulta esencial para esta ascensión hacia lo que en verdad podría llamarse la surrealidad del espacio poético. Para que haya un hueco es necesario que exista una forma que lo haga nacer. Esta real ausencia no es lo que se acostumbra llamar la nada. La realidad material, aun si es incompleta y perecedera, resulta imprescindible de cualquier modo en la justa medida en que es ella la que deja ese hueco. De ahí la frecuencia en los sonetos de las palabras que expresan el continente de ese vacío, su impronta: 'huellas,' 'rastros perdidos'." Panabiere. *Op. Cit.*, p. 105.

³⁷⁷ Panabiere observa: "El poeta puede hablar de paraíso; de paraíso encontrado y no de pasado revivido". *Ibid.*, p. 106.

³⁷⁸ "Intenté sospechar de él (Breton) con tan poco éxito delante de mí, como si hubiera intentado sospechar, al contrario de Baudelaire." Cuesta. "Robert Desnos y el Sobrerrealismo". Unam, p. 67

El retrato que hace Cuesta de Breton es el de una figura contradictoria: contrasta “la figura atlética y la cabeza de revolucionario” por un lado con “la cortesía con la que mide su conversación.” Hay una segunda confrontación entre “el arrebatado elocuente en su voz “ versus “una gran ironía, esa fuerza espiritual que desde dentro lo vigila”. Hay una incongruente unión de opuestos en este ser revolucionario arrebatado y pasional por un lado y cortés, vigilado espiritualmente por una implacable ironía interna por otro. Cuesta menciona la sospecha que despierta Breton “cuando su fisonomía está desmintiendo públicamente la sinceridad de su conducta.” y también la rebeldía a la que incita “un espíritu tan ávido y tan violento como el suyo”. Es esta ambivalencia lo que la figura de Breton despierta en Cuesta .

Breton aparece en el retrato de Cuesta como un ser que a sí mismo se vigila constantemente, mediante una ironía interna. Y podemos pensar que su técnica de la “pensée écrite” es también en esencia un acto de vigilancia interior, un método para respetar la libertad del pensamiento tal como éste va surgiendo, sin que la inteligencia lo reprima. Pero en *Nadja*, nos señala Cuesta, Breton traiciona su intención de mantener el misterio intacto, y cuando tiene que tomar partido entre “los misterios que perdona y él mismo”, se prefiere a él y “su contradicción se desprecia”.³⁷⁹ El misterio que deja intacto es casi un milagro: “es en sus manos como el cordero que se conserva vivo en las garras del león”.³⁸⁰ Breton es aquí como un león, pero a pesar de sus garras poderosas, parece dejar la leyenda de Robert Desnos milagrosamente a salvo: “acaso es la única que no se cambia por su libertad ni por la libertad propia”.³⁸¹

Breton salva a Desnos en un acto que resulta igual de asombroso que el fenómeno del espejo independiente. La imagen en el espejo independiente se despide milagrosamente de su original, queda a salvo. Vimos que Cuesta se identifica con Desnos, en esa sorpresiva trayectoria es la de la línea irregular, imprevisible en todos sus puntos,³⁸² con que ilustra alegóricamente el destino del

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Ibid. p. 66.

³⁸¹ Idem.

³⁸² “Un punto sobre una curva regular se localiza con el conocimiento de su ley, refiriéndolo a los otros puntos cuya uniformidad repite; pero sobre una curva irregular que no hay ley que fije la posición de los puntos dispersos: cada uno se debe, si acaso, existiendo en su propio vértice, a la influencia de los más próximos, de los idénticos a él” Cuesta. “Robert Denos y el Surrealismo. Unam, VII, p. 66.

radical poeta surrealista, y que también podría ser traza de su propia poética. Quizás el autor del “Canto” también se pone a salvo de la amenaza del padre león al adoptar la estrategia de la línea irregular, volviéndose totalmente imprevisible.³⁸³ Quizás en Cuesta está radicalidad del espíritu crítico sea una forma de esquivar el terror al padre simbólico, sea una forma de quedar milagrosamente a salvo de “sus garras”.

Pero, a su vez, en la exacerbación de la postura crítica que lo caracteriza podemos pensar que Cuesta también se identifica con la inclemencia intelectual de Breton. Cuesta define a la poesía moderna, heredada de Baudelaire, por su radical intelectualismo, por el hecho de convertir a cualquier objeto o sentimiento en víctima de un exacerbado rigor intelectual:

Esta concepción baudelaireana se ha hecho inseparable de la conciencia poética.....y en que la Ciencia poética ningún límite traza a su demoníaca pasión de conocer; en que no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema. Pues ésta es la acción científica del diablo: convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual.³⁸⁴

Nada, ni objetos, ni seres ni sentimientos, parece poder salvarse de las garras de esta pasión intelectual; cuya ferocidad es percibida como demoníaca. Lo demoníaco de la poesía moderna, considera Cuesta consiste en convertir cualquier objeto o sentimiento en el objeto de un estricto rigor intelectual. La poesía al vincularse a un riguroso ejercicio intelectual y asemejarse por ello a la ciencia adquiere el carácter demoníaco que le es propio.

La pasión intelectual de Breton que lo convierte en un león amenazante es la misma pasión intelectual que puede serle atribuida a Cuesta. El rigor intelectual fue el rasgo característico con el que lo definieron sus contemporáneos. Gilberto Owen hará la respuesta del retrato poético que le hace Cuesta, señalando que “La ley de Owen” en realidad podría aplicarse a la propuesta cuestiana:

¿No es, más estrictamente la Ley de Cuesta? Es la que rige, inflexible, a toda su obra poética. . . que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable,

³⁸³ Harold Bloom inserta una cita de Lucrecio para ilustrar el “clinamen poético” (es decir la mala interpretación) que es similar a la “línea irregular” del retrato de Desnos en Cuesta: “Cuando los átomos caen directamente hacia abajo por su propio peso a través del espacio vacío, en ciertos momentos y lugares indeterminados se desvían bruscamente una nada con respecto a su curso, pero lo suficiente para poder llamar a esto un cambio de dirección. Bloom. *La angustia de las influencias*, p. 55.

³⁸⁴ Cuesta. “El diablo en la poesía”, Unam, V. 2, p. 168

para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras, dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. Es armado con este secreto de su ley y sólo así, como he podido sorprender y aprehender a la poesía del más puro y más claro de mis amigos..³⁸⁵

En el feroz retrato que Cuesta hace de Breton, Cuesta podría estar retratando su propia violencia intelectual. En el retrato de Breton, Cuesta confiesa su miedo.

Estamos en este retrato cuestiano de Breton ante una proyección de la agresividad de Cuesta como poeta hijo sobre el poeta padre, al tener que repetir como hijo-poeta la consagratória ceremonia de ruptura? ¿O es más bien que Cuesta se siente amenazado frente al padre poético, tiene miedo de ser destruido por éste, e intenta dividirlo para sobrevivir? En el segundo caso estaríamos frente a la angustia de las influencias que menciona Bloom? En esta “influencia” o enfermedad ante la influencia, el poeta joven se siente aterrado de ver aniquilada su propia autonomía por el poeta padre, aunque es en la voz de éste que reconoce su propio potencial poético?³⁸⁶ Quizás no habría asesinato simbólico del padre poeta o ceremonia “tradicional” de ruptura sin el terror del poeta hijo ser aniquilado por el padre.

³⁸⁵ Owen, Gilberto. “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *Poesía y prosa*, México, Imprenta Universitaria, 1953, p. 241-242

³⁸⁶ Observa Bloom: “El poeta está condenado a aprender sus más íntimos anhelos mediante una constatación de los demás seres. El poema está dentro de él, y sin embargo él siente la vergüenza y el esplendor de ser encontrado por poemas –por grandes poemas- que están fuera de él. Perder la libertad en este meollo equivale a nunca perdonar y a aprender para siempre el terror de la autonomía amenazada.” Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Traducc. Francisco Rivera. Caracas, Monte Avila Editores, , 1977, p.36.

5.2 Retrato de Baudelaire por Mallarmé

Es quizás esta necesidad de angustiada supervivencia del poeta-hijo frente a una tradición demasiado poderosa, lo que ha generado, por parte de los mismos poetas modernos, el mito historicista sobre la tradición literaria. Éste supondría que habría una evolución en la historia de la poesía.³⁸⁷ de ciertas tendencias presentes en un punto de origen que se irían perfilando más contundentemente y de alguna manera exacerbando.

La concepción histórico evolucionista de Hugo Friederich considera que Baudelaire sería el punto de origen de una determinada evolución histórica de la poesía moderna. Caracterizaría a ésta su oscuridad: provocada por una pérdida de la función referencial y representativa del lenguaje poético junto con una obliteración del sentido del self. La teoría evolucionista considera que estos elementos, que se encuentra presentes en Baudelaire, van a irse radicalizando gradualmente en una cadena genética en sus seguidores: Mallarmé, Rimbaud, Valery.³⁸⁸

Paul de Man rechaza el mito evolucionista de la poesía defendido por Friederich, argumentando que dentro de la tradición de la poesía moderna no es posible hablar de una evolución gradual o histórica. De Man observa que la poesía temprana de Mallarmé se opone sistemáticamente al sensualismo y subjetivismo baudelero; en la última época aquello que más reconoce al padre de la poesía moderna es precisamente lo que no puede comprender ni asimilar de éste: "the most significant aspect of Baudelaire, was for him a dark zone which he could never penetrate."³⁸⁹ De Man concluye que no se puede hablar de una evolución de tipo genético historicista en la poesía moderna, pues la figura de Baudelaire permanece en realidad inasimilable, es como un extranjero enigmático, que los poetas posteriores intentaron ignorar, adaptando tan sólo aspectos superficiales fácilmente superables.³⁹⁰

³⁸⁷ T. S. Eliot. al hablar de la novedad de una obra de arte frente a la tradición y cómo esta novedad altera al espacio mismo de la tradición, lo estaría de alguna manera proponiendo. T.S. Eliot. "Tradition and the individual poet. Eliot. T.S. Edited by Frank Kermode. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. p. 38.

³⁸⁸ Paul de Man. "Blindness and Insight." *Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. United Kingdom, Methuen & Co. , 1983, pp. 172,173

³⁸⁹ Ibid. p. 185.

³⁹⁰ "In terms of the poetics of representation, the relationship from Baudelaire to so-called Modern poetry is by no means genetics. He is not the father of modern poetry but an enigmatic stranger that later poets tried to ignore by taking from him only the superficial themes and devices which they could rather easily "go beyond". In authentic poets such as Mallarmé, this betrayal caused the slightly obsessive bad conscience that shines through

A la relación familiar entre poetas hijos y padres De Man la ilustra con el violento mito de los titanes: “The process by no means has to be an easy and spontaneous as it appears in nature: its closest mythological version, the war of the Titans, is far from idyllic.”³⁹¹ Tendríamos que pensar que bajo el modelo del drama teogónico, el poeta hijo tiene simbólicamente que matar al padre, pues de otra forma podría ser devorado por éste. El poeta hijo mata simbólicamente al padre y gracias a ese acto rescribe la historia de la poesía.

Consideramos, alejándonos un poco de De Man, que el mito evolucionista ha sido creado por los mismos poetas como un mecanismo de supervivencia. Este mito sería un “síntoma” de la angustia ante las influencias, ya que la historia está siempre escrita desde la perspectiva victoriosa de los triunfadores. El poeta hijo tiene que salvarse del padre y para ello diseña desde su perspectiva una tradición. Este acto que lo coloca necesariamente en el lugar del sobreviviente victorioso. Podríamos pensar que el rescribir la historia de la tradición literaria será una de las estrategias de supervivencia del poeta-hijo. El poeta hijo, al rescribir la historia de la poesía, decide sobre su propia paternidad, gana poder sobre el ancestro.

En este sentido es interesante observar que los poemas de Mallarmé, que son retratos de sus antecesores, lleven el título de “Tombeaux”, como si el retrato fuera en sí mismo a la vez una tumba, lo que implica una suerte de asesinato poético, o por lo menos, un declarado enterramiento. En el símbolo mortuario de “tombeaux” podríamos ver ilustrado el mito de los Titanes que observa Paul De Man.³⁹² El hijo tiene que enterrar al padre por miedo a ser devorado por éste.

Mallarmé construye su propia historia literaria y hace retratos de sus antecesores, pero los plasma declaradamente muertos, no vivos. Mallarmé para constituirse como poeta moderno, pareciera requerir de esta ceremonia simbólica de enterramiento del padre que lleva acabo mediante sus *Tombeaux*. Quizás también, en un más amplia sentido, toda elaboración de una nueva tradición edifica un cementerio con los autores pasados, otorga vida a unos, muerte a otros.

in his later allusions to Baudelaire. Such a relationship is not the genetic movement of a historical process but is more like the uneasy and shifting border line that separates poetic truth from poetic falsehood. Idem.

³⁹¹ Ibid. p. 183.

³⁹² Idem.

Hay dentro de la poesía moderna, señala Octavio Paz, en *Los Hijos del Limo*, dos tradiciones: una se alinea dentro de una crítica a los valores sociales; la otra implica una crítica del lenguaje mismo al interior del texto.

Pero se trata de una modernidad que, vista de cerca, resulta paradójica: en muchas de sus obras más violentas y características –pienso en esa tradición que va de los románticos a los surrealistas– la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad; en otra de sus tendencias más persistentes abraza a la novela tanto como a la poesía lírica –pienso en esa tradición que culmina en un Mallarmé y en un Joyce–, nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma. Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados.³⁹³

Podríamos considerar que habría dos formas de hacer poesía: la primera que exigiría una inmersión crítica del poeta dentro de la vida, una experimentación audaz y transgresora como la línea que vendría de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y los surrealistas. Y una segunda línea que se sumergiría en la infinita complejidad del texto, en la crítica del lenguaje artístico, que partiría de Mallarmé y tendría a seguidores como Joyce y Valery.

El hecho de que Mallarmé use la tumba como forma de retratar una tradición nos hace sospechar que hay una nueva y deliberada voluntad de rompimiento con el pasado. Mallarmé rompe con el sensualismo baudeleriano, abandonando el aspecto más existencial de la propuesta baudeleriana. Esta segunda línea poética implica el desprendimiento de este rostro de Baudelaire que representa su postura vivencial. Hay un enterramiento mallarmeano del Baudelaire sensual, en el que podríamos encontrar un eco del enjuiciamiento de Goethe contra los excesos románticos que encarna Fausto.

Paul de Man Baudelaire en “Lyrics and Modernity” observa que le “Le tombeau de Charles Baudelaire” manifiesta una obsesiva mala conciencia. Sobre esta tumba dedicada a Baudelaire, Paul de Man se limita a señalar, sin desentrañar el texto, que “múltiples críticos” han observado lo poco satisfactorio que es este soneto, y agrega que en contraste con la controlada oscuridad de las otras “Tumbas”, ésta contiene

³⁹³ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 55

áreas genuinamente ciegas.³⁹⁴ Hay un claro menosprecio por la “Tumba de Baudelaire” de parte de este autor.

Es interesante observar que Paul de Man, aunque habla en todo momento de la relación Baudelaire-Mallarmé, no hace el análisis del soneto-tumba dedicado a Baudelaire, sino que soslayando a éste por insatisfactorio, aborda agudamente el poema dedicado a Paul Verlaine.

Con el fin de analizar el retrato del padre poeta que se presenta en Jorge Cuesta, en tanto que continuador de Mallarmé, quisiéramos abordar el “insatisfactorio” soneto de Mallarmé dedicado a Baudelaire. Vamos a seguir la línea del análisis de De Man sobre el soneto homenajeante de Verlaine, aplicándolo a la “Tumba de Baudelaire” que transcribimos a continuación:

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole anubis
Tout le museau flambé comme un aboi faoruche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hard un immortel pubis
Don't le vol selon le réverbère découche

Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire.

Au voile qui la ceint absent avec frissons
Celle son Ombre même un poison tutélaire
Toujours a respirer si nous en périssons.”³⁹⁵

Podríamos suponer que, de manera paralela al poema dedicado a Verlaine, hay también un retrato alegórico del padre de los poetas modernos en “Le Tombeau de

³⁹⁴ Con respecto “Tombeau de Charles Baudelaire” De Man sólo señala la insuficiencia señalada por varios críticos en relación con las otros “Tombeaux”: “Many critics have noted out that among the various Tombeaux poems paying tribute to his predecessors, the Sonnet on Baudelaire is oddly unsatisfying. The subtle critical understanding that allows Mallarmé to state his knship as well as his differences with other artists such as Poe, Gautier, Verlaine, or even Wagner seems to be lacking in the Baudelaire poem. Contrary to the controlled obscurity of the other, this text may contain genuine areas of blindness. In fact Mallarmé's relationship to Baudelaire is so complex that little of real insight has yet been said on the bond that united them. De Man. *Blindness and Insight*, pp.183,184.

³⁹⁵ De Man va a señalar la multiplicidad de alusiones semánticas que contiene “noir roc courruccé” en el poema dedicado a Verlaine, se trata literalmente de la lápida, se trata también emblemáticamente de la tumba de Cristo

Charles Baudelaire”³⁹⁶. Sospecharíamos que “Le temple enseveli divulgue par la bouche/ Sépulcral d’égout bavant boue et rubi” representa a Baudelaire, de la misma manera que “Le noir roc courrucé, que la bise le roule” representa a Verlaine.

En el primer cuarteto del poema sobre Baudelaire “la bouche/Sépulcrale d’égout bavant boue et rubis”,³⁹⁷ podría ser la descripción de un monstruo. El tono teretológico es seguido por: “Abominablement quelque idole Anubis/ Tout le museau flambé comme un aboi farouche”.³⁹⁸ Anubis era la deidad egipcia equivalente al Hermes Trismegisto griego, y llevaba puesta sobre la cabeza la máscara de un chacal. Aquí el chacal aparece con el hocico quemado y emitiendo un ladrido torvo. Como vimos, Baudelaire se identificaba con la figura de Hermes Trismegisto, en su calidad de guía del goce moderno y por esa pasión a la vez sensual y metafísica por un más allá de lo real, que lo caracteriza.³⁹⁹ Baudelaire transforma al Hermes Trismegisto de la filosofía hermética en la figura del Satan Trimegiste del poeta moderno en “Au lecteur”,⁴⁰⁰ de allí que la máscara canina aparezca deformada en el soneto de Mallarmé. Baudelaire en el retrato sería como el Anubis griego pero con el hocico torcido por el satanismo

Podemos suponer, siguiendo a De Man, que Mallarmé proyecta en este retrato de Baudelaire su propia mala conciencia. Es un padre poético del que hereda aquello que puede fácilmente superar, pero que en su esencia más íntima rechaza. Hay en este retrato algo de “abominable”, de radicalmente repugnante con su boca “sepulcral de cloaca”. La mirada del hijo convierte al padre en monstruo: parricidio simbólico que tendría su versión mitológica en la Guerra de los Titanes.⁴⁰¹

El padre en el soneto es, literalmente, un “temple enseveli”, y en “la bouche/Sépulcrale d’égout bavant boue et rubis”. Hay una mezcla semántica de cadaver con sistema urbano de alcantarillado. Este poeta-cloaca carga, sobre sí, al vivir su condición caída los oprobios de la ciudad moderna. El rubí se mezcla al lodo,

abocada a la resurrección, y hay también una referencia al mismo Verlaine con su facha de vagabundo víctima de la pobreza, el alcoholismo y el frío. Ibid. 177, 178.

³⁹⁶ Mallarmé. *Oeuvres Complètes*. Paris, Bibl. de la Pléiade. Paris, 1970. p. 70

³⁹⁷ Traducimos: “la boca sepulcral de cloaca babeando lodo y rubís”.

³⁹⁸ Traducimos: “abominablemente un idolo Anubis, con todo el hocico flameado como un ladrido hurraño”

³⁹⁹ Esta búsqueda queda claramente ilustrado en el poema “La voix”. Baudelaire. *Les fleurs du mal*. Oeuvres Completes, p. 46.

⁴⁰⁰ El término “Satan Trismegiste” aparece en “Au lecteur”: “Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismegiste/ (Eui berce longuement notre esprit enchanté”. Baudelaire. *Les fleurs du mal*. p. 43

llevando la metáfora de las flores extraídas del lodo, de “las flores del mal” a joyas imperecederas, los rubís, piedras de color rojo transparente como hechas de sangre purificada e iluminada.

El padre homenajeado vive sujeto al espectro de ese pubis femenino inmortal, “un immortel pubis/ Dont le vol selon le réverbère decouche”, cuyo vuelo podría recordarnos las alas de un ángel o una mariposa. El pubis vuela, la imagen angélica del “pubis qui vole” se mezcla al verbo “découche” que significa a la vez levantarse o o despegar y dormir fuera de casa, con una connotación sexual explícita. El pubis eterno en su forma clásica vuela como un ángel pero en su manifestación urbana moderna se sexualiza, quizás como un hetaira.

Este pubis ángel se transforma a su vez en el pronombre “elle” del décimo verso: “comme elle se rasseoir/Contre le marbre vainement de Baudelaire”. Ella, el pubis ángel, viene a sentarse sobre el mármol del monumento mortuario. A este ángel intenso se le asocia en el terceto final a una suerte de “sombra suya”, una sombra de Baudelaire, a la vez que a un “veneno tutelar”, “una atmósfera, para estar respirando siempre, si por ella perecemos”. La extraña presencia del pubis alado condena al homenajeado a perecer a la vez que estar sujeto a su venenosa tutela.

Otro de los temas presentes en el soneto es el de la ofrenda votiva: “Quel feuillage séché dans les cités sans sosir/Votif pourra bénir”. Aquí caben dos lecturas, una literal, donde se trataría de un follaje secado en las ciudades sin sueño, que podríamos pensar como una ofrenda floral colocada sobre el mármol de la tumba del poeta. Esta sería una ofrenda análoga (“comme elle se rasseoir”) a la de ese ángel pubis que va a sentarse sobre la piedra. Pero podemos pensar también en una lectura metafórica, donde el feuillage séché” puede hacer referencia al libro de las “Fleurs du mal”, que serían a la vez poemas y flores secas, y en este caso la ofrenda de este follaje-libro estaría consagrada a ella, a la musa del ángel-pubis, siendo el complemento indirecto “au voile qui la ceint absente avec frissons”, “al velo que la ciñe ausente con estremecimientos”. El poeta Baudelaire, se entregaría a sí mismo como ofrenda a través de su libro a su musa, al ángel-pubis, en esta segunda posibilidad metafórica. El velo que ciñe ausente a “elle” nos puede remitir al cortejo con que Baudelaire envuelve a su *belle dame sans merci*.

⁴⁰¹ Con respecto a la relación filial en la poesía moderna De Man observa: “The process by no means has to be as easy and spontaneous as it appears in nature: its closest mythological version, The War of the Titans, is far from

Según optemos por la lectura literal o metafórica de “feuillages sechés” el poema funcionaría con dos opciones de concordancia. Y siguiendo la línea metafórica donde el feuillage se referiría al libro, el juego sombra-cuerpo de los tercetos finales admitiría también su dualidad. La sombra puede ser la del espectro femenino respecto al cuerpo del poeta (lectura literal), pero también la sombra podría ser el amor del poeta a la musa fría, el poeta entonces podría ser el velo como sombra que envuelve a la “belle dame sans merci” (lectura metafórica).

Hay un juego de espejos recíprocos en este poema que dan las dos posibilidades de lectura. También hay dos retratos de Baudelaire: el voluptuoso atado y sacrificado a su “musa venal”, por un lado, pero también el poeta que tiene que inmolar el yo personal como una ofrenda votiva para crear el monumento impersonal del libro, el “feuillage seché”.⁴⁰²

En la tumba dedicada a Baudelaire habría dos formas de sacrificio: el amoroso y el literario. Estos dos sacrificios sería análogos a las dos inmortalidades que presenta la “Tombeau” de Verlaine según la interpretación de De Man:

“the difference between the false kind of transcendence that bases poetic immortality on the exemplary destiny of the poet considered as a person .. and authentic poetic immortality that is entirely devoid of any personal circumstances.”⁴⁰³

Habría una importante dimensión sacrificial en la búsqueda de Baudelaire, que es en última instancia poética, a la que quizás Mallarmé, se está secretamente vinculando, pero reinterpretando el sacrificio amoroso como sacrificio al libro, no a la sensualidad. El pubis que vuela con su dimensión de pliegue y su aleteo de alas podría ser también metáfora de un libro, donde las alas serían las hojas. Baudelaire al consagrarse al veneno tutelar de la musa pubis también se está secretamente sacrificando al libro, que con sus múltiples hojas vuela como un pubis-ángel.⁴⁰⁴

idyllie. De Man. Op. cit. p. 183.

⁴⁰² Para esta interpretación nos basamos en la lectura que hace De Man de la “Tombeau” dedicada a Verlaine, cuando contrasta la inmortalidad poética vinculada al sacrificio del yo personal contra la inmortalidad cristiana que estaría dada por una fácil imitación de los sufrimientos de Cristo en: “ne sarrètera ni sous de pieuses mains/ tâtant sa ressemblance avec les maux humains”. Le Man escribe: This sentimental rehabilitation of Verlaine as a Christ figure,... making his death exemplary of the suffering of all mankind, goes directly against Mallarmé’s own conception of poetic immortality. De Man, Paul. Op. cit. p. 177.

⁴⁰³ Ibid. 180.

⁴⁰⁴ De Man marca en el poema consagrado a Verlaine la presencia del tema del libro en “plis nubiles”, imagen que no es ajena al “pubis qui vole” del soneto homenajeante de Baudelaire. Ibid. p. 180

En la imagen del “feillage seché” que es el gozne que abre los dos caminos de concordancia y las dos lecturas posibles del soneto, también podemos encontrar una metáfora del gran “libro” de Mallarmé.⁴⁰⁵ Este soneto de Mallarmé, al estar dividido por dos lecturas, figura un pubis que vuela, con sus dos posibles extremidades.

El soneto-pubis es como dos poemas en uno. En el retrato del padre se escribe un doble rostro, uno que es el del padre enterrado, “le temple enseveli”, el Baudelaire sensual muerto, a la vez cadáver y monumento, y el otro rostro de Baudelaire-libro, que es el del padre en forma de ofrenda votiva, el “feillage seché”, que es el poeta-libro al que el yo personal se ve sacrificado y que es el rostro del padre que el hijo Mallarmé puede asimilar y heredar.

En el retrato del padre simbólico con dos rostros posibles, con dos caminos posibles, consideramos que Mallarmé está induciendo la bifurcación de la tradición literaria baudeleraiana que le permitirá desvincularse de la exigencia vivencial de esta poesía francesa. Y se declara por un nuevo línea que le pedirá, no el ejercicio de experiencias límites, sino por el contrario, el sacrificio del yo personal para dar luz a ese juego de infinitas alas que es el libro.

Es interesante observar que a nivel fonético “la bouche sépulcrale d’égout bavant boue et rubis”⁴⁰⁶ con su reiteración de fonemas labiales se asocia inevitablemente con los famosos versos de Rimbaud, “Mon triste coeur babe à la puppe/ mon coeur covuert de caporal” de “Coeur supplicié”. Este poema relata el oprobio sufrido por Rimbaud durante su viaje a París.⁴⁰⁷ Es un texto doloroso que es interpretado por su amigo Izambard como una broma, y cuya incomprensión va a zanjar la ruptura definitiva entre Rimbaud y su profesor de literatura del Liceo.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ En 1866 confía a su amigo Cazalis. “ me he enfrentado a dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo.. la Obra es el otro”... Mallarmé nos ha dejado centenares de papellillos en que describe las características físicas de ese libro compuesto de hojas sueltas, la forma en que esas hojas serían distribuidas y combinadas en cada lectura de modo que cada combinación produjese una versión distinta del mismo texto, y el ritual de cada lectura con el número de participantes... Paz. *Los hijos del limo*. p 111 y 112.

⁴⁰⁶ Es interesante observar que “Tombeau de Charles Baudelaire” aparece en la edición de poesías de Mallarmé de 1887. Ibid. p. 1404 Mallarmé conoció personalmente a Rimbaud en “au Dîner des Vilains Bonhoms” en 1872. Mallarmé. *Oeuvres Completes*. p.XXIII.

⁴⁰⁷ “Delahaye lo dijo siempre, y otro lo han repetido después, aunque las pruebas nunca se hayan concretado, que “Coeur supplicié,” enviado a Izambard junto con la carta del 13 de mayo, fue escrito al regresar de la Comuna y que es el relato del trato vejatorio (la violación de Rimabud) al que se vio sometido en el cuartel de la rue Babilone. Enid Starkie. *Arthur Rimbaud*. Madrid, Siruela, p. 1989. p. 78.

⁴⁰⁸ La carta de ruptura de Rimbaud con Izambard, en que desprecia su labor de profesor de literatura, dolido de la incomprensión de su amigo ante la terrible experiencia de la violación, data del 13 de mayo de 1871. La carta a Demyeny en que Rimbaud desarrolla su teoría del vidente es del 15 de mayo de 1871. Rimbaud, *Oeuvres Complètes*. Paris. Bibl de la Pleiade, 1972, p. 248.

Esta ruptura, por otro lado, marca el momento del vuelo independiente de Rimbaud como poeta vidente.

El padre poeta en una extraordinaria síntesis poética es simbólicamente enterrado por Mallarmé en “Le Tombeau de Charles Baudelaire”, para decir abiertamente lo que De Man apunta indirectamente. No creemos en la existencia del punto ciego que señala De Man con respecto a esta “Tumba de Baudelaire”, sino consideramos que por el contrario hay un retrato agudamente delineado del padre poeta, análogo al del viejo Verlaine alcoholizado, casi *clochard*, que se encuentra presente en “Le noir roc courroucé que la bise le roule”.

El padre Baudelaire en su tumba-retrato es dibujado en el mismo acto de ser sepultado. Y podríamos sospechar que en “Le temple enseveli” Mallarmé también entierra a esa búsqueda poética del desarreglo de los sentidos⁴⁰⁹ con la que Rimbaud lleva a su extremo la propuesta poética del “veneno tutelar” de Baudelaire. Lo que nos podría llevar a postular la hipótesis de que quizás en esta “Tombeau de Charles Baudelaire”, hay más de un entierro. No es sólo Baudelaire el enterrado sino su descendencia directa, una herencia de éste que exigiría para escribir poesía una vida que se propone deliberadamente la transgresión del orden establecido.⁴¹⁰

5.3 La mano y el padre eterno en Cuesta

La mano que se refleja sobre el agua en el “Canto” y que podemos pensar que también escribe el poema es una mano “qui vole” como en el soneto de la “Tumba de Baudelaire” de Mallarmé:

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.⁴¹¹

Sería una mano heredada de un poeta a otro poeta, dado que aparece capturada no corporalmente, sino detrás del signo, como “la seña de una mano”, es una mano convertida en lenguaje. Podría ser la mano de un poeta que manda señas a otro

⁴⁰⁹ “Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Ibid. p. 251

⁴¹⁰ “La Tumba de Baudelaire” incide sobre el deslinde entre las dos tradiciones, de pronto antagónicas, que Paz observa dentro de la poesía moderna, una como crítica a los valores establecidos, otra como crítica de la obra artística en sí misma. Paz, Octavio. *Los hijos del Limo*, p. 55.

⁴¹¹ Cuesta, Jorge, “Canto”. p 63.

poeta. El poeta padre, podemos pensar, le hereda al poeta efebo esta mano y lo que le muestra es la posibilidad de la libertad.

La mano que abre el “Canto” se multiplica en diversos contextos: sobre el papel escribe el poema, vive en el reflejo en el autorretrato en el agua, también podemos pensarla como la mano de un pintor sobre un paisaje expresionista, podría ser la de un semejante que saluda pero desaparece, quizás es la mano de su propio reflejo en el “espejo independiente” que inopinadamente se despide. La mano aquí sería la mano del hijo pero también la mano del padre, la mano del cuerpo pero también la mano del reflejo, la mano de la imagen reflejada pero también la del artista sobre el papel o el lienzo que construye su propio mundo.

En “Canto a un Dios mineral”, el poeta empieza por captar la seña de una mano. El poema empieza donde termina la sorpresa del espejo independiente con su reflejo que se despide. El origen del poema es esta seña de una mano captada, que desaparece inmediatamente después otorgándole al poeta su libertad, soltándolo de cualquier obligación de fidelidad y permanencia. Hay movimiento en esta despedida, hay libertad y posibilidad de creación. Los primeros elementos que asientan el escenario - el agua y su espuma- surgen, no directamente, sino a partir de un simil, “como el agua la espuma prisionera”. Son un segundo nivel de realidad, como si fueran más un mar construido a partir de la comparación que percibido o vivido como escenario referencial.

La mano ya en la segunda estrofa queda completamente inscrita dentro de la nueva realidad que monta el simil: el espacio del agua y su espuma: “Suspensa en el azul la seña, esclava,/de la más leve onda que socava/ el orbe de su vuelo.” La mano se convierte aquí en habitante en pleno de esta segunda realidad de la imagen⁴¹² del paisaje poéticamente recreado, se mezcla y diluye con éste.

Así como la seña, todo se desvanece en este paisaje líquido. El mar, la espuma, las ondas, las corrientes, todo se desustancializa en movimiento. No hay presencia de una imagen total del paisaje, sino fragmentos, pinceladas expresionistas en permanente mutación. Todo en ese paisaje se despide, como el adiós de la mano.

⁴¹² Louis Panabiere ya ha señalado la posibilidad que tiene la mano en Cuesta de habitar ese lugar intermedio entre el pensamiento y la realidad recordando a Bachelard que menciona que la mano no es necesariamente terrestre, la mano es de hecho una intermediaria entre el mundo terrestre y el aéreo: “la mano y el gesto son el vínculo que une el lugar de paso entre el cuerpo y el infinito, entre la materia y la significación. La mano es búsqueda materializada, símbolo del momento captado, metamorfosis de la realidad y su proyección.” Panabiere, Luis. *Itinerario de una disidencia*. México, FCE, 1996, p.100

De alguna manera esta mano podría ser también la del tiempo, el que aparece como un sujeto creador dentro del poema. El tiempo sustituye a la mano en tanto que sujeto actuante, y al igual que la mano tiene un objeto sobre el que se ejercita: las nubes en constante mutación. Tanto el tiempo como la mano son escultoras de nubes remitiéndonos a esas palmas modeladoras de nubes de Jules Supervielle citadas por Bachelard. “El modelador de nubes de la mano inmensa, puede antojársenos un especialista de la materia aérea.”⁴¹³

Supervielle tiene el don de acariciar las nubes exactamente como un escultor, pero lo mismo podría decirse de las manos poéticas de Cuesta tan hábiles en el modelado de las sustancias evanescentes, y en donde el acto destructor y creador se conjugan. Destruir es construir, construir es destruir. Las manos son aquí como el tiempo, el tiempo es como unas manos.

Quizás en la primera estrofa del “Canto”, Cuesta está mirando su propia mano escribir o pintar, como en un espejo, como la figura de Velázquez asomado desde el fondo del cuadro de “Las meninas” integrando cual cinta de Moebius, una referencia exterior en el enmarcado ámbito interno de la representación. La mano aquí es exterior al paisaje que plasma el cuadro-poema pero también se diluye y convierte en paisaje.

A Cuesta le apasionan los pasajes de lo corpóreo a lo intangible, pero también de lo irreal al mundo de lo que es sensible. Un sueño puede perseguirse con la mano en la frente, el ruido de un sueño puede sentirse con el tacto, transvasamiento sinestésico que a lo más sutil aspira: “La mano explora en la frente,/el sueño, el rastro perdido;/mas no su forma, su ruido/latir contra el tacto siente.”⁴¹⁴ ¿La presencia más evanescente y fantasmal que sería, no la del sueño, ni de su rastro, sino la del ruido de este rastro, se ha vuelto lo suficientemente tangible como para que la mano pueda detectarla? ¿O es acaso la mano la que se ha adelgazado de tal modo que puede aspirar a semejante insustancialidad.

Hay otro soneto que reitera el mismo tema: “La mano al tocar el viento/ el peso del cuerpo olvida.”⁴¹⁵ La mano tocando el viento, puede asimilarse al aire y olvidar de hecho su condición corpórea. Pero también la mano al escribir las letras del poema, puede tocar de alguna manera el viento o ese ruido del sueño análogo que es la

⁴¹³Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. México, FCE, 1989, p233

⁴¹⁴Cuesta “La mano explora en la frente”. Unam VI, pp 58

palabra poética. La mano puede atrapar la quintaesencia del poema -lo más abstracto- como una realidad tangible!

Se puede admitir para el “Canto” la suposición también de que es la mano de Dios la que asoma detrás del paisaje en “la seña de una mano”. La mano de Dios desaparece detrás de su creación, de su verbo, de eso que nos deja para interpretar y en ello nos entrega una libertad. Dios se va, nos abandona, como todo en el paisaje que se está desvaneciendo, pero en el adiós nos regala nuestra autonomía.

En la Capilla Sixtina de Leonardo de Vinci, el Padre contacta al hombre mediante el índice, su órgano creador. Sólo mediante la mano, el creador y la criatura están unidos. El hombre se asemeja a Dios por su poder de acción y creación: la acción humana secunda la acción divina. Y Dios se manifiesta al hombre también mediante su creación, que es, metafóricamente, la prolongación de su mano. Esta mano poderosa que está escribiendo es metonimia del verbo creador. Detrás de su mano Dios se esconde y desaparece, igual que Cuesta en el poema. Y detrás de esta mano, Dios queda subsumido en el acto del escritor y del pintor que están plasmando con sus pinceladas el mundo. Cuesta en el “Canto” es a la vez pintor y escritor.

Cuesta se ubica en un lugar de gran creador, inventa una criatura, el dios mineral. Sobre esta creación deja flotar volando, al igual que el gran padre creador, la seña de una mano. La mano que inicia el poema comparte el poder creador de los poetas antecesores, está colocada en un más allá del poema. Es una mano, sí que se asoma al poema pero que está viviendo aparte, detrás de bambalinas: en ese espacio exterior la mano “metafísicamente” vuela sobre el poema. En este envés que es su territorio esta mano libre es espejo independiente de otras manos de poetas que también vuelan. Ese “más allá” de la mano fuera del poema es tanto físico como temporal y metafísico: la realidad tanto del poeta como la del poema se separan⁴¹⁶. La mano, al coexistir en diferentes espacios, funciona como ese “pubis qui vole” en “*La Tombeau de Charles Baudelaire*,” que es un gozne tanto del cuerpo femenino al que el poeta se consagra como del libro con su pliegues y su aleteo de hojas al que el poeta ofrenda su vida.

⁴¹⁵ Cuesta. “La mano al tocar el viento”. Unam V. 1, p. 51

⁴¹⁶ Aquí se cumpliría la observación de T.S.Eliot de: “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates.” Eliot. T.S. “Traition and the Individual Talent. Selected Prose of T.S. Eliot. Edited by Frank Kermode. New Yor, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. p.41.

En el Mallarmé de “Eventail”⁴¹⁷ la presencia del abanico también funciona como elemento gozne, el abanico agitado se transforman en una suerte de ave que emprende vuelos hacia la multiplicidad espacial de varias posibles lecturas alegóricas. El abanico es como un libro dentro del libro, un libro dentro del poema mismo, que abre el soneto hacia diferentes dimensiones. Mallarmé comparará al abanico con el lenguaje poético: “Avec comme pour langage/Rien qu’un battement aux cieux/ Le futur vers se dégage/ Du logis très précieux”.

La mano en la obra de Cuesta constantemente se apropia de metáforas de otras partes del cuerpo. La mano habla y es como una segunda boca: “No da al sabor instrumento/ su lengua ciega y hendida.”⁴¹⁸ La mano al escribir habla pero no puede saborear las cosas, ni puede tampoco, al crearlas, en la poesía, otorgarles un sabor. Por otro lado si la mujer mediante su cuerpo crea la vida, el poeta lo hace con su mano. La mano poética detenta todos los poderes generativos, como una matriz voluntariosa que pudiera dar luz a otros mundos. En este sentido podemos encontrar otra similitud entre el “pubis qui vole” y la mano del “Canto” .

Pero si en Mallarmé el elemento gozne, el libro-pubis es un lugar de arribo final, lo interesante es que en Cuesta esta mano que aletea con sus señas, heredada de un más allá poético, marca el principio del poema. Podríamos decir que la mano en Cuesta empieza “El canto”, donde Mallarmé termina su metáfora del libro.⁴¹⁹ Quizás la mano que vuela sería sólo una página más del infinito “libro” soñado por este padre-poeta.

⁴¹⁷ Mallarmé. Op. cit. pp 57-59.

⁴¹⁸ Cuesta, Jorge. “Anatomía de la mano”. Poemas. Unam. V. I, p. 51.

⁴¹⁹ Aquí cabría citar a Paz, en el sentido de que Mallarmé cierra el periodo que tendría como fundamento del desciframiento del universo a las Sagradas Escrituras: “Mallarmé cierra este periodo y al cerrarlo abre el nuestro. Lo cierra con la misma metáfora del libro. En su juventud, en los años del aislamiento provinciano, tiene la visión de la Obra, una obra que compara a la de los alquimistas, a los que llama “nuestros antepasados”. En 1866 confía a su amigo Cazalis: “me he enfrentado a dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo..La obra es el otro...La poesía como máscara de la nada. El universo se resuelve en un libro: un poema impersonal y que no es la obra del poeta Mallarmé... a través del poeta, que ya no es sino transparencia, habla el lenguaje.” Paz, Octavio. *Los hijos del Limo*. p. 11-112.

6) Conclusiones: El clinamen de la “ingeniería diabólica”

No va a ser directamente sobre el rostro del Baudelaire que Cuesta realice su retrato de asesinato simbólico del padre sino sobre la figura dual Baudelaire-Breton que Cuesta encuentra en su viaje a París. Cuesta no confronta directamente al padre, sino que lo divide. Escinde al padre en Baudelaire y Breton y a su vez separa a Breton en dos personalidades, una de las cuales repudia radicalmente y otra que le permite una identificación y trazar una continuidad. Dentro de esta decidida continuidad, el hijo poeta supera al padre.

En la tergiversada recepción por parte del hijo-poeta de una herencia que viene del padre, y que éste inclina a su manera habría necesariamente una “mala conciencia”, como lo ha señalado Paul de Man.⁴²⁰ Pues no habría que olvidar que el mito de los Titanes, con el que Paul de Man ilustra la relación entre padres e hijos poetas, funciona en las dos direcciones, tanto el hijo puede matar al padre, como el padre puede en un momento dado devorar al hijo. El temor que la figura ferozmente crítica de Breton-Baudelaire despierta en Cuesta, hace pensar que el hijo-poeta se ve, en cierto sentido obligado, para sobrevivir, a superar y enterrar al padre, de allí que tenga que adoptar, a partir del retrato del padre, una de sus características y desarrollarla radicalmente de tal forma que pueda superarlo y escapar. Si el hijo no supera al padre en alguno de sus rasgos, podría temer ser destruido por éste. De allí lo importante, consideramos, para muchos poetas modernos de trazar bajo una determinada óptica un retrato del padre, de acuerdo con una faceta que pueden heredar, éste es un retrato que lleva también a la elaboración de un mito propio sobre la tradición poética.

Cuando Cuesta aborda a Baudelaire, también lo divide. Podríamos decir que hay dos retratos contradictorios de Baudelaire en Cuesta: Uno es el de un Baudelaire heroicamente sustentado en los sentimientos: “su conflicto lo hace una obstinación de no deformar sus sentimientos para que tomen de otra cosa que no sea ellos

⁴²⁰ Entre Cuesta y Baudelaire va a cumplirse lo que De Man señala sobre los poeta-hijos: el poeta hijo va a adoptar rasgos superficiales de la personalidad del poeta-padre, que siente que puede superar, y que va a interpretar forzosamente a su manera, dejando en la sombra la búsqueda nuclear: In terms of the poetics of representation, the relationship from aBudelaire to so-called modern poetry is by no means genetics. he is not the father of modern poetry but an enigmatic sranger that later poets tried to ignore by taking from him only the superficial themes and devices which they could rather easily “go beyond”. De Man. Op. cit. p. 184.

mismos el valor artístico que quiere darles”.⁴²¹ Este Baudelaire que se enraiza desgarradamente en la sensibilidad entra en oposición con el otro retrato del poeta francés donde se daría un radical sometimiento de la poesía a un orden intelectual autónomo:

Baudelaire toca la gloria de haber llevado esa ingeniería diabólica a su aguda y celosa perfección. La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio.⁴²²

Esta constitución diabólicamente intelectual de la poesía moderna atribuida a Baudelaire entra en contradicción con la primera definición de un Baudelaire siempre fiel a los sentimientos. Esta implacable pasión intelectual que podría en realidad definir al mismo Cuesta le es atribuida al padre de la poesía moderna como rasgo definitorio. Podríamos pensar que aquí Cuesta distorsiona el retrato del padre poeta superponiéndole su propio ideal yoico.

Hay una desfiguración de la verdadera personalidad de Baudelaire en este intelectualismo diabólico, que Cuesta le atribuye, donde observamos la acción del cosiente revisionista que Harold Bloom denomina clinamen o mala interpretación por parte del poeta hijo del poeta padre.⁴²³

Lo diabólicamente intelectual es un rasgo que Cuesta le atribuye a Baudelaire para poder convertirse él en su genuino continuador. Cuesta, sobre el retrato de Baudelaire, está calcando su propia identidad. Distorsiona al poeta padre para poder heredarlo y superarlo, y con ello generar su propio mito de la tradición poética.⁴²⁴

Cuando Cuesta habla de la “ingeniería diabólica” de Baudelaire, en realidad lo esta asimilando y reduciendo a ese “ingeniero de la poesía” que es Edgar Poe, ya que el intelectualismo del poeta americano y su cercanía con la ciencia serán más afines a su propia propuesta, igualadora de la ciencia y la poesía, que el sensualismo

⁴²¹ Cuesta. “Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet”. Unam. V. II, p. 45.

⁴²² Idem.

⁴²³ El clinamen es uno de los cocientes revisionistas con los que Harold Bloom analiza la relación entre el efebo o poeta hijo y el poeta padre. De Man adopta la palabra clinamen de Lucrecio, en cuya obra significa un “desvío” brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. . . Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un clinamen con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema. Bloom. *La angustia de las influencias*. p. 23.

⁴²⁴ Harold Bloom señalará que “ los poetas cuando ya se han vuelto fuertes, no leen la poesía de X, ya que los poetas verdaderamente fuertes sólo se leen a sí mismos.” Ibid. p. 29.

baudeleriano. Sobre el rostro de Baudelaire, Cuesta impone el retrato de Poe, y eso le permitirá contactar una herencia que le será más afin, y que puede desarrollar de forma evolutiva.

El retrato que hace el poeta hijo del poeta padre contiene un gozne, es como un espejo independiente, tiene que capturar dos rostros -el hijo y el padre-, dos dimensiones temporales -el ayer y el hoy: coincidentes pero que también se separan. A su voz este gozne tiene que aceptar a dos padres: el padre sepultado y rechazado y el padre aceptado y heredado. El espejo independiente reúne al rostro del padre enterrado y sepulto en su punto ciego más el rostro de padre visible que el hijo puede fácilmente continuar, el padre "alado".

Es interesante observar que de los poemas tumbas de Mallarmé, Cuesta traduce sólo "La Tombeau D'Edgar Poe," pero no la del Baudelaire. "Tal cual en él mismo la eternidad convierte/ al poeta empuñando una espada indignado/"⁴²⁵ son dos versos que podrían describir la poética de propio Cuesta. Podemos en esta traducción escuchar a "Amor en sombra" en: "El íntimo sollozo es negra espada/ que en la dureza de su luz se embota"⁴²⁶.

No ha sido remarcado por los críticos el hecho de que existen dos versiones de la traducción de "La tumba de Edgar Poe".⁴²⁷ La única versión que aparece en las ediciones críticas hasta ahora de las obras completas de Cuesta inicia el soneto con "El poeta en Él mismo al fin, cual lo convierte/ la eternidad, suscita con una espada armado". La existencia de dos versiones de esta traducción duplica de forma interesante el lugar del padre, sería como la existencia de dos retratos, dos version en español de un mismo poema. Edgar Poe, padre literario al que Baudelaire traduce, tiene en la obra de Cuesta dos lugares.

Cuando Cuesta define a Baudelaire señala que le "toca la gloria de haber llevado esa ingeniería diabólica a su aguda y celosa perfección".⁴²⁸ La expresión "ingeniería diabólica" tiene también dos posibles sentidos, que en el juego de su ambigüedad semántica construirán el gozne que aludirá tanto a la postura de Cuesta como a la de

⁴²⁵ Mallarmé, Stephen. "La tumba de Edgar Poe". Traducción de Jorge Cuesta. José Lezama Lima (et al). *Poesía francesa*. México. Editorial Nacional de Cuba, 1973. p.55

⁴²⁶ Cuesta. "Amor en Sombra". Unam. Vol 1, p. 79

⁴²⁷ La traducción del soneto que aparece en las obras completas compiladas por Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán (Unam) y después por Jesús Martínez Mahlo, Victor Cuesta y Miguel Capistrán (El equilibrista) reza: "El poeta cual en El mismo al fin cual lo convierte/ la eternidad, suscita con una espada armado." Cuesta, Unam, Vol 1, p. 107

⁴²⁸ Cuesta. "El diablo en la poesía". Unam. V. II, p. 168.

Baudelaire. La “ingeniería diabólica” es una expresión que encierra dos posibles significados y, por lo tanto, dos lugares.

1) Tomando en cuenta el contexto semántico de la expresión que resalta el carácter intelectual de la poesía moderna, que somete al texto a un rigor extremo, podemos pensar a la ingeniería diabólica en un símil directo con la tecnología, una tecnología intelectual aplicada a la literatura: “Sin tener en cuenta a Baudelaire y a Poe, no se explican una tan transparente verdad de la ficción, un tan exacta inteligencia de lo imprevisto, un tan lúcido rigor del azar como en la poesía de Mallarmé y Paul Valery ocurren.”⁴²⁹

Consideraríamos que la ingeniería con la que están ensamblados los textos es de tal astucia y refinamiento intelectual que sólo puede ser clasificada como diabólica. Lo diabólico sería lo astuto, lo sagaz, lo inteligente, lo que no pierde de vista ninguno de los detalles para construir una maquinaria literaria nueva. En esta dirección parece encaminarnos el contexto semántico de la frase, en la que Cuesta asimila la poesía a la ciencia, enfatizando que lo diabólico radica en un exacerbado predominio de la inteligencia: la “acción científica” del diablo consiste en “convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual”. La actuación de “lo diabólico” es científica, interviene en la realidad mediante astucias mentales. Esta transformación de la realidad en uno objeto intelectual consistirá explícitamente lo diabólico para Cuesta. “Lo diabólico” en esta primera acepción estará pensado más como un adjetivo que como un sustantivo.

2) En un segundo sentido, aislando la expresión de su contexto, podemos interpretar “ingeniería diabólica” como la implementación metódica de una actitud demoníaca ante lo real, una diabolización tanto del sujeto como de su acercamiento al mundo, un tratamiento de lo real sistemáticamente ajeno a la bondad y a la inocencia. Al hablar de “ingeniería diabólica” estaríamos aquí pensando en una actitud existencial “perversa” ante el mundo, en un posicionamiento premeditadamente bélico para lidiar con los hechos de manera siempre diabólica, en una absoluta negación de la buena voluntad. La “ingeniería diabólica” sería entonces un metódico desarrollo de una posición demoníaca. La poesía moderna implicaría un acercamiento sostenidamente demoníaco, un tratamiento de la vida mediante una maliciosa ingeniería de oposición moral.

⁴²⁹ Idem.

En este segundo sentido la expresión “ingeniería diabólica” hará referencia al Baudelaire sensual, que le otorga al goce una ductilidad infinita, que se identifica con los marginados y los rebeldes sociales. Este Baudelaire sensual es el padre enterrado, es el “*temple enseveli*” tanto de Mallarmé como de Cuesta. La expresión “ingeniería diabólica” en este segunda acepción aislada de su contexto semántico, desconectada de la cadena sintagmática exige abordarla como un elemento independiente. Este segundo sentido de la expresión está de alguna manera enterrado en “ingeniería diabólica”, es el “temple enseveli”, fuera de la superficie de la sintaxis en el texto de Cuesta.

El demonio de Baudelaire, como vimos, es una suerte de mutación jacobina del Satanás cristiano, personaje alegórico y poético. Pero “lo demoniaco” en Cuesta pierde su realidad alegórica es más un adjetivo que se vuelve sinónimo de científico, intelectual, revolucionario términos con los que el poeta lo empareja constantemente: “Lo revolucionario es lo que va contra la tradición, contra la costumbre; es el pecado, la obra del demonio.”⁴³⁰ El nuevo demonio revolucionario-intelectual de Cuesta entierra al demonio sensual y socialmente rebelde y condenado de Baudelaire.

Este nuevo demonio científico es el clinamen o mala interpretación poética con el que Cuesta logra desviarse del padre y sobrevivir como poeta independiente. Y es la expresión “ingeniería diabólica” la que manifiesta, en su duplicidad, estos dos rostros: el viejo padre sensual enterrado y el nuevo padre intelectual y burlescamente escéptico, es decir, el padre heredado que le permite al efebo poeta una nueva articulación, un sagaz reordenamiento de los viejos elementos para poder sobrevivir al antiguo orden y conquistar la libertad de su “espejo independiente”.

6.1 El primer rostro demoniaco

Lo demoniaco en Cuesta se aleja del escenario teológico tradicional con sus dramas y personajes, para transformarse en una dinámica abstracta, en el contrapunto polémico para una deliberada dialéctica histórica. Habría tres formas que adopta el término de lo demoniaco en la obra ensayística de Cuesta: Lo que se opone, en una primera instancia, demónicamente en Cuesta es el arte con respecto a la naturaleza. La obra de arte aquí defiende la autonomía de su orden intelectual respecto al natural. Esto lleva a una guerra entre dos filosofías o posturas existenciales antagónicas, lo

⁴³⁰ Cuesta. “El diablo en la poesía”. Unam, VII, p. 166.

romántico y natural versus lo científico e intelectual. La naturaleza es conformista en contrastando con el impulso al cambio revolucionario que corresponde al arte.

En un segundo lugar, lo demoniaco implicaría que dentro del alma del creador puede darse una oposición demoníaca entre posturas antagónicas internas conducente a una autodisciplina extrema, y en ocasiones sacrificial.

En una tercer instancia lo demoniaco en Cuesta hace referencia a un secreto antagonismo entre interlocutores, a una escucha escondida que se impone sobre la voz del autor y a la que éste tiene íntimamente que dar una respuesta. Esta segunda acepción nos hace pensar en la dimensión dialógica que subyace a la voz poética de Cuesta.

En su primera manifestación lo demoniaco equivaldría a un rigor intelectual extremo, a un ejercicio intelectual llevado hasta sus últimas consecuencias, desprendido de los aspectos emocionales y sentimentales. Cuesta define a la poesía moderna, heredada de Baudelaire, como demoniaca por su radical intelectualismo, por convertir a cualquier objeto o sentimiento en presa de un exacerbado rigor intelectual, por problematizar y cuestionar siempre cualquier afirmación: “Pues ésta es la acción científica del diablo: convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual”⁴³¹

Esta primera acepción de lo demoniaco califica al orden intelectual de la obra de arte, y en ella encontraríamos el primer sentido del término “ingeniería diabólica”, entendida como un engranaje intelectual radicalmente sagaz y novedoso y por ello demoníaco. En este primer sentido “la ingeniería diabólica” de Cuesta implementa un clinamen o interpretación falseada de la “ingeniería diabólica” de Baudelaire, que suponía una postura demoníaca del poeta ante el mundo en términos cristianos.

Cuesta diluye la referencia dominante a la teología cristiana, y la “ingeniería diabólica” pasa a significar que nada, ni objetos, ni seres, ni sentimientos, podrá salvarse de la pasión intelectual; cuya ferocidad crítica es percibida como un ideal deseable para el propio yo poético a la vez que como un rasgo amenazante, cuando ajeno.

⁴³¹ “Esta concepción baudelairiana se ha hecho inseparable de la conciencia poética en que la Ciencia poética ningún límite traza a su demoniaca pasión de conocer; en que no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema.” Cuesta. “El diablo en la poesía,” Unam. V. II p. 168

La poesía al intelectualizarse y asemejarse por ello a la ciencia adquiere un carácter demoníaco. Este símil de la poesía como hermana de la ciencia ha llevado a una serie de interpretaciones de la poesía de Cuesta como una manifestación de las ciencias herméticas. La palabra ciencia demoníaca implicará para Carlos Montemayor una referencia a la "ciencia de la vida", en su sentido oculto y esotérico.⁴³² "Canto a un dios mineral", estaría orientado, según este autor, por una deliberada representación del proceso alquímico.⁴³³ En esta dirección se encamina también la interpretación de Jorge Volpi, quien propone una serie de analogías entre partes del "Canto" y los diversos estadios alquímicos.⁴³⁴

Respecto a la relación del demonio con la ciencia sería interesante mencionar la coda final de "Les Litanies de Satan", donde Baudelaire le pide al "príncipe del exilio" que permita que su alma descanse junto con él cuando el árbol de la ciencia se expanda por todo su cerebro, y este cerebro del "más bello de los ángeles" unido a las ramas del árbol del bien y del mal erijan el templo futuro:

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
 Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
 De l'Enfer où, vaincu, tu rêves en silence!
 fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de la Science,
 Près de toi se repose un jour, à l'heur où sur ton front
 Comme un Temple nouveau ses rameux s'epandront.⁴³⁵

Baudelaire anhela al morir, en vez de reintegrarse a Dios, fusionarse al gran árbol de la ciencia que es el cerebro de Satán. Este árbol-cerebro es el nuevo templo de la época pues otorga el conocimiento a la vez que la libertad. El árbol de la

⁴³² Montemayor aborda el concepto "vida" en su acepción esotérica, contrapuesto a todo lo que es perecedero y circunstancial. Montemayor analiza el término demonio para el cristianismo, el helenismo y para el mundo judío, y llega a concluir, que la labor demoníaca se refiere a la alquimia: "el conocimiento demoníaco es la ciencia luminosa pero oculta. La idea del demonio y la de Lucifer, que significa el portador de la luz, están vinculadas a la idea del conocimiento oculto. Daat es la noción hebrea del conocimiento. Daat es el conocimiento de la vida, y acaso la vida misma. La química secreta, oculta, demoníaca, busca ese conocimiento. Carlos Montemayor.. *Tres Contemporáneos*. México. Dirección. Gral de Publicaciones, UNAM, p. 32

⁴³³ "Ahora bien, hay una reiterada mención a las ondas, al agua, como si estuviera el poema surcando una corriente o un mar. Me parece coincidir el comienzo del poema con el campo de los procesos alquímicos, que no es un agro común, sino un mar en ebullición, mar que implica la reunión de los elementos necesarios al tratamiento de los metales." Ibid. p. 36

⁴³⁴ Una lectura alquímica del Canto, que intenta ser puntual propone Volpi: "Canto a un dios mineral representa, en efecto, el desesperado anhelo de su autor por alcanzar la realidad "permanente" el sustrato inmutable del cosmos. Para lograrlo, se vale del magisterio alquímico, de todos los pasos que seguían los alquimistas para obtener la piedra filosofal; el poema es pues, una descripción pormenorizada de los mecanismos, artificios, cambios y metamorfosis que se llevan a cabo durante la Gran Obra y que probablemente Cuesta también realizó en su laboratorio." Volpi Escalante, Jorge. "El magisterio de Jorge Cuesta." *Plural*, no. 234, marzo de 1991. pp. 28, 29.

⁴³⁵ Baudelaire. "Les litanies de Satan". p. 120

ciencia, “del bien y del mal, es el que induce la caída de Adán e introduce dentro del paraíso terreno una dualidad. El árbol de la ciencia acompaña al árbol central del Paraíso, el árbol de la vida. En algunos grabados medievales se muestra un árbol de la filosofía y del conocimiento naciendo del cuerpo del hombre.⁴³⁶ Este árbol del conocimiento humano nacido de la experiencia del vivir acompaña al surgido de Dios. El hombre al intentar, mediante el conocimiento y la mente, sustentarse en sí mismo, se separa de Dios, se vuelve un árbol espejo, un árbol “otro”. Junto con el conocimiento divino surge un conocimiento humano, junto con la creación divina surge también una creación humana paralela. El hombre se pretende igual en la creación y esto precipita su caída, su separación, su dualidad dolorosa.

Esta plegaria satánica de Baudelaire podríamos pensar que se convirtió para Cuesta en un lema secreto y explicaría el ahínco puesto en la afirmación de que “la ingeniería diabólica” iguala a la poesía con la ciencia. Cuesta asumirá el término ciencia en su sentido literal, como un conocimiento obtenido exclusivamente mediante una metodología intelectual. Para Baudelaire de forma más general la ciencia equivale al conocimiento obtenido por la experiencia más que a lo conquistado con un método intelectual.

De hecho, sus escritos teóricos Baudelaire enfatizará que no es la inteligencia científica sino el sentimiento y “únicamente el sentimiento” lo que permite la comprensión del arte: En su prólogo al *Salón de 1846* se dirige al público burgués en los siguientes términos:

“Cependant il est juste, si les deux tiers de votre temps sont remplis para la science, que le troisième soit occupé par le sentiment, et c'est par le sentiment seul que vous devez comprendre l'art; - et c'est ainsi que l'équilibre des forces de votre âme sera reconstitué.”⁴³⁷

Más adelante define las cualidades de la sensibilidad que se requieren para dar forma al arte nuevo: “Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspirativon vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”⁴³⁸ La sensibilidad, el sentido de la intimidad, de la espiritualidad, del color son definitivos para el nuevo arte: no el juego intelectual puro. En el *Salon de 1859* Baudelaire define a la imaginación como la reina de las

⁴³⁶ Chevalier, Jean. *Diccionarios de símbolos*. p.119.

⁴³⁷ Baudelaire. *Salon de 1846*. p. 228.

facultades artísticas: “Mysterieuse faculté de cette reine des facultés! elle touche a toutes les autres; elle les excite, elle les envoi au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles”⁴³⁹ La imaginación viene a ser una sumatoria de todas las otras facultades: la síntesis, el análisis, la sensibilidad, el sentido moral, la originalidad, la profundidad, la coordinación. Es a través de ella que el hombre puede conectarse con lo infinito, es la reina de lo verdadero. Para Baudelaire el espíritu crítico va a encontrarse incluido dentro de la imaginación: “l’imagination grace à sa nature suppléante contient l’esprit critique.”⁴⁴⁰

Para Cuesta, en cambio, la imaginación se encuentra subordinada radicalmente al intelecto pues y la poesía, al buscar un igual en la ciencia, destituye a la “reina baudeleriana” de su trono. Cuesta intentará, de hecho, borrar la distinción entre inteligencia e imaginación, poesía y ciencia:

“Nada me parece más vano que la distinción escolar que se hace...entre la ciencia y la poesía, entre la inteligencia y la imaginación., y con la que no se pretende, abierta o secretamente, sino despojar a la poesía de su carácter de ciencia, que es su carácter diabólico”.⁴⁴¹

Esta supresión de un lugar propio para la poesía, y de la especificidad de las facultades que la poesía involucra -sensibilidad, imaginación, fantasía, sentimiento- no deja de ser una mutilación. La poesía abandona aquí elementos que le habían sido importantísimos, quizás para poder ser más aceptada y aceptable, lo que quiere decir igualada al discurso científico, que es el discurso dominante.

Cuesta al retomar el demonio de Baudelaire le da un rostro nuevo, aguda y obsesivamente intelectual, “fue el que llevó esta ingeniería diabólica a su más aguda y celosa perfección”, dirá de Baudelaire, cuando debería en realidad estar hablando de sí mismo. Cuesta habla de ingeniería para hablar de diabolismo, vincula entrañablemente a la ciencia y el demonio. La fe, señalará, es la ciencia del ángel; el conocimiento, la ciencia y la inteligencia pertenece al ámbito del demonio.⁴⁴² Cuesta sobrepone su propio diablo científico en el retrato que hace de Baudelaire.

⁴³⁸ Idem.

⁴³⁹ Baudelaire. *Salon de 1859*. p. 397.

⁴⁴⁰ Ibid. p. 398.

⁴⁴¹ Cuesta. “El diablo en la poesía”. Unam, pp. 168-9.

⁴⁴² Idem.

Lo demoníaco como preponderancia de lo intelectual en Cuesta implica la construcción de un orden nuevo. La estructura de la obra artística será inédita con respecto a cualquier realidad dada. Esta nueva organización conlleva una creación artificial. El someterse a un orden exclusivamente formal y el convertir al mundo en un mero objeto de orden intelectual están vinculados a lo que va a ser la característica principal, no sólo de la poesía, sino del arte moderno para Cuesta.

Observa Vicente Quirarte que “Cuesta remonta el carácter de lo nuevo a lo que denomina el ‘preciosismo’, la desarticulación, la búsqueda de una realidad artificial, artística y, por tanto, igual o superior a lo nombrado”⁴⁴³:

“Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo, de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo.”⁴⁴⁴

Cuesta construirá un símil entre Mallarmé y Cezanne⁴⁴⁵ cuando subraya el carácter autónomo de la obra de arte contemporánea y su invención de un nuevo orden formal⁴⁴⁶. Lo que caracteriza al arte moderno es que la imagen se encuentra siempre subordinada a la primacía de una estructura, a una sintaxis propia que le otorga a cada elemento su valor⁴⁴⁷. Esta búsqueda de un entramado vacilante entre los elementos es lo que acercaría Cezanne a Mallarmé:

hace Mallarmé en su poesía lo mismo que en su pintura Cezanne...
Se acostumbraba decir también de Cezanne que sus figuras carecían de contornos. Los contornos equivalen en Cezanne a la sintaxis en la poesía de Mallarmé. Su movimiento ha sido reducido por esa

⁴⁴³ Quirarte, Vicente. *Perdese para reencontrarse: Bitácora de contemporáneos*. Jorge Cuesta, Paul Cézanne y la pureza de la geometría. México, UAM. 1985 p. 14.

⁴⁴⁴ Cuesta. “Un pretexto: Margarita de Niebla”. Unam. P. 42.

⁴⁴⁵ En Cuesta la poesía moderna en la búsqueda de su propia identidad va a encontrar un espejo de la independencia de su propio proyecto en la pintura. Desde Baudelaire encontramos que la pintura se convierte para el poeta moderno en la encarnación de un ideal del yo. Para Baudelaire, Delacroix, habrá de cumplir con las exigencias de un arte nuevo. En el caso de Cuesta este ideal es el de José Clemente Orozco.

⁴⁴⁶ “Queriendo establecer un símil pictórico, Cuesta compara el intento lingüístico de Mallarmé –el autor a quien con más asiduidad leía durante la escritura de “Canto a un dios mineral”– con el lenguaje plástico de Cezanne, quizás el primero en plantear de manera consciente el carácter autónomo de la pintura, así como su divorcio de la realidad inmediata.” Quirarte, Op. cit. p. 15

⁴⁴⁷ “Introduce sobre todo una nueva aproximación al mundo, donde la veracidad y la firmeza de las apariencias se ponen en duda. si bien la imagen no está condenada, si se encuentra subordinada a la realización del hecho pictórico y ordenada en la primacía de un orden y de un ritmo cuya importancia había sido descubierta por el arte negro. Pero mientras que los artistas africanos daban a esta construcción interna de la obra una intensidad salvaje y no cultural, Cezanne la concebía en el dominio del orden y la razón.” Jean Luc Duval, *Journal de l’art moderne*, citado por Quirarte. p. 215.

constante interrupción que los hace afluir cada momento, recogidos enseguida, fuera o dentro de la figura y que tan apasionadamente la dibuja. Lo mismo en Mallarmé, esa lentitud de movimiento que logra substrayendo de él las imágenes que organiza, les hace adquirir la más intensa presencia poética que jamás se ha conquistado.⁴⁴⁸

Esta importancia que cobra el orden intelectual de la obra, convierte en secundario el lugar de las referencias externas, tanto en Cezanne como en Mallarmé. Así, por ejemplo, el mundo mallarmeano está hecho de ausencias, lo que acentúa la intensidad poética de las imágenes. Éstas ganan una nueva potencia dentro del orbe sintáctico del poema que rebasa a la fuerza referencial. El ámbito del poema les otorga a las imágenes un nuevo poder simbólico, superior a su arraigo a la naturaleza.

En la pintura de Cezanne, este diálogo misterioso que se da alrededor de los contornos de las cosas, entre las figuras y sus vecindades cobra una fascinación que se impone sobre el ilusionismo de la pintura como simulacro mimético.

La poesía moderna va a ser demoníaca, según Cuesta, porque instaura un orden propio al cual las imágenes del poema tienen que someterse rompiendo con su antigua pertenencia a lo real. Las imágenes son de alguna manera secuestradas del mundo para construir una organización intelectual nueva. Ya no importan en tanto que mimesis de seres o cosas, sino como elementos de una nueva realidad.

El demonio intelectual de Cuesta, que celebra la urdimbre de un orden nuevo, se sobrepone al demonio de Baudelaire que desarrollaba exacerbadamente su sensibilidad y su capacidad de goce para conquistar el “espíritu de la novedad”. Esta exigencia de novedad permea como una faena heroica la obra crítica de *Le peintre de la vie moderne*, a ella responde con su desplante atlético el sensual demonio baudelero. Encontrar la belleza propia de la época moderna es una labor hercúlea, y el poeta francés manifiesta su desprecio por todos esos artistas que visten a sus personajes universales con la ropa de los griegos y romanos, pues lo único que hacen es demostrar una enorme pereza, ya que es mucho más fácil declarar que todo en el vestuario de una época es feo a aplicarse a extraer en éste “la beauté mystérieuse qui

⁴⁴⁸ Cuesta, Jorge. “Un pretexto: Margarita de Niebla”, Unam. V II, p. 45,46.

y peut être contenu, si minime ou si légère qu'elle soit.⁴⁴⁹ Cada época tiene su porte, su gesto, su mirada, y en esta especificidad debe trabajar el artista.

Este espíritu de la nuevo viene a estar también postulado en los versos finales de "Voyage". Aquí, en una relación misteriosa con la muerte, el viaje por el océano es también el viaje hacia el más allá y sus nuevos horizontes. El poeta le pide a la muerte que vierta su veneno para que lo reconforte. La pócima mortífera no sería por tanto muy distinta a la del haschich o el opio que regalan nuevas visiones, que otorgan sus propios universos, sus edenes artificiales. El espíritu de lo nuevo en la muerte no se manifestará, en el cielo o el mar que pueden ser negros como la tinta, sino en el corazón autorefulgente del poeta:

A mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nos coeurs que tu connais sont remplis des rayons!
 Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver le nouveau!⁴⁵⁰

Este corazón con luz propia. en medio de la oscuridad del paisaje, se asocia inmediatamente al nombre de Luzbel, el resplandeciente, el que de sí irradia luz, el lucero de la mañana, hijo de Júpiter y de Aurora paganos, príncipe de los ángeles rebeldes en la concepción cristiana. El poeta héroe forjador de la belleza nueva también es un rebelde, un revolucionario con luz propia.

El que proclama su "luz propia" es también el creador de realidades nuevas, el que desafía lo establecido con sus espacios inéditos, el que guarda en el espíritu con un espejo independiente su desobediente concepción distinta. En paralelo a Luzbel, el poeta, no puede dejar de ser un revolucionario.

Cuesta privilegia en el satanismo baudeleriano esa búsqueda de lo nuevo a la que su propio demonio aspira por el camino intelectual. La creación de una nueva organización intelectual se traduce en un desafío demoníaco a la naturaleza. Y hay aquí no sólo la creación de un nuevo objeto intelectual, que se reclama independiente de lo dado, sino también una riesgosa aventura del propio ser. El ser abandona, a

⁴⁴⁹ Baudelaire. *Le peintre de la vie moderne*. Oeuvres Complètes. p. 553-554.

⁴⁵⁰ Baudelaire. "Voyage". *Les fleurs du mal*. p. 124.

través de la seducción intelectual, el universo de lo dado y se sumerge en un ámbito desconocido e imprevisible, fascinante. El ser es desarraigado y raptado, abandona lo real en la invitación a lo desconocido que es el poema.

Fundamental en la defensa cuestiana del carácter intelectual de la poesía es la consideración de que sólo mediante “la aventura imprevisible de la inteligencia” se puede poéticamente acceder a otra parte, crear una realidad nueva. El sentimiento esclaviza, encadena a la costumbre, y sólo el intelecto es lo suficientemente libre como para dejarse fascinar diabólicamente por lo que “solicita desde lejos”, lo remoto y profundo, lo ignoto. Es la posibilidad de torcer el reflejo de lo dado hacia un universo sorpresivo lo que seduce a Cuesta en la poesía.

Lo demoníaco y lo intelectual, asumido con rigor extremo, serán caminos inseparables. Una vez que la inteligencia es abandonada al exceso de su propio curso se puede acceder a la voz del demonio. La voz de esta inteligencia sin límites en su aventura a lo desconocido es la del verdadero demonio de Cuesta.

En la descripción alegórica que hace Cuesta de Villaurrutia expresa clara y dramáticamente el abismo ontológico abierto en el propio ser que conlleva esta seducción de la inteligencia poética. En dicho camino imprevisible los objetos y actos más familiares se desprenden de su gravitación habitual. Seres y cosas muestran un inesperado doblez y el sentido de la realidad se pierde. La poesía, guiada audazmente por la inteligencia, implica el acceso a una realidad desconocida, un riesgoso abandono de lo habitual.⁴⁵¹

Sólo el demonio, solo la fantasía se encuentran en este medio a sus anchas...después de “haber dejado pies y brazos en la orilla”. Para penetrar a este ambiente diabólico es preciso desprenderse de toda realidad, de todo afecto, de toda seguridad; es preciso confiarse a la aventura imprevisible de la inteligencia; es preciso no temer los abismos que a cada paso se abren, los peligros que cada contacto significa, las muertes porque cada instante se cambia, para nacer y perecer otra vez.⁴⁵²

6.2 El segundo rostro demoníaco

En la primera acepción de lo demoníaco en Cuesta, que supone una extrema intelectualización de la realidad, encontramos al “Adán” poético que para proteger su

⁴⁵¹ Es interesante observar la cercanía de esta concepción de Cuesta con lo que Octavio Paz va a llamar “la otra orilla” de la poesía. Paz, Octavio. “La otra orilla”. *El arco y la lira*. México, 1956 F.C. E. pp.117-136

⁴⁵² Cuesta, Jorge. “El diablo en la poesía”. Unam, p. 140.

paraíso unificado se demoniza. Cuesta hace triunfar la armonía intelectual del arte sobre el caos de la naturaleza, exalta así su “paraíso encontrado” respecto a una realidad resentida como desintegrada y violenta. En un segundo momento el efebo se sataniza a sí mismo, se asume demónicamente de forma radical en un juego de poder dentro de sí mismo para poder sobrevivir como voz poética. Para que el arte pueda garantizar el mantenerse separado de la realidad, completamente desnaturalizado, el poeta se vence a sí mismo, cultiva en el alma una división interna.

Esta segunda acepción de lo demoníaco en Jorge Cuesta involucra una lucha de posturas opuestas al interior del ser: implica el sometimiento, la obediencia implacable a una disciplina⁴⁵³ que puede ser gratuita, y en la que se inmola una parte del ser. En ello puede haber ejercicio lujoso, en ocasiones hasta cruel, del autosacrificio. Este sometimiento a una disciplina formal, que puede carecer totalmente de autoridad, involucra el cultivo en el alma de contradicciones o de posturas opuestas, que ya ha sido señalado por Inés Arredondo como línea central de su tesis:

la grandeza que Cuesta y admira en él (Díaz Mirón) al considerar su humilde sometimiento a una estética que se impone “gratuitamente” y que lo lleva a nada menos que a enmudecer.”⁴⁵⁴

Esta imposición de una gratuita disciplina, este ir en contra de sí mismo será lo que caracterice a Díaz Mirón, en el retrato que de él hace Cuesta, pero también al mismo “contemporáneo”. Sólo en la dinámica de la negación podemos entender una vida que se asume como un arco tendido hacia la victoria de la forma a la vez que hacia la anulación personal. Si Díaz Mirón se impone una gratuita disciplina, es en el más estricto ascetismo de la lucidez y de la razón donde encontrará Jorge Cuesta la “victoria sobre sí mismo”⁴⁵⁵. Esta expresión “victoria sobre sí mismo” la utiliza para referirse a Nietzsche y su heroica trascendencia de la naturaleza alemana. Nietzsche se impone la costosa superioridad del “superhombre.”

⁴⁵³ “Cuesta mismo no es un buscador de belleza. Pero lo fascina la aventura espiritual de Díaz Mirón, ese heroico ir, jugándose todo, detrás de una abstracción suntuosa y desinteresada: la belleza sola, sin motivación, vacía de otra cosa que no sea ella misma; una forma sin más contenido racional que la misma forma lograda a base de un gran esfuerzo.” Arredondo, Op, cit. p287.

⁴⁵⁴ Ibid. 289

⁴⁵⁵ Cuesta. “Nietzsche y el nazismo.” Unam. p.317

En el esfuerzo que atraviesa la vida de Nietzsche,⁴⁵⁶ Cuesta también encontrará un espejo. “Confieso, escribe una pasión sin límites, por Nietzsche.” La lucha del filósofo alemán, por superar su propia naturaleza humana, parece retratar al “contemporáneo” en un paralelismo. Esta “victoria sobre sí mismo” es su grandeza, escribe. “Y este sacrificio es el que lo lleva a la inmortalidad. No es posible ignorar el sufrimiento de ser inmortal que lo torturó hasta la locura. Ser inmortal, sin duda implica un ascetismo, una renuncia de lo próximo.”⁴⁵⁷

Cuesta también buscó la inmortalidad conquistando la perfección formal, y quizá también pediría, como para Nietzsche, esta admiración y compasión ante el brutal esfuerzo que le costará la vida y la cordura:

Su victoria sobre sí mismo no es una victoria natural. Su enemigo era el más fuerte. Y no hay un espectáculo más trágico que el de la tenacidad, la lucidez, la penetración, la astucia y la inteligencia que le permitieron vencer. La admiración por su triunfo tiene que ser tanta como la compasión que lo acompaña al doloroso término de su enfermedad.⁴⁵⁸

¿Esta guerra demoniaca al interior del ser que Cuesta describe en los retratos de Díaz Mirón y Nietzsche, modela acaso una confidencia esencial? En todo caso esta implacable disciplina no deja de tener desde muchos puntos de vista una dimensión sacrificial. Alí Chumacero ha observado cómo el riguroso sometimiento de Cuesta a una inteligencia despiadada lo conduce paradójicamente a la contradicción, al exceso, lo lleva a ir en contra de la lógica misma, lo contrapone a la vida y lo conduce más allá del reino de la belleza:

“La inteligencia es, pues, en este caso, la negadora más ciega de todas las formas lógicas. Cuesta se embriagaba en ella, negando toda posibilidad a la poesía... su poesía, más que en belleza, prefería hundirse en una pura contradicción lógica, en contra del mundo y de la poesía misma, nutrida y devorada por la inteligencia que es la única que perdura de la palabra escrita, no obstante nacer de la carne estéril del poeta.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Esto tiene que ver con la victoria sobre sí mismo de Nietzsche, “que me parece que aclara los dos extremos, las pasiones opuestas” entre las que voluntariamente, metódicamente, luchan y se imponen Díaz Mirón y Nietzsche. Arredondo, Ines. *Ibid.* 289

⁴⁵⁷ Cuesta. “Nietzsche y el nazismo.” p. 317.

⁴⁵⁸ *Idem.*

⁴⁵⁹ Alí Chumacero, “Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia”, en *Estaciones*, III, verano de 1958, México, p. 143.

La sumisión a la inteligencia se resuelve paradójicamente en una mutilación. Así este total sometimiento a un orden intelectual, en su desgarramiento demoníaco, le exige un sacrificio de lo real e incluso de las facultades poéticas alejadas del aspecto más racional. Esta sería la disciplina gratuita y sacrificial del propio Cuesta, en los términos en los que él mismo describe a Díaz Mirón.

Llevado a su extremo, este juego de poder entre posturas opuestas al interior del alma lleva a la victoria de la proeza junto con el sacrificio del propio ser. Esa victoria sobre la propia naturaleza puede hacernos pensar en esa muerte final tras la escritura del “Canto”, que podría simbólicamente estar escenificando el triunfo radical del orden intelectual sobre la vida misma del poeta.

Es también de Baudelaire, de quien Cuesta hereda el modelo para el cultivo interior de emociones opuesta. El autor de *Las flores del mal* somete a una espectacular disciplina sus sentimientos y sensibilidad,⁴⁶⁰ no los cancela en función de la inteligencia. El cultivo de una sensibilidad poética adecuada a la condición moderna, lleva al autor de las *Flores del mal* a tratar de desarrollar una atlética ductilidad interna que pueda adaptarse a las nuevas realidades. Los sentimientos⁴⁶¹ siguen siendo centro de la voz poética, pero sometidos al exigente entrenamiento de reunir constantemente posiciones emocionales y espirituales contrarias e integrar las condiciones más artificiales y adversas al campo de la estética. Este atletismo de la emoción, esta exponenciada y por momentos monstruosa capacidad de goce va a permitirle convivir con lo horrible como un agregado valor poético.

Uno de los ejemplos más dramáticos de este ejercicio de ampliación estética lo muestra el poema que le dedica a la prostituta judía.⁴⁶² Una noche se encontraba tendido junto a una horrible judía, como un cadáver acostado junto a otro cadáver. Imagina la belleza, el vigor y la “majesté native ausentes: “Car j’ eusse avec ferveur

⁴⁶⁰ Señalará Jules Lemaitre: “Estamos ante una obra llena de ardides y de contradicciones intencionadas...Creo que lo específicamente baudeleriano consiste en aunar dos maneras opuestas de reacción...Una obra maestra de la voluntad..., la última novedad en el terreno de la vida los sentimientos.” Citado en Benjamin.. *Poesía y capitalismo*. pp.113-114.

⁴⁶¹ “No hay en él una desnaturalización de la naturaleza” escribe Cuesta. “Su conflicto íntimo lo hace una obstinación en no deformar sus sentimientos para que no tomen de otra cosa que no sea ellos mismos el valor artístico que quiere darles.” Cuesta. “Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet.” Unam, V II, p. 44.

⁴⁶²Baudelaire. Poema no. 35. “Une nuit que j’ étai s près d’ une affreuse Juive,” *Les fleurs du mal*. p. 61

baisé ton noble corps/ et depuis tes pieds froids jusqu'à tes noires tresses/ Déroulé le trésor des profondes caresses.⁴⁶³

Algo de la devoción de los antiguos mártires religiosos se traslada al ámbito mundano en este fervor imaginado con el que el poeta sueña acariciar el cuerpo de la meretriz terrorífica. La aureola del santo se sumerge en los horrores del infierno, manteniendo impecablemente su luz intacta. Este poeta que ofrenda su galantería poética al cuerpo de esta mujer, no es muy diferente del protagonista de "Perte d'aureole" enajenando su "corona mística" en el fango tras ser atropellado por un tranvía, para poder pertenecer a su tiempo. El delicado goce de Baudelaire ostenta heroicamente su acrobático sacrificio.

Vivir lo moderno exige una revolución sin duda violenta de la sensibilidad, ampliar descomunadamente la capacidad de gozar, generar un deseo tan vasto que pudiera escalar a una gigante. La vastedad del cuerpo que el gato explora en "La géante"⁴⁶⁴ podría ser análogo a la dimensión del mundo que el poeta tiene mediante una hazaña prodigiosa del sentir que apropiarse. A la ciudad y sus rostros sombreados Baudelaire se sujeta lo mismo que un amante. La disciplina devocionaria de su sensualidad habrá de convertirlo en gran experto; el encadenamiento finalmente le regala la superioridad del "savoir faire". Se ha sumergido en la ciudad y la vida para convertirse en guía, ganar el estatus del hombre de mundo.

El hombre de mundo será para Baudelaire uno de los modelos espirituales⁴⁶⁵ de la modernidad, figura superior y más universal que la del artista. El "homme de monde" pertenece al mundo entero, "comprende al mundo y las razones misteriosas y legítimas de todos sus usos." El artista, en contraste, es simplemente un especialista, "alguien atado a su paleta como un siervo a su gleba." Y agrega, "el artista vive muy poco o casi nada en el mundo moral y político. La mayor parte de los artistas, salvo algunas excepciones son brutos diestros, inteligencias de pueblito y cerebros de choza."⁴⁶⁶ El hombre de mundo aspiraría, en cambio, a convertirse en el ciudadano espiritual del universo. El cultivo de emociones opuestas en Baudelaire le gana como poeta la privilegiada autoridad de "un homme de monde.

⁴⁶³ Y no le hubiera importado besar con fervor ese cuerpo, indica si ella solamente hubiera una noche mediante una lágrima oscurecido el fulgor de sus pupilas crueles. Idem.

⁴⁶⁴ Baudelaire, *Les fleurs du mal*. "La géante", p. 53.

⁴⁶⁵ Otra de las figuras de autoridad será el dandy.

⁴⁶⁶ Baudelaire. *Le peintre de la vie moderne*. p 551.

La búsqueda de una autoridad para la voz poética se vincula con el tercer rostro de lo demoníaco en la obra de Cuesta: el de la polémica “secreta”. Este tercer rostro nos permitirá abordar el problema del juego de poder en el discurso poético moderno.

6.3 El tercer rostro demoníaco

En su tercera acepción lo demoníaco en Jorge Cuesta tendría que ver con un diálogo que se tejería escondidamente en la voz poética. Este tercer procedimiento demoníaco, el menos evidente, involucra un juego polémico que se estaría dando de manera oculta en la obra con un interlocutor silencioso. La obra respondería secretamente a esta presencia del enemigo escordido: a él estaría dirigida. Para escuchar a este interlocutor oculto habría que seguir las instrucciones que proporciona el mismo Cuesta para leer a Díaz Mirón: no hay que leer la obra del autor directamente, señala, sino tratar de sorprender esta otra voz en su silencio:

Para comprender la grandeza de Díaz Mirón, hay que leerlo sin ingenuidad, hay que evitar el recibir su voz directamente, hay que poner en duda aquello que afirma de un modo inmediato, para sorprender aquello a lo que está respondiendo. En Díaz Mirón hay un interlocutor demoníaco, cuya voz es la que interesa recoger a través de la directa del poeta. Su pensamiento, su discurso, en cada expresión son interrumpidos. Entre la lectura y el lector se interpone un ruido exterior que aleja al texto, al cual hay que obligar a repetir. Se interpone un no, que hace necesaria una insistencia de parte del poeta, para responderle y afirmarse por encima de él. La poesía de Díaz Mirón es una poesía torturada; es una poesía sin bondad, una poesía con enemigo, incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de la hostilidad. La atención que con este esfuerzo consigue permite oír también a su silencio.⁴⁶⁷

Podríamos pensar que al igual que en Díaz Mirón la poesía en Jorge Cuesta ha sido torturada y disciplinada por la presencia de un interlocutor secreto. ¿De qué otra forma podríamos explicarnos su extrema exigencia, la implacable vigilancia que tiene de sí mismo? También podemos percibir cómo al verse enfrentada a la negación del interlocutor silencio, a ese “no” que la empuja a un aislamiento, estamos ante una poesía que se labra vertiginosa en su hermetismo. Es una poesía con una infinita movilidad interna pero ahogada dentro del silencio que la envuelve. Una voz petrificada, una voz objeto, una poesía que más que hablar a un otro, ha sido

hipnotizada por su propia interioridad, una voz para la que podríamos citar sin dificultades al mismo Cuesta hablando de Díaz Mirón: “el arte deja de ser un verbo para convertirse en un oído aislado, desprendido, que penetra en los abismos de las hendeduras del lenguaje y con más avidez por el silencio que por la voz.”⁴⁶⁸

Podríamos decir que también, como Díaz Mirón, la poesía de Cuesta es una “poesía sin bondad”, una voz que se produce frente a un enemigo, incapaz de existir sin lucha. Estamos ante un autor que lleva a su expresión más radical la guerra al interior del discurso poético. Tanto la poesía como la obra ensayística de Cuesta parece estar siempre sometida a la presión de una lucha, al enfrentamiento agónico con un adversario. La confrontación con un oponente le es constitutiva. Es una obra que crece cara a un antagonista, “dentro de una economía intelectual de guerra”, como lo ha señalado Guillermo Sheridan:

En un polemista de relieve, la participación polémica es un acto de literario en tanto que es un estilo. Es decir, lo que importa no es sólo lo que dice ni cómo lo dice: el mismo polemista es lo que dice, tal y como sucede en la intimidad de la pura creación literaria.⁴⁶⁹

Cuesta se da a luz a sí mismo en esta lucha, en esta guerra de la voluntad contra sí mismo, contra una filosofía o contra sus oponentes ideológicos. Nada es más peligroso señala Cuesta que el hombre o el arte pierdan su enemigo: “El hombre lleva dentro al enemigo del hombre... La ruina del arte está en la suspensión de esa lucha. El arte necesita a su enemigo, ‘ama a su enemigo,’ como recomienda el principio evangélico.”⁴⁷⁰

Para Cuesta uno de los mayores enemigos es la facilidad, la falta de exigencia, el apego inercial a la naturaleza. El arte se aleja de la vida en su esfuerzo de excelencia, e implica una lucha contra lo dado, una victoria sobre lo establecido mediante un esfuerzo demoníaco. El arte es en sí mismo lucha, máximo esfuerzo: “El arte es un rigor universal, es el rigor de la especie”.⁴⁷¹

El hecho de que Cuesta considere a la poesía moderna como demoníaca implica la existencia de un conflicto al interior de la voz poética, supone que la poesía moderna siempre se construye en una guerra secreta, oponiéndose de forma radical a

⁴⁶⁷ Cuesta, Jorge. “El clasicismo mexicano”, Unam. V II, p 188.

⁴⁶⁸ Cuesta. “Salvador Díaz Mirón.” Unam. V. 111, p. 351.

⁴⁶⁹ Sheridan, Guillermo. México en 1932: *La polémica nacionalista*. México, FCE, 1999, p.22.

⁴⁷⁰ Cuesta. José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?”. Unam. V.3 p. 406

⁴⁷¹ Cuesta. Conceptos de arte, Unam. V. 2. p. 112.

algo o alguien, sea a una tendencia interior propia, sea a un interlocutor enemigo o a una ideología dominante.⁴⁷²

La poesía moderna al hallarse demonizada, no puede nacer como una voz libre y solitaria, espontánea a la manera del desenfadado efluvio romántico, sino que cae en el espacio polarizado de un juego de poder. Es una voz que surge cara a un antagonista, se construye en su lucha contra un adversario, y en este sentido tendría una afinidad con la polémica conceptual que el poeta esgrime en el espacio teórico.

El poeta moderno tiene que conquistar un lugar de autoridad para su voz poética, por lo que entra en polémica con los discursos dominantes de su época. La voz y autoridad de esos discursos dominantes ocupan en muchas ocasiones el lugar de “ese interlocutor secreto” que Cuesta sabe escuchar en la construcción poética de Díaz Mirón, y que está también presente en su obra.

En el momento histórico que a Cuesta le toca vivir es el discurso científico el que tiene la posición dominante. Sensibilidad, emociones, pasión, fantasía se encuentra radicalmente desacreditadas por los discursos socialmente autorizados. El lugar personal del sujeto, en el que interviene la subjetividad, no es un portador confiable de verdad, se halla –de hecho– radicalmente cuestionado por la perspectiva científica, tanto la social como la psicológica. La voz personal es siempre engañosa para la desconfianza de una legitimidad de la verdad que ha deslindado claramente *doxa* y *episteme*.

Sólo a través de la sustentación de un sistema científico se puede conquistar autoridad y avalar una afirmación como verdadera o confiable, escapar del engaño subjetivo. La verdad para serlo tiene que ser científica.⁴⁷³ El marxismo científico en el campo de la ciencias sociales buscará una explicación sistemática de los fenómenos sociales y personales hallando un fundamento causal en las relaciones de producción. Los descubrimientos del psicoanálisis, por su lado, traducen hermenéuticamente

⁴⁷² Octavio Paz analiza la dinámica de la poesía moderna a partir del Romanticismo, el que se construye como una oposición al racionalismo del XVIII y realiza el rescate de una cosmovisión analógica en contra de la unificación cristiana. A su vez cada nueva generación va a reiterar esta ruptura primera. Paz, Octavio. *Los hijos del Limos*, “Analogía e ironía”, p. 89-112.

⁴⁷³ Althusser habla de literatura en contraposición a conocimiento científico. Aunque no sitúa al arte verdadero en las ideologías, el arte es sólo un hacer, ver, un hacer percibir, pero sólo a la ciencia corresponde cabalmente el conocer. “La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia radica en la forma específica en que nos dan, de modo totalmente diferente, el mismo objeto: el arte en la forma de un ver, percibir o sentir y la ciencia en forma de conocimiento (en sentido estricto mediante conceptos)”. Louis Althusser. “El conocimiento del arte y la ideología.” *Literatura y sociedad*. Argentina, Editorial Tiempo contemporáneo, p. 1974. pp. 87-88.

(mediante sus tópicos o modelos sistematizados del psiquismo) cualquier fenómeno subjetivo, privándolo de su integridad.⁴⁷⁴

Para el marxismo científico la subjetividad espontánea será sólo ideología.⁴⁷⁵ Y la ideología es precisamente aquello que es opuesto al verdadero conocimiento. El arte es de hecho para muchos autores marxistas sólo una manifestación ideológica, o en todo caso una forma de conocimiento que no alcanza estatus científico.⁴⁷⁶

Para Freud las manifestaciones psíquicas son sólo disfraces o síntomas, que requieren de una traducción al código de las verdades del inconsciente y su pulsión.⁴⁷⁷ No hay lugar para una verdad independiente nacida de la experiencia vivencial en estas formas totalizantes del saber. El sujeto sensible, a partir de su propio centro, ha sido radicalmente desacreditado como productor independiente y libre de verdad. Toda postura personal queda inmediatamente cuestionada y categorizada por los sistemas autorizados del saber.

¿Vendría este cuestionamiento a explicar la enorme fragilidad de la voz lírica de la poesía moderna, una voz lírica que no puede, por otro lado, sustentarse sin un respeto a su propio centro y libertad? Y nos preguntamos si, en medio del fragor polémico en el que se desarrolló el trabajo de “Contemporáneos”, este sacrificio tan radical de la voz emocional en Cuesta no está vinculado a la total desacreditación de la subjetividad por parte de los discursos dominantes. Habría entonces en esta postura casi sacrificial, de Cuesta una respuesta a su tiempo, en la búsqueda de una autoridad y confiabilidad para la poesía equivalente a la del discurso científico. En esta búsqueda de poder, dentro de una economía cultural de guerra, el poeta cancela para sobrevivir el reconocimiento de ese territorio emocional y sensible adjudicado tradicionalmente a la poesía. Cancela a las emociones y la sensibilidad cuya validación diferencia a la poesía de la ciencia. Pues mientras mayor sea la semejanza que la poesía pueda tener con la ciencia, mayor puede ser su autoridad social.

⁴⁷⁴ Nos referimos a la dos tópicos freudianas: la primera utiliza las nociones de consciente, preconscious e inconsciente y se sustenta en el desarrollo de las pulsiones sexuales, y la segunda tópica desarrolla las nociones del yo, el ello, del superyo e ideal del yo y conceptualiza a la pulsión de muerte.

⁴⁷⁵ “Ahora bien por Ideología se entiende el conjunto de esas creencias (religiosas, filosóficas, políticas, morales) en cuanto no tienen otra validez que la de expresar una determinada fase de las relaciones económicas”. Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. Mex, FCE, 1989. p. 645.

⁴⁷⁶ Althusser, Op. cit. p. 85.

⁴⁷⁷ Freud va a deducir a partir del sueño los mecanismos constitutivos del proceso primario y los va a aplicar a las otras formaciones del inconsciente, equivalentes a síntomas, por su estructura de compromiso y su función de “cumplimiento de deseo.” J. Laplanche, J.B. Ponalis. *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Ed. Labor, 1983. p.195.

A su vez sólo desde una postura de autoridad científica se puede aspirar, para la época, a modificar la realidad. Al cambio social sustentado en la metodología científica se le proclama como revolucionario. Ningún cambio que no sea revolucionario lo es verdaderamente, o es digno de ser tomado en cuenta.

La categoría de “lo revolucionario” es una de las posiciones de mayor aceptación dentro de los discursos dominantes de principios del siglo veinte. Ello quizás lleva a Cuesta, quien pretende con la poesía crear una “realidad distinta con un orden nuevo”, a quererla calificar también de revolucionaria: “No hay poesía sino revolucionara,” escribirá, no la hay “sin la colaboración del demonio”.⁴⁷⁸ Lo revolucionario en Cuesta se vuelve equivalente de lo demoniaco: “La revolución es el producto de la inconformidad –la revolución es lo que va en contra la tradición, contra la costumbre es; es el pecado, la obra de demonio”.⁴⁷⁹

Cuesta se apoya para obtener una autoridad para la fragilidad de la voz lírica en los conceptos filosóficos que ostentan la autoridad social para su época: las nociones de ciencia y de revolución.

El demonismo baudelairiano al ser heredado por Cuesta tomará, no el sensualismo de éste, sino el rostro de la ciencia y la revolución. Para el momento que a Cuesta le tocó vivir, no se puede poseer confiabilidad ni autoridad si no se es un rebelde, si no se está en contra del sistema o si no se es un científico. No hay posible verdad si no se es un revolucionario científico.

Los sistemas del saber científicos a su vez surgen de revoluciones epistemológicas, son producto de la rebeldía y la inconformidad. La ciencia no avanza, ni conquista nuevos territorios, sin una sistemática actitud crítica. La poesía moderna, siguiendo esta probada y exitosa dinámica de sistemático cuestionamiento, tendrá que ser a su vez demoniaca, científica y revolucionaria. En esta sentido, consideramos que es fundamental la formación de Cuesta como científico para su particular construcción de su identidad como poeta moderno. Señala Elías Nandino:

Era químico... de aquí su rigurosidad matemática para reducir la pintura a su mínima expresión y sobre ella descargar la crueldad analítica de las reacciones, llegar a la desnudez de los elementos. Esto mismo hacía con la poesía y la prosa, a las que podaba de

⁴⁷⁸ Cuesta. *El diablo en la poesía*, Unam, VII, p. 167.

⁴⁷⁹ *Ibid.* p. 166.

epítetos y follajes para quedarse con el mundo esqueleto de las ideas.⁴⁸⁰

En el caso de Baudelaire, uno de sus recursos principales para ganar autoridad como poeta fue el de apropiarse de las estrategias de ataque de una de las figuras revolucionarias de la época: el conspirador profesional. Walter Benjamin traza la similitud que existe entre la personalidad de Baudelaire y la de Blanqui, jefe de las barricadas de la Comuna: “Estos conspiradores profesionales carecen de la formación científica de los revolucionarios de partido, ‘son los alquimistas de la revolución -señala Marx- y comparten por entero el desconcierto de ideas y las orejeras y las ideas fijas de los alquimistas antiguos.”⁴⁸¹

Hay una magia de la revolución que el conspirador profesional oficia: “Sus estrategias se basan en la organización de la conjura como condición única de la revolución.... Se lanzan a invenciones que han de lograr milagros revolucionarios; bombas incendiarias, máquinas destructivas de mágica eficacia.”⁴⁸²

Si Baudelaire es aficionado al embiste sorpresivo y misterioso que es el del conspirador, podríamos agregar que es a la liberada irrupción del ser, a la reivindicación poética de las potencias interiores, lo que parecen atender el conspiradores profesionales en su rebeldía. Al conjurador no le interesan las adecuadas situaciones históricas para la implementación eficaz de un cambio revolucionario, le interesa románticamente la conjura por la conjura. Se diría que asiste a una suerte de fiesta poética de las potencias del ser, liberadas del sometimiento a lo considerado posible.⁴⁸³ Es quizás más a la pasión poética a la que el conspirador profesional secretamente responde que a “la ciencia del acto”.

Baudelaire es con la figura del revolucionario con la que se identifica cuando pretende hacer eclosionar la belleza y la poesía del fango, generar una dialéctica

⁴⁸⁰ Nandino, Elías. “Retrato de Jorge Cuesta”, México, Estaciones. 1958 p. 9

⁴⁸¹ Con respecto a los conspiradores profesionales, de los que Blanqui, el jefe de la Comuna, es el máximo representante, Benjamin cita a Marx: “La imagen de Baudelaire se establece así como por sí misma: el artículo enigmático de la alegoría en unos, y en los otros la mercadería de misterios del conspirador. Benjamin. Op.Cit. p. 30.

⁴⁸² Cita de Marx, en Ibid. p. 25.

⁴⁸³ Para Bataille el mal también podría definirse como el despertar de ese exceso divino en el hombre que se ubica normalmente bajo sentimiento de lo imposible. Al respecto de Blake escribe: “‘Le rugissement des lions’ éveille au sentiment de l’impossible: nule ne peut lui donner un sens que l’esprit humain recevra. A ce qu’il est nous ne pouvons que nous éveiller sans espoir, une fois éveillés, de nous reposer. Ce qui importe à Blake (qui est trop grand pour l’oeil de l’homme, mais que signifie Dieu dans l’esprit de Blake, ¿sinon l’éveil au sentiment de l’impossible?) ce qui importe à Blake est ce qui élimine la réduction à la commune mesure du possible.” Bataille. *La littérature et le mal*. p. 235.

magia poética. Este tipo de esfuerzo poético no deja de tener su paralelo en la detonación espiritual de la revuelta conspiratoria.

El desfile de personajes urbanos que van enmascarando la voz lírica de las *Flores del mal* no deja de recordarnos las sesiones de protestas que dirigía Blanqui como gran mago de la conspiración de la Comuna. Vestido de manera impecable, con una compostura paternal y serena, oficiaba lúcido sobre la ruidosa e histérica inconformidad:⁴⁸⁴ Podemos imaginarnos de la misma manera a Baudelaire, con su desapego elegante de dandy o su sabiduría d'homme du monde” sumergiéndose en el mar de las multitudes ciudadinas, y gozando la ubicuidad de irse identificando ya con éste ya con el otro personaje torturado. Como un Blanqui desapegado, el poeta de la multitud, iluminaba con la sensibilidad del verbo poético la oscuridad de esas almas anónimas.

Baudelaire se lanza al centro de la multitud, y convierte a su yo lírico en un yo cívico o público, en algo muy parecido a ese personaje extrañamente diabólico que retrata Edgar Allan Poe en “El hombre de la multitud”. Este peatón fantasmagórico busca con desesperación sumergirse en las masas urbanas. Pero si Edgar Poe es el carácter siniestro y diabólico del hombre de la multitud lo que enfatiza,⁴⁸⁵ el Baudelaire de “Las multitudes” atiende a la voluptuosidad de la inmersión multitudinaria y a una gozosa embriaguez.⁴⁸⁶ El yo lírico del poeta podría

⁴⁸⁴ Cita Benjamín una imagen de las reuniones de Blanqui: “Si queremos tener una idea precisa de la impresión que, desde el primer instante, causaba el club revolucionario de Blanqui en comparación de los otros dos clubs de que disponía entonces el partido del orden, lo mejor es que pensemos en el público de la Comédie française en una tarde en que se representen a Racine o a Corneille, para que nos imaginemos a la multitud popular que llena un circo en el que los acrobatas exhiben números de arte mortal. Por así decirlo, se encontraba uno en una capilla consagrada al rito ortodoxo de la conspiración. Las puertas estaban abiertas para cualquiera, pero sólo volvía el que era adepto. Tras el malhumorado desfile de los oprimidos... se alzaba el sacerdote de aquella morada. Su pretexto era resumir las quejas de sus clientes, del pueblo representado por la media docena de imbéciles, presuntuoso e irritados a los que acababa de escucharse. Su aspecto era distinguido; su indumentaria impecable; fino era el cuidado de su cabeza, su expresión tranquila; sólo un relámpago hirsuto, nuncio de desgracias atravesaba a veces por sus ojos. Benjamin, *Poesía y capitalismo*, p. 29.

⁴⁸⁵ La primera descripción que hace Poe del “hombre de la multitud” es la siguiente: “Jamás había visto nada que se pareciera remotamente a esa expresión. Me acuerdo de que, al contemplarla, mi primer pensamiento fue que si Retzch la hubiera visto, la hubiera preferido a sus propias encarnaciones pictóricas del demonio. Mientras procuraba, en el breve instante de mi observación, analizar el sentido de lo que había experimentado, crecieron confusa y paradójicamente en mi cerebro las ideas de enorme capacidad mental, cautela, penuria, avaricia, frialdad, malicia, sed de sangre, triunfo, alborozo, terror excesivo, y de intensa, suprema desesperación.” Edgar Allan Poe. *Cuentos*. “El hombre de la multitud”, trad. Julio Cortázar. Madrid. Alianza Editorial, p. 251.

⁴⁸⁶ “No le es dado a todos tomar un baño de multitud: gozar de la muchedumbre es un arte; y ello sólo puedo hacerlo, a expensas del género humano, en una francachela de vitalidad, a quien un hada ha insuflado en su cuna el gusto del disfraz y de la máscara, el odio al domicilio y la pasión del viaje. Baudelaire. *El spleen de París*. “Las multitudes”. Trad. de Margarita Michelena. México, Papeles Privados, 1990.

analogarse con en este hombre de la multitud de Poe, pero más que reprocharse la pobreza de su propia ser, celebraría la gloria de un nuevo goce, la invención de un apoteósico misticismo urbano.

El "sólo Único" del Prometeo romántico, del que habla Argullol, bien podría tener su manifestación urbana en esta proteica alma de la amalgamada multitud citadina que el poeta reclama para sí y con la que anhela fundirse. El "hombre de la multitud" es a la vez un demonio y el practicante de una nueva y heroica forma de santidad: él es todos.

Este demonio santo, fundamental para la construcción de la voz poética baudeleriana, le permite pasar de la primera personal singular del yo lírico a una identidad plural en un juego retórico que ostenta la ubicuidad y autoridad análogas del *homme du monde*.

Aunque Cuesta admira el carácter diabólico de la poesía baudeleriana, lleva este diabolismo a una interpretación nueva, por la necesidad tanto de heredar al padre simbólico como de ganar una autoridad para su voz poética, en su propio época. Si para Baudelaire el demonio es casi por definición el condenado eterno, el rostro de éste que hereda Cuesta es el del intelectualismo y el exacerbado rigor crítico que le garantizarán una independencia. Le interesa esa sistemática inconformidad crítica que condujo a Baudelaire por una inagotable búsqueda estética de lo novedoso, consagrándolo como "poeta moderno".

El satanismo que le interesa a Cuesta del autor de *Paraisos Artificiales* no es el del condenado con su trato de igual a igual con los réprobos y desdichados, sino el satanismo que lo hace completamente nuevo y diferente, producto de un exacerbado rigor crítico. Cuesta transforma esta "ingeniería diabólica" en una sed intelectual que no se detiene un momento en su labor de cuestionamiento, que todo lo convierte en un objeto de análisis y no puede dejar de proponerse realidades nuevas.

Bibliografía

Abrams, M. H. The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. Oxford: Oxford University Press, 1953. 1971.

Allaigre Duny, Annick. L'écriture Poétique De Jorge Cuesta: Les Sonnets. 1a, ed. Pau: Editions Covedi, 1996.

Allaigre-Duny, Annick (ed). Jorge Cuesta, Actes Du Colloque Des 30 Novembre et 1 Décembre 2001. Pau: Harmattana, 2004 (à paraître).

Allan Poe, Edgar. Cuentos. 1956. Trad. Julio Cortazar. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial. 1986.

Argullol, Rafael. El Héroe y el Único; El Espíritu Trágico Del Romanticismo. Barcelona: Taurus, 1999.

Aristóteles. Poética. 1988. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Dámaso Alonso. Valentín García Yebra ed. Madrid: Gredos, 1974, 1992.

Arredondo, Inés Amelia Camelo. Acercamiento a Jorge Cuesta. Obras Completas. México: Siglo XXI, 1988. 273-354.

Bachelard, Gaston. La poética del espacio. 1957. Trad. Ernestina de Champourcin. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Bachelard, Gaston. El aire y los sueños. 1943. Trad. Ernestina de Champourcin. México, Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Bataille, Georges. La littérature et le mal. Oeuvres Complètes IX. Paris, Gallimard, 1979,

Baudelaire, Charles. Las flores del mal. Trad. Fernando Gutiérrez. Barcelona: Creds, 1964.

Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Ed. Marcel A. Ruff. 1 vols. Paris: Editions du Seuil, 1968.

Baudelaire, Charles. La Fanfarlo. Trad. Cristina Peri-Rossi. Valverde, José María ed. Barcelona: Montesinos, 1981.

Baudrillard, Jean. De la seducción. Trad. Elena Benarroch. México: Catedra-Rei. 1990

Beguín, Albert. El alma romántica y el sueño. 1939. Trad. Mario Monteforte Toledo. Lengua Y Estudios Literarios. 1a. español ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica. 1954.

Benjamin, Walter. Poesía Y Capitalismo. Iluminaciones III. Trad. Jesús Aguirre. 4 vols. Mexico: Taurus, 1972.

Beristain, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. Octava edición. México: Porrúa, 1985. Tercera reimpresión, 2001.

Bloom, Harold. La angustia de las influencias. 1973. Trad. Francisco Rivera. 2a. ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

Borges, Jorge Luis. Obras Completas. ed. 2 vols. Buenos Aires: Emecé. 1974

Breton, André. Manifeste Du Surréalisme. 1924. Oeuvres Complètes. Marguerite Bonnet ed. Paris: Gallimard, 1988.

Breton, André. Oeuvres Complètes. Marguerite Bonnet ed. Vol. I. 4 vols. Paris: Gallimard, 1988.

Capistran, Miguel. Los Contemporáneos por sí mismos. 1994. Ed. Lecturas Mexicanas. 1a. ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Carroll, Lewis. Alicia a través del Espejo. Trad. Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza Editorial. 1990.

Carroll, Lewis. Alice Adventures in Wonderland & through the Looking Glass. Middlesex: Penguin Books, 1865, 1872. 1973.

Chevalier, Jean " Gheerbrant, Alan. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1987.

Chumacero, Ali. "Jorge Cuesta o la traición de la inteligencia." Estaciones III. Mexico (1958).

Colli, Giorgio. La sabiduría griega. Trad. Dionisio Mínguez. 1995 ed. Valladolid: Editorial Trotta, 1977.

Cruz de la, Sor Juana Inés. Obras Completas. Mexico: Porrúa. 1972.

Cuesta, Jorge. Poemas y Ensayos. Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán ed. 5 vols. Mexico: UNAM, 1964.

Cuesta, Jorge. Obras. Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider ed. 2 vols. México: Ediciones del Equilibrista, 1994.

Cuesta, Jorge. Sonnets Suivis De Chant à Un Dieu Minéral. Poèmes, Édition Bilingue. Trad. Traduits de l'espagnol (Mexique) par Annick Allaire-Duny. Gardonne: Fédérop, 2003.

Dauster, Frank. Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos. Ed. Colección Studium 41. México, 1936.

De Man, Paul. "Lyric and Modernity." Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 1971. Second ed. Minnesota: Methueten & Co., Ltd., 1971. 308. 1983.

Della Volpe, Galvano. Historia del gusto. 1972. Trad. Zósimo González Pérez. Madrid: Visor, 1971.

Delmar, Fernando. El ojo Espiritual. México, Unam, 1993.

Eliade, Mircea. Mefistófeles y el andrógino. Trad. Fabian García Prieto. Madrid: Guadarrama, 1962.

Eliot, T. S. "'Tradition and the Individual Talent'." Selected Prose. 1975. Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1919. 37-44.

Greenberg, Clement. "'Avant-Garde Et Kitsch'." Art et Culture. Ed. Editions Macula. Paris, 1988.

Hermes Trimegisto (atribuido a). Corpus Hermeticum. Libellus I. Edited and Translated by Walter Scott. Boston, Shambala Publications, 1993 p. 129

Hölderlin, Friederich. Poesía Completa. Edición Bilingüe. 1977. Trad. Federico. Gorbea. Ed. Libros Río Nuevo. 5a. ed. Vol. 1. Barcelona: Ediciones 29. 1995.

Hölderlin, Friederich. La muerte de Empédocles. Trad. Carmen Bravo-Villasante, 1972. Madrid: Libros Hiperion, 1988.

Laplanche, J. & Pontalis, J. B. Diccionario de Psicoanálisis. 1983. Trad. Fernando Cervantes Gimeno. 3a ed. Barcelona: Labor.

Lethier, Roland. "'Quand Il Est Mort Le Poète'." Intervention Au Colloque Jorge Cuesta, Organisé Par Le Laboratoire De Recherches En Langues Et Litteratures Romans à Pau, Le 30.1 Et 01.12.2001." Jorge Cuesta, Actes Du Colloque Des 30 Novembreet 1 Décembre 2001. Ed. Annick (ed) ALLAIGRE-DUNY, (à paraître). Allaigne-Duny, Annick ed, 2001.

Lezama Lima, Jose et al. (al cuidado de). Poesía Francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valery. Mexico, D.F. Editorial Nacional de Cuba, 1973.

Mallarmé, Stéphane. Oeuvres Complètes. Paris: Henri Mondor & Jean-Aubry, 1945. 1970.

Milton, John. Paradise Lost. 1667. Great Britain, Penguin Books, 1989.

Monsiváis, Carlos. "Oh, Inteligencia, Páramo De Espejos." Comunidad. 19 (1969).

Montemayor, Carlos. Tres Contemporáneos. 1a. ed. México: Direcc. Gral de Publicaciones, UNAM, 1981.

- Moore, Thomas. Care of the Soul. 1a. ed. ed. New York: Harper Collins, 1998.
- Nandino, Elías. "Retrato De Jorge Cuesta." Estaciones. México (1958).
- Nigel Grant, Sylvester. The Poetical Works of Jorge Cuesta (Mexico, 1903-1942). Doctor of Philosophy. University of California, Berkeley, 1979.
- Owen, Gilberto. "Encuentros Con Jorge Cuesta"." Poesía y prosa. México: Imprenta Universitaria, 1953.
- Panabiere, Luis. Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. 2a. ed. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. 1970.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1974. 1974.
- Praz, Mario. The Romantic Agony. 1951. Trad. Angus Davidson. 2nd Edition ed. London: Oxford University Press, 1933. 1990.
- Praz, Mario. Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. 1979. Trad. Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1970.
- Quirarte, Vicente. "Jorge Cuesta, Paul Cézanne y la pureza de la geometría." Perdese para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos. 1a. ed. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1985. 111.
- Rimbaud, Arthur. Oeuvres Complètes. Atoine Adam ed. Paris: Gallimard, 1972.
- Rimbaud, Arthur. Iluminaciones y cartas del vidente. Trad. Juan Abeleira. Madrid: Poesía Hyperion, 1995.
- Sartre, Jean Paul. Baudelaire. Paris: Gallimard, Idées, 1963.
- Serrano, Pedro. La Construcción del poeta moderno. Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras. UNAM, 1996.
- Sheridan, Guillermo. Los Contemporáneos ayer. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. 1993.
- Sheridan, Guillermo. México en 1932: La polémica nacionalista. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Trotsky, León. " "El Futurismo Y Mayakovsky" Literatura y revolución. México: Juan Pablos Editor., 1973. 49-77.

Villaurrutia, Xavier. Obras. Letras Mexicanas. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Volkow, Verónica. "La Estatua Asesinada; de la naturaleza de la imagen en Xavier Villaurrutia." *Tema y variaciones de literatura*. 16 (2001): 235-43.

Volpi Escalante, Jorge. "El Magisterio de Jorge Cuesta." *Plural*. No. 234 (1991).

Volpi Escalante, Jorge. A pesar del oscuro silencio. México, Joaquín Mortiz, 1992.

Wilde, Oscar. Ensayos y artículos. Trad. Elena Cortada de la Rosa. Francesc LL. Cardona ed. Barcelona: Edicomunicación, 1999.

Wilde, Oscar. Complete Works. 1966. J.B. Foreman ed. London: Collins, 1948. 1970.

Wilde, Oscar. El retrato de Dorian Gray. 1991. Trad. Francisco Cusó. Mexico: Fontamara, 1991. Tercera edición, 1998.

Yates, Frances A. Giordano Bruno y la tradición hermética. 1983. Trad. Domenec Bergada. Barcelona: Edit. Ariel, 1964. 1994.

Yates, Frances A. La filosofía oculta en la época isabelina. 1982. Trad. Roberto Gomez Ciricia. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.